Introdução

"il peut s'avérer plus *pertinent*
D'écrire par fragments avec la rigueur (et l'absence de rigidité)
D'une errance ouverte et attentive aux changements de terrain"
Christian Rosset, *Avis d'orage en fin de journée*

"Os tolos olham sobranceiramente e negligenciam
as bênçãos do passado devido aos seus pensamentos
estarem sempre dirigidos para o futuro;
mas o sábio faz com que o passado lhe seja
claramente presente através da memória"
Plutarco, *De tranquillitate animi*

HÁ UM QUADRO DE VIEIRA DA SILVA, DE 1967, CUJO TÍTULO É *MEMÓRIA*. A TELA MOSTRA UMA CONEXÃO DE MÚLTIPLOS FRAGMENTOS DISSONANTES, DIFERENTES ENTRE SI, INSCRITOS NUM PLANO - unívoco, sem dúvida - mas onde concorrem variadíssimas perspectivas, ora sobrepondo-se ora alternando-se entre si, por vezes num conflito aberto, outras vezes manchando o que noutros lugares pareceria ordenado. Noutras vezes, ainda, os fragmentos parecem afastar-se e libertar-se num rasgo que atravessa diagonalmente tudo por cima ou por baixo, ou por todas as dimensões possíveis nesse exíguo espaço. E no "centro", que não corresponde ao centro geométrico, mas a um centro da percepção e do pensamento, encontra-se um branco luminoso. Este branco, porém, nada ilumina, antes obscurece, cega. Um "buraco branco" (*trou blanc*) como o da personagem de Baudoin, no qual essa personagem vê um "desassossego" (*troublant*). É aflitivo, parece absorver toda a atenção, mas ao mesmo tempo é ele o centro que estrutura toda a composição.

A banda desenhada, como as outras artes, tem leis contrárias à da entropia, e com as suas fabricações dá a ver esses buracos brancos como fazendo parte dessa mesma fabricação, e permite-nos aproximar deles, mesmo que não completamente.

A banda desenhada, enquanto modo de expressão, prática artística e território de experimentação, é uma realidade com uma dimensão histórica. Não obstante, vive num certo grau de afastamento de diálogo com as restantes artes, sobretudo no que diz respeito a uma discursividade que se deseja crítica, e até mesmo filosófica[1]. Este trabalho, contudo, é construído numa consideração da banda desenhada como parte da actividade e do pensamento

[1] Apesar de existir uma crescente bibliografia especializada, são poucos os livros que se dedicam a uma sua apreciação global e inserida num contexto mais amplo daquilo a que se poderia chamar História da Arte ou História da Cultura. As mais das vezes, os próprios exemplos presentes nessas apreciações estão mais próximos da percepção comum do que de uma abertura do mesmo campo. Assim, a expressão de Art Spiegelman continua a fazer sentido: a banda desenhada como algo "abaixo do nível do radar crítico".

humanos.

O propósito deste trabalho é fazer uma apreciação da banda desenhada enquanto objecto de estudo digno de atenção e susceptível de um trabalho metodológico. No seio da sua produção, é a *memória* o tema que conduzirá a investigação. Embora a memória seja central para todas e quaisquer actividades humanas, a sua definição é sempre problemática e reduzida à sua imediata aplicabilidade restrita, conforme o campo disciplinar que a estuda. Como consequência, faz naturalmente parte de uma grande família, pertencente à filosofia, de conceitos inanalisáveis como um *todo*.

Num outro campo, o da criação artística, a memória também exerce o seu poder, nas suas formas de referência, de história, de experiência pessoal, e muito mais do que isso. Nalguns casos, porém, a sua presença é ainda mais sentida quando deixa de ser mero *tema* para ser a *matéria* da obra.

Existem muitos trabalhos no campo da banda desenhada que se estruturam a partir do conceito de memória, mas esta investigação incidirá sobre a leitura metodológica (*close reading*) de um conjunto muito concreto de sete "obras" de banda desenhada que têm a memória como a sua matéria[2]. Um dos importantes aspectos que tornam estas obras particularmente relevantes, em relação a outras que têm igualmente a memória como *tema*, deve-se à forma como estruturam o espaço e o tempo. Em vez de darem a ver o espaço e o tempo de uma forma circunstancial, ou na apresentação linear com que constituem na experiência humana - as estruturações existentes, sociais, previsíveis - estas obras operam sobre eles, reestruturam-nos de acordo com os seus ritmos desejados, instauram-nos como os seus próprios tempos e os seus próprios espaços, abertos a movimentos de flutuação muito específicos, a oposições pertinentes, a disposições significativas.

Como "obras" entenderemos núcleos que compõem unidades analisáveis. Nalguns casos, tratar-se-á de títulos individuais de um só artista (*Journal*, de Fabrice Neaud, *Persepolis*, de Marjane Satrapi, *L'Ascension du Haut Mal*, de David B., *Souvenirs d'une journée parfaite*, de Dominique Goblet, *Hortus Sanitatis*, de Frédéric Coché), num caso, um trabalho de colaboração (*La Guerre d'Alan*, de Emmanuel Guibert, sobre as recordações de Alan Cope), e, num outro caso, de toda a obra de um autor (Edmond Baudoin). Esta escolha aproxima obras muito diversas nas suas características internas e estéticas, mas uma série de critérios levaram ao seu agrupamento, acreditando que o seu grau de proximidade será mais produtivo do que uma

[2] Não obstante este *corpus*, pertinentemente far-se-á uma mais ampla contextualização no território da banda desenhada.

escolha mais ampla. Um primeiro conjunto de critérios, mais superficiais, levou a que se seleccionassem bandas desenhadas contemporâneas[3], francófonas[4], e do círculo dito "independente"[5]. Um segundo conjunto de critérios tem a ver com uma primeira abordagem destas mesmas obras, e descobrir nelas motivos, estratégias de representação e de composição, temas recorrentes e estruturados, e ainda o que poderíamos chamar de "consciência da matéria"[6], que as colocam num lugar privilegiado para serem estudadas à luz da memória. A ductilidade das obras espelha a da própria memória enquanto acto.

Pois memória, aqui, não se cingirá a um género, como poderia ocorrer numa primeira abordagem literária (como quando, por exemplo, se fala de autobiografia: algumas destas bandas desenhadas são autobiografias, outras não, e outras partem desse género para chegar a outro). A memória, aqui, não se reduz somente a um "conteúdo" (as "lembranças"), mas é um acto humano que existe em vários estados de tensão, entre o passado rememorado e o presente em que se rememora, entre a memória puramente individual e aquela que é partilhada pela família, pelos amados, pelos conterrâneos, por toda uma cultura. Estão presentes também as próprias memórias da banda desenhada, quer no que diz respeito à sua história, quer no que se refere à sua estruturação interna. Estas bandas desenhadas exploram as facetas cognitiva, emotiva e política da memória; não procuram um certo *grau* da memória, mas uma natureza própria. Tentam devolver a experiência dos rememoradores aos seus leitores. Nesse sentido, são obras humanizadoras. Há uma felicidade própria desta linguagem, que tem a ver com a oscilação entre uma estrutura dúplice do tempo, ora *instante* ora *duração*: entre instantaneidade (percepção) e memória da continuidade (leitura).

A memória é um espectro, nos dois sentidos da palavra: um intervalo entre pólos pelo qual caminharemos, um fantasma sob cujo signo procuraremos exercer o trabalho crítico. Esse trabalho, porém, será feito também sob os auspícios de várias referências filosóficas, fundamento e condutores do pensamento, mais como figuras tutelares do que dialogantes imediatos. Pelo que, Walter Benjamin, Aby Warburg, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Didi-Huberman, estarão presentes.

---

[3] Criadas entre o início dos anos 90 e o ano corrente, de 2008, com a única excepção de incorporarmos também alguns dos mais antigos títulos de Baudoin, dos anos 1970.

[4] Quase todos os autores são franceses, com a excepção de M. Satrapi, iraniana, e D. Goblet, belga.

[5] Isto é, que se diferencia de casas editoriais como a Casterman ou a Dargaud por toda uma série de estratégias de políticas de edição, comercialização e distribuição, no contexto franco-belga. As editoras representadas por esta selecção são L'Association, Ego Comme X e a Fréon, entretanto fundida com a Amok na Frémok.

[6] *Matéria*, aqui, será entendido não como simples "tema", mas como o próprio elemento moldável com que se criam as obras.

A presente investigação não pretende constituir-se como uma análise fechada ou uma instrumentalização de princípios predeterminados, para, a partir destes textos particulares, chegar a uma eventual teoria do geral. Não é de facto nosso propósito *fazer teoria* (por exemplo uma "teoria da memória na banda desenhada"), a qual, como se aprende com Wittgenstein, se quer passar por definitiva apesar de ser, por natureza, provisória, e passar por total onde é necessariamente parcial. Não podemos esgotar todas as instâncias da memória na banda desenhada.

Como o pensamento em contínuo, uma ideia em formação, a ideia do trabalho presente será sempre, como não o pode deixar de ser, *em brevidade*, mas espera tocar, mesmo que ao de leve, no teor da verdade destas obras em particular, e ganhar valor heurístico, pelas variáveis presentes de um modo de representação ou de participação na sua matéria, a memória. Se a teoria serve para ser ultrapassada, estes passos desejam desde a sua instituição ser ultrapassados, desejam pensar *através* destes textos, até mesmo *neles*, e para além deles, pensando noutros textos e exemplos. Trataremos esta matéria tendo em conta a "indissociabilidade entre o modo ou o através de e o que através de é visto"[7].

A leitura metodológica – mas que será livre o suficiente para beber da narratologia, da filosofia, ou pontualmente de outras disciplinas, para se aproximar da dimensão "bicéfala" da banda desenhada, isto é, do facto de que é uma arte complexa que agrega uma dimensão textual e outra visual – a fazer tem consciência de dois aspectos indissociáveis. O primeiro é o de que os próprios instrumentos a utilizar condicionam a observação, plasmando as propriedades das obras a analisar com as do próprio método seguido. O segundo é o de assumir que esse método quer chegar não a uma teoria, como se disse, mas antes, como o pensamento, a "configurações intuitivas e hipotéticas. Aceita dados imprecisos, ambíguos, que não se apresentam seleccionados segundo um código ou uma capacidade de leitura pré-estabelecidos. Não negligencia os apartes, as margens de uma situação. Não é apenas focalizado mas também lateral."[8] Ou seja, quer colocar novas perguntas mais do que precisar respostas que se vejam como definitivas (não o podendo jamais ser), quer colocar o pensamento num permanente movimento.

Com um "lembro-me", abre-se um caminho para evocar um tesouro infindável. Uma

[7] Maria Filomena Molder, "Equivalências e intempestivas", introdução a José Ortega y Gasset, [*La deshumanización del arte*, 1925] {trad. port. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão, *A desumanização da arte*. Vega: Lisboa 2003 [3ª ed.]; pg. 42.

[8] Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. (1988) {trad. port. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, *O Inumano. Considerações sobre o Tempo.* Editorial Estampa: Lisboa 1997: pg. 23.

lembrança ou uma recordação, isto é, uma memória enquanto objecto – a palavra *souvenir* no uso português cinge bem esse sentido específico – é um traço que é deixado na ausência do que a formou. Traduz-se assim num signo legível, interpretável e combinável. A acumulação desses signos leva à possibilidade de criar toda uma linguagem, ou melhor, toda uma história que se pode contar e voltar a contar (*quem conta um conto acrescenta um ponto*, diz a sabedoria popular, sendo esse ponto a marca da memória da última vez que se contou, e que passa a modificar a nova versão). Mas a possibilidade de contar implica também o seu contrário: o silêncio. O silêncio, em relação à memória, é conhecido também como esquecimento, mas tem três faces diferentes: uma que é representada como um espaço em branco que não tem nada dentro e serve de símbolo ao esquecimento propriamente dito, uma aniquilação da memória, um desaparecimento; uma outra, um esquecimento que é aquilo que não está na obra, e que não podemos analisar[9]; e, finalmente, um esquecimento entendido como um poder positivo, como aquilo que permite valorizar não só aquilo de que nos lembramos mas o próprio processo de rememoração. O buraco branco do desassossego que obriga a cingi-lo pelo rememorar.

*

Este trabalho está dividido em três capítulos.

O primeiro, "Delimitação dramática e definição temática", apresenta o objecto de estudo, a banda desenhada, fazendo uma breve introdução a essa linguagem, contextualizando-o historicamente, mas acentuando a parte que lhe cabe no que diz respeito à presença da memória enquanto tema e matéria. Uma atenção especial é dada à questão da auto-representação, considerada como ponto de partida para outras reflexões. Uma pequena sinopse das obras a analisar fecha a primeira secção deste capítulo.

Na segunda secção procurar-se-á uma súmula de alguns conceitos e perspectivas sobre a memória, de um ponto de vista filosófico, que presidiram à metodologia seguida nas análises propriamente ditas.

No segundo capítulo, "O espaço bicéfalo da banda desenhada", atravessar-se-ão, depois de uma breve introdução sobre a sua "natureza mista", os dois territórios que constituem a unidade da banda desenhada: a parte da narrativa, abordando-se questões narratológicas e literárias como as de género e autobiografia, e a parte da imagem, tendo em conta as especificidades deste modo de expressão.

[9] A menos que nos entregássemos a exercícios de psico-biografia como aqueles feitos por Serge Tisseron em *Tintin chez le psychanalyste*, insustentáveis.

O terceiro capítulo, "Memórias em banda desenhada. Os Casos", é o conjunto das leituras metodológicas das sete obras ou núcleos seleccionados.

Segue-se uma conclusão, "Mnemosyne in Slumberland", em que se procura uma síntese das investigações feitas.

1. Delimitação dramática e definição temática[10]

1.1. Delimitação dramática: do que desejamos e poderemos falar

A BANDA DESENHADA

uma arte nunca se transformou
numa grande arte sem a teoria
Robert Musil
(in *Der neue Merkur*, 8 de Março de 1925,
sobre o cineasta Béla Balàzs)

O campo é delimitado a textos de banda desenhada, sendo colocadas fora desse corpo *experiências que se encontrarão num espaço indefinido ou transitório entre a banda desenhada e a ilustração, ou uma literatura acompanhada de desenhos, mesmo que de um modo especial*[11].

Dizer "banda desenhada" é condição necessária e suficiente para nos induzir a uma imagem na qual cabem variados exemplos concretos, lidos, experienciados, daquilo que por esse nome entendemos. Colocamos um álbum de Quino junto a uma *Aventura de Blake & Mortimer*, uma revista da *Turma da Mônica* a um fascículo da revista *tintin*. Não há nada que nos faça ver diferenças entre esses objectos. Se formos confrontados com livros tais como os de Frans Masereel ou de Andrzej Klimowski[12], ou mesmo *The Cage* de Martin Vaughn-James[13], talvez ainda entendamos que são obras na orla da arte que se entenderá por banda desenhada, mas já nos justificaremos afirmando estas experiências como "excepções". Outras tantas obras

[10] Estes dois termos foram "aproveitados" de uma citação de Mark Schorer, in F[ranz] K[arl] Stanzel, *Theorie des Erzählens* (1979, 2ª ed. 1982). {trad. ing. Charlotte Goedsche, *A theory of narrative*. Cambridge University Press: Cambridge, etc. 1982: pg. 12.

[11] Como sucede com a obra de Frédèric Pajak, que se foi aproximando cada vez mais da autoficção com a sua escrita literária, sempre acompanhada de desenhos, como *L'immense solitude* ou *Mélancolie*.

[12] Por exemplo, *Die Idee* (1920) ou *Die Stadt* (1925) do primeiro, *The Depository: A dream book* (1994) e *The Secret* (2002) do segundo. Em ambos os casos, trata-se de narrativas contadas somente pelas imagens, uma por página. São obras também de cariz adulto, onírico, e cuja distribuição e conhecimento é partilhado sobretudo no círculo das artes visuais. Em outros aspectos, são obras muito diferentes entre si.

[13] Publicado em 1975 na sua primeira versão em inglês, conheceria uma outra, em língua francesa, em 1986 (reeditada em 2006). Neste livro, sucedem-se espaços que entendemos por determinados elementos serem contíguos e contínuos, mas outros levam à ideia contrária. Desprovido de qualquer personagem humana, mas não de um "fantasma de personagem" – V. Domingos Isabelinho, "The Ghost of a Character: The Cage by Martin Vaughn-James", in *Indy Magazine*, 1 de Julho de 2004 [publicação online: http://www.indyworld.com/indy/summer_2004/isabelinho_cage/] - , *The Cage* coloca em crise vários dos elementos supostamente "essenciais" na banda desenhada.

poderiam ser citadas e trazidas à colação que fossem colocando em questão essa primeira noção empírica. Uma das formas que rapidamente poderiam surgir como defesa a essa expansão pelas crises seria a de fixar uma ideia da banda desenhada através da sua definição.

Uma breve leitura de uma colecção significativa de definições da banda desenhada[14] demonstrará de imediato a falta de um acordo substancial entre elas. A ênfase ora se deposita sobre o seu aspecto narrativo, literário, ora sobre a sua presença visual, ora sublinhando a intenção do autor ora a reacção do leitor, uns autores apontando a existência (quase obrigatória) do balão de fala, outros elevando a elipse à sua "essência", outros ainda exigindo que seja impressa em papel (ou pelo menos em suportes análogos, nos quais se contam todos aqueles veiculados pela internet), uns querendo associá-la a uma produção artística que parte desde os primeiros gestos do homem enquanto ser social e civilizado, outros elegendo um momento microscópico como marco de partida. Esta diversidade não nos deverá surpreender à partida, tendo em conta a diversidade dos campos de trabalho destes autores (história da arte, sociologia, teoria da comunicação, semiologia, ou até mesmo criadores de banda desenhada preocupados com a instauração de um vocabulário técnico e crítico específicos), origens geográficas e tempo em que escrevem, etc. No entanto, esse passo é necessário.

Será num espaço de tensão entre um eventual campo de experiências formais e a percepção social de uma experiência concretamente histórica que devemos encontrar um ponto de convergência entre os vários fios que comporiam a ideia-constelação da banda desenhada. Como aponta David Kunzle na introdução à sua monumental *History of the Comic Strip*[15], a inscrição da banda desenhada no território histórico ora oscila entre um acriterioso e ávido açambarcamento de todas e quaisquer produções culturais e artísticas humanas de imagens e narrativas[16] para a composição de uma ideia de que a banda desenhada é uma linguagem "universal", "eterna" e "contínua" – abdicando de quaisquer princípios antropológicos regendo a perspectiva da obra na sua circunstância[17] - ora se apresenta como que através de um nome de um autor, assim erigido a uma espécie de deus todo-poderoso que

[14] Encontrada em obras de referência geral ou específica, e tendo em conta as várias línguas (nas quais o termo é diferente e não directamente traduzido: banda desenhada, comics, mangá, fumetti, etc.).

[15] David Kunzle, *History of the Comic Strip. Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Pictures Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. University of Californa Press: Berkeley, Los Angeles, London 1973: pgs. 1-4.

[16] Nas palavras do historiador norte-americano, uma "história enlatada que mergulha ao acaso na história geral da arte" ("potted history which dips haphazardly into the general history of art"). Kunzle, op. cit: pgs. 1-2.

[17] Uma posição corrigida, por exemplo, por Hans Belting, o qual, entendendo que os meios (*media*) da imagem não lhe são exteriores, mas antes o seu próprio meio natural (*ambiente*), procura instituir uma abordagem antropológica do estudo das artes. V. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenchaft* (2001){trad. franc. Jean Torrent, *Pour une Anthropologie des Images*. Gallimard : Paris 2004 : pgs. 30 e ss.

cria uma nova espécie de arte, *ab ovo*, sem quaisquer ligações ao que se passara nos territórios contíguos. As escolhas desses autores poderão ser expressas através dos mais variados modos. Por exemplo, demonstra-se um princípio formalista, ainda que incompleto: apontando-se Richard F. Outcault como o seu tutor por ter "inventado" o balão de fala na sua série *Hogan's Alley*[18] em 1896. Vacila-se num espaço de paixões nacionalistas-linguistas (a que se deve reportar uma complicada teia de nostalgia, ignorância do Outro, inábeis políticas de divulgação e manutenção da memória histórica da banda desenhada, exclusividade dos canais de distribuição de informação, vulgo "fãs" ou "especialistas", etc.), em que os autores francófonos pugnam pelo nome do suíço Töpffer e os anglófonos pelo de Outcault[19], esgotando-se a discussão num enquistamento inábil e infrutífero e não num estudo, que se deseja não *conclusivo* mas *crítico*, do desenvolvimento da banda desenhada.

A identificação dos *textos (de banda desenhada)* atrás citados, e outros, como os que nos ocuparão, como fazendo parte dessa constelação a que se dará o nome de "banda desenhada" [20], escapando à mera gravidade do nome propriamente dito – que se limitaria a um grupo de produções mais restrito, as tiras -, ajudar-nos-á a admitir e aceitar e aderir à possibilidade da interpretação e escrutínio das suas propriedades estéticas e da sua estruturação[21]. Ou seja, ao início da construção de uma visão crítica. Recorreremos ao filósofo norte-americano Noël Carroll e a Walter Benjamin para o esclarecimento deste caminho. Com Carroll, faremos uma brevíssima passagem pela história das teorias da arte, sobretudo as mais recentes, de modo a

[18] Mais conhecida pelo nome da personagem que se tornaria o seu protagonista, *Yellow Kid*. Bill Blackbeard é peremptório em afirmar a tira de 25 de Outubro de 1896 como aquela que funda a banda desenhada ("em primeiro lugar"), ainda que assegure uma relativização pela presença da palavra "combinação" (das inovações formais). Cf. Richard Felton Outcault, *R. F.Outcault's The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid who Started the Comics*/ed. e introd. Bill Blackbeard. Northhampton, Massachussets: Kitchen Sink Press 1995: pg. 70. Em rigor, há vários erros nesta leitura, sobejamente discutidos pelos autores da especialidade: não é um balão de fala, este já havia sido utilizado e regularmente, as características não são utilizadas novamente em combinação senão mais tarde e já noutra série, etc.

[19] Discutido por Domingos Isabelinho, em entrevista (programa televisivo *VERBD*, 5 episódios, 25 minutos cada, uma produção externa da Black Maria para a RTP2, co-realizado por Paulo Seabra e Pedro Moura. [exibido entre Agosto e Setembro de 2007], 2º episódio). Este crítico pergunta-se se não será informado lateralmente por uma mesma paixão a sua defesa d'*As Cantigas de Santa Maria*, de Alfonso X, o Sábio, enquanto texto passível de integração numa ampla e atenta história da banda desenhada (discutir-se-ão brevemente as *Cantigas* adiante).

[20] Aqui seria necessário anotar que o próprio termo "banda desenhada" tem uma complicada história, já que é um termo relativamente recente (anos 60) que traduz em francês (*bande dessinée*) o que em inglês se conhecia por *comic strip* ("tiras cómicas"), tendo existido muitos outros termos que concorriam para os mesmos objectos culturais, ao longo dos tempos e muito diferenciados entre as línguas: *funnies*, *comics*, *histórias aos quadradinhos*, *tebeos*, *historietas*, *récit en images*, *fumetti*, *strippen, manga, manhwa*... Não é nosso objectivo discutir o termo, empregando-o de modo a que congregue todas as produções que se compreendem com esses outros termos. Não deixa de ser sintomático que a falta de equivalentes exactos entre as várias línguas impeça a articulação de um discurso unificado, contínuo e sustentado do seu estudo histórico e crítico.

[21] Cf. Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. Routledge: Nova Iorque 1999: pg. 208.

encontrarmos uma forma de consubstanciar a argumentação anterior. O seu livro introdutório *Philosophy of Art* apresenta como que uma súmula histórica das teorias que explicitaram (ou tentaram explicitar) o modo como identificamos a arte enquanto arte e a sua também sucessiva crítica, ajudando-nos a aproximarmo-nos de bases teóricas que, por sua vez, nos possam informar e que possamos aplicar[22].

As variadíssimas teorias da arte (representacionais, formalistas, expressivas, estéticas num sentido restrito, institucionais, etc.) sucederam-se na tentativa de elaborar uma definição de "arte", contribuindo para uma aproximação mais acabada, cada uma de seu modo, e numa visão cada vez mais capaz, mais informada, informativa e descritiva de igual modo, sobre os objectos artísticos, mas nenhuma delas esgotou o assunto, revelando assim tratar-se de uma *vexata quaestio*: afinal, o verdadeiro imo da filosofia da arte. Por outro lado, todas elas, de uma forma ou outra, acabariam por revelar-se exclusivistas, o que quer dizer que deixavam de fora exemplos de objectos que apenas seriam considerados "de arte" a partir de uma outra perspectiva. Em termos históricos, podemos dizer que os movimentos artísticos – aqueles que pretendiam instaurar o seu próprio acto criativo autónomo – foram colocando em xeque sistematicamente as teorias de arte em vigor no seu tempo, tornando-as, nas suas perspectivas particulares e pela criação dos seus próprios "novos" objectos artísticos, obsoletas[23].

Walter Benjamin, no seu mais famoso texto, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*A Obra de Arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica*), discutindo novos meios de produção e de distribuição e as novas relações com que eles permitem a fruição da obra pela presença da cópia e não mais de um original (cujo fantasma se dissipa ou se apaga na produção) abre espaço a questões que podem iluminar a questão presente. O autor afirma, numa nota a esse escrito, que "toda a forma de arte plenamente desenvolvida se situa no cruzamento de três linhas de evolução", passando então a explicitar que linhas são essas, e

[22] Os parágrafos que se seguem são uma re-apresentação, forçosamente minimal, da apresentação já de si sumária – mas pertinente e clara – do filósofo norte-americano Noël Carroll das várias teorias da arte que foram sendo apresentadas e debatidas ao longo da história do pensamento. É no seu cotejamento final a Benjamin que se dá final a esta longa citação transformada em paráfrase. Ver capítulo 5, "Art, definition and identification", Carroll, idem: pgs. 206-267.

[23] É óbvio que esta é uma restrição radical da experiência histórica da arte e cuja natureza da obsolescência nunca é jamais cumprida, recuperando-se mais tarde aquilo que se combatera antes. Mais, a forçada, e depois canónica, aceitação de "novos" objectos, fazendo expandir o *corpus* presente, obriga também a uma reformulação de posições para com o passado. No que diz respeito ao campo da banda desenhada, a ponderação de uma obra como *The Cage*, de Martin-Vaughn James (1975) poderá levar à consideração retrospectiva para com obras como *Totentanz* (ou *Bilder des Todes*), de Hans Holbein (1538), ou *Fugaku Hyakkei*, de Katshushika Hokusai (1834). Um olhar do presente, que desenvolve um novo campo artístico, pela conjunção de vários novos objectos, olha o passado e integra essas obras numa consideração mais ampla do campo a que se pode chamar de "banda desenhada". Subitamente, aparece uma ideia *no presente* que permite esse olhar *sobre o passado.*

exemplificando. Adaptaremos essa argumentação ao nosso campo.

Dessas "três linhas de evolução", temos em primeiro lugar a *técnica*, que contribui para "uma determinada forma de arte". Em segundo lugar, os *efeitos*, cuja diferença entre os que existem nas formas de arte tradicionais e os das novas formas de arte está no esforço, menor ou mesmo inexistente nas novas formas. E em terceiro lugar, as *transformações sociais* que levarão necessariamente à transformação da recepção[24]. Ainda que o crítico alemão esteja a discutir nessa sua obra a fotografia, o cinema, o Dada, não nos é difícil, porém, encontrar as associações possíveis com o nosso território. A banda desenhada é uma "forma de arte plenamente desenvolvida", e importa-nos identificar e encruzilhada das *suas* "três linhas de evolução".

Retornemos a Carroll, antes de esmiuçar esta nota de Benjamin. Nós identificamos uma coisa sem a necessidade de uma sua definição cabal e final. Por uma perspectiva determinada, agregamos a essa coisa todas as outras que conhecemos e que poderão com ela estabelecer um laço qualquer de semelhança, como se de um familiar se tratasse. É a teoria do "ar de família", que encontra as suas raízes em Wittgenstein[25]. Essa tomada de posição levar-nos-á a que se entenda de um modo claro o espaço aberto da constelação a que nos referimos anteriormente, e que nos permitirá indicar a existência de instrumentos de leitura, análise e interpretação aplicáveis tanto a um álbum de *Tintin* como aos *Bilder des Todes* de Hans Holbein. De facto, cria-se uma "família" nesse sentido. O problema é que a metáfora familiar apresenta desde logo os aspectos pelos quais ela, a teoria, falhará. As semelhanças são elementos perceptíveis, mas a pertença familiar não; bem pelo contrário trata-se de características não-manifestas, não expostas. Para além disso, se tomarmos em conta o significado de *semelhança*, em que algo se aproxima de outro algo por um determinado elo ou grau de semelhança, notar-se-á que esse argumento é vago e relativo, pois se algo se parece com isto ou com aquilo, também se poderia parecer com um terceiro ou quarto termo, enfim, tudo se pareceria com

[24] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936-9). {trad. port. João Barrento, *A Obra de Arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica* (3ª versão). In *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006: pg. . Trata-se da nota à secção XIV, numerada na edição consultada como a 26ª.

[25] Teoria a qual, descobrindo "cadeias de similaridades" ou "cadeias de condições de semelhança", cf. Morris Weitz ("The Role of Theory in Aesthetics"), implica uma perspectiva sobre todas as outras (anteriores) teorias, revelando como "uma teoria acerca [da arte] é logicamente impossível e não apenas factualmente difícil". No entanto, Weitz não explicita com exactidão quais as "condições" a que se refere: elas surgiram na pequena correcção permitida pela narração histórica, cf. adiante. As condições estarão nas associações argumentadas pelo proponente. Weitz segue a exposição de Ludwig Wittgenstein do conceito de *Familienähnlichkeit*, em [*Philosophische Untersuchungen*] (1953) {trad. port. M. S. Lourenço, *Tratado Lógico-Filosófico* e *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian 2ª ed. 1998 [1ª, s.d.]. Parte I, parágrafos 65 e seguintes: pgs. 226 e ss. Cf. e Apud Carroll, op. cit.: pgs. 266-267.

tudo, pois à medida que procurássemos os traços de semelhança (cor, matéria, inscrição no mundo), progressivamente se incluiria *tudo*. É aqui que uma perspectiva histórica pode actuar, corrigindo esse perigo, mas por sua vez apresentando outras armadilhas: a fraqueza, por assim dizer, destoutra perspectiva está na sua exigência de um apriorístico, e necessário, "olhar da arte" que informe os novos objectos artísticos que surgem no mundo e no tempo. "Olhar" que teria de nascer da própria arte, tornando o argumento circular. Além disso, como identificar o nascimento desse olhar?

George Dickie avançaria ainda uma outra forma de entender as artes, com a conhecida teoria institucional da arte. Não obstante o seu essencialismo, e de ser mais inclusiva que as teorias anteriores[26], o problema dela reside no facto de o mundo da arte (*artworld*) não ser uma instituição no seu sentido pleno (que terá regras apriorísticas, uma classe segregada e hierarquizada, etc.). É neste ponto que avançamos o seguinte. Cremos que nesta súmula surge uma contradição, um antagonismo aparentemente insuperável entre teorias processuais (nas quais se espera que a nova obra de arte observe um conjunto de características apriorísticas, que se conforme às regras estabelecidas) e teorias funcionais (nas quais a ênfase se encontra nos resultados e nas funções da obra). E cremos também que a nota de Walter Benjamin aponta para um espaço no qual se absorvem essas diferenças, ou melhor, no qual essas diferenças são parte necessária e actuante sobre a criação do espaço da nova arte (ou da nova obra de arte): o espaço de uma constelação, que está sempre necessariamente *em relação*.

Finalmente, Carroll avança como última hipótese (se bem que não a proponha como final nem ulteriormente superior, deixando-se sempre em aberto que a questão da arte é complexa, "cheia de dobras", cf. mais adiante), a ideia da *narração histórica* ("historical narration") como um dos modos de explicar e considerar uma obra de arte enquanto obra de arte; isto é, contando uma *narrativa* ("story"). Mas também uma *história* ("history"), pois este modo também nos ajudará a aproximar "novas" obras de arte de outras previamente existentes. De certa forma, pode parecer que estaremos de novo a criar "famílias" mas, diferentemente do procedimento da teoria das semelhanças familiares atrás citada, não nos pautaríamos aqui somente pelas semelhanças mas igualmente por elos e limites de pertinência, ambos tornados claros pela "narrativa"[27].

Face ao imperativo desejo da definição numa determinada situação, nova, o proponente

[26] Por ser, segundo as palavras de Carroll, mais uma teoria classificatória do que comendatícia. Carroll, op. cit.: pg. 231.
[27] Carroll, idem: pg. 256.

apresenta argumentos que o ajudarão a atingir a ideia de que ela pertence a um grupo, onde a deseja incluir. Por outras palavras, não estaremos perto do que Benjamin indicou em 'Goethes *Wahlverwandschaften*' como sendo o papel da crítica? O de elevar a obra de arte à "verdadeira intuição do belo"[28]? Isto é, através da argumentação crítica, arrolando exemplos anteriores e comparáveis à nova situação, constrói-se como que uma tradição que desembocaria nessa nova obra e, ao mesmo tempo, integrar-se-ia essa obra na tradição. Mais, uma vez que esse esboço levaria à ideia de uma constelação da qual emerge a ideia ou a formulação do teor da verdade da nova situação, da nova obra de arte, esta revela-se subitamente como se se encontrasse marchetada na ideia de arte. E o recurso de Benjamin, no trecho a que esta citação pertence, à noção de *mistério*, coloca-nos mais ao fundo desse caminho, desse convite à narrativa[29]. Pois, mais do que uma definição, cabal e fechada, holística e una, procuramos antes uma explicação: *ex-plicare*, "tirar o plissado", as dobras, os nós, as redes, os tecidos, os têxteis, os textos. Para se desfazer o enredo temos de o tecer enquanto enredo antes de tudo... Perícia, destreza, paciência, são as qualidades do crítico ao mexer nesses nós; a espada de Alexandre não tem aqui lugar. A narrativa, sendo perspectiva, torna todas as mudanças (por mais *com*-plicadas que sejam, por mais "plissadas" que sejam) uma linha contínua, ainda que "cheia de tensões, montagem e cortes" (Maria Filomena Molder), no interior da inteligibilidade: pode ser (re)contada no seio da lógica, da razão[30].

Portanto, mais do que entender a banda desenhada como susceptível de definição, tornar-se-á mais produtivo compreendê-la como um intervalo, um espectro, ou mesmo uma constelação, para utilizar a expressão de Walter Benjamin. Isso permite-nos, a um só tempo, avançar um espaço serenamente ainda que vagamente delineado, o qual está aberto a textos partilhados com outras esferas[31]. Assim, também, ultrapassamos a ânsia em encontrar um único e cristalizado (monumentalizado e consagrado) ponto original, *ex nihilo*. Passamos a

---

[28] Walter Benjamin, "Goethes *Wahlverwandschaften*" {trad., e ed. Maria Filomena Molder, "As Afinidades Electivas de Goethe", in Colecção de textos de W. B. traduzidos, editados e disponibilizados em fotocópia, pela Professora Maria Filomena Molder, durante seminário académico 2004-2005, Departamento de Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: pg. 5.

[29] Tomando como ponto de partida a raiz verbal grega *myein* que significa "fechar", provavelmente associada aos lábios que se fecham para não deixar escapar o segredo aos não-iniciados. É por Tertuliano e depois pelos textos traduzidos da Bíblia (da Septuaginta à Vulgata) que o grego *mysterion* passa ao latim *sacramentum*, mas que no contexto do Cristianismo passa a ver os lábios não como uma barreira mas a própria passagem da "Palavra", em todos os seus sentidos teológicos (cristãos).

[30] "A própria narrativa é um instrumento para tornar a mudança inteligível". Carroll, op. cit.: pg. 255.

[31] Como, por exemplo, um livro como *O Escritor*, de Ana Hatherly, participando no centro da poesia visual, ou os romances-colagem de Max Ernst, parte integrante da obra visual do famoso surrealista. Interessar-nos-á portanto mais uma atitude inclusiva que uma excludente.

considerar a "origem" no seu sentido benjaminiano, algo que "nunca se dá a ver" e cujo "ritmo só se revela de um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado"[32].

Ora isso não nos permite *identificar* a origem, encontrar como que um facto que a cristalizasse: "a origem não tem nada em comum com a génese", escreve ainda Benjamin. "Em todo o fenómeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história"[33].

Talvez estas palavras de Benjamin nos possam ajudar na decisão de ver num autor em particular a "determinação de figura" de um modo muito vincado. É como se fosse possível encontrar nele uma experiência que ancora um *antes* e um *depois* relativos à arte que nos importa discutir, tal como discernir na sua obra uma concatenação das diferentes percepções de um fenómeno que é unido pelo nome de "banda desenhada". Esse autor é Rodolphe Töpffer. É na obra dele que converge toda uma série de experiências anteriores, transformando-a na encruzilhada indicada anteriormente e que permite encontrar nela esse ponto nevrálgico que pode passar como "ponto de partida", sabendo porém que de ponto a ponte não há grande distância[34]. Esta escolha crítica por um "ponto de partida", "nevrálgico", "prisma", é tomada, não como um gesto no qual se cria e avança uma teoria ou se propõe uma definição (fechamento), mas antes como uma escolha, naturalmente momentânea, e de parâmetros através dos quais se faz uma leitura cada vez mais exacta e valorativa quer do campo em geral quer dos textos em particular da banda desenhada[35].

---

[32] Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel.* {trad. port. João Barrento, *Origem do Drama Trágico Alemão.* Lisboa: Assírio & Alvim 2004: pg. 32.

[33] Idem.

[34] A obra fundamental para esta discussão é a de Thierry Groensteen e Benoît Peeters, eds., em *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée* Paris: Hermann 1994. Laurent Grove ("Autobiography in Early Bande Dessinée", in *Bélphegor* [publicação online da Dalhousie University, Canadá : http://etc.dal.ca/belphegor/] Vol. 4, no. 1. Novembro de 2004) acusa, de passagem somente, que esta é uma obra de um "historiar retrospectivo oportunista". Não apresentando os argumentos que o levam a fazer esta afirmação, não podemos discuti-los, mas espero que com a aproximação a Walter Benjamin, surja mais um ponto de defesa dessa posição inaugural, ou pelo menos nevrálgica, e insisto neste termo, – não para impedir a continuidade da discussão – mas para lhe garantir um eixo consolidado de uma direcção dupla, de organização e de abertura a um olhar retrospectivo.

[35] Esta dupla aproximação e afastamento da obra de Töpffer a todos os textos de banda desenhada recorda um outro tema discutido por Benjamin no "Prólogo Epistemológico-Crítico" à *Origem...*, o dos géneros, ou melhor, a crítica a uma teoria dos géneros. Procurando demonstrar a unicidade de cada obra de arte, e independência de "traços em comum", escreve: "Uma obra importante, ou funda o género ou se destaca dele, e nas mais perfeitas encontram-se as duas coisas". Não seremos capazes de dizer, pelo menos, nesta etapa dos estudos existentes sobre banda desenhada, se a obra de Töpffer faz ambos, mas quanto a ser a "fundadora" do "género", é o que tentaremos demonstrar nos próximos parágrafos. Queremos, todavia, alertar para o facto de não considerarmos a

É como se as raízes da origem desta nova arte remontassem a vários momentos no passado, mas fossem as condições em torno de Töpffer as que permitiram o seu cabal florescimento. A convergência e cruzamento dos três elementos apontados por Benjamin passaram, em conjunto, a determinar esse novo modo de expressão a que damos o nome de banda desenhada. Mas em que medida a consideração desses mesmos elementos, isoladamente, abstractamente, nos ajudam a criar uma ideia (por mais nebulosa que seja, mesmo assim juntando a poeira das estrelas que comporão a constelação) da banda desenhada? Estudemo-los, então.

Em primeiro lugar, está a *técnica*. As técnicas não existem **antes** da obra de arte; não são separadas ou separáveis delas. Mas este exercício de abstracção permite-nos identificar elementos que são empregues em vários tipos de arte e que nos permitem isolá-los enquanto categorias de análise: a tinta-da-china pode ser empregue em pintura, caligrafia ou desenho, mas apenas existem, enquanto formas de arte, *pintura*, *caligrafia* e *desenho*. O mesmo pode ser dito em relação à perspectiva, construção por módulos, separação em vinhetas, etc. O que aqui chamamos de técnica está de acordo com esse exercício que apenas serve à análise e que nos permite aproximar da linha de convergência desejada. O cinema aproveitou alguns tipos de enquadramento idênticos àqueles que eram naturais ao teatro; o "enquadramento" em si é algo de muito diverso conforme existia no cinema, no teatro, na pintura, na fotografia, na banda desenhada, etc. Mas há algo abstracto que nos permite falar em "enquadramento" em geral[36].

As técnicas, desse ponto de vista abstracizante e analítico, podem surgir em vários tipos de obras de arte. No campo que nos interessa, essas técnicas são variadíssimas, desde a representação do movimento, com ou sem linhas de acção, os balões para encerrar a fala, a divisão das cenas em "vinhetas" (quadradinhos ou outros mecanismos), a representação de espaços contíguos para "fora" da vinheta, ou divididos entre várias, a repetição das mesmas personagens em acções diferentes ou dos mesmos cenários para cenas diferentes, a representação de um "momento pregnante" (cf. Lessing), i.e., um momento certo de uma acção a decorrer e que aponte para ela na totalidade apesar de apenas se a ver num momento parcial, as onomatopeias, entre muitas outras. No entanto, como se disse antes, cada uma dessas técnicas não é "suficiente" (nem "necessária") para estarmos perante um exemplo de

banda desenhada um *género* (de uma qualquer outra entidade, como a Literatura, por exemplo) mas um *modo* autónomo. Voltaremos a discutir o género, ainda que numa estrita perspectiva literária, na parte 2.2.2.

[36] O que permite criar discursos abstractos empregues sobre todas as instâncias da imagem, como em Jacques Aumont, *L'Image*. Nathan : s.l. 2003, 2º ed. (1ª, 1990). Por exemplo, para o "enquadramento", pgs. 113 e ss.

banda desenhada. Por exemplo, numa das faces do famoso sarcófago do cidadão romano chamado Junius Bassus, que data de 359 e se encontra no Vaticano[37], vemos a história de Jesus (representado como imberbe, ou então escanhoado) em 10 cenas ("vinhetas", se o desejarmos): numa das faces, na coluna do centro, será fácil identificar a última ceia (acima) e a entrada em Jerusalém no burro (abaixo). Que há uma coincidência de **técnicas *(do modo abstracto, como vimos)*** com a contemporânea banda desenhada, não pode haver qualquer dúvida: ambas servem para a divisão do espaço de representação, assim como para a identificação de unidades de tempo e acção. Mas terá esse sarcófago o mesmo **efeito** (percepção, ligações da memória, modos de leitura) que a banda desenhada tem? Será que as **mudanças sociais** (a recepção destas imagens) operadas no seu tempo eram as mesmas que a banda desenhada opera hoje[38]? Uma resposta cabal só poderia ser dada no seio do estudo histórico (sociológico e antropológico também) e exacto de cada um dos exemplos. Mas bastar-nos-á deixar em aberto que não poderemos responder afirmativamente sem cair numa visão ahistórica.

Quanto aos *efeitos*, poderemos encontrá-los já - numa intensidade considerável e idêntica ao que se tornaria possível na banda desenhada moderna - no século XVIII, particularmente profícuo em matéria de caricatura política, sobretudo em Inglaterra (não podendo, porém, descurar qualquer outro país crítico a Napoleão, por exemplo)[39]. A caricatura tem uma história particular, mas nos termos em que se aproxima do nosso campo terá a ver com alguns dos **efeitos** análogos àqueles da banda desenhada, que tanto poderão ser os do humor, como os de crítica moral-política (um valor que a caricatura assume nos fins da Idade Média), de expressividade exagerada ou estilizada (cujos precursores são os irmãos Carracci). Por exemplo, James Gillray aliaria ambos os princípios para criar imagens, as quais surgem a um primeiro olhar elípticas, mas que serão bastante claras em relação ao tipo de construção participativa a que são convidados os leitores e fruidores de banda desenhada. A relação entre o texto (título, texto descritivo, falas se as houver) e a imagem, pedra de toque para o entendimento da ilustração de Gillray junto aos seus leitores contemporâneos, é da mesma

[37] E de que existe uma reprodução fotográfica na página 115 (imagem 108) de *A Basic History of Art*, de H.W. Janson e Anthony F. Janson, e um pormenor na página 91 (imagem 82) de *The Story of Art*, de Ernst H. Gombrich.

[38] Não queremos pretender fechar estas "funções" contemporâneas da banda desenhada, mas antes alertar para uma sua percepção enquanto "texto fictivo" ou "modo de expressão", por exemplo, existente hoje, mas não presente nem previsto nestas outras criações antigas.

[39] V. a obra em seis volumes de Champfleury [Jules-François-Félix Husson], *Histoire de la Caricature*, publicada em Paris entre as décadas de 60 e 70 do século XIX.

ordem da que se encontra nesta arte moderna também. Mas estaremos perante um exemplo propriamente de banda desenhada com todos estes autores, de uma perspectiva **técnica**? E o seu papel **social**, tão crítico e directamente endereçado, será o mesmo que se estabeleceria com as experiências modernas da banda desenhada, sobretudo as da assunção de um programa narrativo autónomo?

Finalmente, no que diz respeito às *mudanças sociais*, recuaremos às já anteriormente citadas **Cantigas de Santa Maria**. Encomendadas (e algumas criadas) pelo rei de Castela e Leão, Afonso X, são uma obra magnífica, um exemplo superno da arte do seu tempo, século XIII, e que se apresenta em três vertentes: a poética, a musical e a gráfica[40]. Trata-se de uma imensa colecção de cantigas dedicadas à Virgem Maria, logo, de poemas acompanhados por uma notação musical. Mas para além das canções, tem também páginas rica e brilhantemente iluminadas, as mais das vezes compostas num esquema divisório de seis cenas (ou miniaturas) que seguem mais ou menos próxima, mais ou menos distantemente, as acções ou descrições das cantigas[41]. Estas páginas iluminadas têm não só um número de estratégias formais (as **técnicas**) que seriam conta corrente na banda desenhada (entendida estritamente aqui como a arte moderna e contemporânea desse nome), desde a repetição de personagem e de cenário, na contiguidade de cenário entre cenas ou na transição de personagens de uma cena para outra (provocando assim alguns **efeitos** análogos também), etc., como têm também um programa narrativo (os milagres da Virgem) próximo do acto de leitura suscitado pela banda desenhada (e muito diverso daquele verificado em relação ao sarcófago de Bassus). Tratarmo-las, às páginas iluminadas das *Cantigas*, como "pranchas" com "vinhetas", para empregar o vocabulário técnico contemporâneo da banda desenhada, não obstante o seu lado anacrónico, demonstrará a *estranha* falta de, precisamente, *estranhamento* na sua utilização. No entanto, a relação destas imagens com as canções, por mais complexa que seja, está subsumida a um programa geral de elevar Santa Maria a figura tutelar da religiosidade católica. Mais, apenas existe *um* exemplar (o códice do Escorial) com todas estas características (as cópias restantes são diferentes em vários aspectos), e esse exemplar era apenas acessível a um número reduzidíssimo de "leitores". Se concordarmos com Kunzle, na sua visão institucional da banda

[40] Curiosamente, seria necessário chegar ao século XX para chegarmos a uma obra formalmente idêntica: *Leben? Oder Theatre?* de Charlotte Salomon, da qual voltaremos a falar na secção "monumentalização da perda", no próximo capítulo, 1.2.

[41] V. *Las Cantigas de Loor de Alfonso X el Sabio*, de Luís Beltran (Ediciones Júcar: Madrid 1990). Beltran fala de "textos pictóricos" ou "ilustrações"em termos gerais, e de "moldura" para a representação de cada cena (as vinhetas).

desenhada como uma "arte das massas", teriam portanto **As Cantigas** o mesmo papel social que viriam assumir as obras de banda desenhada **tout court** da modernidade? Exerceria a mesma **mudança**?

Estes últimos parágrafos não desejam de modo algum impedir as possibilidades do estudo de pinturas rupestres, da coluna de Trajano, de sarcófagos esculpidos, de tapeçarias figurativas, de códices medievais[42] ou de outro qualquer tipo de produção cultural para se poder falar de (o espectro da) banda desenhada. Simplesmente pensamos que deveremos tomar um ponto de partida - por mais **arbitrário** que seja, mas desde que **pertinente**, e isso não faz um paradoxo - a partir de alguma atitude equilibrada entre a diástole (abrangendo o máximo de produções culturais, de obras de arte, de "coisas" que coincidam com a banda desenhada pelo menos num ponto ou aspecto) e a sístole (contraindo-se a atenção para apenas um reduzido número de "textos" que cumpram uma definição fechada em contornos demasiado formalistas ou falsamente essencialistas). É preciso não apenas olhar para os aspectos formais de determinada obra ou objecto de atenção (se tem "quadradinhos" ou "balões"), e talvez nem sequer apenas o seu valor ontológico (como com Thierry Groensteen, que a estuda enquanto **linguagem**, "conjunto original de mecanismos produtores de sentido", e de quem se falará adiante), mas reflectir sobre o seu valor enquanto fenómeno antropológico, histórico-social, e verificar que relações estéticas estabelece com as **outras** artes do seu tempo específico.

Não queremos também deste modo indicar Töpffer como o único ponto (*ovo*) a partir do qual (*ab*) nascerá toda a banda desenhada, ou como o deus-todo-poderoso que indicámos acima aquando da discussão a partir de Kunzle. Mas sem dúvida alguma como um ponto pertinente e nevrálgico, de passagem ou ponto de encontro entre uma série convergente (de cultura em geral) até ele e a partir dele uma série divergente (igualmente geral). É graças à obra dele que podemos fazer o exercício, de abstracção, de identificar técnicas, efeitos e percepções antigas (que seriam modificadas pelo advento da nova forma de arte, isto é, as suas mudanças sociais) em outros campos anteriores ao que ele fundou.

[42] Sem o estudo, por exemplo, de Danièle Alexandre-Bidon sobre textos (no sentido pleno) iluminados medievais, não se poderia avançar com outros estudos conclusivos, mas apenas impressões não atestadas por uma investigação séria e balizada. V. Danièle-Alexandre Bidon, "La Bande Dessinée avant la Bande Dessinèe. Narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen Âge". In *Le Collectionneur des Bandes Dessinées* [Hors-série : Les origines de la bande dessinée, actes du Colloque organisé au Mussée de la bande dessinée de Angoulême, 26 Janvier 1996, à l'occasion de l'exposition "Rodolphe Töpffer"]. L'Association de la Revue *Le Collectionneur des Bandes Dessinées*/ Centre National de la bande Dessinée et de l'Image : Paris/Angoulême 1996; pp. 11-20.

Se utilizarmos a ideia de viagem ou de passeio como um dos eixos (tema estruturante de quase todos os livros dos *récit en images* ou *littérature en estampes* de Töpffer), arregimentar-se-ão assim os *Wandermaler*, com Dürer por exemplo, os romances de viagem, com Goethe ou Swift, a série de estampas versejadas *Dr. Syntax*, da dupla de Thomas Rowlandson e William Combe, para depois acompanharmos Stevenson e as suas *Travels with a Donkey* ou Richard Doyle com *The Foreign Tour of Brown, Jones and Robinson*. Encontramos muitos elementos em Töpffer que podem ser considerados, desirmanados, nas caricaturas dos Carraci, na ilustração da literatura em geral, cujos profusos exemplos não estão em falta um pouco por todo o lado e eras, desde as miniaturas iluminando fragmentos de Virgílio no século V a.C. aos variadíssimos manuscritos medievais, das imagens em sequência encontradas em azulejo (dos Passos de Cristo em inúmeras igrejas, aos painéis do Sr. Roubado em Odivelas), aos presépios barrocos (portugueses), e até mesmo pelo circuito das escadarias e esculturas do Bom Jesus do Monte, em Braga[43], sem esquecer naturalmente as histórias em imagens, desde as populares *broadsheets* inglesas do século XVIII, de cariz político, às "cenas morais" de Hogarth... Mas é em Töpffer que esses elementos são reaproveitados, transformados e reconfigurados numa nova espécie de arte, que o leva a *construir* um campo específico. Além do mais, é pelo seu *Ensaio sobre a Fisiognomonia* e noutros escritos de natureza expositiva[44] que nos apercebemos estar Töpffer consciente de se encontrar num acto de criação de uma linguagem inovadora. É este autor que, retrospectivamente, nos ajuda a ver para lá de todas diferenças históricas, sociais, culturais, contribuindo para a iluminação de um campo de produção artística contemporâneo.

1.1.1. A MEMÓRIA NA BANDA DESENHADA (*MATÉRIA*)

No espaço compreendido entre as décadas de 60 e de 70 do século XX – mais propriamente os anos 60 nos Estados Unidos e no Japão e os anos 70 em França,

[43] Havendo um estudo no sentido da sua *legibilidade* alegórica: José Fernandes Pereira, "Retóricas da Fé: Simbolismo e Decoração no escadório dos cinco sentidos", in *Claro-Escuro*, nº 1. Quimera: Lisboa, Novembro 1988; pp. 17-32.

[44] O ensaio foi publicado em 1845, e reeditado por T. Groensteen e B. Peeters, op. cit.. É neste volume que descobrimos também que o autor suíço indicava, numa pequena "Notice sur l'*Histoire de Mr Jabot*" (publicado em 1833) na *Bibliothèque universelle de Genève*, no. 18, a Junho de 1837, a seguinte ideia esclarecedora: "Este pequeno livro é de uma natureza mista. É composto por uma série de desenhos autografados, feitos de uma penada. Cada um destes desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem esse texto, não terão mais do que um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, não significará nada. O todo no conjunto forma uma espécie de romance tão mais original que não se parece mais com um romance do que com outra coisa qualquer". Daí se retirou a epígrafe da parte 2 do presente trabalho.

influenciando depois os países vizinhos, onde se inclui Portugal – dá-se a emergência de um grupo cada vez maior e mais significativo (em termos de visibilidade, foco de influência, valorização estética, poder de afirmação político e social, etc.) de uma banda desenhada que escapa à força da gravidade do entretenimento[45]. É o tempo do advento de uma banda desenhada descomprometida em relação às exigências ou expectativas que lhe eram exteriores, que a viam como um género "fechado" ao divertimento ou à infantilidade. É o tempo de uma banda desenhada *maior*. "Maior" no sentido de ter atingido um grau de autonomia que lhe pertence. É por duas razões que não empregamos antes o termo, com ele discordando mesmo, de "adulta". Em primeiro lugar, a adjectivação da banda desenhada como "adulta" leva à ideia de essa ser uma excepção dentro de um campo de produção "não-adulto", implicando com isso que esta é uma linguagem mais adequada à "simplicidade", à "descomplexidade", ao "fácil para todos"[46], revelando a um só tempo a visibilidade apenas de um corpo de produção (histórico ou contemporâneo) e a vontade em negar a possibilidade (e actual existência) de obras em banda desenhada que não se coadunam com esse pré-conceito. Em segundo lugar, porque o termo "banda desenhada adulta", as mais das vezes, é aplicado a produções de natureza erótica ou pornográfica, mais uma vez complementando a ideia anterior, a da banda desenhada como fonte de entretenimento, o qual, ao ser tecido especificamente para os adultos, se remete somente a um campo sexual interdito a menores.

Um dos pontos fortes da expansão (também em termos internos, enquanto linguagem)

[45] Não deixam estas afirmações generalistas de necessariamente reduzir uma história complexa e multímoda, sobre a qual vai surgindo uma bibliografia considerável. Para uma primeira aproximação, veja-se uma panorâmica mundial (ainda que perspectivada pela língua inglesa) em Roger Sabin, *Comics, Comix and Graphic Novels. A History of Comic Art*. Phaidon: Londres e Nova Iorque 1996. Para perspectivas mais circunstanciadas: Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi: Jackson 2005 e Joseph Witek, *Comics Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar.* University Press of Mississippi: Jackson e Londres 1989, ambas em relação aos Estados Unidos; Bruno Lecigne, *Avanies et Mascarade. L'Évolution de la Bande Dessinée en France dans les années 70*. Futuropolis : Paris 1981, Virginie François, *La Bande Dessinée*. Éditions Scala : Paris 2005 e Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. University of Toronto Press: Toronto 2006, para a França; Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Stone Bridge Press: Berkeley CA 1996 [2ª impr., com emendas] (cap. 2) e Sharon Kinsella, *Adult manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. University of Hawai'i Press: Honolulu 2000 (introd. e cap. 1) para o Japão; António Dias de Deus, com Leonardo de Sá, *Os Comics em Portugal. Uma História da Banda Desenhada*. Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa: Lisboa 1997: pgs. 249-329 (quarta e quinta partes; sendo esta a adenda de Leonardo De Sá) para Portugal. No nosso caso particular, foi a revista *Visão* o marco da "viragem" indicada.

[46] Levando à famosa fórmula, publicitada na revista portuguesa *tintin* (1968-1980), "dos 7 aos 77 anos". Num diálogo a propósito destes pontos, o antropólogo Daniel Seabra Lopes afirma o seguinte: "Ora, o que me agrada, na fórmula 'dos 7 aos 77 anos', é o facto de ela poder ser interpretada tanto de forma sincrónica (uma pessoa de 7 e outra de 77 lêem a mesma revista) como de forma diacrónica (a mesma pessoa lê uma revista aos 7 anos e, passadas décadas, aos 77, continua a ter prazer nessa leitura). Esta última interpretação pressupõe que algumas bandas desenhadas infanto-juvenis possam ser companheiras para a vida e, portanto, bem mais adultas do que à primeira vista se poderia pensar (mas haveria que descobrir o segredo das múltiplas leituras que essas histórias vão suscitando, dos 7 aos 77 anos)". (correspondência particular).

da banda desenhada no período referido seria verificado pela assunção da auto-representação. Antes de procurarmos estabelecer uma (momentânea) tipologia dessa família, é preciso assegurar que a emergência deste tipo de auto-representação não se dará singularmente na banda desenhada, num "vazio"[47] cultural. É precisamente no período dos anos 60-70[48], e sobretudo, mas não exclusivamente, nos Estados Unidos da América, que encontramos outras práticas culturais e artísticas que colocam o próprio autor no centro da representação da obra. Por exemplo, se os primeiros passos da fotografia se entregam de imediato a exercícios de auto-retratos, por vezes teatrais ou em que os retratados se apresentam enquanto "outros" (Oscar Gustav Rejlander, Hippolyte Bayard[49]), encontra-se nessa fase da história de facto um outro peso representacional do si-mesmo, permitindo-nos então falar de Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, Gilbert & George, para mais tarde se abrir caminho a Nan Goldin, Jean le Gac, Cindy Sherman, Jo Spence, entre outros[50]. O "peso" a que me refiro é o facto do corpo representado não estar presente simplesmente como plataforma de identidade, ou melhor, de identificação, nem como potencial teatral de alteridade, mas antes como, por um lado, plataforma de alteridade em si-mesmo, convidando à discussão de temas tão variados (e tão implicados uns nos outros numa perspectiva social, política e de poder) como a sexualidade, a etnicidade, a posição social, etc. e, por outro, como reveladora do potencial actual das várias identidades encerradas na suposta personalidade una. Um crescimento da potencialidade do subjectivismo: os fotógrafos "preocupavam-se cada vez mais em declarar perspectivas pessoais. (...) o mundo era visto através de olhos individuais" [51] e demonstrando-se como o "relativismo [é] uma nova norma para os públicos fotográficos"[52]. Isto espelharia uma visão da cultura não

[47] "(...) e sobretudo não num vazio ideológico", acrescenta Jan Baetens, "Autobiographies et bandes dessinées", in *Bélphegor* [publicação online da Dalhousie Universirty, Canadá : http://etc.dal.ca/belphegor/] Vol. 4, no. 1. Novembro de 2004.

[48] Um tempo que pode ser entendido, com Hans Belting, como o selo final do longo processo da Modernidade da arte que havia sido iniciado no início do século XIX com a instituição dos museus públicos, espelhando a noção e crítica que Benjamin preconizou sobre a (alteração da) "aura". Falando em termos muito gerais, mas com uma atenção sobretudo informada pelo advento da Arte Conceptual, Belting afirma que a arte dos anos 60 "afastar-se-ia cada vez mais da obra de arte tradicional e da sua firme caracterização enquanto criação pessoal de um objecto para ser exposto". Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983){trad. ing. Christopher S. Wood, *The End of the History of Art? [Reflections on Contemporary Art and Contemporary Art History]*. The University of Chicago Press: Chicago-London 1987: 7-13.

[49] Se bem que Bayard já se entregasse a exercícios de composição plástica que o diferenciavam dos restantes fotógrafos do seu tempo e apontasse já a práticas que seriam conta-corrente no Cubismo. V. Ian Jeffrey, *Photography. A Concise History*. Thames & Hudson : London rp 2003 [1ª ed. 1981]: pg. 25-26.

[50] Cf. Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*. Assírio & Alvim: Lisboa 2000: pgs. 13 e ss.

[51] I. Jeffrey, op. cit.: pg. 204.

[52] Idem: pg. 215.

de acordo com o princípio de que "não há nada de novo sob o sol", mas antes uma subtil diferença, uma perspectiva na qual, se bem que as pulsões humanas se possam manter nas suas várias vivências e experiências, encontram sempre formas de expressão radicalmente diferenciadas no tempo, no espaço, nas circunstâncias[53]. A autobiografia é um desses géneros literários que, não obstante podermos referir exemplos transversais[54] da Antiguidade para fazer parte da sua alargada família, apenas pôde de facto emergir na modernidade, a qual é "obcecada pelo culto da autenticidade ou, para se ser mais exacto (e a nuance é capital), uma recusa da inautenticidade"[55]. A autobiografia, e todos os subgéneros que dela se desenvolveriam (cf. adiante), "não é uma vocação fundamental da humanidade"[56], ainda que presentemente seja uma "prática de massa"[57].

Também a emergência da performance – na qual o "actor" se representa a ele mesmo ou coloca o seu próprio corpo a serviço de representações autotélicas e não para a encarnação física de uma personagem – associa-se também a este movimento: poder-se-iam citar Carolee Schneemann, Joseph Beuys, Chris Burden, Yoko Ono, Marina Abramovič, Ron Athey, entre tantos outros, como artistas que construíram a história desse campo. No cinema dar-se-iam

[53] "Tout n'est pas sorti de rien, mais il s'est passé alors une mutation profonde" Philippe Lejeune, "Une pratique d'avant-garde", entrevista de Michel Delon, in *Magazine Littéraire*. Hors-Série no. 11, "Les écritures do Moi". Paris: S.A.S. Magazine Expansion 2007: pg. 8.

[54] "Transversais" pois mesmo empregando o "eu" no centro dos eventos recontados nos textos – de Octávio Augusto na *Res Gestae* a Séneca e Lucílio (exemplos de Lejeune) – não se trata de um objecto literário ou de estruturação narrativa mas sim de um objecto com um fim ulterior: processo-verbal, defesa, pedido médico, correspondência *tout court*. A emergência da autoridade do indivíduo concreto e presente seria, no Ocidente, apenas verificada a partir da Idade Média. A falsa ou errónea atribuição de tantos tratados em variadíssimos campos a autores famosos anteriores (p.ex., Pseudo-Aristóteles, Pseudo-Dionísio, o Aeropagita) mostra que o peso da autoridade, mesmo que individual, se remetia sempre a uma tradição "fora do tempo", fora de uma inscrição no presente.

[55] Jan Baetens, "Autobiographies et bandes dessinées".

[56] Lejeune, op. cit.: pg. 8. Reforçando de outro modo o que se disse numa nota anterior. A associação à teoria dos géneros, de um ponto de vista estritamente literário, é reforçada se tomarmos em conta que estes são "categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica". Carlos Reis e Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*. Almedina: Coimbra 1994, 4ª ed. rev. e aum. (1ª, 1987): pg. 186. Todavia, é preciso ter em conta que esse entendimento é também uma conquista histórica, ultrapassado o conceito normativo-prescritivo que a teoria dos géneros assumiu desde a Idade Média até ao advento do Romantismo; cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina: Coimbra 1992, 8ª ed. (1ª, 1967): pgs. 339-401. Dar-se-ia portanto uma divisão teórica entre os *géneros* entendidos como categorias históricas e determináveis, e os *modos* ou *tipos*, "possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso" Aguiar e Silva, idem: pg. 399. No entanto, Lejeune (*Le pacte autobiographie*. Seuil : Paris 1975: pg. 327) acaba por, com o seu gesto e afirmação, corroborada no seu ataque a um "idealismo anti-histórico", criticar igualmente a existência, ou melhor, a aceitação teórica do modelo do género histórico, crítica por sua vez desmontada por Aguiar e Silva, op. cit.: pg. 390. V. adiante discussão sobre os géneros (parte 2.2.2). A consideração deste mesmo aspecto do ponto de vista filosófico, cf. Benjamin, é muito diferente.

[57] Lejeune, "Une pratique d'avant-garde": pg. 11. O autor refere-se à contemporaneidade da autobiografia, presente não somente na literatura e nas crónicas de periódicos como também na banda desenhada, que aqui nos ocupa, e ainda na esfera fílmica, mas sobretudo nos instrumentos existentes através da internet: blogs, fotoblogs, programas de avatares, diários *online*, circuitos de amizades (p. ex. My Space, Hi5), etc.

também alguns casos de auto-representação no campo dito experimental, de formas muito diversas (Maya Daren é um modelo máximo), mas também no cinema de Frederico Fellini – pensamos sobretudo em *8½* (1963) e *La città delle donne* (1980) [58]- ou no de Nanni Moretti (de um menor grau de invenção), como exemplos[59].

Estes últimos parágrafos não são mais do que uma mera ilustração de uma ampla experimentação do *si* nas artes, à qual a banda desenhada não foi alheia, demonstrando-se assim como atenta, em determinados patamares da sua produção, aos movimentos estéticos, intelectuais e éticos de outros círculos da criação. É óbvio que temos de entender este trânsito de "temas" como mútuo, e não apenas numa direcção que poderia comprovar uma ideia de hierarquias ou impermeabilidades da parte da "alta cultura". Se a exposição *High and Low: Modern Art and Popular Culture*[60], e de certo modo contra a tese de Clement Greenberg da impossibilidade da "cultura de massas" poder constituir uma "cultura genuína"[61], tentou demonstrar através dos variadíssimos exemplos (a incorporação das capas de romances populares nas pinturas-colagem de Braque, as experiências Dada, a neotenia já existente na banda desenhada e animação - vide o Rato Mickey[62] - aplicada na publicidade e depois no design quer de equipamento quer de comunicação), também Ian Jeffrey, ao referir-se às composições dos retratos fotográficos do foto-jornalismo britânico dos anos 30 e seguintes, indica como os "fotógrafos eram influenciados por uma tradição particularmente vigorosa de caricaturas e cartoons"[63]. Aliás, a famosa fotografia de Oscar Rejlander, intitulada *The Two Ways*

[58] Em ambos os filmes, Marcello Mastroianni tem papéis que podem ser entendidos como sendo de um alter-ego do realizador. De modo algum estes filmes podem ser vistos como *autobiografias* ou sequer determinados por ela, facto que Fellini repudia, mas por interpretar palavras do realizador no sentido de serem um testemunho da sua própria vida: "representa o testemunho muito sincero do que é a minha vida, do que estou à procura...". Cf. *L'Ultima Sequenza* (*Última Sequência*), documentário realizado por Mário Sesti e Tatti Sanguineti (2004). É notável a discussão em torno de um termo que Fellini tem dificuldade em traduzir para o inglês, quando quer demonstrar que é o seu filme que "o vive", isto é, Fellini é "vivido" pelo filme.

[59] No entanto, mais próximo do "campo da memória enquanto matéria" que pretendemos analisar estarão as experiências de Chris Marker com *Sans Soleil* ou de Alain Resnais com *On connaît la chanson* (co-realizado com Agnès Jaoui e Jean-Pierre Bacri).

[60] Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1990, curadoria de Kirk Varnedoe e Adam Gopnick.

[61] Apresentada em *Avant-Garde and Kitsch* (1939), ensaio incluído em Charles Harrison e Paul Wood (eds.), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford/Massachussetts 1999 (1st ed. 1992): pgs. 529-541].

[62] Trata-se de um fenómeno da biologia do desenvolvimento que consiste na retenção de características físicas típicas da forma jovem de uma espécie na sua fase adulta (de maturação sexual). Aplicada ao campo da ilustração, trata-se da crescente "infantilização" das características das personagens de banda desenhada: comparem-se os rostos de personagens do século XIX (o Yellow Kid, por exemplo) com os das do XX (Little Nemo, Tintin, Mickey). O último patamar dessa "evolução" verifica-se em personagens de marketing global, como por exemplo, a Hello Kitty ou o Gil (mascote da Expo 98). V. Francis Masse, *Le miquepitèque* (uma história-ensaio de banda desenhada, em 5 páginas), in *(A Suivre)* no. 83. Casterman: Paris Dezembro 1984.

[63] I. Jeffrey, op. cit.: pg. 198.

of Life (1857)[64], se bem que com uma carga alegórica mais concisa e de temática renascentista, não nos poderá deixar de recordar o ciclo de gravuras de William Hogarth, um dos imediatos percursores da banda desenhada (e visto como influência maior por Töpffer), *Industry and Idleness* (1747)[65]. Para fazer uma última ilustração deste trânsito de "temas", pense-se no primeiro filme "cómico" de Louis Lumière, *L'Arroseur arrosé* (1895): este também novo modo artístico, o cinematógrafo, que pela sua absoluta novidade técnica ganharia um invejável grau de visibilidade, utilizou o mesmo *gag* que Georges Colomb, mais conhecido como "Christophe", havia desenhado em três vinhetas[66].

A banda desenhada, não obstante ser uma arte da elipse ou do fragmentário (cada imagem encerrada na sua vinheta), propõe um tipo de representação do *eu* diferente daquele encontrado nas outras artes citadas. A representação, no fundo, não é totalmente fragmentária na banda desenhada. Só o aparentará ser se considerarmos cada vinheta isoladamente, num exercício analítico[67], tal como poderemos contemplar um fotograma isolado de um filme e considerá-lo uma bela "fotografia"[68]; não é esse, porém, o seu propósito original). Há momentos, todavia, em que a crise da fragmentação ocorre de facto[69]. E ela dá-se a ver pelas representações dos corpos, crises de representação as quais nem sempre o são. O que queremos dizer com isto é que, na banda desenhada, enquanto modo autónomo, as suas técnicas gráficas e narrativas permitem muitas vezes substituições e transformações que, pertencendo ao círculo da "fantasia" (na sua relação com o mundo empírico), são correntes em alguns dos seus registos e géneros. Apenas a título de exemplo, quando surgem pequenos cornichos numa personagem, digamos o Pato Donald, no momento em que esta planeia algum acto de maldade, ou quando Scott McCloud se faz representar através de vários estilos gráficos

[64] No National Media Museum of London. V. Idem: pg. 43.

[65] Poderíamos afirmar ter ele praticado, sem o saber, o género? De que existe uma cópia na Biblioteca Nacional portuguesa, cota CDU 677.05"174"(084.1). V. D. Kunzle, op. cit.: pgs. 322-331.

[66] "Histoires sans paroles. Un Arroseur public", publicada no *Petit Français illustré*, de 3 de Agosto de 1889, cf. [Christophe [Georges Colomb], ed. e introd. François Caradec, *Le Baron de Cramoisy - Histoires en images - Ombres, jeux et découpages*] e reproduzida na página 164 de *Cinéma et Bande Dessinée*, dir. Gilles Ciment. Corlet-Télérama: Courbevoire 1990. Aliás, todo este livro é uma excelente colecção de artigos sobre as transmissões e interinfluências de ambas as artes, ultrapassando a mais imediata questão das adaptações para falar de estratégias de focalização, de enquadramento, de iluminação, que também se demonstram como frutíferos campos de influência mútua. François Caradec, no livro sobre Christophe, indica ainda "encontrá-lo-ão [ao regador] igualmente noutras folhas de imagens, anteriores à de Christophe, onde este poderá muito bem ter encontrado a sua inspiração", (Caradec, op. cit.: pg. 44) (agradecimentos a Domingos Isabelinho pela nota). Possível de entre essas fontes é uma das pranchas das *Images enfantines*, criadas por Herman Vogel em 1887 e editadas pela Imagerie Quantin em Paris (análogas às imagens ditas d'Épinal, de grande difusão e sucesso), mais concretamente a número 14, série 4, intitulada precisamente "L'Arroseur", e estruturada em nove imagens (vinhetas).

[67] Remetemos a esta questão, tal como debatida na parte 2.3. (v. a primeira nota relativa a essa parte).

[68] Os *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman levantam uma questão diametralmente oposta.

[69] Guido Buzelli, p. ex.

(em *Understanding Comics*), ou quando Art Spiegelman se auto-representa substituindo a cabeça por um pé calçado, uma mão com um cigarro, um abajur, uma cabeça de rato (em *In the shadow of no towers*)[70]. Mas se no primeiro caso se trata de um uso simbólico, no segundo um emprego analógico que serve um propósito pedagógico, já no terceiro estamos de facto perante um problema, uma crise de auto-representação, e que atravessa outras questões específicas do livro desse autor, a saber, o confronto entre uma memória pessoal (de Spiegelman enquanto pessoa e testemunha do ataque às Torres Gémeas em Nova Iorque a 11 de Setembro de 2001, mas também enquanto autor, já que as cabeças de rato remetem para a sua mais famosa e conceituada obra, *Maus*) e uma memória colectiva (a situação política norte-americana face ao mundo e a história da banda desenhada, mais precisamente as *Sunday pages*[71] de séries clássicas).

Mesmo que partamos de um campo mais estreito da *autobiografia*, definível como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca a tónica na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade"[72], é com o intuito de entrarmos num campo mais vasto. Se pretendêssemos expor uma perspectiva superficial e estreita sobre a produção da banda desenhada, limitada por esta narrativa histórica e posicionamento social, surgir-nos-iam graves dificuldades em encontrar exemplos indiscutíveis e consensuais de textos de banda desenhada que versem este mesmo campo. Um artigo de Laurence Grove[73] aponta para essa mesma dificuldade, mas ultrapassa-a, de certa

[70] É curioso que Spiegelman opte por apenas substituir o rosto, a parte do corpo mais expressiva, por objectos ou outras partes do corpo que diminuem drasticamente essa mesma expressividade. Mesmo o rosto do rato o é menos, pelo menor número de traços de expressão, as pupilas brancas, etc.

[71] As "páginas de Domingo" não são necessariamente um género, tratando-se antes de um espaço gráfica e materialmente privilegiado nos jornais norte-americanos. Aqui refiro-me tão-somente àquelas pranchas que eram ocupadas por uma só série de banda desenhada (um só personagem ou um só autor, etc.), e cuja época fundamental e mais rica se baliza eventualmente entre os anos de 1890 e 1940, antes da crise do papel ou das páginas passarem a ser divididas entre várias prestações, como hoje ainda existem. O que importa é que nestas pranchas enormes uma página era totalmente ocupada por um artista, que apresentava uma série contínua, a cores. A obra de Spiegelman cita e apropria-se de muitas das personagens (e esquemas de paginação, estratégias gráfico-narrativas, situações, etc.) dessas séries, ditas "clássicas", como *The Yellow Kid*, *The Katzenjammer Kids*, *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*, entre outras.

[72] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographie*. Seuil : Paris 1975: pg. 14. Utilizei a tradução do *Dicionário da Narratologia*, de Reis e Lopes: pg. 36. Discutir-se-á este ponto no capítulo 2.2.

[73] Laurence Grove, "Autobiography in Early Bande Dessinée". O autor fala de "early bande dessinée" ("banda desenhada antiga") mas lê esta expressão como que abarcando um período que vai do segundo quartel do século XIX até a metade da década de 70 do século XX! Ora, isto levanta questões profundas sobre a direcção de pensamento a que levará tamanha liberalidade para com o tempo, liberalidade que logo deverá ser entendida como impertinência, por torná-lo, como consequência última, despojado de sentido. Mais, as leituras de Grove acabam por se remeter mais para um entendimento social da autobiografia, como voz passível de um diálogo entre a obra, tornada interlocutor concreto, um "eu" ou um "nós", e os seus leitores (usualmente crianças ou, pelo menos, infantilizados: "queridinhos amiguinhos"), possibilitando a inclusão de cartas e editoriais das revistas. É escusada uma leitura narratológica, para se dirigir sobre e a uma "autobiografia não de um autor singular, mas de um corpo colectivo".

forma, por entender as possibilidades de leitura e interpretação que lançam pontes directas entre a obra de um autor e os passos da sua vida empírica. Assim, arregimenta para este campo Töpffer, Vica (Vikenty Krasouszky), Hergé, enfim, abrindo-se a *todos os autores*, o que nos parece um exercício de diástole excessiva, uma expansão do campo que só poderá levar à sua desagregação e aniquilação. [Também um psicólogo holandês, Jaap van Ginneken[74], demonstrou como é possível encontrar pistas de construção identitária e de crises de consciência que atravessam para o território da criação nos casos de *Astérix* (Goscinny e Uderzo), *Super-homem* (Siegel e Schuster), *Babar* (Jean de Brunhoff) e o *Pato Donald* (Carl Barks)...]. Todavia, a mão de Grove corrige-se, nesse mesmo artigo, ao indicar como "primeiros passos, pelo menos na tradição francesa, para uma autobiografia total" as bandas desenhadas de Eugène "Gire" Giroud, Marcel "Gotlib" Gotlieb, Jean "Gir"/"Moebius" Giraud, Nikita "Nik" Mandryka[75], nas quais os autores participam como personagens, em auto-representação. No entanto, é preciso ser-se exacto no significado que estas participações têm nas histórias onde se inserem.

Em nenhum destes casos se poderá afirmar com rigor tratarem-se de auto-biografias ou de reflexões sobre acontecimentos reais na vida dos autores. No máximo, poder-se-ão encetar reflexões sobre a condição de artista – daquele que se apercebe do vão ou ridículo do seu trabalho, dos problemas de relacionamento com as outras artes, com as quais "perdem" (se bem que Gotlib tenha exemplos onde se arroga de uma "superioridade" perante todos os restantes criadores, mas é uma superioridade amargamente irónica e de facécia), sobre a pouca fortuna a que estão entregues. São, mais do que uma estruturação complexa e que tenha a ver com o trabalho de rememoração dos autores, por exemplo, que reunimos no *corpus* presente, antes "interferências" do eu no decorrer habitual da narrativa, que suscita o humor acima de tudo.

O humor, ou melhor, a ironia. A raiz etimológica desta palavra - do grego *eironeia* – aponta na direcção da "dissimulação". Este deve ser entendido como um acto que se faz *após* um primeiro gesto, ou no próprio gesto de dissimulação mas que pressupõem um outro gesto, oculto, não-dito, substituído... isto é, uma distância tomada entre o gesto que se cumpre e

[74] Autor de *Striphelden op de divan* ["A banda desenhada no divã"], 2002; Apud Baetens, op. cit.

[75] Em todos estes casos, não se trata da produção principal destes autores. Isto é, eles não trabalham exclusivamente a sua própria auto-representação. É só em alguns exemplos, mas que se tornariam, nalguns casos, como sobretudo no de Gotlib, uma marca autoral, um hábito, um exercício recorrente. Mais, precisa-se o seu sentido no passo seguinte deste texto. E é possível que um estudo mais centrado nesta questão, com estes autores, possa desvendar estratégias comuns. O uso de pseudónimos, por exemplo, dados entre aspas, é um desses elementos.

aquele que poderia ter estado no seu lugar. O objectivo desse gesto de dissimulação é que apareça precisamente como tal, que dê a ver essa distância percorrida. Não é *mentir* (por exemplo, como se fosse possível estabelecermos uma pobre oposição).

Do famoso ensaio Paul de Man, "O Conceito da Ironia", interessar-nos-á menos a oposição que o crítico belga faz entre a ironia e a alegoria, do que o entendimento da primeira como uma divisão própria, operada pela narração, entre o eu e o mundo. O eu, por assim dizer, só se forma através da narração do mundo: "A ironia divide o fluxo da experiência temporal em um passado que é pura mistificação e um futuro que fica arrestado numa queda na inautenticidade para sempre. Pode conhecer esta inautenticidade mas jamais superá-la. Apenas pode reafirmá-la e repeti-la a um nível cada vez mais consciente, mas conservar-se-á infindavelmente presa na impossibilidade de tornar esse conhecimento ajustável ao mundo empírico"[76].

O que esta frase diz da divisibilidade do fluxo do tempo terá um desenvolvimento mais profundo em relação à memória, que analisaremos mais de perto no próximo capítulo. O que importa aqui salientar é como a ironia é vista por de Man como uma divisão e consequente relação, não entre dois sujeitos, mas "uma relação autoconsciente do sujeito consigo mesmo", isto é, um desdobramento (*dédoublement*, no original inglês), a "capacidade do sujeito se olhar a si mesmo como se olhasse um outro". No que diz respeito aos nossos autores, este desdobramento e instituição de distância tem duas imediatas consequências. Um primeiro tem a ver com essa possibilidade de "olhar para si mesmo como se olhasse um outro", que terá uma expressão ao nível visual da banda desenhada, e que discutiremos especificamente na parte 2.3, sobretudo quando se discutir a auto-representação.

Mas poderemos precisar um segundo modo de considerar a ironia se nos apoiarmos nas fontes de de Man, isto é, em Schlegel, através do seu estudo por Walter Benjamin. É no seio do estudo do acto da crítica da obra de arte, no seu livro sobre o Romantismo alemão, que Benjamin esclarece alguns pontos sobre a ironia no primeiro Romantismo (sobretudo pela figura de Schlegel), e que julgamos pertinente aplicar, sem bem que com especificidade, sobre o nosso *corpus*.

[76] "Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world". Paul de Man, "The Concept of Irony", in *Aesthetic Ideology* (ed. por Andrzej Warminski). University of Minnesota Press: Minnesota 1996, pp. 163-183: pg. 165.

Benjamin assinala um duplo entendimento da ironia. Por um lado, ela é entendida como "expressão de puro subjectivismo"[77]. Benjamin estuda com exactidão uma frase de Schlegel onde se fundará esse primeiro significado, para explicar a capacidade do poeta em vislumbrar a sua própria limitação em relação à "legalidade objectiva da arte", isto é, é uma tomada de distância do autor que opera sobre a matéria da sua obra, aniquilando-a mesmo. A esta ironia chama Benjamin ironia *subjectivista*[78]. Trata-se de uma consciência de que a perspectiva *é* uma perspectiva, uma enunciação com uma natureza provisória. Esta ironia é então uma disjunção dos modos de conhecimento, que está na origem do desdobramento (que de Man refere, na sua leitura) e que permite a instauração de uma distância em relação ao que se diz (e desenha). Mas se essa ironia é usada por autores como Gotlib ou Joe Matt para efeitos menos ou mais banais de auto-derisão, de efeitos cómicos, a ironia dos autores do *corpus* presente é de um outro calibre. Se, na continuidade desta perspectiva específica, a ironia pode ser vista como uma maneira de ultrapassar o meramente referencial e representacional, para surgir como acto de linguagem, um acto do *presente* sobre o qual se pode tomar uma distância, pensamos que a verificação dos trabalhos figurativos destes autores, a especificar nos capítulos analíticos de cada obra, na parte 3, e para os quais remetemos, é bastantemente eloquente para mostrar o modo como eles preenchem essas perspectivas.

Por outro lado, uma segunda face da ironia tal como estudada e exposta por Benjamin, na mesma obra citada, é a *ironização da forma*, que tem a ver com a sua "destruição voluntária", uma sua dissolução, isto é, a não observação de princípios que podem ser entendidos como os das regras dos géneros (literários)[79]. Schlegel, discutindo Aristófanes, escreve "Esta violação [da ilusão na comédia, neste caso] não é falta de jeito, mas petulância consciente, plenitude de vida transbordante e, frequentemente, não gera em absoluto efeito maligno algum; antes, ela eleva, pois não pode decerto aniquilar a ilusão. A mais elevada movimentação da vida (...) viola (...) para estimular sem destruir"[80]. Benjamin precisa que esta outra face da ironia, assim entendida, é aparentada com a tarefa da crítica, cujo objectivo é elevar a obra individual à ideia absoluta de

[77] Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (1999){trad. port. (Brasil), prefácio e notas, Marcio Seligmann-Silva, *O conceito de crítica no Romantismo alemão*. Editora Iluminuras: São Paulo 1993: pg. 89. Em todas as citações adaptámos a ortografia à norma portuguesa.
[78] Idem: pg. 90.
[79] Idem: pgs. 90 e ss. Exemplos desta destruição, no Romantismo, são as obras de Ludwig Tieck (exemplo de Benjamin) ou de Heinrich Heine; mas encontrar-se-ão também na Antiguidade clássica, com Eurípedes (*As Bacantes*) e Aristófanes (*As Rãs*) (exemplos de Schlegel, Benjamin e Maria Filomena Molder). Também o teatro de Shakespeare revela este tipo de atitude, em que algumas das suas peças incluem peças teatrais que espelham ou comentam história principal, seja em comédias (*Sonho de uma noite de verão*) seja nas tragédias (*Hamlet*).
[80] Schlegel, *Jugendschriften* I Apud Benjamin, op. cit.: pg. 91.

arte. Logo, não deve ser vista como um movimento do autor, mas da própria obra em concreto[81]. Uma forma dessa ironia na banda desenhada é a chamada "quebra da quarta parede". Naturalmente, entender-se-á que este termo é emprestado daquela forma parente e análoga encontrada noutras artes, especialmente as dramáticas (não só o teatro, mas também englobando aqui o cinema, a televisão). W. Benjamin alerta que elas compreendem, na sua própria constituição, a ilusão de um tal modo que a ironia não a dissolve completamente. Os apartes, de Aristófanes a Gil Vicente, até à "interacção com o público" das performances contemporâneas[82], concorrem nesse sentido. Na banda desenhada, Gotlib utilizou-a contínua e substancialmente. Nos nossos autores, ela não ocorre da mesma maneira, isto é, na criação de uma ilusão de que as personagens se moveriam num universo fechado sob a superfície gráfica do espaço de representação e que, de vez em quando, lhes fosse possível vislumbrar o mundo "do lado de cá", empírico, dirigindo-se aos leitores[83]. Porém, o modo como a voz da narração se dirige a um leitor implícito, e até mesmo a presença desses recitativos – o que poderá contrastar com os recitativos meramente de funções circunstanciais ("entretanto noutro lado", "no dia seguinte", "mais tarde") que se encontra numa banda desenhada mais clássica de aventura -, cria a possibilidade de entender como condição próprias destas bandas desenhadas a não instauração dessa ilusão, sobretudo nos casos de Dominique Goblet, alguns dos livros de Edmond Baudoin e muitos dos momentos em Fabrice Neaud. Mais uma vez alertamos para o factos destes aspectos virem a ser especificados na parte 3. O caso do livro de Frédéric Coché, *Hortus Sanitatis*, parecerá aquele que mais instaura essa ilusão, sendo uma "ficção", mas veremos como o modo em que implica a memória nos permite, ainda que de um modo muito diferente, encontrar aí uma demolição dessa "quarta parede".

[81] Esta segunda ironia não tem nada a ver com uma atitude intencional do autor, mas parte de própria obra. Numa perspectiva diferente, mas aproximável, recordará aquilo a que Umberto Eco distinguiu entre a *intentio auctoris* e a *intentio operis*, o que implica os limites da interpretação. Apenas a primeira é interrogável e analisável pela crítica. V. Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*. (1992) {trad. port. Miguel Serras Pereira, *Interpretação e Sobreinterpretação*. Presença: Lisboa 1993.

[82] Se bem que seja necessário precisar entendermos que, no campo da contemporaneidade, carecerá de especificação esta aplicação, já que por vezes não há instituição de espaço teatral enquanto instância separada do público.

[83] Que pode ter efeitos cómicos, como em Gotlib, mas também dramáticos (isto é, "emocionalmente marcantes") para as personagens, como um famoso exemplo do *Animal Man*, escrito por Grant Morrison e desenhado por Chas Truog e Doug Hazlewood, num episódio intitulado "A New Science of Life" (in *Animal Man: Deux Ex Machina*, Vertigo/DC): progressivamente o Animal Man descobre viver num espaço ficcional, o da banda desenhada, e chega a passar do espaço de representação para o "fora" que não é mais do que o espaço formal específico da banda desenhada – os espaços brancos entre as vinhetas, por exemplo, até "ver" o seu leitor e, mais tarde ainda, "sair" do livro para conhecer o seu autor (claro que numa ilusão dupla, uma vez que ainda está num espaço de representação). Alan Moore emprega uma estratégia semelhante no final de *Promethea* (America's Best Comics/Wildstorm), mas para integrar uma discussão ontológica sobre a banda desenhada, a criatividade, a imaginação enquanto um espaço palpável e até mesmo cartografável.

Estes modos de entender a ironia revelam serem ambas formas reflexivas e críticas, ainda que a primeira diga respeito à reflexão subjectiva do próprio autor, e a segunda seja uma ironia objectiva e positiva da própria obra, porque a aproxima da sua própria indestrutibilidade – ao aproximá-la do contínuo da arte. No dizer de Schlegel, há uma oscilação entre a auto-limitação (*Selbstbeschränkung*) e a auto-aniquilação (*Selbstvernichtung*), e é na explicitação do duplo conceito de forma, exposto por Benjamin, que estas duas ironias e a sua relação se tornam mais claras: "A forma determinada na obra singular, que se poderia designar como forma de exposição [*Darstellungsform*] torna-se vítima da destruição irónica [a primeira ironia]. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu da forma eterna, a Ideia de forma, a que se poderia denominar forma absoluta, e esta atesta a sobrevida [sobrevivência] da obra que extrai desta esfera sua existência indestrutível, depois que sua forma empírica, a expressão de sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela"[84].

A aparente inexistência da autobiografia na banda desenhada antiga, debatida atrás, que faz com que se descubra nesse grupo de autores norte-americanos e franceses citados acima a sua fundação, por assim dizer, apaga a possibilidade de se olhar para trás, apresentando-se essa fundação como um fechamento (*a* origem, por assim dizer). Mas essa estreiteza do ponto de vista pode ser sempre superada através de uma consideração mais ampla, fora dos habituais entendimentos sobre o que constitui parte integrante da banda desenhada. Curiosamente, é em três autores japoneses nos Estados Unidos[85], que encontramos experiências efectivas do encontro entre a autobiografia e a banda desenhada num ponto histórico mais recuado que as décadas de 60 e 70 do século XX.

Em 1931 foi publicado em São Francisco, em língua japonesa, um livro intitulado *Manga Yonin Shosei*, literalmente "A banda desenhada dos quatro estudantes"[86], e que dá conta da árdua adaptação de quatro jovens imigrantes japoneses à moderna metrópole americana, com directas ligações à experiência do seu autor, Yoshitaka "Henry" Kiyama.

O autor, Jun Atsushi Iwamatsu, que havia sido aprisionado pelo governo militar

[84] Benjamin, op. cit.: pgs. 92-93.
[85] No entanto, a "curiosidade" reduzir-se-á a estas informações superficiais: "autor japonês" (ou de ascendência japonesa) "nos Estados Unidos". Noutros aspectos (formais, temáticos, filosóficos) são trabalhos diferentes e que não se filiam propriamente numa qualquer linha contínua, de tradição ou de género, a não ser, claro está, neste imenso campo da "memória" que nos importa explorar.
[86] Cuja tradução em língua inglesa, com uma longa introdução pelo seu editor e tradutor, especialista em mangá (banda desenhada japonesa), Frederik L. Schodt, *The Four Immigrants Manga*, foi publicada pela Stone Bridge Press em 1999.

japonês por ligações comunistas e uma aberta resistência (política, pacifista, e até mesmo artística) à ideologia do Império Japonês, conseguiria mudar-se para os Estados Unidos em 1939, onde viria a publicar vários livros ilustrados infantis, assinando com um pseudónimo (que usara mesmo durante a 2ª Grande Guerra): Taro Yashima. Mas seria em 1943 que, quiçá relacionado com o esforço e a propaganda de guerra do país que o recebera, Yashima publicaria um livro intitulado *The New Sun*, onde o autor, através de mais de duas centenas de imagens feitas em xilogravura, acompanhadas por pequenos trechos de texto, reconta a sua experiência enquanto aspirante a militar no Japão, a sua formação e trabalho enquanto artista visual dedicado ao trabalho comunitário (de associações comunistas), a sua prisão e a da sua mulher grávida, e o nascimento de um filho que se adivinhava difícil (crise ainda mais pesada por se seguir à morte de um filho anterior), mas que ganha o apodo de "o novo sol".

Finalmente, junte-se a estes dois livros um outro, da japonesa-americana Miné Okubo, *Citizen 13660*. Este livro foi publicado em 1946, segue uma forma similar à de Yashima (imagens únicas por página ao cimo, com uma legenda de texto por baixo), e dá conta da experiência tida nos "campos de concentração" que o governo norte-americano havia instalado pelo país para "proteger os cidadãos japoneses ou descendentes de japoneses residentes em solo americano". São três experiências inegáveis de autobiografia em banda desenhada, mas que parecem invisíveis mesmo a um olhar que se pretende histórico.

Contudo... poder-se-á recuar mais? Sem dúvida. Basta virarmo-nos para o assombroso – e ainda não suficientemente valorizado por uma comunidade mais alargada em relação a este campo de criação – Rafael Bordalo Pinheiro, e ver os inúmeros exemplos em que o autor se incluiu nas suas bandas desenhadas, já para não falar de caricaturas, desenhos soltos, das suas também numerosas publicações, não só como instância de opinante, de autor das publicações que apresentava (aparentando-o também, *avant la lettre*, à ironia preceituada por Gotlib et al.), mas também incluindo factos reais da sua vida na sua expressão, como por exemplo quando quebrou uma perna e se faz assim retratar, anotando as suas viagens pelo estrangeiro, transfigurando-se como gato...[87] Mas de todas as suas imagens de Bordalo, talvez a mais admirável e aquela que nos poderia colocar num caminho mais próximo do nosso, não fosse o *caveat* que atrás delimitou este trabalho, seja aquela de 1903, em que um velho Bordalo se dirige a um mais jovem Bordalo de 1879, com um simpático "Faz favor, empresta-me o seu lume?",

[87] Ver João Paulo Cotrim, *Rafael Bordalo Pinheiro. Fotobiografia*. Assírio & Alvim/El Cote Inglês/Câmara Municipal de Lisboa – Museu Rafael Bordalo Pinheiro: Lisboa 2005, sobretudo o acertadamente intitulado capítulo "O Grande Teatro", pgs. 89-144.

frase a qual poderia ser lida a vários propósitos e sentidos. Intitulado "Vinte annos depois", e tendo em conta que cada um dos Bordalos tem no seu bolso a sua publicação respectiva (o jovem o *Antonio Maria*, o velho o *Parodia*), esse também empréstimo a Dumas remete a uma busca por um vigor perdido mas que, no próprio movimento de procura, é reencontrado[88].

Enfim, é-nos impossível dar aqui conta de uma forma cabal e equilibrada de todas as produções de banda desenhada que tenham contribuído para a constituição deste campo das *petites cases du moi*[89]. E, seja como for, concordaremos que é na contemporaneidade que emerge um campo (dentro de um campo dentro de outro campo...) ao qual se pode dar, com toda a propriedade, o nome de "autobiografias em banda desenhada" e, transversalmente para chegarmos ao centro da nossa atenção, de "memória em banda desenhada". Dá-se, com essa emergência, um corte epistemológico e qualitativo – o que não apaga as excepções existentes e já citadas – em relação à esmagadora maioria da produção de banda desenhada: "uma ruptura salutar com uma banda desenhada que se havia tornado complacentemente nostálgica e apartada docemente do mundo real"[90].

Estamos em crer, então, poder fazer avançar uma espécie de linha de organização, por assim dizer, ainda que esquemática, e uma *tipologia* diferenciada que criará a ideia desse *corpus* alargado. Essa tipologia não obedece a uma elementar incorporação de elementos internos (narratológicos ou outros) tais como a perspectiva verbal, a focalização narrador-protagonista, ou os temas estipulados; apresentar-se-á antes seguindo um eixo subtil da memória enquanto acto de rememoração (e de reconfiguração, reescrita, transfiguração) de acontecimentos da experiência humana e própria de um eu muito concreto (identificação entre autor, narrador e protagonista) até a uma colectividade mais diáfana e mesmo metafísica. Apesar de mantermos a palavra tipologia, queremos dar conta não de uma estratificação ou hierarquização inflexível, mas antes de um espectro poroso que dá conta das variações da memória enquanto *matéria* e *acto* (o que explicitaremos no ponto 1.2).

As primeiras experiências havidas da autobiografia (pois é esse o primeiro subgénero da "memória" que se estabelece fortemente no campo da banda desenhada) são mais de reacção em relação a um modo externo de constituição da personalidade e da expressão de

[88] Imagem reproduzida em Cotrim, idem: pg. 179.
[89] Citando o título de um artigo fundamental de Thierry Groensteen "Les Petites Cases du Moi: L'Autobiographie en bande dessinée" in *9ème Art* no. 1. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême 1996; pp. 58-83. E assim nos aproximamos do contexto em que se inscreverão as obras do *corpus* a ocupar o lugar central do trabalho presente.
[90] Baetens, op. cit.

valores do que de uma constituição primária da vontade de expressar o eu. Esse ponto de partida negativo leva a que se expressem muitas vezes na forma de diatribes contra a sociedade em geral, ou contra o capitalismo em particular, ou sejam confissões sobre fantasias sexuais por mais perversas e politicamente incorrectas que elas sejam, ou acusações sobre este ou aquele "tipo" de pessoas (em todos estes campos, é Robert Crumb o nome fundamental, e cuja obra é de uma qualidade gráfica sólida, se bem que eticamente repreensível: Crumb é ora acusado de sexismo, ora de racismo, ora de conservadorismo, etc., se bem que seja sob o signo de um ácido sarcasmo que o autor lança as suas "farpas" à esquerda e à direita); ou então defesas e explicações sobre uma educação fortemente marcada ou um qualquer peso familiar, de que o autor/narrador se tenta libertar através deste exorcismo, i.e., o contar essa mesma história (Justin Green com *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, 1972; Spiegelman com *Prisoner on Hell Planet*, 1972; Craig Thompson com *Blankets*, 2003).

Vejamos portanto a tipologia – provisória, esquemática e em nada exaustiva[91] – a que poderemos chegar se seguirmos a memória enquanto eixo estruturante e temático da banda desenhada.

UMA TIPOLOGIA

(os livros são apresentados cronologicamente, na medida do possível; os títulos que se encontram sublinhados são as obras que constituem o *corpus* do trabalho presente)

[91] Ainda que restrita de acordo com alguns princípios. Se bem que esta brevíssima apresentação não tenha qualquer intenção de ser exaustiva, como dissemos, o que é impossível e impertinente, excluímos à partida quatro instâncias da auto-representação dos autores de banda desenhada: *primo*, intervenções dos autores nas histórias das suas próprias personagens, enquanto "convidados", "intrusos", "prefaciadores" ou outros papéis, mas que imediatamente despertam uma interpretação humorística (exemplos: Goscinny e Uderzo em *Astérix aux Jeux Olympiques* – mesmo que num discreto baixo-relevo, John Byrne em vários títulos nos quais trabalhou para o *mainstream* norte-americano, como *The Fantastic Four*, *She-Hulk*, David Rubín nos prefácios e posfácios aos seus *El Circo del Desaliento* e *La Tetería del oso malayo*; etc.); *secundo*, aparições dos próprios autores no espaço de representação, isto é, instâncias em que os autores se desenham a si mesmos como figurantes numa qualquer cena das suas histórias, mas onde não possuem qualquer papel relevante para a acção das mesmas (como, por exemplo, as várias aparições de Stephen R. Bissette e John Totleben em *Swamp Thing*); *tertio*, exemplos nos quais os autores "emprestam" o seu rosto e características físicas para preencherem a figuração de uma qualquer personagem, mas sem que haja uma razão especial para isso, e apenas servindo de actores (como sucede com a personagem de Columbia, no livro *Jinx*, que mima o corpo do próprio autor, Brian Michael Bendis); *quarto*, desenhos singulares nos quais os artistas se retratam a si mesmos enquanto trabalham e rodeados pelos seus personagens (talvez os exemplos mais famosos sejam os de Jack Kirby rodeado pelos seus super-heróis e onde o Tocha Humana lhe acende o charuto, e o de Hergé, no qual o artista está literalmente agrilhoado ao estirador e é observado cruelmente pelas suas personagens que o obrigam a trabalhar, e no qual Tintin tem um chicote "gato-de-nove-caudas" na mão...). Entendermos aqui, portanto, um dos lados da delimitação presente. Se bem que a representação da memória desenhe uma linha secante na circunferência da auto-representação (e de qualquer coisa a que poderíamos dar o nome de alter-representação, como no caso de Bendis), elas não se sobrepõem.

Em primeiro lugar, surge-nos a ***memória própria***[92], na qual se verifica algo idêntico ao "pacto autobiográfico" (v. adiante, parte 2.2.2): temos assim, **The Four Immigants Manga de** Henry Yoshitaka Kiyama (1931), **The New Sun** de Taro Yashima (***1943***), **Citizen 13660** ***de*** Miné Okubo (1946), Robert Crumb (da vastíssima obra deste autor, que trabalha desde a década de 1960, existem inúmeros exemplos de histórias mais ou menos curtas em que ele mesmo serve de protagonista das suas acerbas críticas sociais e políticas, ou nas quais simplesmente se coloca como o objecto analisado, juntamente com alguns dos seus familiares e amigos), *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* de Justin Green (1972), *Gen dos Pés Descalços* de Keiji Nakazawa (1973-1974), Harvey Pekar (tudo o que escreveu[93], com especial incidência na série *American Splendor*, publicado irregularmente desde 1976), *The Spiral Cage* de Al Davidson (1988), John Porcellino com a série *King-Cat* (iniciada em 1989), *Love that Bunch* e *Self-Loathing Comics* Aline Kominsky (de 1990 e 1993, respectivamente), Chester Brown com *The Playboy* e *I Never Liked You* (1992 e 1994 respectivamente), a obra de Julie Doucet, sobretudo *Lève ta Jambe, Mon Poisson Est Mort* e *My New York Diary* (de 1993 e 1999, respectivamente), Seth (as primeiras históricas publicadas em **Palookaville*, uma série do início dos anos 90***), Joann Sfar e Lewis Trondheim (os diários gráficos de ambos – na colecção Côtelette de L'Association – mas ainda citando-se, por exemplo, *Approximativement*, do segundo, de 1992), **Journal d'un album** de Dupuy & Berberian (1994), *Livret de phamille* de Jean-Christophe Menu (1995), **Kissers** de James Kochalka (***de 1999, mas ver abaixo a referência à sua série* American Elf*, pois nem toda a criação deste autor cairá nesta categoria exacta***), o *Journal* de Fabrice Neaud (de 1994 a 2002), **Persepolis** de Marjane Satrapi (2000-2003), **Sentiers Battus** de Vicent Vanoli (2002), *The Diary of a Teenage Girl* de Phoebe Gloeckner (2002), Jeffrey Brown, com *Unlikely* (2003), entre outros dos seus títulos, **Life in Prison** de Kazuichi Hanawa (2004), *Same Difference and Other Stories* de Derek Kirk Kim (2004), **Corps de rêves** de Capucine (2004), *Spaniel Rage* de Vanessa Davis (2005), *Will you still love me if I wet the bed?* de Liz Prince (2005), e Marcos Farrajota (com as histórias publicadas no fanzine *Mesinha de Cabeceira*, a serem coligidas em 2008 em *Noitadas, deprês e bubas*).

Em seguida, apresenta-se-nos a ***memória-ficção***[94], na qual o autor e narrador se

[92] Que coincidirá com o género da autobiografia. No entanto, evitamos este termo para não confundir a categoria literária com o espaço do espectro que pretendemos acentuar.

[93] Pekar é escritor e não desenha, convidando artistas a desenhar as suas histórias (na sua série de revistas *American Splendour*, e outros livros). Estaremos afastados necessariamente da autobio-banda desenhada? Discutiremos este assunto adiante.

[94] Como no caso anterior, coincidiria com o conceito de auto-ficção (v. 2.2.2).

colocam num universo narrativo que não é exactamente o seu, isto é, não corresponde ao "real", surgindo antes como "ficção"; no entanto, certos elementos do real são mantidos, como o nome das personagens, um espaço de acção, informações históricas, etc. Fernando Relvas com *L123* e *Cevadilha Speed* (histórias dos anos 1980, editados num só volume pela ASIBDP em 1999), *Stuck Rubber Baby* de Howard Cruse (1995), *Daddy's Girl* de Debbie Drechsler (1996), Kevin Huizenga com as histórias do seu alter-ego *Glenn Ganges* (a partir dos anos 90), Bob Fingerman com os dois volumes de *Minimum Wage* (de 1997 e 1998), Eddie Campbell com a série *Alec* (a partir de 2000), Chris Ware em *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* (2000) mas também as histórias onde representa um artista-robô, *Les Pillules Bleues* de Frederik Peeters (2001), *La meillure du monde* de Pauline Martin (2001), **Souvenirs d'un journée parfaite** de Dominique Goblet (2001, mas curiosamente este livro poderia entrar na categoria de "biografia familiar" também, como veremos), Frédéric Boilet com vários dos seus títulos, como *L'Épinard de Yukiko* (2002), **It's a good life if you don't weaken** de Seth (2003), **Blankets** de Craig Thompson (2003), algumas das histórias curtas da finlandesa Kati Rapia, a obra, no geral, de Joe Pinneli, e as histórias curtas de Marco Mendes, reunidas em várias publicações (**Carlitos, O projecto de fecundar a lua, *e* Tomorrow the Chinese will deliver the pandas**).

Fortemente relacionado com a divisão anterior, temos um outro campo a que, na falta de melhor termo, só poderia chamar ***auto-fantasia***, em que o universo diegético ficcional no qual o autor-enquanto-protagonista se coloca está inserido numa transfiguração fantasiosa bem superior àquela da categoria anterior (onde o maravilhoso está presente, ou o espaço da ficção genérica da ficção científica ou do terror, por exemplo, são "reais", etc.): Guido Buzzelli com *Zil Zelub* (1970), obra cujo título é um anagrama do nome do autor e onde se contam as tribulações de um artista dilacerado física e mentalmente; Moebius com algumas das suas histórias curtas da década de 70, sobretudo "La Deviation"[95] (de 1973); James Kochalka com o seu diário *American Elf* (que iniciou em 1998); Killofer com **676 apparitions de K. *(2006***); e Marko Turunen com as curtas histórias onde participa o seu avatar "Alien", por volta do período de 2003 em frente (ver, por exemplo, *La mort rôde ici*).

Alargando-se a memória para fora do território do "eu" para ir ao encontro do Outro atingimos, em primeiríssimo lugar, os elos imediatos da família. Surgem, portanto, a seguir, as

[95] Na verdade, ainda de Jean Giraud assinando como tal, e não a sua outra *persona* criativa, que assina Moebius; no entanto, tendo em conta que – discutível mas igualmente defensável - é precisamente nesta história que se dá a génese dessa outra personalidade, digamos assim, do criador francês, incluímo-la neste grupo.

memórias ou biografias familiares, nas quais o "círculo da experiência da família" é, claro está, tangente ao da do próprio autor. Neste campo relativamente restrito, temos Baudoin (a esmagadora maioria dos seus títulos, alguns dos quais abordaremos, e que se espalham ao longo das décadas de 1980, 1990 e 2000), **Maus** de Art Spiegelman (publicado entre 1973 e 1991, coligido hoje num só volume), **L'Ascencion du Haut Mal** de David B. (os seis volumes, publicados entre 1996 e 2000), algumas das histórias curtas de David Collier (veja-se, por exemplo, *Just the facts: A Decade of Comic Essays*, de 1998), **Mother, Come Home** de Paul Hornschemeier (2003), **Broderies** e **Poulet aux prunes** de Satrapi (de 2003 e 2004, respectivamente), **Pour une poignée de polenta** de Vincent Vanoli (2004).

No momento em que se atinge um Outro para além da esfera da família, passa-se a um território ao qual se poderá dar o nome geral de ***memória alheia ou reportagem***, utilizando esta última palavra quer num seu sentido mais restrito jornalístico, e na qual as obras de *Palestine* e *Safe Area Goražde* de Joe Sacco (o primeiro coligido em 2001 e o segundo um livro de 2000) estão no centro, quer noutro mais alargado ("reportar" é etimologicamente, "transportar para trás", isto é, olhar para o passado de outro e fazer retornar essas informações); o propósito é dar a conhecer a "experiência do Outro"; ou seja, o autor-narrador é absolutamente externo aos acontecimentos, a essa experiência a reportar, mas é o seu envolvimento com o protagonista da(s) acção(ões), e o tratamento de testemunhas das rememorações delas para sua própria posterior rememoração, no acto de as contar através dos seus livros, que lhe permitirá fazer emergir essa primeira visão, por esses filtros (do autor). Associando-se a este grupo estão as duas grandes obras de Emmanuel Guibert, **La Guerre d'Alan** ***(dois volumes até à data, de 2000 e 2002), e a sua complexa colaboração com Didier Lefèvre em*** **Le Photographe** ***(três volumes, de 2003 a 2006***), a obra de David Collier (com outras histórias diferentes das anteriormente assinaladas), o trabalho de Phillipe Squarzoni, mas ainda outros trabalhos de Baudoin (*Roberto*, *Travesti*, *Véro*, uma história curta em *Paroles de Taulards*).

O rompimento desse território dá-se quando chegamos às obras que tratam de uma personagem ficcional, e o seu mundo diegético, mas cuja estruturação narrativa segue um movimento análogo ao das marés da memória, em que a rememoração pauta os passos da personagem, ou os felizes acasos da descoberta fulgurante da memória involuntária ou desencadeada por um objecto o impelem a uma acção, ou ainda é a própria memória o objecto da narrativa. ***Memória-objecto*** será o termo para obras tais como, nesta perspectiva, *Une*

Plume pour Clovis de Gébé 1968), *À la recherche de Sir Malcolm* de François Rivière e Jean-Claude Floc'h (1984), e *Le Journal de mon Père* de Jiro Taniguchi (do final dos anos 90).

Finalmente atingimos o território da ***memória transfigurada***, onde é o próprio carácter da memória que é, de algum modo, em certo grau, até certo ponto (queremos dar conta de uma natureza vaga que só poderá ser analisada no caso concreto), antropomorfizada, personificada, transfigurada, explorada... levando-nos essa noção ***a* El Prolongado Sueño del Sr. T. *do autor espanhol*** Max (1998), a **Mémoire Morte** de Marc-Anthoine Mathieu (2000), a *Hortus Sanitatis* de Frédèric Coche (2000) e talvez ainda, novamente mas de um modo diverso, a Art Spiegelman, com o mais recente *In The Shadow Of No Towers* (2004).

Estas experiências diversificadas representam não apenas uma estruturação também diferenciada dos elementos que compõem ou constituem a memória num texto de banda desenhada, mas uma tomada de posição para com uma ideia relativamente conservadora do que a banda desenhada assume enquanto objecto susceptível de leituras preconcebidas. "Estas disposições variáveis em relação à autobiografia mostram como ela se torna um instrumento com o qual os vários autores, em momentos diferentes, revelam o modo como se relacionam com as tradições dominantes, lançando luz sobre o seu trabalho ou opondo-se a essas tradições"[96].

1.1.2. O *CORPUS* PRESENTE

É neste quadro que se inscrevem as obras a seguir nas páginas seguintes, e que já informam as presentes. O que se segue é puramente um brevíssimo resumo ou sinopse das obras do *corpus*, dissociado ainda de um maior grau de análise, que pretende apenas ajudar a compreender e contextualizar as pistas que serão avançadas e distribuídas ao longo do trabalho. A ordem pela qual serão apresentadas seguirá uma primeira linha de movimento, já tentada na tipologia, em que nos afastamos progressivamente de um centro mais claro e usual da autobiografia para entrarmos num campo mais abstracto da memória (quase despersonalizada). Essa disposição, portanto, não tem nada de hierarquizante, sendo apenas uma opção com pertinência analítica, a nosso ver.

O *corpus* presente, como se entenderá, não procura uma harmonia através de linhas genéricas, estilísticas ou temáticas, mas antes, por meio da crítica concreta de cada obra, de

[96] B. Beaty, op. cit.: pg. 169.

uma leitura interpretativa, e submetida aos variados instrumentos disponibilizados pelas leituras dos autores julgados pertinentes a essa mesma análise e crítica específica à banda desenhada (Groensteen, Peeters, Baetens, e etc.), mas também pelo campo da filosofia e outros, para que se desvendem as linhas de associação filosóficas que se estabelecem entre as obras. Também ir além dessas linhas, eventualmente atingindo um momento que contribua para uma instrumentação teórica, poética, aplicável noutros exemplos, previstos ou não na tipologia anteriormente avançada. Ultrapassada que está a questão da certeza do verificável e do analisável da verdade empírica da vida dos autores (ou suas personagens), questão suportada e sublimada pela auto-ficção, entra-se num campo de possibilidades de explorar a identidade da memória por outros caminhos. As obras que leremos estão organizadas em torno de uma perspectiva cronológica, mas ela é descontínua, interrompida por pequenos saltos no tempo (analepses e prolepses em relação ao "presente histórico"[97]), por excursos e interpolações, ou são caracterizadas – de um modo mais visível na obra de Marjane Satrapi e na de Emmanuel Guibert – por uma fragmentação narrativa, centrando-se em episódios ou acções circunscritas das personagens, que espelham condição de ser impossível "fechar-se" a vida vivida.

"Os Latinos designam a memória por *memoria* quando ela reúne as percepções dos sentidos, e por *reminiscentia* quando os restitui. Mas designavam da mesma forma a faculdade pela qual formamos imagens, a que os Gregos chamavam *phantasia*, e nós *imaginativa*, e os latinos *memorare*..."[98]. Unem-se aqui a criação de imagens através de um fazer (pela imaginação, a fantasia, a criação, a ficção, a *poiesis*) e a criação de imagens mentais (a memória). Mais, dá-se particularmente neste campo (visual) uma convergência entre o esforço daquele órgão a que os gregos chamavam de *prapides*[99] - isto é, do diafragma entendido como a sede da compreensão -, associando o ritmo da respiração ao da verdadeira rememoração -, uma *anamnese* na vida pessoal (própria ou de outrem, como veremos) e a sua visualização[100]. Une-se o movimento de

[97] Esta expressão deve-se entender no seu estrito sentido literário, o *agora* em que ocorre a acção da história.

[98] Giambattista Vico, *De antiquissima Italorum sapientia*, de 1710, através da sua tradução francesa de Jean Michelet (1835). Apud Jacques Le Goff, "Memória", *Enciclopédia Einaudi*; vol. 1 *Memória – História* (dir. Ruggiero Romano; {trad. port. Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1984: pg. 37.

[99] Cf. Michèle Simondon, *La Mémoire et L'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve. Siècle avant J.-C.* Les Belles Letres: Paris 1982: pg. 157.

[100] J. P. Vernant, ao falar dos relatos de experiências xamânicas, afirma tratarem-se de *anamneses*, comparando "o êxtase rememorativo de Epiménides [de Cnosso]" e "a anamnese das vidas anteriores do pitagorismo" (Apud Simondon, op. cit.: pg. 156, nota 27). Isto não significa, porém, que toda e qualquer memória é obrigatoriamente visualizável e representável na banda desenhada. Quando Baudoin se representa de costas ou de rosto oculto, ou

receber, de reunir, de criar ao de ofertar, de restituir, de usufruir. É já no espectro das relações entre a memória e o fazer ficcional que estas obras se estabelecem, e que a tipologia avançada tentou mimar. Este espectro encontra-se previsto em *Matéria e Memória*, de Henri Bergson: "entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis da memória, ou, o que vem a ser o mesmo, todos os graus da liberdade"[101]. Essa liberdade é a libertação do "ritmo da necessidade", do "movimento de transcorrer das coisas"[102]. É essa liberdade que se desenhará com estas obras.

A banda desenhada, tomando em conta algumas das suas especificidades formais, possui uma maneira de capturar o movimento de um modo diverso do do cinema, por exemplo, por este apresentar uma "ilusão de continuidade" das imagens[103], ou do da fotografia, por haver nesta, usual e historicamente, uma "ausência de sequencialidade"[104]. Na banda desenhada apresentam-se representações estáticas justapostas em sequência e que convidam a uma leitura sucessiva dessas mesmas imagens, levando a uma cadeia de metamorfoses operadas entre as imagens de vinheta para vinheta. Não obstante a natureza estática das vinhetas enquanto instâncias singulares *em si*, é o movimento de leitura que leva à continuidade do movimento, um encontro do vivo no que parece morto, do pulsional no mais fantasmático,

---

quando David B. molda os seus fantasmas e criaturas fantásticas, ou quando Neaud desenha as suas metáforas visuais, estes autores estão a tentar procurar uma excepção à representação "clara" dos outros acontecimentos que contam.

[101] Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939). {trad. port. (Brasil) Paulo Neves, *Matéria e memória*. Martins Fontes Editora: São Paulo 1999 [2ª ed]: pg. 261.

[102] Bergson, idem: pg. 266.

[103] O movimento aparente que é provocado pelos movimento alfa, o movimento beta e ainda o efeito pi pela rápida substituição de fotogramas ligeiramente diferentes num mesmo espaço (de projecção, por exemplo). V. Aumont, *L'Image*: pgs. 32 e ss.

[104] Isto não quer dizer que não tenham existido ou que se impeça a existência de uma fotografia que se apresente enquanto linguagem *em série*, ou até mesmo enquanto narrativa. Essa é uma potencialidade para a qual poderíamos arrolar o trabalho ilustrativo de Julia Margaret Cameron (para o poema *Idylls of the King*, de Tennyson, em 1874), a foto-entrevista a Eugéne Chevreul por Nadar (1886), o volume *Marsh Leaves* de Peter H. Emerson (1895), até chegarmos aos trabalhos de Duane Michals, Sophie Calle, ou Jorge Molder. E esta noção atravessa por Walker Evans que, na edição de *American Photographs* (de 1938), onde apresenta uma série sobre arquitectura, indica que "as reproduções apresentadas neste livro devem ser observadas na sequência em que são apresentadas"; nas palavras de Ian Jeffrey, "não nos apercebemos de nada isoladamente, apenas o sentimos pelo que é em relação a uma outra coisa que a primeira não é" (Jeffrey, op. cit.: pgs. 174-175). Mais tarde, com André Kertész e outros fotógrafos-ensaístas, outras experiências se fariam sentir, por "pensarem em termos de grupos interligados de imagens com textos de apoio" (Idem: pg. 182). E poderíamos ainda falar das complexas associações com as foto-novelas, ou *roman-photo*, nas quais existem experiências estéticas dignas desse nome e da atenção de uma análise profunda. V. Benoît Peeters, "Le roman-photo: un impossible renoveau?" in *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*; M. Ribière e Jan Baetens (eds.) Rodopi: Amsterdam/Atlanta 2001; pp. 105-115, onde o autor explora as experiências que ele próprio fez com a fotógrafa Marie-Françoise Plissart (*Le mauvais œil* e *Fugues*). Nesse livro, outros artigos apontam para *La Jetée* de Chris Marker como um exemplo que diz respeito tanto ao campo cinematográfico como ao fotográfico, precisamente por esta união pela sequência narrativa.

essa espécie de "movimento fóssil", para empregar a metáfora de Georges Didi-Huberman[105]. As obras que estão no centro deste trabalho, operando sobre as memórias em movimento que evocam (as dos seus próprios autores, a dos seus personagens, a dos seus leitores), e por entre as metamorfoses a que a memória obriga no exacto momento da rememoração, procuram esse tipo de cristalização viscosa, entre o imóvel e o lentamente movente. A memória não conhece a *stasis*, mas poder-se-á organizar, através da arte, numa arrumação de relações espaciais, de *loci* (como se estudará na parte seguinte, 1.2).

SINOPSES

1. Fabrice Neaud, *Journal* [4 volumes, publicados entre 1996 e 2002]

Abertamente na forma de um diário, com cada capítulo remetendo para um intervalo temporal passado, o autor aponta aspectos da sua vida numa pequena vila de França, das difíceis relações de trabalho, da já difícil situação de empregabilidade, das ainda mais difíceis relações amorosas, informadas pelos obstáculos da falta de correspondência do seu amor, dos preconceitos que o rodeiam, e dos expedientes que ultrapassam todas essas dificuldades. O autor entrega-se várias vezes a exercícios de reflexão metalinguística, sobre a própria acção de transformar essas memórias pessoais em um livro de banda desenhada, sobre as limitações e potencialidades da representação gráfica das mesmas (correspondendo a exercícios de metáforas visuais inauditas), sobre os limites éticos de se falar de si próprio quando falar de si implica falar de outrem.

2. Marjane Satrapi, Persepolis **[4 volumes, publicados entre 2000 e 2003]**

Recontam-se nestes quatro volumes a vida da autora, após a revolução islâmica no Irão em 1980, as impressões desses tempos conturbados e as experiências vividas pela sua família, os sentimentos nutridos pelos vários membros que lhes são mais próximos, a sua ida para a Europa como estudante, a sua espinhosa adaptação a costumes estranhos e a uma barreira de "simpatia", o malfadado casamento e um ingresso num tempo verdadeiro de liberdade (enquanto cidadã, mulher, e mesmo artista). Apresentado sob a forma de pequenos capítulos desiguais, em muitos momentos a autora revela um mundo interior, das explicações culturais

[105] Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit: Paris 2002: pg. 154.

ao Outro (nós, os leitores, alheios à cultura iraniana, antiga e moderna), das suas conversas com (a sua ideia de) Deus, das projecções de auto-representação enquanto mulher-objecto, das crises provocadas pelo peso da realidade do corpo.

3. David B., L'Ascencion du Haut Mal **[6 volumes, publicados entre 1996 e 2003]**

O irmão de David B. (mais do que um pseudónimo, o novo nome de Pierre-François Beauchard) sofre de epilepsia desde os 7 anos de idade. Essa doença tornou-se rapidamente o centro de todos os movimentos da família, quer literais (mudança de casa, viagens, férias limitadas) quer de outros domínios (alimentação, filosofia, educação). Mais ainda, essa doença torna-se também o centro gravitacional das relações entre os irmãos (ao princípio cúmplice, mas que se vai tornando cada vez mais longínquo), centro da imaginação de ambos, enfim, centro da própria obra que dá conta dessa vida, já que *L'Ascencion* contará a vida de David B. desde essa infância até à sua idade adulta, mas exclusivamente através do filtro da situação do seu irmão. Por essa razão, não estaremos propriamente perante uma autobiografia, mas tampouco de uma biografia do irmão. É como se fosse a parte da autobiografia de David B. que se intercalasse com a do seu irmão.

4. Edmond Baudoin [vários títulos, publicados entre 1982 e 2008]

Toda a obra de Baudoin surge como um enorme exercício complexo de autobiografia, ficção, auto-ficção e todos os territórios que os permeiam, mas cujo baixo contínuo é o seu próprio projecto de memória. Se existem títulos que são explicitamente "dedicados" a membros da sua família (*Couma Acò* a um avô, *Piero* ao irmão, *Éloge da la Poussière* à mãe, *Le Chemin de Saint-Jean* ao pai), outros transfiguram a sua infância (*Passe le Temps*) ou relatam fases da vida (*Le Chant des Baleines* e *Les Essuie-Glaces* em torno do seu trabalho no Quebeque), outros ponderam a própria memória da obra... Em *Éloge de la Poussière* e numa das histórias de *Chroniques de l'éphémère* um outro livro, *Passe le Temps*, é revisitado, explicado, e recontextualizado. Há um movimento complexo de intercalações e de encaixes dos antigos trabalhos que imita uma compreensão da memória, tal qual formulada em *Éloge*: "A memória encontra-se no interior de uma concha. Quando esta se abre ligeiramente, surge de repente o delicado brilho de uma pérola". É esta fórmula que preside ao trabalho de Baudoin, que permanentemente retorna a um ponto que havia apresentado e volta a apresentá-lo de um modo diferente. Esse movimento é explícito no "work in progress" de *Le Chemin de Saint-Jean*, em que cada edição prometida (existem duas)

terá novas páginas, isto é, novas memórias intercaladas nas anteriores.

5. Emmanuel Guibert, La Guerre d'Alan **[3 volumes, publicados entre 2000 e 2008]**

Alan Ingram Cope é um ex-soldado do exército norte-americano que havia desembarcado na Normandia durante a Segunda Guerra Mundial. Acabaria por se instalar em França, onde viria a conhecer Emmanuel Guibert. O autor de banda desenhada nutriria uma relação de amizade com Cope que levaria a uma série de entrevistas, as quais seriam depois transformadas em relatos curtos de banda desenhada. Antes do primeiro volume ter sido compilado e publicado, Cope morreria. Estas são informações extra-textuais. O livro em si dá conta da vida de Cope enquanto jovem que se alista no exército dos Estados Unidos, nos exercícios de guerra, na lenta abertura de uma moral conservadora para o mundo, a chegada a França, os primeiros combates (pouco heróicos, e mais rotineiros do que a ficção nos habituou), e a descoberta, de facto, de um outro mundo, depois a maturidade na Europa e a chegada inexorável de um tempo que só promete a morte dos amigos e a sua... Sendo a história do próprio Alan, a presença do autor, Emmanuel Guibert, é "invisível", "fora de campo", mas é dele a estruturação destas "memórias d'outrem", e que revelarão alguns aspectos que se plasmam no próprio funcionamento da memória humana.

6. Dominique Goblet, Souvenirs d'un journée parfaite **[2001]**

Mescla de fragmentos rasgados a um diário, passeio por Bruxelas e pelo cemitério de Saint-Gilles, rememorar o pai morto, revisitar os espaços e passos do morto, reinventar uma relação passada, deixar que surja um fantasma ficcional que possa servir de substituto, reflectir sobre associações livres sobre os nomes e as culturas. *Souvenirs...* não procura uma coesão pela presença de uma narrativa acabada e clara, mas antes pela criação de um espaço abstracto da rememoração, num exercício complexo do encontro entre a ficção e a autobiografia (explicitada por informações para-textuais, como veremos), uma espiral ampla em torno de um centro invisível, ou que apenas se assume como noção implícita.

7. Frédéric Coché, *Hortus Sanitatis* [2001]

Este será o livro que mais escapará à força da gravidade do conceito de memória criado pelos anteriores. Não se trata de um livro de memórias pessoais, tampouco das de uma outra pessoa.

Hortus Sanitatis mergulha numa corrente de referências culturais[106], sobretudo da esfera das artes visuais, transfigurando-as em personagens de uma história irreal, ainda que clara, e que pode ser entendida como uma dança entre a Morte e a Vida, as pulsões que as presidem, e que levará ao "Horto da Saúde" ou, melhor, à "Origem do Mundo" (referência a um quadro de Courbet)... A razão da sua inclusão neste trabalho dever-se-á menos a encontrar linhas comuns com os restantes textos do que entendê-lo como um texto que implica a memória cultural e colectiva dos seus autores, uma memória *transfigurada*, como se afirmou na tipologia, para se tornar significativo e multidimensional, leitura que julgamos pertinente para cotejar então com o *corpus* restante.

1.2. Definição temática: de que modo poderemos falar

A MEMÓRIA

> *Nach, rückwärts zu schauen und in dem Raupen*
> *die Entwicklung des Schmetterlings zu geniessen...*[107]
> Aby Warburg

A metodologia não deixará de parecer uma convergência de referências díspares, contraditórias, de campos diversos, mas essa amálgama epistemológica é seguida na crença de que é possível encontrar vários fios vermelhos, passagens, associações significativas, que ajudarão a desvendar um sentido (como num caminho que bifurque, escolhemos uma direcção) nestas obras.

A leitura que se fará destes livros será necessariamente pessoal, sendo nós mesmos o prisma pelo qual se faz a leitura que, agora, é devolvida aos leitores[108]. As associações que se farão entre estes livros e as lições desenvolvidas por e aprendidas de vários outros autores de um pensamento teórico e filosófico são tentativas pessoais de encontrar passagens entre esses mesmos pensamentos: aquele que é explícito nesses autores (Benjamin, Bergson, Warburg, Deleuze, Simondon, ao centro) e aqueloutro implícito nas bandas desenhadas. Todavia, esta

[106] O próprio título remete para um herbário medieval.

[107] "Depois, olhar para trás e deliciarmo-nos com a evolução da borboleta na larva...". Todas as citações, que não de edições portuguesas, serão por nós traduzidas.

[108] Como diz Todorov, "a leitura deixa de ser imanente, a partir do momento em que há um leitor", ou melhor, um acto de leitura, já que esse actor se pode tornar múltiplo, ao se diferenciar mesmo num só leitor. Tzvetan Todorov, *Poétique* (1973) {trad. port. António José Massano, *Poética*. Teorema: Lisboa 1981: pg. 8.

leitura não se deixará aprisionar somente no campo pessoal, mas tentará aproximar-se de uma *poética*[109]. Esta é entendida enquanto produção, fabricação[110], "*princípio de engendramento*"[111], criação verbal, e não enquanto um conjunto de preceitos ou regras. Esse princípio activo desdobrar-se-á de imediato em um princípio ontológico, lançando-nos no território da "arte criativa", e num outro epistemológico, abrindo-se à sua dimensão enquanto "actividade cognitiva"[112].

Corte e dissecação. Em *Gloria Lopez*, de Thierry Van Hasselt[113], uma banda desenhada onde se reconstrói em retrospectiva a vida da personagem principal, dá-se uma estruturação curiosa. Testemunhamos acções diferentes, como que unidades de acção em paralelo, com Gloria no centro, seguindo-se uma ou outra trama a cada vez. Interpolando essas sequências, surge uma outra, de natureza totalmente diferente, e de que nos aperceberemos tratar-se do "presente": um médico procede a uma autópsia de um corpo feminino, que entenderemos (mais tarde) ser o de Gloria. É como se a actividade de abrir o corpo, camada por camada, nos ajudasse a descobrir os episódios que compõem a vida de Gloria. Mas há problemas nessa analogia. O próprio médico declara: "Quero compreender as coisas do interior./Mas tenho medo de, ao ver demasiado, ao compreender demasiado.../...Que à força de folhear, de retirar camadas, as coisas desapareçam.../Encontrarei um traço da alma sob a pele, nas vísceras ou nas tripas?/A que me levará o desejo dos meus olhos... Não deveria antes fixar o instante?/Não vejo mais para além das coisas"[114]. Num texto sobre Goethe, Walter Benjamin discute a ideia

[109] Considerada por Todorov como uma abordagem "abstracta" e "interna" da literatura, será aqui tomada como extensível à criação da banda desenhada (T. Todorov, idem: pg. 11). No entanto, precisemos: não como se a banda desenhada constituísse um ramo, uma disciplina, um subgénero, ou uma espécie da literatura ou, pior, de uma paraliteratura, mas enquanto modo de expressão autónomo que cria na sua existência um permanente espaço de intertextualidade que é remetido, por um lado, para o espaço literário e, por outro, a outras artes (sobretudo as visuais). É esse espaço aberto que permite a utilização na banda desenhada de instrumentos teóricos desenvolvidos noutras áreas. Independentemente da "forma/técnica" da banda desenhada em questão, que naturalmente levará a "efeitos" específicos – uma fragmentação do tempo e da acção particular, a gestão dos espaços e das posições (das figurações) dos corpos, as estratégias da distribuição das vinhetas (vulgo "quadradinhos") nas pranchas (ou páginas), etc. -, "não põem em causa a sua existência enquanto forma ficcional, logo literária" (Käte Hamburger, *Die Logik des Dichtung* (1957, rev. 1968). {trad. fr. Pierre Cadiot, *Logique des genres littéraires*. Editions du Seuil: Paris 1986 : pg. 188), logo narratológica. Ainda que Käte Hamburguer se refira sobretudo ao cinema, julgamos que o raciocínio é perfeitamente adequado a estoutro modo, tornando-se uma das vertentes, se não a mais central, que nos permite remetermo-nos a este inventário de instrumentos para a leitura destes *textos*.

[110] Do grego *poiein*, "fazer".

[111] Tzvetan Todorov e Oswald Ducrot, *Dictionnaire Enciclopédique des Sciences du Langage* (1972) {trad. port. António José Massano, José Afonso, Manuela Carrilho e Margarida Font, dir. por Eduardo Prado Coelho, *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Dom Quixote: Lisboa 1991: pg. 105, sublinhado no original. Verbete de Todorov.

[112] Cf. Lubomír Doležel, *Occidental Poetics. Tradition and Progress* {trad. port. Vivina dos Campos Figueiredo, *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 1990 : pg 19.

[113] Publicado pela Fréon (Bruxelas 2000).

[114] Pgs. 51 a 56. As barras inclinadas (/) dão conta de cada página. Na verdade, apenas se transcreveram as frases

do "sem-expressão" [*Ausdrucklöse*] [115] como uma relação coincidente entre a essência e aparência. Em vez de nos fixarmos ora no plano da aparência ora no da essência para encontrarmos a beleza, deveremos entender que a fórmula correcta é "nem/nem", para que possam unir ambas as partes num todo: "O belo não é nem o envoltório [*Schale*; a "casca"] nem o objecto envolto, mas o objecto no seu envoltório". Julgamos encontrar numa das máximas de Goethe as palavras onde ecoam estas lições de Benjamin[116]: "toda a coincidência elevada e delicada que se experimenta em tudo aquilo que nos agrada de modo imediato, sem exigir a meditação nem reflexão"[117]. Goethe fala da imediaticidade e do sentido holístico da beleza, de como ela nos é dada num todo e subitamente. Mas não será esse o sentido da "intuição do belo como mistério" que Benjamin refere[118]? Um mistério que se apresenta todo enquanto mistério, e só num súbito momento de intuição se revela, também todo, e mantendo a sua natureza de mistério. Não se abre, ilumina-se. Só se abre um mistério se ele estiver morto, como um corpo apenas se abre na mesa de autópsia.

Não será a memória também passível de ser entendida da mesma maneira? Não se encontrará na superfície das coisas nem na sua essência, às quais apenas acederemos através da pausa, da reflexão, de um esforço, da autópsia. Mas, ao fazermo-lo desse modo, apagá-las-emos, à superfície e à essência. Aproximamo-nos aqui da ideia de memória em Proust, que Benjamin trabalhou, para acentuarmos a fraqueza da memória *voluntária*, contrastando-a com outra memória, mais desenvolta e imediata, fulgurante, inesperada, coincidente. Uma memória que nos fala de tudo o que tem a falar no preciso instante em que desperta. Podemos chamar-lhe, então, memória *involuntária*. A relação entre traço e vestígio, por um lado, e memória e sintoma, por outro, é uma coincidência desta ordem. Apenas através do nosso próprio exercício de reflexão e análise é que tornamos cada um desses elementos abstractos e cartografáveis, mas ao fazê-lo, estamos a mortificar a obra.

---

que se atribuem ao médico, não obstante serem "interrompidas" por outras personagens (não em diálogo, mas interpolação). A citação que encontramos de Paul Válery no *Livro das Passagens* de Walter Benjamin [K9,2], vai no mesmo sentido: "O homem é ele mesmo, o homem, apenas na superfície. Remove a pele, disseca: começam as máquinas. É aí que nos começamos a perder numa substância inexplicável, algo de estranho a tudo o que conhecemos mas que é, apesar de tudo, o essencial". *Das Passagen-Werk*. {trad. ingl. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, *The Arcades Project*. Belknap/Harvard UP: Cambridge, MA/London 2002: pg. 404.

[115] Walter Benjamin, "*As Afinidades Electivas* de Goethe", em *escritos vários*. Colecção de textos de W. B. traduzidos, editados e disponibilizados em fotocópia, por Maria Filomena Molder, durante seminário académico 2004-2005, Departamento de Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: pg. 4. V. *Goethes Wahlverwandtschaften* in *Ges. Schr.* I-1.

[116] A aparente acronia desta frase quer demonstrar a nossa leitura de Goethe *através* de Benjamin.

[117] Máxima 721 <1350>. In Johann Wolfganf von Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1969) {trad. port. José M. Justo, *Máximas e Reflexões*. Relógio D'Água: Lisboa 2000; col. Obras Escolhidas de Goethe, vol. 5: pg. 83.

[118] W. Benjamin, op. cit: pg. 5.

Se tomarmos em conta as acusações que Henry James faz à crítica[119], de que esta, através dos seus instrumentos teóricos e fronteiras conceptuais, exerce uma violência sobre o "ser vivo, uno e contínuo" que é o romance e, por extensão, a arte, mais fácil ser-nos-á compreender com maior propriedade a exactidão (e necessidade) da metáfora de Benjamin sobre a "mortificação" da obra de arte que o acto da crítica constitui. Mortifica-se para, no espaço dessa morte (as cinzas), redescobrir a vida (a chama)[120]. Segundo o pensamento romântico, poderíamos dizer que o gesto crítico encontra, como fim e fito (do seu acto), a maneira de elevar a obra à ideia de arte.

Esse trabalho de crítica não tem de ser necessariamente, como por vezes se espera, ou no sentido banal da palavra, *iluminador*. Isto é, assumindo o uso de um conjunto de princípios, de uma grelha metodológica ou de uma teoria, o crítico mostraria como aproximar uma obra de outra, integrá-la num género, "explicá-la". Mas na verdade, cada obra encontra-se no seu próprio espaço, naquele que ela mesma instaura. O único modo de nos aproximarmos das obras é procurar desenhar uma constelação entre elas, ainda que isso implique que, entre as estrelas, permaneça matéria negra por descobrir, sombras por dissipar. Henri Bergson fala da assunção da representação de um objecto como a transformação dele numa "crosta exterior"[121], através da eliminação ou supressão das imagens contíguas àquela que se deseja fazer representar. "O que é preciso para obter essa conversão não é *iluminar* o objecto, mas ao contrário *obscurecer* certos lados dele"[122]. É isso que tentaremos fazer.

O primeiro passo desta *mortificação* da crítica, que seguiremos, é operado sobre o tempo. O tempo não pára. Vivemos no interior do seu fluxo, ou para empregar o termo de Bergson, da sua *duração* (ele *é* duração); ele vive em nós, atravessa-nos, circunda-nos. Só existem duas maneiras de vogar no tempo: ou marchando para o futuro, *sendo*, *vivendo*, isto é, levar a nossa existência tal qual ela se constitui; ou para o passado, através da recordação, da rememoração, *lembrarmo-nos do que foi*. Em ambos os casos, o veículo tem o mesmo nome: *presente*. Poderemos, com Santo Agostinho, ver três operações possíveis nesse veículo "sem extensão": a expectativa (para com o futuro), a atenção (para com o presente), a memória (para com o passado)[123]. Ou,

[119] Em *The Art of Fiction*, Apud Todorov, op. cit.: pgs. 15-16.
[120] Este símile entre as cinzas da fogueira e da sua chama redescoberta, a qual "guarda o enigma: o do ser vivo", é de Benjamin, op. cit.: pg. 2.
[121] Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939). {trad. port. (Brasil) Paulo Neves, *Matéria e memória*. Martins Fontes Editora: São Paulo 1999 [2ª ed].: pg. 33.
[122] Nosso sublinhado. Bergson, idem: pg. 33.
[123] Santo Agostinho, *Confessiones* {trad. port., Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introd. Manuel Barbosa da Costa Freitas, notas de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria Silva Rosa; *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Cada da Moeda 2004, 2ª ed. [1ª ed., 2001]: pg. 314.

com Henri Bergson, ver o presente como uma distância tomada em relação à "fluidez contínua do tempo real que corre indivisível" [124], e considerar, em particular, a memória como um repertório *in absentia*[125], testemunha perene da intuição filosófica que é um principio do espírito humano. É a memória, enquanto operação, que provoca extensões no tempo. É a narrativização do passado que impõe precisamente marcos tabulares de princípio e de fim, que institui "divisões" no tempo[126], e às quais poderíamos também dar o nome de "ficção", alertando já para uma modalidade narrativa da memória, a precisar adiante. Para regressar a Santo Agostinho, onde o tempo passa (*transit*) a memória faz permanecer (*manet*). Esta ideia tem raízes em Platão (ou mesmo nos tempos mais recuados da antiguidade arcaica grega). No diálogo *Filebo*, lemos como a memória é entendida: "conservação da sensação", contra o esquecimento como "ausência da sensação"[127].

Para entender os vários modos de olhar a memória, integrar estas considerações naquelas outras que constituirão os métodos pelos quais leremos as obras do *corpus*, será importante procurarmos, mesmo que num breve olhar, as ideias sobre a memória que atravessarão a história filosófica que a seguir se apresenta. Para isso, faremos aqui uma apresentação, necessariamente esquemática, que parte da antiguidade grega arcaica para, atravessando Platão e Aristóteles, Santo Agostinho e Henri Bergson, chegarmos a um outro ponto de partida (estamos sempre a partir de novo, cada etapa não é uma chegada mas um novo desvio), com Walter Benjamin.

1.2.1. A MEMÓRIA NA HISTÓRIA FILOSÓFICA

Como afirma Michèle Simondon, não é possível produzir "uma definição e descrição unificadas" da memória. Esta impossibilidade não se explica por uma simples amplificação do problema que tenha ocorrido na modernidade, mas pelo entendimento de que é um problema multiforme com as suas raízes no passado histórico, na geratriz da nossa cultura, o pensamento

Livro XI, XXVIII, 37.

[124] Henri Bergson, *L'intuition philosophique* (1911). {trad. port.Maria do Céu Patrão Neves, *A intuição filosófica*. Edições Colibri: Lisboa 1994: pg. 63.

[125] Bergson, *Matéria e memória*: pg. 80: "A lembrança pura, com efeito, é, por hipótese, a representação de um objecto ausente".

[126] "A divisão é obra da imaginação" (Bergson, idem: pg. 221). A imaginação *cria imagens*, e é sua narrativização, a estruturação dessas mesmas imagens num texto, que expressa o acto da *rememoração*.

[127] Platão, FILEBO/trad. fr., notas Auguste Diès; *Philèbe*. Oeuvres Completes, tome IX, 2e. partie. Paris: Les Belles Lettres 1978 : pg. 37. (33b-36b).

grego, no qual se verificam perspectivas diversificadas sobre a memória e suas fundações. Simondon, no seu estudo *La Mémoire et L'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve. Siècle avant J.-C.*, identifica duas instâncias da memória, a saber, uma "memória de acção, virada para a realização imediata de uma tarefa presente, e a memória mais mental e cognitiva que é a representação de um passado vivido"[128]. A primeira é talvez a mais estranha ao nosso entendimento contemporâneo, uma vez que, numa primeira abordagem (pois veremos também a diversidade própria da modernidade), cingimos a memória aos "conteúdos" daquilo que se guarda do passado experienciado, uma sua "conservação". Nesta próxima secção, percorreremos uma linha histórica, procurando não uma explicação cabal que una os pontos todos abordados, mas a emergência de ideias que nos permitam aproximar da memória tal qual ela é entendida, formada e apresentada nos livros do *corpus* deste trabalho.

Michèle Simondon estuda as categorias arcaicas da memória, sublinhando que o "traço comum [entre essas categorias] é que manifestam um projecto de acção"[129]. Por memória como acção devemos entender um propósito que não se limita somente a lembrar algo que passou, mas que se institui como "a reactualização de uma maneira de actuar", cujo "objecto não é sempre um conteúdo de uma rememoração, mas um acto ou um desígnio de agir projectado no futuro"[130]. É no passado que se encontram as pistas ou regras do agir presente, por assim dizer.

Do seio desta memória de acção, a autora vai precisando diferenciações. Citando os casos de Filoctetes (a raiva de ter sido deixado na ilha de Lemnos) e de Aquiles (a morte de Pátroclo, que quer vingar e reacende a sua cólera), Simondon afirma: "a rememoração do mal inicial arrasta uma revivescência do sentimento que não é simples repetição de um estado, mas

---

[128] "(...) la mémoire d'action, tournée vers la réalisation immédiate d'une tâche présente, et la mémoire plus mentale et cognitive qui est la représentation du passé vécu". Simondon, *La Mémoire et L'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve. Siècle avant J.-C.* Les Belles Letres: Paris 1982: pg. 11.

[129] "Un trait commun de ces catégories archaïques de la mémoire est qu'elles manifestent des projets d'action : combattre, se nourrir, exercer un art, exécuter un travail en temps opportun, célébrer un sacrifice, rendre les derniers à un mort, obéir à un ordre, remplir une promesse…". Simondon, idem: pg. 95. Um desses projectos é, como se vê, prestar homenagem aos mortos, pelo que remetemos à secção, mais adiante, daquilo que chamamos "monumentalização da perda".

[130] "... la réactualisation d'une manière d'agir..." e "L'objet n'est pas toujours le contenu d'une souvenir, mais un acte ou une intention d'acte projeté dans l'avenir". Simondon, op. cit: pg. 18 e 20. Mais adiante, a propósito da afirmação de Ulisses, "destas qualidades penso ainda lembrar-me" (Homero, *Οδύσσεια.* {trad. port. Frederico Lourenço*, Odisseia*. Relógio D'Água: Lisboa 2003; pg. 205, Canto XII/μ 212), e do diálogo de Eumeu e Ulisses ("alegrarmo-nos com os sofrimentos um do outro,/recordando-os"; Odisseia: pg. 253, Canto XV/ο 399-400) a autora amplia esse sentido: "A recordação não é utilizada aqui somente para a acção presente [superar o perigo do rochedo de Scilla], ela é projectada no futuro, torna-se disponível e gratuito, pura contemplação. (...) Pois [essas palavras] exprimem a tomada de consciência do valor do tempo e da distância que faz toda a profundidade da recordação".

sua amplificação"[131]. Surge assim uma primeira distinção, a que se seguirão outras, a de uma "memória afectiva", ainda que a investigadora explique ser difícil destrinçar esse aspecto de um outro, o cognitivo, desta segunda memória: "uma recordação intelectual pode ser acompanhada de uma revivescência do sentimento". O que faz com que este domínio afectivo se aproxime da memória de acção, ao passo que "a memória cognitiva, que faz do passado um objecto de pura representação ou de contemplação, isola-o no tempo e separa-o do presente"[132], afastando-a dela.

Ou seja, por um lado surge uma memória entendida como um repositório ou um arquivo[133] que guarda, organiza, inventaria e conserva. Por outro, uma memória cuja rememoração reafirma e reactualiza ora essas mesmas emoções rememoradas, despertando-as de novo, ora o evento que se revisita, celebrando-o de novo, sublinhando-se assim sobremaneira o seu aspecto ritual[134]: "aquilo que finalmente caracteriza a memória cognitiva sob a forma da *recordação* é o seu carácter individual, ao passo que a *memória de acção* tem as mais das vezes um carácter colectivo"[135].

No que diz respeito aos nossos autores, esse carácter colectivo é cumprido no sentido em que se integram em círculos gradualmente mais amplos de comunidade, e através dos quais *se definem* (como sinónimo de "bem contornado") a eles mesmos: num movimento contrário ao seu progressivo afastamento desses mesmos círculos (pela passagem à adolescência e depois a vida adulta, pelo crescimento intelectual e político, pelas temporadas que faz na Europa), Marjane Satrapi integra-se numa primeira instância na sua família e depois na cultura iraniana (ou melhor dizendo, persa, remetendo para uma distanciação do regime político vigente e como que recuperando a história do seu país); David B. e Edmond Baudoin colocam em movimento os seus actos de rememoração para se integrarem o mais implicadamente possível

[131] "... la remémoration du tort initial entraîne une reviviscence du sentiment qui n'est pas la simple répétition d'un état mais son amplification". Simondon: op. cit. 65. Para Filoctetes, ver Sófocles, *Φιλοκτήτης*. {trad. port. José Ribeiro Ferreira, *Filoctetes*. Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica: s.l., s.d. [1997, 3ª ed.]; para Aquiles, ver do livro XVII/ϱ a XX/υ, de Homero, *Ιλιάδα*. {trad. port. Frederico Lourenço*, Ilíada*. Relógio D'Água: Lisboa 2005.

[132] "... car un souvenir intellectuel peut s'accompagner d'une reviviscence du sentiment " e "... la mémoire cognitive, qui fait du passé un objet de pure représentation ou de contemplation, l'isole dans le temps et le sépare du présent". Simondon: op. cit. 95.

[133] Quando discutirmos Benjamin falaremos de uma memória "petrificada". Uma memória entendida como arquivo permite ainda um rearranjo dos seus componentes, actos de revisitação, novas catalogações. A petrificação de que Benjamin fala é irreversível. No entanto, compreenderemos estas memórias mais próximas uma da outra (isto é, esta memória-arquivo/cognitiva da *Erinnerung* petrificada) do que das memórias de acção, no caso da memória da antiguidade estudada por Simondon, e a *Eingedenken* de Benjamin.

[134] Cf. Idem : pg. 307.

[135] Nossos sublinhados. "Ce qui caractérise enfin la mémoire cognitive sous la forme du souvenir, c'est son caractère individuel alors que la mémoire d'action a le plus souvent un aspect collectif". Simondon: op. cit. 96.

nas suas respectivas famílias, mais ou menos alargadas, a um ponto em que as memórias dos seus familiares se tornam as deles mesmos; Dominique Goblet cria um monumento fúnebre ao pai, ainda que este seja "desviado", como se precisará na sua análise. Quanto aos restantes autores, carecem de uma aproximação mais transversal, pois Emmanuel Guibert não é da mesma família, do mesmo país ou sequer da mesma geração que Alan Cope, de quem salvaguarda a memória em *La Guerre d'Alan*. Mas quer o seu gesto, quer aquele de Neaud, quer ainda o de Coché, podem ser vistos como uma aproximação a outras classes de comunidades humanas: os amigos (Guibert), os amores (Neaud), a arte (Coché)[136].

Como mostra Simondon, com o advento da filosofia começa a dar-se uma transformação da memória, a um só tempo aberta ao exterior, às impressões, e ao seu interior, mental, atentando-se duplamente à fisiologia e à psicologia da memória. É sobretudo em Platão e Aristóteles que encontraremos as raízes fundamentais do entendimento da memória como constituída a partir das sensações, exteriores. A maioria das imagens utilizadas hoje em dia para descrever a memória, "como um livro", "um computador", metáforas mais ou menos exactas, mais ou menos banais, encontram neles a sua profunda matriz: "o saber é produzido pela memória que ela mesma constitui a partir das sensações. Trata-se, portanto, de uma fisiologia da sensação que dá conta do funcionamento da memória"[137]. A ideia de que a memória é fruto de uma impressão sensorial, em que as percepções são gravadas na alma, surge exposta no *Fédon*[138], mas é no *Teeteto* que a imagem mais famosa, a da tabuinha de cera[139], se encontra. Encontrando-se numa discussão sobre a *episteme*, ou "ciência", serve a imagem para demonstrar como surge a opinião falsa, que nasce do erro. Nesse diálogo, Sócrates afirma como os homens diferem entre si: "nas nossas almas há uma espécie de bloco de cera que recebe as impressões; num, maior, noutro, mais pequeno; noutro, da cera mais pura, noutro,

[136] Todas estas questões tornar-se-ão progressivamente mais claras, principalmente nos capítulos analíticos respectivos da parte 3.

[137] "Le savoir est produit par la mémoire qui elle-même se constitue à partir de la sensation. C'est donc une physiologie du sentir qui rend compte du fonctionnement de la mémoire". Simondon, op. cit: pg. 171. Ainda, pg. 179.

[138] Platão, *Φαίδων* {trad. port. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, *Fédon*. Livraria Minerva: Coimbra 1988: v. a partir de 74d ("Terá, pois, de ser através dos dados dos sentidos que nos apercebemos de que todas as realidades sensoriais...").

[139] E que levaria às metáforas mais ou menos mecanicistas e imponderadas que se referiram atrás, assim como a imagens mais estruturadas, como as da tela perfurada por agulhas em Descartes (de que há mesmo uma ilustração; *Traité de l'homme* (1648), Apud Alexander Roob, *Alchemy & Mysticism*. Taschen: Köln 1997: pg. 572) e do "Bloco Mágico" de Freud ("Notiz über den 'Wunderblock'", 1925{trad. port. (Brasil) Eudoro Augusto Macieira de Souza, "Uma nota sobre o Bloco Mágico", in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XIX. Edição electrónica (CD-Rom). Imago: Rio de Janeiro 2004 (1ª ed. impressa, 1969). ["Tradução da Edição Inglesa, que inclui a tradução das notas e comentários do editor inglês James Strachey"].

mais suja, nuns de cera mais dura, noutros, mais líquida, nalguns, mais apropriada" [140].

Permita-se aqui um novo desvio pelo território da banda desenhada. A diferenciação das sensações, que levará a *impressões* diferentes – isto é, a *vestígios* diferentes na memória -, dá conta também de como se passava a entender a memória "como faculdade organizadora e sintetizadora"[141]. No caso da estruturação própria da banda desenhada, existem dois dispositivos formais que correspondem a cada uma destas faculdades. A banda desenhada na sua própria totalidade revela ou conta a memória (aqui num sentido mais restrito de "lembrança", até mesmo de "história") tal qual ela será traduzida pelo leitor, como um todo, mas no processo da sua leitura, ela providencia um *princípio organizador*, presente no trabalho da *découpage* (recorte) e da *mise en page* (paginação), de modo mais imediatamente perceptível, mas também através do *tressage* (entrançamento, cf. o conceito de Thierry Groensteen; todos estes termos a precisar adiante). Quanto aos princípios *sintetizadores*, descobri-los-emos nas análises individuais de cada obra, sob a forma das metáforas visuais, dos símbolos, das figurações, mas de uma forma geral em todo o trabalho do traço (no sentido de *graphiation*, que se explicitará na parte 2.3) de cada autor.

Retornando à contribuição dos pais da filosofia, Simondon alerta para o facto de se encontrarem duas doutrinas, diferentes, em Platão: aquelas encontradas no *Teeteto*, e também no *Filebo*, de uma memória como registo do passado (o arquivo ou "memória cognitiva"), e a apresentada no *Fedro*, como uma "memória do *ser*, redescoberta do local supraceleste"[142], onde habita "o Ser realmente existente"[143]. De facto, a grande modificação operada por Platão é a que diz respeito ao conceito de anamnese ou reminiscência (*anamnesis*, *ἀνάμνησις*). Um primeiro aspecto, importante, é que, mesmo em relação à doutrina da transmigração das almas, a qual nem sempre implicava a rememoração das vidas anteriores[144], o filósofo tinha "substituído a rememoração das vidas anteriores pela reminiscência de uma contemplação: a anamnese das verdades contempladas antes da primeira encarnação permite a saída do ciclo funesto, por pouco que se lembrem, nesta vida ou nas outras, dos deuses entrevistos"[145]. A *recordação* (*mnéme*,

[140] Platão, *Θεαίτητος* {trad. port. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri, dir. José Trindade Santos, *Teeteto*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 2005 pg. 281 (191c-191c).
[141] "(...) la mémoire comme une faculté organisatrice et synthétisante". Simondon, op. cit: pg. 179.
[142] "...dans le *Phèdre*, la mémoire… est mémoire de l'*être*, redécouverte du lieu supra-céleste, *ὑπερουράνιον τόπον*, occupé par la 'réalité que réellement est'". Sublinhados no original. Idem : pg. 314.
[143] Platão, *Φαίδρος*{trad. port. e ed. José Ribeiro Ferreira, Fedro. Edições 70: Lisboa 1997: pg. 62 (247d).
[144] Cf. Simondon: pgs. 150 e ss.
[145] "Plato substitue à la remémoration des vies antérieures la *réminiscence* d'une contemplation : l'*ἀνάμνησις* des vérités contemplées avant la première incarnation permet de sortir du cercle fatal, pour peu qu'on se ressouvienne, en cette vie ou en d'autres, des dieux entrevus". Idem : pg. 167.

μνήμη), ou as impressões deixadas na cera, susceptíveis de serem posteriormente apagadas (o que determina o esquecimento, aqui entendido como um apagamento, uma fuga, uma ausência) difere assim da *reminiscência*, a qual sairá reforçada pela metáfora do pombal (*Teeteto*, 197d e ss.), que se dá "quando a alma redescobre a disponibilidade daquilo que ela havia perdido da salvaguarda consciente"[146]. Mas o fulcral, talvez, é que Platão tornou essa memória como sendo intrínseca à própria condição humana, a condição do mortal: se fôssemos deuses, não careceríamos da memória[147].

Uma outra dimensão da anamnese platónica é aquela que torna a memória num "instrumento de salvação assim como de saber", ou, numa palavra, a sua soteriologia. Simondon distingue-a da mélétè (*prática*) dos pitagóricos por não se limitar somente a uma representação do passado, ou de um conjunto de eventos, mas de um passado pré-existencial. Esta memória, a anamnese, "aplica-se às realidades eternas"[148]. Nesta perspectiva, como ver a rememoração dos nossos autores?

Se há um aspecto soteriológico possível nas bandas desenhadas do *corpus*, elas não serão uma relação com um passado pré-existencial como aquele debatido por Platão. Trata-se antes de um passado de acontecimentos, que faz parte da experiência dos artistas (ou das personagens que colocam no centro da sua atenção). Mas a dimensão da salvação notar-se-á ainda, todavia, uma vez que também eles reempregam essas memórias como um modo de resgate: das suas próprias vidas, das dos outros, da possibilidade de continuar, etc.

Verifica-se que Marjane Satrapi atravessará um momento de "aculturação": num primeiro momento, em criança, com os constantes contactos com a cultura popular ocidental, mais tarde, em adolescente e jovem adulta, durante a sua estada na Europa e, mais específica e profundamente, quando quase morre, depois de viver nas ruas durante largo tempo. Em ambos os casos, ela apenas recupera a sua personalidade, por assim dizer, o *todo* da sua pessoa, através de uma reminiscência, de um regresso, da assunção da sua própria cultura e da sua herança (que ganha forma concreta nas palavras que a avó lhe dissera, antes da sua partida do Irão). David B. faz um esforço contínuo de se recordar de todas as etapas tentativas na cura da epilepsia do seu irmão, e, apesar de nenhuma dessas alternativas visitadas se ter revelado

[146] "… quand l'âme retrouve la disponibilité de ce dont elle a perdu la conservation consciente". Simondon, op. cit: pg. 314.
[147] Cf. Simondon, idem: pg. 168.
[148] "La doctrine de la réminiscence dans le *Phèdre* fait de la mémoire un instrument de salut autant que de savoir" e "Dans cette perspective sotériologique, la mémoire platonicienne (sous la forme de l' *ἀνάμνησις*) ne se borne pas à une représentation du passé. Il ne s'agit pas, en tout cas, d'un passé événementiel, mais d'un passé préexistenciel. La mémoire s'applique aux réalités éternelles". Idem: pg. 312.

eficiente então, é como se a própria rememoração desses esforços de cura pudesse, ela mesmo, servir de curativo: e veremos como, no interior da obra, no seu fecho, uma redenção é, mesmo que parcialmente, atingida. A obra de Baudoin é um caso muito particular, em que todos os seus gestos são rememorativos, estejam eles relacionados com a sua própria experiência, com a experiência das pessoas do seu sangue (a mãe, o pai, os avôs[149], a filha, as amantes), ou ainda com a de outras pessoas que entrevista para criar os seus livros (é o caso especial de *Roberto*[150]). A sua obra é determinada por esse exercício contínuo de rememoração, que se confunde com a criação da banda desenhada neste autor. É como se não houvesse distinção entre a criação, a rememoração e a vida de Baudoin: vive para criar, cria para rememorar, rememora para criar, e todas as combinações possíveis. A instituição de um tempo que existe acima de cada livro em particular de Baudoin, e que mergulha nas memórias "dos seus", como veremos, aproxima-nos de uma ideia mais vasta de um passado do qual se salvaguardam *novas* memórias, ou melhor, onde o artista reencontra o passado, para o poder criar *de novo*. Esse passado, porém, continua a ser o dele, mesmo que lhe seja contado por outra pessoa. Naturalmente, a razão desta novidade, que não tem a ver com o recordar ou repetir "o mesmo", relaciona-se com algo que se aprenderá com Marcel Proust, adiante, e que se analisará mais completamente na parte 3, no capítulo que diz respeito a Baudoin.

Quanto aos casos dos gestos de Guibert e de Goblet, ainda nesta perspectiva de salvação, é preciso notar como se relacionam com a morte das pessoas que estão no centro do trabalho rememorativo das suas obras: no primeiro caso, o americano Alan Cope, amigo de Guibert, no segundo, o pai de Goblet: quer *La guerre d'Alan* quer *Souvenir d'une journée parfaite* funcionam como monumentos a essas pessoas, a experiência deixada por cada uma delas aos vivos na forma de herança[151], mesmo que no caso de Goblet essa herança surja numa forma bem mais fantasmática, como se verá. Esta especificidade ganhará mais peso quando tratarmos da "monumentalização da perda", mas podemos perguntar-nos se a mera existência desse gesto não aponta já à sua capacidade de ser revisitado e, assim, assegurar a salvação da memória.

Continuando nos filósofos antigos, mas sucintamente, notar-se-á que Aristóteles, por sua vez, restringiria ainda mais a consideração da memória como categoria de um passado cingido ao homem, como quando escreve em *De Memoria et Reminiscentia* que "a memória não é,

[149] Os avôs: o avô materno Carney John, em *Couma Acò*, e o avô paterno Joseph Baudoin, em *Made in U.S*.
[150] Six Pieds Sous Terre: 2007.
[151] E que tem a ver com o carácter soteriológico indicado atrás, na dimensão específica destes artistas.

portanto, nem sensação nem conceito, mas um estado ou uma determinação de uma e de outro, condicionada por um certo lapso de tempo"[152]. A diferenciação que Platão fizera entre *mnéme* e *anamnese* torna-se assim consolidada, ainda que Aristóteles "a modifique, recusando a fórmula do *Filebo*, de acordo com a qual a reminiscência é uma reaquisição da memória"[153]. Nessa precisão, o estudante de Platão distingue uma memória "em potência (*dynamei*/δυνάμει)", *condição* da reminiscência, logo, de toda a actividade do pensamento, e uma outra "em acto (*energeia*/ἐνεργεία)", esta *resultado* da reminiscência[154].

Nota-se, portanto, que estes passos, os de Platão e Aristóteles, foram os primeiros dados na direcção da racionalização da memória, e o advento de uma sua psicologização também[155], ainda que não tenham negado as ideias fundadas na antiguidade arcaica grega, das quais Simondon faz o cerne da sua obra, aqui seguida. A memória foi assim, desde logo, entendida como um "potência mental capaz de abrir os caminhos do conhecimento"[156], e seria essa, paulatina mas crescentemente, a sua dimensão mais acentuada: Santo Agostinho, de que falaremos a seguir, veria nela "a condição de toda a inteligibilidade e de toda a vida espiritual, uma vez que ela permite aceder ao divino"[157].

Para chegarmos a Santo Agostinho é necessário passar pela ideia de esquecimento, já que nos parece ser essa a dimensão profundamente original do Padre da Igreja, no seio da sua ideia de memória (e que se diferenciará da da Antiguidade por outros factores, seguramente, mas que não abordaremos). O esquecimento é visto na Antiguidade grega como o reverso da memória, uma ausência dos traços da memória, dos marcos de um caminho, que impede retraçar os passos para refazer esse caminho. Platão já o indicava, em *A República*, quando descreve a planura do Letes como "despida de árvores e de plantas"[158]. O esquecimento constitui, para os gregos antigos, "desfalecimentos da memória, obscurecimentos da consciência"[159]. Eles só podem ser reparados por uma causa exterior (um novo oráculo, a

[152] "La mémoire n'est donc ni sensation, ni conception, mais c'est un état ou une détermination de l'une et de l'autre, conditionnée par un certain laps de temps". Aristóteles, *De Memoria et Reminiscentia*, in *Parva Naturalia* {trad. fr., notas J. Tricot; *Parva Naturalia*. Librairie Philosophique J. Vrin: Paris 1951: pg. 58. (449 *b* 24). Igualmente, Apud Simondon, op. cit.: pg. 314.

[153] Simondon, op. cit: pg. 315.

[154] Idem: pg. 315.

[155] Idem: pgs. 170 e ss. Simondon indica como, no seguimento dessa hierarquização, e citando Plutarco, se chegaria à ideia de uma memória do corpo como uma memória inferior. Cf. Idem : pg. 313.

[156] "Nous nous sommes efforcés de montrer dans cette étude que la mémoire a été tôt considérée comme *une puissance mentale capable d'ouvrir les voies de la connaissance*". Nosso sublinhado. Idem: pg. 311.

[157] Idem: pg. 315.

[158] Platão, *Politeia*/trad. port. e notas, Maria Helena da Rocha Pereira; *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Textos Clássicos) 1999 (1ª ed. 1972): pg. 496. (621a).

[159] "défaillances de la mémoire, des obscurcissements de la conscience". Simondon, op. cit.: pg. 325.

intervenção do deus). Há casos (na literatura) na antiguidade grega nos quais, mesmo com a falha da memória por reparar, podem advir aspectos positivos, mas eles são sempre *resultados*, não implicam uma natureza positiva desse esquecimento[160].

Mas seria na modernidade que se encontraria um esquecimento, digamos, *acabadamente* positivo. O exemplo máximo é o de Marcel Proust, que Simondon diz "alimentar a memória, porque este [esquecimento] não reconstitui um passado vivido (o passado tal como ele foi vivido não pode ser reencontrado), ele cria um passado *diferente*"[161].

Como dizíamos, é em Santo Agostinho que encontramos as raízes, ou o primeiro botão abrindo-se, dessa nova compreensão, *positiva*, do esquecimento, em que este se torna "sujeito da memória"[162]. Num primeiro momento, descreve "as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram", e sobre as quais o esquecimento pode "absorver" ou "sepultar"[163], o que parece idêntico à categorização antiga do esquecimento. Todavia, o passo decisivo das *Confissões* para esse novo entendimento do esquecimento, e, assim, da memória igualmente, é quando Santo Agostinho procura explicar o que é não só lembrar-se da memória como também o que é lembrar-se do esquecimento: "quando me lembro da memória, é a própria memória que por si mesma a si mesma está presente; quando, porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento: a memória, com que me lembro; o esquecimento, de que me lembro"[164]. O esquecimento está marchetado na memória, como uma sua peça integrante, indissociável de todo o seu ser, como o "buraco branco" da tela de Vieira da Silva que descrevemos na *Introdução*, em torno do qual se organiza a composição pictórica. E tal como esse buraco branco (*troublant*[165]) implica toda a composição, também o esquecimento não surge solitariamente, mas dá-se como expressão da memória,

[160] Simondon dá o exemplo da sétima *Ode Olímpica* de Píndaro. Idem.

[161] Sublinhados no original. "L'oubli proustien nourrit la mémoire, car celle-ci ne reconstitue pas un passé vécu (le passé *tel qu'il a été vécu* ne peut être retrouvé) elle crée un passé *différent*". A autora cita naturalmente *Temps Retrouvé*. Idem: pg. 326. O que actualiza o que se disse atrás de Baudoin, do seu próprio encontro com o passado, criado de novo.

[162] Simondon, op. cit.: pg. 317.

[163] As passagens, a citada e a apresentada em perífrase: Santo Agostinho, *Confessiones* {trad. port., Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introd. Manuel Barbosa da Costa Freitas, notas de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria Silva Rosa; *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Cada da Moeda 2004, 2ª ed. [1ª ed., 2001]: Livro X, VIII, 12; pg. 241. É curioso notar como a palavra para "tesouros", em latim (de origem grega), é *thesauri* ("ubi sunt **thesauri** innumerabilium imaginum"), num sentido de local, mas de onde derivaria o uso de *thesaurus* enquanto "colecção de palavras". O que é a banda desenhada senão uma colecção de palavras e imagens num só lugar?

[164] Santo Agostinho, idem: Livro X, XVI, 24; pg. 250.

[165] O trocadilho *trou blanc/troublant*, encontrado em Baudoin, será explicitado no capítulo referente a ele, na parte 3.

sendo ele mesmo rememorado. O edifício da memória conta com esses espaços vazios, que conserva. Como afirma Santo Agostinho, "então o esquecimento está conservado na memória"[166]. Esta profundidade da memória parece ter sido adivinhada antes, naquelas palavras de Ulisses projectando a capacidade da recordação no futuro ("penso ainda lembrar-me"[167]). Pior vórtice que o de Caríbdis será o de esquecer que somos capazes de esquecer, o que seria um primeiro perigo para dissolver todo o edifício da memória. Como encontramos exposto em Blanchot, "esquecer esquecendo a profundidade do esquecimento, esquecer mais profundamente, desviando-se dessa profundidade, à qual falta toda a possibilidade de ser aprofundada"[168].

O esquecimento, nos nossos autores, terá um papel criativo e até mesmo *traçado*, isto é, deixando uma marca visível. O episódio mais claro desse movimento é aquele que se verifica em *La guerre d'Alan* (vol. 2, cap. 8), quando Alan Cope se esquece do nome de Bertrand Russell (abordá-lo-emos mais pormenorizadamente no capítulo respectivo das análises). Mas verificá-lo-emos nos outros, de modos diferentes: David B. com os seus "fantasmas" (estranhas presenças de "não-ditos" que ganham um corpo visual, isto é, paradoxalmente *dito* na banda desenhada), Satrapi com Deus e a sua figuração infantil e icónica (que coloca um esquecimento da representação do presente para se poder regressar às sensações do passado, às suas reactualizações), Neaud e as suas metáforas e desfigurações, Goblet e Baudoin com os seus respectivos "apagamentos"[169], e Frédéric Coché na totalidade da sua alegoria. Todos eles dão razão à consideração do esquecimento como uma desactualização ou dissipação, sem dúvida, mas que deve ser vista como a rememoração do próprio esquecimento, uma aceitação dele e aproveitamento da sua força e da sua tensão com a memória para permitir um outro

[166] Idem. É em Simondon que colhemos a fórmula no latim original: "memoria retinetur oblivio" (Simondon, op. cit.: pg. 317).

[167] Uma frase que, num contexto benjaminiano, nos poderá recordar as palavras do seu irmão Georg, que o filósofo inclui na sua carta a Adorno de 7 de Maio de 1940 [carta 328]: "Agora podemos dizer que estivemos ali". Walter Benjamin, *Briefe 1, 1910-1928*, *Briefe 2, 1929-1940* (1978); Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, eds. {trad. ingl. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson, *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1994: pg. 629. Como o próprio Benjamin afirma, é sobre a "impressão inesquecível" dessa memória de infância que ele funda a sua "teoria da experiência", que abordaremos adiante neste capítulo.

[168] A frase completa é : "Cependant entrer dans ce mouvement de redoublement, ce n'est pas oublier deux fois, c'est oublier en oubliant la profondeur de l'oubli, oublier plus profondément en se détournant de cette profondeur, à laquelle manque toute possibilité d'être approfondie". Maurice Blanchot, "L'oubli, la déraison", parte VIII de *L'Entretien Infini*, Gallimard: Paris 1969, pg. 290-291.

[169] E leve-se em conta, aquando da leitura de *Souvenir d'une journée parfaite*, de Dominique Goblet (e do capítulo da análise correspondente, nesta tese), que a protagonista, ao visitar o cemitério para ir ao túmulo do pai, não encontra o nome dele. É de uma ausência (um esquecimento) que se desencadeia a ficção em torno de um outro nome, Kahn.

movimento de rememoração. Não se trata, de modo algum, da *destruição* da memória: as coisas transformam-se, mas não morrem. A segunda lei da termodinâmica, a permanente crise entrópica não se confirma nestes textos[170].

Regressemos a Santo Agostinho. Essa memória é algo que está ao mesmo tempo *dentro* e *fora de nós*[171], é algo que buscamos fora de nós só como movimento para nos recordarmos do que já vive no nosso interior, como Santo Agostinho diz de Deus, fim e fito da memória: "Eis que eu, subindo pelo meu espírito até junto de ti, que estás acima de mim, irei além dessa minha força que se chama memória, querendo alcançar-te pelo modo como podes ser alcançado, e prender-me a ti pelo modo como é possível prender-me a ti. (...) Se te encontrar fora da minha memória, estou esquecido de ti. E, se não estou lembrado de ti, como é que te encontrarei?"[172] Antes, Santo Agostinho diferenciara as coisas que entram na memória pelos sentidos (os sons, os cheiros, as cores, os sabores, os diferentes toques) e aquelas que são reconhecidas no coração (primeiro em abstracto, depois falará dos números): "estavam lá, e já antes de as ter aprendido"; coisas que estavam ocultas na memória e que são reparadas[173]. Porém, como explicita nas secções XXIV e XXV do livro décimo, não é fácil ou mesmo possível responder à pergunta "Em que lugar da memória se encontra Deus?"[174]

O que nos interessa reter desta passagem não é a ideia de Deus, mas o movimento que Ele suscita à memória, de que Santo Agostinho fala. Um estudo afecto a uma dimensão teológica poderia analisar a ideia infantil que a pequena Marji (Marjane Satrapi enquanto criança, em *Persepolis*) faz de Deus, uma espécie de companheiro a quem fala e a quem jura querer ser sua profeta "quando for grande". Ou encontrar em Dominique Goblet uma ideia da doutrina da ressurreição. Ou procurar entender as identificações ou aproximações de Fabrice com a figura de Cristo. Ou explorar Baudoin num seu entendimento do divino. Mas, como

[170] De resto, no acto artístico essa destruição não é de todo possível, pois o próprio trabalho de destruição ou de negação deixaria as suas marcas. O silêncio em relação a algo poderá deixar um buraco branco como marca, possivelmente detectável. Não se pode percorrer um caminho e apagar as pegadas deixadas atrás: "a sua ocultação haveria de aparecer na sua obra como gesto de ocultação". Maria Filomena Molder, *Ruy Leitão*. Galeria 111: Lisboa 1994: pg. 20.

[171] "Realizo estas acções [as recordações] *no meu interior*, no imenso palácio da minha memória" (*Confissões*, X, VIII, 14: pg. 243). Mais à frente, sobre a força da memória que parece não se abarcar a si mesma, e falando do facto de, ao dizer "as alturas dos montes, e as ondas alterosas do mar, e os cursos larguíssimos dos rios, e a imensidão do oceano, e as órbitas dos astros", não as ver com os olhos mas vê-las na memória, Agostinho diz fazê-lo "como se os visse *fora* de mim" (Idem, idem: 15: pgs. 243-244). Nossos sublinhados.

[172] Santo Agostinho, *Confissões*: Livro X, XVII, 26; pg. 252.

[173] Idem: Livro X, X, 17 e XI, 18: pgs. 245-246. Os tradutores e editores alertam em nota de que sendo uma anamnese, é diferente da de Platão no sentido em que não tem origem num "reconhecimento actual das Ideias contempladas numa existência anterior", tratando-se de "um saber a partir da privação: um *conhecimento por ausência*" (sublinhado no original).

[174] Aproveitamos aqui o título da parte XXV, 36 que os editores da edição portuguesa adicionaram. Idem: pg. 259.

dissemos, interessar-nos-á tão-somente o estudo desse movimento *para fora*, em busca do que *estará dentro*.

Como afirmámos anteriormente, Baudoin, ao instituir cada um dos seus livros como pequenos exercícios de memória, centrados num objecto ou numa pessoa em particular, ao mesmo tempo revela que cada um desses gestos é uma parte de um projecto integrado e maior, e que almeja uma totalidade, a um só tempo transcendente e imanente ao próprio Baudoin. Esse alcance *para além* da vida dos autores, mergulhando as raízes na vida dos antepassados ou nas experiências dos outros retratados e chamados à rememoração presente nas obras (os amigos, os amantes), e que funciona como que um enriquecimento da memória própria, é explorado e moldado como matéria no interior das obras, verificando-se em Goblet, em Guibert, em Neaud, em Satrapi e em David B. também, de modos cujas diferenciações serão desenvolvidas nas suas análises. Diferentemente, o alcance da obra de Coché ultrapassa o círculo das relações pessoais para se integrar no da memória cultural (um conjunto muito específico da herança artística), mas é a transformação das obras de arte em personagens novas em *Hortus Sanitatis* que nos leva a encontrar, também aí, esse movimento integrado de procurar *fora* aquilo que depois se revela *por dentro*.

Um outro elemento importante a discernir no conceito de memória em Santo Agostinho é a sua relação com o corpo. Importar-nos-á acentuar dois breves aspectos. O primeiro diferencia-o em relação à "memória afectiva" que M. Simondon discute a propósito da Antiguidade. O Padre da Igreja não encontrava na rememoração das emoções a reactualização das mesmas[175], e por uma razão que explicita imediatamente ("Isto não é de admirar a respeito do corpo: porque uma coisa é o espírito, outra o corpo"[176]); a antiguidade compreendia essa possibilidade. O segundo é uma sua expansão: "Há outra força com a qual não só vivifico, mas também sensifico a minha carne"[177], que é a força de fazer o corpo compreender o que lhe é próprio e, ao mesmo tempo, aquilo através do qual se deve impelir para ultrapassar essa mesma força, para alcançar Deus. Poder-se-ia explorar as consequências deste pensamento, mas limitar-nos-emos a relacionar esta ideia com o facto de que esta cisão seria dispensada por Proust, que de certo modo restitui a possibilidade dessas reactualizações afectivas, e de que os autores reunidos no *corpus* também darão conta, com um destaque

[175] "Com efeito, sem estar alegre, recordo-me de ter estado alegre e, sem estar triste, recordo a minha tristeza passada e, sem nada temer, recordo que algumas vezes tive medo e, sem nada cobiçar, recordo-me da minha antiga cobiça". Idem: Livro X, XIV, 21; pgs. 247-248.
[176] Idem: pg. 248.
[177] Idem: Livro X, VII, 11; pg. 241.

particular para o *Journal* de Fabrice Neaud, pois esse é um aspecto não só decisivo como determinante e estrutural nessa obra, como se verá na sua análise.

Daremos, agora, um grande salto no tempo e na história filosófica desta faculdade, para chegarmos à obra de Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, que reage em relação ao dualismo cartesiano, e que reaprecia a relação entre o corpo e o espírito. A divisão fundamental que se encontra na tese desse livro decisivo é aquela que se faz entre o *hábito* e a *memória propriamente dita*, memórias essas "profundamente distintas", nas palavras de Bergson[178]. Segundo, ainda, as lições da conclusão da obra de Michèle Simondon, que temos vindo a seguir, essa divisão seria terminante para uma restrição da "memória" ao domínio do espírito[179]; mas veremos que essa restrição não é total e admite uma precisão na qual o corpo tem um papel importante. É precisamente como reacção à redução do espírito à matéria (que se verificava na então contemporânea psicologia experimental de Théodule Ribot; segundo o próprio Bergson, poder-se-ia falar indubitavelmente de um enclausuramento da memória na matéria, no cérebro) que o filósofo francês desenvolve as suas ideias nesse livro. Nele, as impressões externas não deixam de ter o seu papel, já que não há, em Bergson, um afastamento do corpo: bem pelo contrário, dá-se um outro tipo de elo entre corpo e espírito: "Não há, pelo menos no homem, um estado puramente sensório-motor, assim como não há vida imaginativa sem um substrato de actividade vaga"[180]. "O nosso corpo, com as sensações que recebe por um lado e os movimentos de que é capaz de executar por outro, é portanto aquilo que efectivamente fixa nosso espírito, o que lhe proporciona a base e o equilíbrio"[181]. A memória é eleita como o "ponto de contacto entre a consciência e as coisas, entre o corpo e o espírito"[182].

Mas atentemos na divisão que Bergson opera. Por um lado, o filósofo considerava o "conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpelações possíveis", conjunto esse que existe no organismo ("está presente"), *presa* de um "presente que recomeça a todo instante" – um presente diverso

[178] Bergson, op. cit.: pg. 176.
[179] "É verdadeiramente na matéria que a percepção pura nos colocaria, e efectivamente no espírito que penetraríamos já com a memória". Bergson, op. cit.: pg. 210-211(norma ortográfica adaptada). Cf. Simondon, op. cit.: pg. 323. A autora diz: "Pelo contrário, a dicotomia estabelecida por Bergson entre o hábito e a memória restringe esta última ao domínio do espírito" ("Au contraire, la dichotomie établie par Bergson entre l'habitude et la mémoire *restreint* cette dernière au domaine de l'esprit").
[180] Bergson, op. cit.: pg. 197 (norma ortográfica adaptada).
[181] Idem: pg. 203 (norma ortográfica adaptada).
[182] Idem: pg. 69 (norma ortográfica adaptada).

daquele que se poderia abrir à reactualização ou reactivação de uma afeição passada, ou à imortalização perene do passado, precisamente porque é um presente que não reconhece o passado – um presente, enfim, que se relaciona com a dúplice relação entre acção e reacção, e a que Bergson dá o nome mais apropriado de *hábito*. Por outro, a *memória propriamente dita* (ou "verdadeira"), "coextensiva à consciência", e que "retém e alinha uns após outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada facto o seu lugar e consequentemente marcando-lhe a data, movendo-se efectivamente no passado definitivo"[183]. Uma outra divisão, relacionada com esta primeira, terá a ver com a relação com os *estados*, isto é, uma oscilação entre a extensão e a profundidade, entre o estado de "uma memória totalmente contemplativa que só apreende o singular na sua *visão*, o outro, uma memória inteiramente motora que imprime a marca da generalidade à sua *acção*"[184]. Também Michèle Simondon havia apresentado, na sua exposição sobre a memória arcaica grega, uma breve mas complexa tipologia da memória, cujas divisões continham uma memória de funções instintivas (a autora exemplifica com o sono, o amor, os apetites, o ardor da batalha), uma outra memória-hábito (um "recorda-te de fazer"), ambas integradas naquilo que vimos ser entendido como "memória de acção" (e verificável em contextos guerreiros, jurídicos, etc.), e outras distinções ainda, como vimos, as dimensões afectiva e cognitiva[185]. Entenderemos, portanto, como traço comum entre essa memória (ou memórias) arcaica e a perspectiva de Bergson, o facto de que quanto menos consciente é a memória, mais ela é vital, presente, estável, mas também inalterável e até invisível, irrepresentável. Pelo contrário, sendo a memória mais consciente, como no caso da memória cognitiva, mais disponível e plástica se torna. Simondon ainda estabelece um outro contraste entre a posição de Bergson, e a de Proust, e a dos "mais antigos testemunhos gregos", estes crendo numa disponibilidade mental das recordações, os modernos remetendo o esforço da memória, dita *voluntária*, para uma realidade vã[186]. Onde, para os gregos, o esquecimento era um apagamento causado por causas exteriores (filtros, venenos, o nepentes, influências mágicas e intervenções divinas), a memória era disponibilidade, um "material" depositado no arquivo que se recuperará com um grau menor ou maior de esforço. Para os autores modernos citados, como se verá, esse esforço é enganador. Como escreve

[183] Idem: pgs. 176-177.
[184] Sublinhados no original. Idem: pg. 182 (norma ortográfica adaptada).
[185] Cf. Simondon, op. cit.: pgs. 94-97. Assim, de um modo implicado, a memória é uma faculdade que dá lugar a toda uma série de conhecimentos: "do passado", "dos elementos da história", "dos destinos da alma e das suas existências anteriores" (Idem: pg. 311).
[186] V. Simondon, op. cit. 1982: pg. 96.

Proust na abertura do "episódio da madalena", "É um trabalho baldado procurarmos evocá-lo [ao passado], todos os esforços da nossa inteligência são inúteis. Ele está escondido, fora do seu domínio e do seu alcance, em algum objecto material (na sensação que esse objecto material nos daria) de que não suspeitamos"[187].

Mas é precisamente por esta separação entre a memória (involuntária, do corpo, *inconsciente*[188]) e a inteligência que se mantém uma diferença fundamental, acentuada por Michèle Simondon, entre o arcaico pensamento grego da memória e aquele que está presente na filosofia de Bergson: "Se a memória já não está do lado da inteligência, é porque o objecto da intuição e da natureza do inteligível se transformou. Na filosofia de Bergson, a intuição dirige-se para o movente [*mouvant*], para a duração, ao passo que a inteligência é uma faculdade pragmática que se aplica à acção útil. Para o pensamento grego, pelo contrário, o inteligível podia ser objecto de intuição: graças à memória, o espírito alcançava uma revelação e um conhecimento racional do passado, das origens ou do ser, quer fossem os eternos deuses de Hesíodo ou as eternas essências de Platão"[189].

A questão da memória em Bergson, como se entende, está embutida numa outra questão, cara ao filósofo, e que Simondon indica na última citação: a da duração[190]. Nesta, a memória é ponto de passagem, intermediário. Como explica Gilles Deleuze, procurando o esquema que pauta a filosofia de Bergson – integrando esta na sua própria investigação da "intuição como gozo da diferença", acto do espírito sobre o real - "*Duração, memória, impulso vital formam três aspectos do conceito [puro da diferença], aspectos que se distinguem com precisão.* A duração é a diferença consigo mesma; a memória é a coexistência dos graus de diferença; o impulso

---

[187] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (1913){trad. port. Pedro Tamen, *Em busca do tempo perdido.* Vol. 1, *Do lado de Swann*. Relógio d'Água: Lisboa 2003: 51.

[188] Mas num sentido muito especial, que Deleuze identifica em Bergson: "devemos compreender desde já que Bergson não emprega a palavra 'inconsciente' para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não psicológica – o ser tal como é em si. Rigorosamente falando, o psicológico é o presente. Só o presente é 'psicológico'; mas o passado é a ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica". Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France 1966. {trad. port. (Brasil) Luiz B. L. Orlandi, *Bergsonismo.* Editora 34: São Paulo 1999: pg. 43. É nesse sentido que empregamos aqui a palavra.

[189] "Si la mémoire n'est plus du côté de l'intelligence, c'est que l'objet de l'intuition et de la nature de l'intelligible se sont transformés. Dans la philosophie bergsonienne, l'intuition porte sur le mouvant, la durée tandis que l'intelligence est une faculté pragmatique qui s'applique à l'action utile. Pour la pensée grecque, au contraire, l'intelligible pouvait être objet d'intuition: grâce à la mémoire, l'esprit parvenait à une révélation et á une connaissance rationnelle du passé, des origines ou de l'être, que ce soit les dieux éternels d'Hésiode ou les essences éternelles de Platon". Simondon, op. cit.: pg. 324.

[190] Segundo Deleuze, trata-se do "lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração – ao passo que o espaço é tão-somente o lugar, o meio, o conjunto de diferenças de grau". Deleuze, op. cit.: pg. 23.

vital é a diferenciação da diferença"[191]. A palavra-chave deste excerto é "coexistência", como que plasmando dois lados numa só forma implicada, indivisível. Não se trata de entender apenas as impressões como vindo de fora sobre o espírito, pelo qual seriam guardadas, mas da emergência de outras impressões de dentro, ou melhor, recordações, que viessem misturar-se às novas. Como Bergson afirma, "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças", e precisa ainda que "por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos"[192]. A nova recordação nunca vem só, poder-se-ia dizer, encadeia outras que já existiam no espírito[193].

Por sua vez, o corpo, ou melhor, o *nosso* (*meu*) corpo, é também um lugar de passagem[194], é uma imagem entre as imagens, mas destacada das demais: "Sendo ele próprio imagem, não pode armazenar as imagens, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas"[195]. Mas aqui insere-se uma diferença fundamental entre Bergson e Proust, de quem nos vamos aproximando aos poucos e sempre ligeiramente, em relação a esse *passado puro*: para o filósofo, "a lembrança pura ou o passado puro não são do domínio do vivido"[196], mas em Proust ele *pode ser vivido*, e, uma segunda diferença entre eles, é que esse passado pode ser vivido *no corpo*, como veremos quase de imediato. Porém, ligando a afirmação de Bergson, do corpo como imagem, à frase, anteriormente citada, de Proust, de que o passado está escondido, fora do domínio e do alcance da inteligência, sentimos a necessidade de precisar antes um outro aspecto.

O passo em que se encontra essa citação de Proust segue-se a um reaproveitamento da "crença céltica" num objecto que é a prisão das almas dos nossos. É encontrando esse objecto (o que pode não ocorrer) que se liberta a alma e, poder-se-á dizer, tendo o protagonista Marcel descoberto o seu (a madalena), que se libertam igualmente as memórias. "Depende *do acaso* encontrarmos esse objecto antes de morrermos, ou não o encontrarmos"[197]. Estes objectos parecem ser aqueles que Simondon havia tratado no seu livro, conhecidos como *mnémata*

[191] Sublinhados no original. Idem: pg. 112.
[192] Bergson, *Matéria e Memória*: pg. 30 e 31(norma ortográfica adaptada).
[193] E na leitura de *Hortus Sanitatis*, de Frédéric Coché, entender-se-á como esta perspectiva pode ganhar uma plenitude estruturada em banda desenhada.
[194] O corpo "constitui, a cada instante, um corte transversal do universal devir". É o corpo o lugar de passagem entre as duas memórias, o hábito e a memória pura. Bergson, op. cit.: pg. 177.
[195] Idem.
[196] Cf. Deleuze, op. cit.: pg. 46, nota 74.
[197] Nosso sublinhado. Proust, op. cit.: pg. 51.

(*μνήματα*), mas a diferença está em que, aí, a lembrança se materializa numa dimensão objectual que é fabricada, ou fundada ou doada. Ariadne oferece voluntariamente o fio de lã a Teseu. Em Proust, a madalena e o chá, toda a circunstância, é *por acaso*. O corpo de Ariadne passa por um esforço para doar o fio, e o de Teseu para o aceitar, tal como por um esforço passa toda a rememoração arcaica (mesmo que ela leve a *novas* acções). Não há esforço na memória de Marcel e, quando chega, é um todo: "Devido à solidariedade existente entre as diversas partes de uma recordação, e que a nossa memória mantém equilibradas num conjunto onde nos não é permitido retirar ou recusar nada"[198]. Estamos no claro território da memória involuntária. Em Goblet verificaremos um objecto análogo a estes, a castanha[199], algo que é passado na tradição como *mnéma*, mas que desencadeia uma ficção no interior da visita ao cemitério, que se consubstancia na falha em encontrar o nome do pai *por acaso*. É como se se enlaçassem estas duas perspectivas, quase antagónicas. Os objectos transportados por Coché (as obras de arte) também atravessam a tradição, mas para fazer desabrochar uma nova memória. David B. cria livros ficcionais (não "de ficção" mas livros eles mesmos ficções, como os de Jorge Luís Borges) que podem ser vistos como um esforço para criar novas e inesperadas memórias (veja-se um deles, perdido nas pilhas de livros "inventados", que leva o título *Je est un autre*[200]). É como se estes autores encontrassem um caminho de passagem entre as duas perspectivas, entre essa memória passada de mão em mão (ou voz em voz) no seio da tradição, de cariz colectivo e a que se poderia chamar, como à antiga memória, "de acção", levando a um ritual (a visita ao cemitério, à casa da família, ao museu no dia nacional, ao próprio livro em que se deseja rememorar), e essa outra interior, espiritual, solitária, enfim, essa recordação involuntária que se poderá vir a revelar tão labiríntica quanto o edifício de Dédalo.

Regressando às ideias de Henri Bergson, e fazendo como que um cômputo final, à luz de Deleuze, notamos como a assunção das lembranças já existentes ("impregnadas", escreve Bergson) na memória no momento das novas lembranças trazidas pela percepção ou, por outras palavras, como a coexistência do presente e do passado, é aproximável (mas não confundível) das lições de Platão. É Deleuze quem o indica claramente: "Uma tese como esta [do tempo] só tem como equivalente a tese da Reminiscência, de Platão. Também esta afirma um ser puro do passado, um ser em si do passado, uma Memória ontológica capaz de servir de

[198] Proust, op. cit.: pg. 445.
[199] Apesar de ambos estes "objectos", a madalena e a castanha, se associarem ao sentido do gosto (e outros), essa não será uma via da investigação presente.
[200] Ver Anexo, divididos por autor segundo a ordem dos capítulos analíticos.

fundamento ao desenrolar do tempo"[201].

Contudo, é aqui que o conceito de Proust da "memória involuntária" vem criar uma outra diferença substancial em relação a Bergson quanto ao corpo, como aventáramos. Há no primeiro uma memória que reside no corpo, e que não se cinge ou se identifica com o *hábito* de Bergson[202], mas antes como local privilegiado para o despertar de uma dimensão muito particular: "parece existir uma memória involuntária dos membros, uma pálida e estéril imitação da outra, e que vive mais tempo, assim como certos animais ou vegetais não inteligentes vivem mais tempo que o homem. As pernas, os braços, estão cheios de recordações entorpecidas"[203]. É possível que fosse produtivo um levantamento exaustivo de instâncias destas no nosso *corpus*, mas essa será uma tarefa suspensa em relação à sua completude. Pensamos ser pertinente e útil fazer apenas uma breve menção dessas instâncias. Na leitura dos nossos autores de banda desenhada, deparar-nos-emos com um episódio em que Fabrice, no *Journal* (vol. 1, pgs. 45-47, v. Anexo, inclusive para os próximos exemplos), passa a mão pelo cabelo rapado do seu amado, o que desencadeia toda uma cadeia de lembranças tácteis; notar-se-á a contínua presença de um dragão como representativo da epilepsia do irmão de David B., Jean-Christophe, em *L'Ascencion du Haut Mal*, e a sua progressiva metamorfose, plasmação com o corpo do doente, o seu trânsito para o rosto do próprio David, darão conta das fronteiras entre os corpos que a doença, ou melhor, o fantasma da recordação da doença, faz esbater senão mesmo, pelo menos na superfície gráfica da obra, apagar completamente; testemunhar-se-ão as várias metamorfoses, vagarosas e, num sentido etimológico, *sinópticas* (vistas em geral, mas implicando a sua constituição por partes) pelas quais a pequena Marji atravessa, em *Persepolis*: pelo crescimento físico, pelas modas, e pelo despertar sucessivo da mulher, da mulher emancipada, e da mulher livre. E, de um modo absolutamente diverso, descobrir-se-á como Baudoin, no seu próprio traço (no sentido de

[201] Deleuze, op. cit.: pg. 46.

[202] Em Henri Bergson, há uma "inteligência do corpo" que absorve as transformações e sínteses operadas na memória, para levar depois à integração de uma acção, que é a actualidade: "A repetição tem por verdadeiro efeito *decompor* em primeiro lugar, *recompor* em seguida, e deste modo falar à inteligência do corpo" (*Matéria e Memória*: pg. 127). Em David B., vemos como que uma tradução em imagens deste movimento, na decomposição do rosto do irmão numa série de partes menores, e uma seguinte recomposição da prancha completa (*L'Ascension du Haut Mal*, vol. 6, pg. 41), que ecoa as outras decomposições da doença, do dragão... (V. capítulo correspondente, 3.3). Assim se compreenderá uma das "definições" de memória por Bergson: "síntese do passado e do presente com vistas ao futuro, na medida em que condensa os momentos dessa matéria para servir-se dela e para manifestar-se através de *acções* que são a razão de ser de sua união com o corpo" (op. cit.: pg. 259; norma ortográfica adaptada).

[203] "mémoire des membres, pâle et stérile imitation de l'autre, qui vit plus longtemps, comme certains animaux ou végétaux inintelligents vivent plus longtemps que l'homme. Les jambes, les bras sont pleins de souvenirs oubliés". Marcel Proust, *Temps retrouvé*, capítulo I. Apud. Simondon: pg. 323. Tradução de Pedro Tamen, *Em busca do tempo perdido*, Vol. VII, *O tempo reencontrado.* Relógio d'Água: Lisboa 2005: pg. 7.

graphiation, indicado acima) e nas variadíssimas estratégias[204] de auto-representação, faz um gesto contrário em relação ao corpo (e à sua memória): gesto que se torna mais visível precisamente por se entregar a uma menor visibilidade do seu corpo, representando-se de costas, ocultando o rosto, substituindo-o por uma caveira ou por outros objectos, etc.[205] Mais, em *Le chemin de Saint-Jean*, chega mesmo a perguntar-se: "poderemos lembrarmo-nos durante muito tempo sem que o corpo se lembre?"[206].

1.2.2. Walter Benjamin ou Modalidade narrativa da memória

Para podermos avançar, teremos de *passar* por Walter Benjamin. É nele que encontraremos uma convergência ou consolidação de um conceito de memória mais próximo daquilo que se poderá ler no *corpus*.

É na sua apreciação crítica da Modernidade – com Baudelaire e Proust, o cinema e a fotografia, a colecção e as *Passages* de Paris - que Walter Benjamin tecerá considerações em torno da memória, e de correlacionados temas como o da experiência e vivência, da narrativa e romance. É da leitura e cruzamento dos seus textos que atingimos uma ideia na qual vislumbramos como que uma "modalidade narrativa da memória". O método de escrita de Benjamin, que apresenta cada texto como uma "miniatura"[207], obriga-nos a procurarmos precisar o nosso aproveitamento das suas ideias em vários textos, esperando que se formem um corpo coeso e aplicável no final.

Em vários momentos dos seus escritos, Walter Benjamin deu conta de como a Modernidade havia operado "uma transformação na própria estrutura da experiência humana"[208]. Sem querer opor directamente a *experiência* e a *informação*, começaremos por indicar

[204] Apesar de indicarmos separadamente o "traço" (forma) e as "estratégias" (conteúdo), fazemo-lo por ser um gesto analítico, já que um não é independente das outras.

[205] Goblet e Neaud também têm estratégias parecidas: a não presença da primeira no espaço de representação (visual, isto é, já que a "voz", na forma do texto, e o próprio traço, estão presentes), os desfiguramento do segundo.

[206] "Peut-on se souvenir longtemps sans que le corps se souvienne?"

[207] De acordo com uma apresentação de Maria Filomena Molder, "Questões de método e estilo em Benjamin: o fragmento e a miniatura" in Mesa redonda **Imagem, Linguagem e Memória**, **Conferência Internacional Actualidade de Walter Benjamin**, Fundação Calouste Gulbenkian, 25 e 26 de Março de 2008.

[208] "...une transformation dans la structure même de l'expérience humaine". Walter Benjamin, "À propos de quelques motifs baudelairiens" (1938). in *Écrits français*. Paris: Gallimard 1991: pg. 316. Além deste "sumário", os dois textos fundamentais parecem-nos ser *Der Erzähler* (1936). {trad. port. Maria Amélia Cruz, *O Narrador*. In, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água 1992 e *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939). {trad. port. João Barrento, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006: pgs.

como, para Benjamin, a primeira seria um meio de transmissão da memória ("matéria de tradição") mais profundo que a segunda. O advento dos vários novos meios de comunicação social (os jornais, sobretudo), e igualmente os dispositivos permitidos pelo design, pela publicidade e até mesmo pelo trânsito das cidades[209], contribuíram para essa alteração da experiência, pelo "isolamento da informação", à força de "uma série de choques e colisões"[210]. "Na substituição do antigo *relato* pela informação e desta pela sensação reflecte-se a crescente redução da experiência"[211]. Uma certa continuidade, prevista na palavra "relato", que poderíamos traduzir ainda por "narrativa" ou "história", perder-se-ia, para se fragmentar toda a atenção, e o tempo dado a ela, por sobre uma miríade de objectos variados.

A experiência é aquele local em que nos encontramos uns com os outros, em conjunto, enquanto comunidade, escutando e contando histórias, participando nas festas e ritos anuais, convivendo. Na era da indústria capitalista, a divisão e isolamento graduais dessa experiência são quase inexoráveis. O veículo dessa divisão foi multímodo, mas o meio foi a *memória*, aqui ainda entendida de um modo abstracto, não especificado. Mas Benjamin especificou-a. É a partir da leitura do Freud de *Para além do princípio do prazer*, e de Theodor Reik, que Benjamin chegará à constelação cujos três pontos são a lembrança (*Erinnerung*), a memória (*Gedächtnis*) e a rememoração (*Eingedenken*).

Teremos de precisar que estas palavras nem sempre têm o mesmo valor em Walter Benjamin. A *Erinnerung* é tratada de dois modos diferentes. É apenas nas suas interpretações de Proust, advindas da leitura de Bergson, e no seio do seu estudo da Modernidade, que Benjamin lhe dá um valor de *lembrança petrificada*, mero objecto da memória voluntária e que no uso do português é compreendido pelas palavras "lembrança", "souvenir", ou mesmo, por vezes, "recordação", quando nos referimos a um objecto particular que está associado a uma viagem ou acontecimento (uma miniatura da Torre Eiffel, um postal, uma fotografia de um casamento, etc.: um *objecto*)[212]. Mas a *Erinnerung* pode ser vista num sentido positivo, como quando é associada à tradição ou a um colectivo (a passagem de um conselho de pai para filho, de um conto do contador de histórias aos seus ouvintes). É nesse sentido que a palavra surge como o que permite a escrita da *Infância Berlinense*, por exemplo. Neste trabalho, empregaremos

103-148.

[209] E ainda poderíamos citar o jogo, que "anula as categorias da experiência", como diz Benjamin numa nota ao texto sobre Baudelaire. Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 130, nota (asterisco).

[210] Idem: pg. 127.

[211] Nosso sublinhado. Idem: pg. 109.

[212] Poder-se-ia acrescentar aqui, ainda à luz das críticas de Benjamin, que se trata de uma óbvia fetichização da memória, que implica uma diminuição do valor dessa memória enquanto algo de vivo dentro do indivíduo.

Erinnerung, traduzindo-o por "lembrança", no primeiro sentido, tendo em conta esse valor de petrificação. A palavra *Gedächtnis* é empregue por Benjamim quando quer traduzir a *mémoire* que lê em Proust e Bergson; podemos dizer que a memória, nesse sentido, só é tema para Benjamin quando discute o autor francês. Quanto à *Eingedenken*, essa surgirá no estudo que Benjamin faz do novo gesto inaugurado por Proust, gesto próprio da Modernidade e da literatura (e outras artes, às quais juntamos a banda desenhada).

A oposição lembrança-memória (ou memória enquanto petrificação e memória enquanto acto de rememoração) encontra a sua origem na "fórmula básica" da "proposição fundamental" de Freud: "a tomada de consciência e a permanência de vestígios na memória são inconciliáveis no mesmo sistema"[213]. Isto recordar-nos-á aqueles vestígios que Proust encontra espalhados no corpo e nos objectos, e que não participam da inteligência. E é a Proust que Benjamin associará a lição de Freud: "só pode tornar-se parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi 'vivido' expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma 'vivência' para o sujeito"[214].

Porém, retornemos ao conceito de experiência. O que é? Responde Benjamin: "a experiência é matéria da tradição, na vida colectiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na *Erinnerung*, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à *Gedächtnis*"[215]. Yolande Jansen, ao debater a exactidão das palavras empregues por Benjamin no original alemão[216], acentua o modo como aqui se opõem decisivamente a lembrança (*Erinnerung*), vista como a petrificação que fixa os seus conteúdos, e a memória (*Gedächtnis*) que permite que esses dados, mais do que "acumulados", confluam ou "fluam em conjunto" (para traduzir à letra a versão inglesa de Jansen, *flow together*, a partir do verbo alemão *zusammenfliessen*). A mesma investigadora acrescenta: "Benjamim distingue dessa forma o produto da memória como arquivo, no qual

[213] Sigmund Freud, *Para além do princípio do prazer*. Apud Benjamin, *Sobre alguns motivos...*: pg. 110.
[214] Walter Benjamin, op. cit.: pg. 111. Compare-se com esta citação de Stendhal : "Je n'ai aucune mémoire des époques ou des moments où j'ai senti trop vivement" (de *Vie de Henri Brulard*) Apud Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*. Presses Universitaires de France : Paris 1968, 2º ed. [1ª, póstuma, 1950].
[215] Benjamin, op. cit.: pg. 107. Na tradução portuguesa, ambas as palavras são traduzidas por "memória". Utilizamos os termos do alemão original para tornar mais clara a nossa argumentação.
[216] "Sie bildet sich weniger aus *einzelnen* in der *Erinnerung* streng *fixierten* Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewussten Daten, die im Gedächtnis zusammenfliessen", Apud Yolande Jansen, "The Red Shoes: Walter Benjamin's Reading of Memory in Marcel Proust's **À la recherche dutemps perdu**, in the Light of the Dreyfus Affair", in *Journal of Romance Studies* (1). Berghahn Books/Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study (University of London): Primavera 2003: pp. 29-45. Disponível em formato pdf online, URL: http://home.medewerker.uva.nl/h.y.m.jansen/bestanden/JRS3_1_04%20Jansen.pdf.: pg. 36-37. Sublinhados de Jansen.

todas as experiências passadas encontram o seu lugar fixo, e a tradição, que é apresentada como um processo contínuo no interior da qual as memórias se podem deslocar e formar diferentes *constelações*"[217]. Até certo ponto, podemos aproximar a *Erinnerung*, tal qual aplicada por Benjamin a propósito de Proust, da memória que Michèle Simondon, a propósito da antiguidade grega, havia indicado como "cognitiva", e a *Gedächtnis* da de acção, se bem que haja uma importante, se bem que subtil, diferença: se a *reactualização* afectiva está prevista na memória da antiguidade, em Benjamin, como em Proust, o que ocorre é antes uma *reconfiguração*[218], como já havíamos indicado anteriormente, citando Simondon: "o [esquecimento] não reconstitui um passado vivido (o passado tal como ele foi vivido não pode ser reencontrado), ele cria um passado *diferente*[219]. Pode-se mesmo dizer que são as novas experiências que mudam o passado, este só é visto *através* do presente, como na famosa imagem do telescópio (*Passagenwerk*), em que o segundo se mantém visível[220].

Se aproximarmos a esta discussão a questão do "pacto autobiográfico" (a especificar mais adiante, na parte 2.2.2.), e mais especificamente a *vexata quaestio* da "verdade", que nos preocuparia uma vez estarmos a lidar com livros de banda desenhada que, na sua maioria, passam por autobiografias, verificaremos que é nesta *reconfiguração* que reside uma forma de ultrapassar esse ilusório enigma, permitidas que estão as "diversas expedições na profundeza da *recordação*"[221]. É no texto "Caixa das letras" que Walter Benjamin apresenta a irremediável

[217] "Benjamin thus distinguishes between the products of archival memory, where all past experiences have a fixed place, and tradition, which is presented as a continuous process within which memories can change place and form different connections". Nosso sublinhado, em que optámos por uma tradução menos literal e que recupera um termo caro a Benjamin, e que julgamos mais apropriado ao carácter proteiforme da memória, em vez de "ligações", por exemplo, como se de um desenho predeterminado se tratasse, simplesmente a fechar pelos pontos. Jansen, op. cit.: pg. 36.

[218] Não serão os próprios escritos que compõem *Rua de sentido único*, *Infância berlinense: 1900* e as *Denkbilder* parte disso também? Um trabalho em que Benjamin faz convergir a sua "teoria" em uma prática de escrita, de rememoração? De novo, nestes textos preside o valor positivo de *Erinnerung*. Walter Benjamin, *Einbahnstraße*, **Berliner Kindheit** *um Neunzehnhundert* e *Denkbilder* {trad. port. João Barrento, in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004.

[219] Simondon, op. cit: pg. 326.

[220] É numa carta a Werner Kraft (de 27 de Dezembro de 1935), referindo o seu ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, que Benjamin escreve o seguinte: "Ocupo-me em apontar o meu telescópio através da neblina sangrenta para chegar à miragem do século XIX, o qual tento desenhar baseado nas características que irá manifestar num futuro estado do mundo, liberto da magia" ("I am busy pointing my telescope through the bloody mist at a mirage of the nineteenth century that I am attempting to reproduce based on the characteristics it will manifest in a future state of the world, liberated from magic"). W. Benjamin, *The Correspondence*: pg. 516. E é na secção N de *Das Passagen-Werk* que se lê a seguinte nota: "olhar o passado por um telescópio através do presente" ("telescoping of the past throught the present"); *The Arcades Project*: pg. 471 ([N7a,3]).

[221] A autora escreveu "lembrança", mas sendo *Erinnerung*, e para se poder manter a coerência da argumentação presente, alteramos aqui a mesma tradução. Walter Benjamin, carta de 26 de Setembro de 1932, a Gershom Sholem. Apud. Gagnebin, op. cit.: pg. 77.

perda do passado, mas de uma maneira que ainda permite esse trabalho de recuperação, mesmo que parcial, plástica: "É impossível reavermos completamente algo já esquecido"[222]. O advérbio *completamente* aponta para que o aniquilamento da memória não seja absoluto, cabal. O esquecimento, parcial ou não, é visto aqui como um paliativo prévio a uma dor ou doença que jamais ocorrerá: "E talvez seja bom assim. O choque da reaquisição do passado seria de tal maneira arrasador que, nesse momento, deixaríamos forçosamente de compreender a nossa saudade". A metempsicose da memória seria apenas possível sob a forma de um súbito e gélido choque que apagaria muito provavelmente tudo o que se instalara e crescera no espaço entre essa "saudade" (ponto no passado, origem da memória) e o momento presente. "...o esquecido parece conter em si o peso de todo o vivido que nos é prometido"[223]. A memória, ou melhor, a rememoração, é, a um só tempo, consciência e reflexão, uma auto-afecção muito específica que existe num intervalo, o dessa mesma rememoração do passado e a consciência própria de que o é do passado.

A visão de Walter Benjamin da História, que aqui parece reflectir-se, é dupla, como rememoração daqueles que morreram e como consciência aguda de que essa rememoração não os salva da morte. Nem tudo a rememoração recupera, ficando sempre um "resto", uma proximidade. Tal como a aura é algo que nos é longínquo, por mais próximo que seja, o vestígio é a aparição da proximidade dessa coisa longínqua[224].

Esther Leslie, referindo-se à *Crónica de Berlim*, indica que "Benjamin apresenta um olhar estranho no qual o papel da memória assinala uma estratégia para a *cerzidura* da continuidade histórica com a interpretação política"[225]. É nesse ponto de encontro, nesse trabalho de

[222] Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhunder.* {trad. port. Claudia de Miranda Rodrigues, *Infância em Berlim por volta de 1900* in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio d'Água 1992; pg. 152. Frase que nos recordará a citação de Blanchot, sobre a profundidade do esquecimento - esquecê-lo é minar a própria possibilidade da memória.

[223] Ambas citações, W. Benjamin, idem.

[224] Todo este parágrafo de acordo com uma lição de Maria Filomena Molder. A passagem decisiva em relação a essa definição de aura é "Uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja" (Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). {trad. port. João Barrento, *Pequena história da fotografia* in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006: pg. 254). Em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, Benjamin escreve que é a aura o "traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involuntaire*", pg. 142. Cf. "Aura e Vestígio", in Maria Filomena Molder, *Semear na Neve*. Relógio d'Água: Lisboa 1999, pp. 55-59.

[225] "Benjamin develops an odd gaze in which the role of memory signals a strategy for *splicing* historical continuity with political interpretation". Nosso sublinhado. Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", in *The Optic of Walter Benjamin* [de-, dis-, ex. Vol. 3]. Black Dog Publishing: London 1999: pg. 61. O termo inglês empregue no lugar de "cerzidura" é, como se vê, *splicing*. Este é um termo técnico que no foro da medicina se refere à operação de excisão ou ablação (um corte de algo que está mal, um apagamento), no do território industrial se refere a uma junção por sobreposição de peças que estariam afastadas uma da outra (uma espécie de entrelaçamento, remetendo à *tressage* de Groensteen), e no do cinema se refere à técnica de montagem de colar dois pedaços de película. Em todos os casos, trata-se de ocultar uma pequena parcela (perdê-la, deitá-la fora), para que outras duas se tornem unidas e *unas*. A criação de uma dobra, portanto. Pequena parcela ou

cerzideira que, por mais disfarçada que esteja a junção, despontará o sintoma. É aí que se detectará a sua junção ao "fluxo dos dados acumulados", o olhar o passado com os olhos do presente. De resto, no acto artístico essa destruição não é de todo possível, pois o próprio trabalho de destruição ou de negação deixaria as suas marcas. O silêncio em relação a algo poderá deixar um buraco branco como marca, possivelmente detectável. Não se pode fazer um gesto sem que se deixem marcas: "a sua ocultação haveria de aparecer na sua obra como gesto de ocultação"[226].

Todas estas considerações ganham um contorno muito significativo se tivermos em conta o que Benjamin diz ser a fundação mais profunda desta "teoria": "Não há razão para que eu torne um segredo o facto de que as raízes da minha 'teoria da experiência' reenviam a uma memória de infância. Os meus pais costumavam dar passeios connosco onde quer que passássemos os verões. Dos filhos, ou estávamos os três ou só dois. Quem tenho agora em mente é o meu irmão. Depois de termos visitado uma das atracções turísticas obrigatórias nas vizinhanças de Freundenstadt, de Wengen, ou de Schreiberhau, o meu irmão diria, 'Agora podemos dizer que estivemos ali'. Esta afirmação causou uma impressão inesquecível em mim"[227]. A experiência (*Erfahrung*) está aberta ao fluxo e à acumulação dos dados e, assim, a um tempo "anihistórico, tal como o da *mémoire involuntaire*"[228]. Não só se abre ao colectivo[229],

unidade: Susan Sontag escreve "A memória congela as imagens ; a sua unidade de base é a imagem individual" (Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003). {trad. port. José Lima, *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica 2003: pg. 29). Neil Gaiman num outro livro de banda desenhada que lida com as memórias de uma personagem fictícia (com o artista Dave McKean, *Mr. Punch*, 1995), descreve as recordações dos familiares mortos do protagonista: "I also have my mental snapshots of them: frozen moments of the past, in which the dead are captured in tiny loops of motion". Apesar de misturar metáforas (*snapshots*, "instantâneos fotográficos" – a imagem individual, a unidade - e *tiny loops of motion*, "pequenos troços de movimentos", i.e., pedaços de uma película fílmica), Gaiman parece apontar para um curioso dispositivo, em que temos de facto troços desirmanados de uma sequência, momentos com movimento, mas separados uns dos outros, como uma mão-cheia de zootropes rodopiando individualmente sobre um mesmo tampo de mesa, sendo a associação (*splicing*) feita por nós, abstracta e perceptivamente, sobre cada uma dessas sequências que montarão o "filme inteiro" a que damos o nome de "nossa vida", "memória", etc. Como vimos na INTRODUÇÃO, nada fica "invisível", "oculto", "escondido". Só há *texto.*

[226] Já citado em nota anterior. Maria Filomena Molder, *Ruy Leitão.*

[227] "There is no reason to make a secret of the fact that I trace the roots of my 'theory of experience' to a childhood memory. My parents naturally took walks with us wherever we spent our summers. There were either two or three of us children. The one I have in mind is my brother. After we had visited one of the obligatory tourist attractions around Freundenstadt, Wengen, or Schreiberhau, my brother used to say, 'Now we can say that we've been there'. This statement made an unforgettable impression on me". Carta a Adorno de 7 de Maio de 1940, in *The Correspondence of Walter Benjamin*: pg. 629. De novo, como o fizéramos acima, aproximamos esta frase da de Ulisses: "penso ainda lembrar-me" (*Odisseia*: pg. 205, Canto XII/μ 212).

[228] Sublinhado no original. Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 138.

[229] A partir do famoso poema de Baudelaire, escreve Benjamin: "As correspondências são os dados da rememoração. Não são dados históricos, mas da *pré-história*. Aquilo que torna grandes e significativos os dias de festa é o encontro com uma vida anterior". Nosso sublinhado. Idem: pg. 136. As últimas palavras poderão

como é ela que permite a assunção da rememoração: "Pois um acontecimento experienciado é, em qualquer caso, finito; um acontecimento rememorado, infinito, pois é exclusivamente uma chave para tudo aquilo que aconteceu antes e depois desse acontecimento"[230]. Relacionada com esta afirmação parece-nos estar aquela outra em torno do desejo, sentimento o qual "pertence à categoria da experiência" e, podendo ser projectado no futuro, reflecte aquilo "que nos projecta para trás, no tempo", isto é, "a experiência que o preenche e estrutura"[231].

Permita-se um brevíssimo desvio, uma vez que aqui se ordena um importante aspecto na ideia de filosofia de Benjamin, a qual tem a rememoração como o método próprio. No "Prólogo Epistemológico-crítico" da *Origem do Drama Trágico Alemão*, Benjamin refere-se a esse conceito quando salvaguarda a filosofia em relação à Modernidade daquela aceleração (de sensações, de choques) dos grandes centros urbanos que implicava uma concomitante desagregação da experiência em informação isolada[232]. A filosofia não é vista como *comunicação*, isto é, um trânsito externo de conteúdos, mas antes uma forma de restituição do lado de símbolo (*Gleichnis*) da palavra: "Como a filosofia não pode pretender falar em tom de revelação, isso só pode acontecer por meio de uma rememoração que recupere antes de mais a percepção primordial"[233]. No entanto, esclarece Benjamin, trata-se de algo que, ainda que aproximável numa perspectiva da anamnese platónica, não obstante difere dela porque "não se trata de uma presentificação de imagens por via intuitiva; pelo contrário, na contemplação filosófica a ideia enquanto palavra solta-se do recesso mais íntimo da realidade, e essa palavra reclama de novo os seus direitos à nomeação"[234]. Como não pode deixar de ser, a própria formulação deste problema está incluída numa mesma série de questões, central à preocupação de Benjamin. O retorno ao estado adâmico da palavra está no centro desta frase.

Mas retornemos ao acto da rememoração, no seio dos nossos livros. De entre os nossos autores, e na esteira do que dissemos de se encontrarem como numa charneira entre as

remeter-nos eventualmente para o poema de Baudelaire "A vida anterior", no. XII da secção *Spleen e Ideal* de *As Flores do Mal*. In Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* {trad. port. Fernando Pinto do Amaral. Assírio & Alvim: Lisboa 1992: pg. 71-73.

[230] "For an experienced event is finite-at any rate, confined to one sphere of experience; a remembered event is infinite, because it is only a key to everything that happened before it and after it". Walter Benjamin, "Zum Bildes Proust" (1929){trad. ing. Harry Zohn; ed. Hannah Arendt. "The Image of Proust" in *Illuminations: Essays and Reflections*. Shocken Books: New York 1986: pg. 202.

[231] Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 131.

[232] E de que as primeiras páginas d'*O homem sem qualidades* de Musil dão conta, do modo magistral que se sabe. Robert Musil, *Der* **Mann ohne** *Eigenschaften* (1930){trad. port. João Barrento, *O homem sem qualidades*. Vol. 1. Dom Quixote: Lisboa 2008.

[233] Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*. {trad. port. João Barrento, *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004: pg. 23.

[234] Idem.

duas memórias – o acto de colocar em texto a memória, o trabalho inerente à estruturação da fabricação, as estratégias escolhidas, por um lado, e o modo como os traços se transformam em vestígios que interpretamos (no curso deste capítulo, mas também nas *close readings* da parte 3) - , talvez sejam Baudoin e Neaud aqueles que melhor, mais completamente ou mais determinantemente expressam esse desejo aberto ao fluxo do tempo, como se verá nas suas leituras respectivas.

Aproximando o estudo da Modernidade de Benjamin e a incompatibilidade da consciência com a rememoração, para que possamos precisar o seu alcance, verificamos como a Modernidade concorre para que – à luz daquilo que Benjamin chama de "momento de choque" – haja uma maior e mais constante "presença da consciência no interesse da protecção contras os estímulos, [e] quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto *menos essas impressões serão incorporadas na experiência* (*Erfahrung*), e tanto *mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência* (*Erlebnis*)"[235]. A Modernidade provoca um "isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados"[236], provocando um recuo para o *si* que começará a encontrar expressão na literatura[237], sobretudo na forma do romance, que Benjamin discute no seu texto

[235] Nosso sublinhado. Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 113.

[236] Idem: 117. A *Erfahrung* é a experiência que participa na tradição, à qual se associa o valor positivo de *Erinnerung*. A *Erlebnis* é a experiência desses choques advindos da Modernidade: se, por um lado, é nessa Modernidade que surgem os novos meios (a fotografia, os souvenirs) que ajudarão a expandir a memória voluntária, por outro, é também nela que a memória involuntária emerge, fortemente contrastada nesse fundo.

[237] E não só. Como vimos no capítulo anterior (1.1), foi num momento mais tardio do século XX que alguns artistas de banda desenhada iniciaram (ou regressaram a) um caminho que se afastaria da produção de genéricas aventuras de heróis, inflectindo precisamente na representação da vivência particular do indivíduo. E se podemos encontrar nas experiências de H. Pekar e R. Crumb uma rebeldia em relação à produção existente do seu tempo através das diatribes ou explorações do *si* sozinho, já outros autores norte-americanos, de Spiegelman a Alison Bechdel, ou os autores do trabalho presente, partem dessa solidão para atingir as ramificações que estabelecem com o outro, tornado "familiar". Esta última palavra está num sentido de alguém que nos é conhecido, nos é íntimo, pois se encontramos em alguns dos nossos autores outros que são de facto membros da mesma família (Baudoin, David B.), também encontraremos outros graus de relação (Guibert, Goblet). Apesar de não ser propósito deste trabalho estabelecer qualquer tipo de dicotomias, e ser necessário uma defesa maior desta perspectiva, encontramos porém uma espécie de divisão entre as memórias tal qual trabalhadas por estes (e outros) autores francófonos e a esmagadora maioria da banda desenhada norte-americana que versa a memória. As memórias, ainda de acordo com Benjamin (através de uma sua estudiosa), "once winkled out of the fashion circuit of commerce – that is, once it becomes passé – it can be viewed through telescope eyes" (Esther Leslie, op. cit.: pg. 73). As memórias "americanas" ainda valorizam as memórias como moeda corrente, ainda há um *fito* para elas. A memória é algo *útil*, logo *fútil*. Nos autores americanos não existe uma *esperança* no passado (a esperança paradoxal de que dele possa emergir algo de *inesperado*, algo de *diferente*), pois essa memória encontra-se presa na sua própria cronologia, inalcançável, é como que um peso do pecado feito; nos europeus, sim, ela existe, pela aberta interpolação, i.e., a interpretação que dela fazem... Poderíamos mesmo ir ao ponto de trazer à tona, não uma dicotomia mas dois pólos que operariam no interior de um espectro contínuo, o da "memória em banda desenhada", e que permitiram encontrar, formados por várias combinações de proporção, aquilo a que chamaremos nós *memografias* e *memologias*, as primeiras sendo uma (jamais simples) transcrição das rememorações num texto (no nosso caso, vinhetas em sequências), com um intuito de recontá-las cronológico-linearmente e as segundas sendo explorações da matéria da memória, mimando os seus movimentos internos e suas fulgurâncias no próprio modo do contar. Se bem que necessitasse de uma maior pesquisa e explicitação desta divisão, estamos

intitulado *O Narrador*[238], e que nos aproximará daquilo a que chamámos "modalidade narrativa da memória". Nesse ensaio, Benjamin explica como as transformações técnicas e sociais alteraram os modos da literatura, estabelecendo uma dicotomia irreversível entre a *narrativa*, por um lado, associada à experiência, à oralidade e ao ócio (tempo para contar, tempo para ouvir), pertencente ao "âmbito do discurso vivo", e o romance, por outro, uma estrutura que implicava isolamento da parte do escritor (para escrever) e da parte do leitor (confundindo a sua existência própria com o objecto-livro). "É cada vez mais raro encontrar pessoas que saibam narrar qualquer coisa com correcção"[239].

Este último aspecto faz-nos regressar ao carácter colectivo da experiência, ao modo como a narrativa instaura a tradição. A experiência do conto (fosse ela pertencente ao contador de histórias ou tivesse ela lhe sido relatada, e que por sua vez se poderia tornar experiência dos que o ouvem[240], por surgir na forma da "moral da história") opõe-se à solidão do romancista. É importante tornar clara esta determinação da experiência, que, como explica Jeanne Marie Gagnebin, "se inscreve numa *temporalidade* comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho"[241]. Tem uma dimensão utilitária e nunca se gasta: "Conserva toda sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois"[242]. E mais, essa *Erfahrung*, da narração*,* traz as marcas do próprio narrador, "tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro"[243]. A lenta mas certa desagregação da experiência é análoga àquela que ocorre na antiga aura (a *cultual*) das coisas, que sobrevive nas imagens da memória, sobretudo daquela a que Benjamin, estudando Proust, chama de *involontaire*[244].

---

em crer que o textos analisados neste trabalho estão mais próximos da segunda do que da primeira categoria.

[238] Que Miguel Tamen traduz antes como *Contador de histórias*, por ser um "tópico desaparecido". "Amnésia e Melancolia", in *Crítica* no. 5. Editorial Teorema: Lisboa 1989; pp. 25-41. O título do ensaio de Benjamin é *Der Erzähler*, próximo do verbo alemão *erzählen*, "contar", e não de *Geschichte*.

[239] W. Benjamin, *O Narrador*: pg. 28.

[240] "Para [a narrativa], não era importante transmitir a pura objectividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para o passar aos ouvintes como experiência". Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 109. Como diz a sabedoria popular, quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto. "Ponto" que pode ser entendido no seu sentido técnico de costura, aliando-se a alguns dos temas (metáforas) utilizadas ao longo deste trabalho.

[241] Seguimos aqui Jeanne Marie Gagnebin, que faz um estudo comparativo dos ensaios de Benjamin *Der Erzähler* e *Erfahrung und Armut*. *História e Narração em Walter Benjamin* [versão portuguesa, da autora]. Editora Perspectiva: São Paulo 1999: pgs. 55 e ss. Citação, pg. 57. Sublinhado no original.

[242] W. Benjamin, *Sobre alguns motivos...*: pg. 109.

[243] Idem: pg. 37. Num contexto diferente, Benjamin utiliza o mesmo símile: *O Narrador*: pg. 35. Em contraste, a informação dada pela memória voluntária não deixa qualquer traço. Cf. *Sobre alguns motivos...*: pg. 108.

[244] "Se chamarmos aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, buscam agrupar-se em volta de um objecto da intuição, então essa aura em torno de um objecto da intuição corresponde à experiência que deixou marcas de uma prática num objecto de uso". Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 140.

Mas a paulatina emergência do romance faz surgir um novo tipo de memória também, uma memória "imortalizadora" do romancista, que se opõe à "brevidade" da do contador de histórias. Onde existia uma "unidade original da reminiscência" (a *Eingedenken*), a Modernidade havia-a desagregado em *duas musas distintas*[245]. O romance, não prescindindo da sua existência no objecto livro[246], isola-se, e a sua escrita leva "o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana"[247], criando no seu fechamento, isto é, no facto de ter "a palavra 'Fim' na sua última página"[248], um "sentido da vida" sobre o qual se deve reflectir. Esse é ainda um outro elemento da oposição entre a narrativa e o romance, em Benjamin (uma oposição que implicou as transformações da experiência, mas que admite polarizações[249]). A primeira tinha (tem) um "moral da história", aberto à ideia de tradição (um tempo anterior, portanto) e a uma continuidade (um tempo posterior). O segundo fez surgir este "sentido da vida", que advém do acto de fechamento, de completude absoluta e isolada com o "FIM" que adorna a sua página final[250].

Neste sentido, é interessante revisitar de novo os livros do nosso *corpus*, à luz desta diferenciação[251]. Todos os textos de banda desenhada analisados neste trabalho são apresentados como livros (mesmo que em vários volumes) com um "fim", mas todos eles susceptíveis de serem lidos individual e separadamente (por exemplo, apenas o terceiro volume de *Persepolis*, ou o segundo *Journal*, de Neaud)[252]. O *Hortus Sanitatis* de Coché é mesmo uma

[245] W. Benjamin, *O Narrador*: pgs. 44-45.
[246] Num sentido abstracto, que compreende os folhetins, por exemplo. É-nos importante esta ressalva para poder compreender igualmente os livros de banda desenhada como os seus episódios publicados separadamente.
[247] Benjamin, op. cit.: pg. 32.
[248] Idem: pg. 46.
[249] Jeanne Marie Gagnebin vê na valorização crescente do romance o epítome do processo de interiorização: "A história do *si* vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum (são os inícios da psicanálise, poderíamos também acrescentar). Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o de *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão". Sublinhado no original. Gagnebin, op. cit.: pg. 59. Tal qual como na arte, segundo Benjamin, há uma transformação da natureza da aura, ou das auras (a *cultual* e de *exposição*), trata-se aqui não de um delir irremediável, mas de uma transformação (e que permitirá sobrevivências e, talvez, mesclas).
[250] Mesmo que seja uma data ou um local, ou um "Yes" (*Ulysses*) ou ainda um "Laus deo" que pareça interromper abruptamente a história (*Menina e Moça*, de Bernadim Ribeiro).
[251] É tema recorrente, dada a emergência de termos como *graphic novel* nos Estados Unidos, dos *romans graphiques* em França (a colecção Romans de (A Suivre)), e de uma série de outros, conexos, a discussão sobre o alcance da aplicação desses termos que partem de divisões literárias (e mesmo da sua teoria de géneros) sobre as bandas desenhadas. Poder-se-ia ver esta questão de um ponto de vista narratológico, mas ela não nos ocupará presentemente. Cingir-nos-emos a uma abordagem breve, suscitada pelas ideias de Benjamin. Para outra abordagem mais abrangente deste assunto, ver Éric Lavanchy, *Étude du* Cahier Bleu *d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*. Academia Bruylant: Louvain-la-Neuve 2007, sobretudo Primeira parte, capítulos II a IV.
[252] O único que talvez não corresponda a estas condições é *L'Ascencion du Haut Mal*, que parece obrigar à sua leitura total. Esta questão careceria de uma mais aprofundada abordagem, mas fica aqui a *impressão*.

ficção, um universo cerrado sobre ele mesmo. No entanto, pela própria matéria que envolvem, todos e cada um deles remetem para continuidades externas ao próprio livro: ou para outros livros do mesmo artista (Baudoin), ou para a realidade empírica das personagens envolvidas (Neaud, Satrapi, Guibert, David B.), ou ainda para uma capacidade da memória se associar livremente a territórios alheios, a ficções encontradas (Goblet) ou a uma tradição artística (Coché). É como se aquilo que tivesse sido fechado entre as capas dos livros, aquilo que foi cristalizado na forma da obra de arte (as bandas desenhadas) estivesse aberto ao fluxo que, enfim, as percorre. Mesmo a qualidade "oral" de alguns textos, como os textos recitativos – em legendas, não balões – de Satrapi e David B., e toda a narração de Alan Cope, parece participar daquela natureza do *erzählen* de que Benjamin fala em *O Narrador*. Há uma associação primeira a uma tradição mais familiar, local (cada autor apresenta a sua, que vão sendo precisadas nas análises feitas), para também se integrar numa tradição da própria arte da banda desenhada[253], e finalmente atingir essa ideia de fluxo total e que permitirá a transmissão da experiência aos seus leitores. São ao mesmo tempo análogos ao romance, no que diz respeito à experiência privada dos autores, e à narrativa, no sentido do "contador de histórias", reportando-se a uma experiência transmissível. O mecanismo da banda desenhada que se vai entrosar com a natureza da memória humana é a *tressage*, ou entrançamento, de que falaremos mais adiante.

A "memória involuntária" de Proust, no seu desligamento da consciência, na sua associação aos objectos que se pudessem vir a cruzar com o indivíduo *por acaso*, e no recuo *mudo* às memórias das partes do corpo (para se tornarem, ao despertar, mais eloquentes), é uma forma muito especial da possível rememoração do romance. Proust reinstaura aquilo que é possível da *narração*, da experiência transmissível no interior dessa forma literária. É ele que torna possível o retorno a uma "modalidade narrativa" (num sentido de *erzählen*) sobre a

[253] Estes autores também se associam àquilo que se pode chamar de "recuperação da memória na e da banda desenhada", através da integração de pranchas ou vinhetas de outros trabalhos anteriores ou alheios, de modo que, ao mesmo tempo, criam um espaço de uma memória pessoal, remontam uma tradição da banda desenhada e integram-se nessa mesma tradição. Os autores passam a ser parte integrante e continuidade dessa tradição que desenham. Dependendo da natureza e tipo dessas integrações, criam os seus próprios modos de entender a banda desenhada e fazê-la valer. Este passo é importante para uma arte, um modo de expressão, que vive quase sempre na descontinuidade da sua memória, cujas razões, não desejando simplificar, se prendem com a sua falta de institucionalização enquanto "arte" ao mesmo nível das restantes. Na cidade das artes, onde todas elas convivem e dialogam, a banda desenhada ainda não obteve o seu pleno direito à cidadania, e parte disso tem origem na ignorância da sua história, isto é, da ausência da sua própria memória. Permita-se que remetamos a um nosso texto sobre este mesmo tema, "A Recuperação da Memória. Parte 1" acessível em http://lerbd.blogspot.com/2007/02/popeye-vol-1-ec-segar-fantagraphics.html e "Parte 2", em http://lerbd.blogspot.com/2007/02/alices-adventures-under-ground-lewis.html.

rememoração. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, estudando a leitura de Proust feita por Benjamin, a *mémoire involuntaire* do romancista francês (*das ungewolte Eingedenken*, nas palavras de Benjamin) está mais próxima do esquecimento do que da lembrança "vulgar" (a *Erinnerung* no seu aspecto petrificado). E é curioso como, à luz do estudo de Simondon, Gagnebin aproxima esse esquecimento proustiano, moderno, de um arcaico, detectável na *Odisseia*: no 'tecido do lembrar, no trabalho de Penélope da rememoração", é o esquecimento que mais transparece[254]. O esquecimento como condição de fazer emergir a narrativa: Penélope desfaz as meadas da memória para poder, de novo e sempre a cada dia, rememorar de novo e de nova maneira; Ulisses deixa-se cair em "suaves sonos" que o afastam de Ítaca e o colocam no percurso a ser narrado: mesmo à vista de Ítaca, os companheiros abrem a bolsa de Éolo, e afastam-no do desejado porto; e na Ilha de Hiperíon, o Sol, por desobediência da tripulação, matando as vacas e comendo-as, desencadeia nova tempestade que os empurra na direcção de Calipso.[255].

Na reaproximação à experiência transmissível que Proust opera no seu romance, as próprias palavras podem ganhar a qualidade daquilo a que se chamou *mnémata*, revestidas que são de novos significados que rememoram um qualquer ritual entre as pessoas, mesmo um casal de amantes. É o que precisamente se verifica com a metáfora "fazer catleia" entre Odette e Swann, que "sobreviveu na sua linguagem, na qual comemorava aquele costume esquecido"[256]. Esta concatenação, quase objectual, em torno da palavra, recorda a ideia de restituição do lado de símbolo (*Gleichnis*) que Benjamin mencionara em *Ursprung*, e que citámos acima. Mas há aqui uma pequena deslocação que entrevemos, se nos deslocarmos nós mesmos para a consideração da relação entre o sintoma e o símbolo segundo as concepções de Georges Didi-Huberman, no seu estudo de Aby Warburg[257]. O *símbolo* é usualmente algo que é compreendido, que dá a ver um acesso, mas que, "a partir do momento em que se desloca até perder a sua primeira identidade, onde prolifera até sufocar o seu significado, transgride o seu próprio campo semiótico", torna-se *sintoma*, isto é, algo que apenas dá acesso "à organização da sua própria inacessibilidade". "Em suma, o sintoma é um símbolo que se tornou

[254] Gagnebin, op. cit.: pg. 71; apresentando-se aqui excertos de "Zum Bilde Prousts".

[255] "Tudo acontece na *Odisseia* como se houvesse, implicitamente, uma força da narração que faz esquecer e, explicitamente, uma força rememoradora, as quais se conjugam para constituir a narração": Gagnebin, idem: pg. 4. Para os episódios citados da *Odisseia*, ver: Penélope: pg. 41, Canto II/β 104-105; bolsa de Éolo: pgs. 162-164, Canto X/ϰ 19-55; matança das vacas de Hiperíon e tempestade: pgs. 209-211, Canto XII/μ 352-446.

[256] Proust, op. cit.: pg. 248.

[257] O uso de *sintoma* é informado de Didi-Huberman. Warburg falará antes das *Pathosformeln*, determinadas de modos diferentes e cujo uso, no presente trabalho, se apresentará sobretudo a propósito de Baudoin e Coché, nos capítulos analíticos respectivos (v. parte 3).

incompreensível na medida em que foi investido pelas potências do 'fantasma inconsciente que trabalha (*die wirksame unbewusste Phantasie*): plasticamente intensificado, capaz de uma 'simultaneidade contraditória', de deslocação e, assim, de dissimulação"[258]. Se bem que o sentido de símbolo, em Warburg (e Freud), siga determinações diferentes do que em Benjamin, o que nos importa aqui seguir é o que têm em comum, que é serem a encarnação de uma ideia. E é essa ideia que vemos deslocada, o que tem a ver com uma distância que é instituída (em termos warburgianos, o "espaço intervalar", *Zwischenraum*[259], que leva ao "espaço de pensamento", *Denkenraum*[260]) entre o sujeito e objecto, para logo depois ser destruída: pela magia, no caso do estudo de Warburg, pelo amor, no caso dos amantes Odette-Swann. A catleia, da flor que é símbolo do que aproximava os amantes, desloca-se como significando "fazer amor" e mesmo depois do efectivo afastamento dos amantes em termos do acto físico, mantém-se como, nas palavras de Didi-Huberman, um "sintoma que dissimula" ou, nas mais exactas de Proust, "comemoração do costume esquecido".

Esta presença ou instituição do sintoma, e a sua relação com essa distância de ocultação, de esquecimento, deve-nos, por sua vez, alertar para o modo como a rememoração não é um processo de um crescendo voluntário, o que implicaria a separabilidade daquilo que seriam as suas partes constituintes, mas um acto total, que devolve ou faz emergir a própria recordação como um todo. Repetindo novamente as palavras de Proust: "Devido à

[258] Aproximação dos seguintes excertos: "Le symptôme ne nous donne accès – immédiatement, intensément – qu'à l'*organisation de son inaccessibilité même*", "le symbole, ordinairement fait pour être compris, devient *symptôme* à partir du moment où il se déplace jusqu'à étouffer sa signification, transgressant les limites de son propre champ sémiotique" e "Bref, le symptôme est un symbole devenu incompréhensible en tant qu'investi par les puissances du 'fantasme inconscient qui est à l'œuvre' (*die wirksame unbewusste Phantasie*) : plastiquement intensifié, capable de 'simultanéité contradictoire', de déplacement et, donc, de dissimulation". Sublinhados no original. Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit: Paris 2002: pgs. 304-305. Didi-Huberman cita nesta parte do seu texto um brevíssimo artigo de Freud, intitulado "Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom", de 1916, ainda que a expressão citada em alemão não seja desse texto. Optámos por traduzir conforme o texto francês. Para o texto de Freud, V. "Uma ligação entre um símbolo e um sintoma", in op. cit. (*Edição Standard* Brasileira).

[259] Este *Zwischenraum*, i.e., um intervalo entre sujeito e mundo objectivo, implica concomitantemente o *Denkenraum*, o que permite "a construção de um espaço interior reflectivo" (Apud Matthew Rampley, *The Rembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitx Verlag: Wiesbaden 2000: pgs. 88 e ss., ver próxima nota). Julgamos ser isso o que está por trás da série de imagens metafóricas de Fabrice Neaud, a disposição das figuras em Frédéric Coché, e as criaturas fantásticas em David B.

[260] Cf. "A lógica constrói o espaço do pensamento – a distância entre o sujeito e o objecto – pelo meio da conceptualização que estabelece distinções; a magia vem precisamente destruir esse espaço, aproximando e ligando de novo o homem e o objecto quer no plano das ideias quer no prático" ("La *logique construit l'espace de la pensée* – la distance entre le sujet et l'objet – au moyen de la conceptualisation qui *établit des distinctions*; la *magie* vient précisément *détruire cet espace*, en *rapprochant* et *reliant* l'homme et l'object, sur le plan des idées et sur le plan pratique", sublinhados no original). Aby Warburg, "La divination païenne et antique dans les écrits et les images a l'époque de Luther" [*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit*; 1919] in Aby Warburg, *Essais florentins*. {trad. fran. Sibylle Müller. Klincksieck: Paris s.l. 2003 [1ª tir. 1990]: pgs. 250-251. Cf. Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden 2000.

solidariedade existente entre as diversas partes de uma recordação, e que a nossa memória mantém equilibradas num conjunto onde nos não é permitido retirar ou recusar nada"[261]. As memórias, separadas da sua contingência, quando se tornam matéria somente de memória, ganham um contorno de natureza diferente, autónomo e forte: "quando nada subsiste de um passado antigo, após a morte dos seres, após a destruição das coisas, apenas o cheiro e o sabor, mais frágeis mas mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, permanecem ainda por muito tempo"[262].

Apesar de não ser uma questão líquida em Walter Benjamin, e estarmos a seguir as interpretações de Jeanne Marie Gagnebin, entenderemos que as várias tensões e intensidades representadas da memória, que permitem diferentes qualidades internas e modos do trabalho de rememoração, o modo como o esquecimento ou o apagamento é integrado positivamente na narrativa, são algumas das estratégias que estão mais próximas do acto da *Eingedenken* (rememoração) do que da *Erinnerung* (memória como petrificação).

1.2.3. Nota sobre a reprodução

"A permanente disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, favorecida pela técnica da reprodução, reduz o âmbito da imaginação"[263]. A aura, entendida no contexto da *Erinnerung* como as imagens da memória involuntária que se aglomeram em torno de um dado objecto[264], é destruída pela reprodução técnica, no seio da Modernidade, uma vez que ela contribui antes para a extensão da *mémoire voluntaire*[265].

Existe toda uma discussão sobre a relação ontológica da "arte original"[266] na banda

[261] Proust, *Do lado de Swann*: pg. 445.
[262] Idem: pg. 54.
[263] Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 141.
[264] Idem: pg. 140.
[265] O termo está em francês no texto original alemão. *Ges. Schr.* I-2. A tradução portuguesa (Idem: pg. 140) reza "*mémoire involontaire*". Repetindo uma ideia avançada atrás, a frase de Benjamin refere-se ao facto de que a as técnicas de reprodução, entre as quais a fotografia (mas também toda a indústria dos *souvenirs*, poderíamos acrescentar), vem diminuir o "âmbito da imaginação" e aumentar o domínio da memória intencional e voluntária – para nos lembrarmos, não é preciso esforço, basta a fotografia. Mas por outro lado, é o seu próprio advento que aumenta igualmente o alcance da memória involuntária, que se torna mais notada contra esse fundo: "A memória involuntária proporciona um elo inesperado entre uma experiência no presente e outra no passado. Baralha a linearidade, transtorna a temporalidade – e tende para a descoberta de um potencial utópico". ("Involuntary memory provides an unanticipated link between an experience in the present and one in the past. It confounds linearity, disrupts temporality – and it inclines towards discovering utopian potential"). Leslie, op. cit.: pg. 68.
[266] Num seu sentido técnico e comummente utilizado nos círculos amadores de banda desenhada, referindo-se ao material tangível empregue e/ou criado pelo artista com o intuito de vir a ser reproduzido (de uma escolha de

desenhada (isto é, os desenhos originais, os traços a tinta-da-china ou carvão sobre papel Bristol ou as aguarelas e pastéis em papel Canson, por exemplo) e a banda desenhada enquanto reprodutível e reproduzida (os livros, os álbuns, as revistas), vista como a "arte" em si. Se a primeira é passível de apresentação em exposições[267] ou considerações estéticas muito particulares, próximas daquelas desenvolvidas no seio das artes visuais[268], a segunda é fruída como livro, no seu acto de leitura, as mais das vezes individual, particular, solitária. As bandas desenhadas, neste sentido, são objectos artísticos em si mesmos, e não um meio de transmitir informação (a qual se entenderia, por exemplo, com as suas "imagens" ou a sua "história").

Os autores do *corpus* presente, pelo meio do seu particular trabalho de desenho (o traço ou *graphiation* que se discutirá no ponto 2.3), contrariam a possível redução das bandas desenhadas a meras "imagens reproduzidas tecnicamente", e reinstauram-nas como obras por mérito próprio. As próprias possibilidades reprodutivas são empregues nos seus livros para poder tornar-se parte do trabalho de rememoração (que analisaremos a propósito das capas dos livros, da integração de esquissos, de bandas desenhadas de outros autores, etc.). Essa capacidade de reprodutibilidade técnica torna-se um instrumento do próprio acto de rememoração em concreto[269]. E estes autores fundam um trabalho imaginativo (*fazem imagens*)

meios: da fotocópia a preto-e-branco à impressão a 6 cores, do offset à serigrafia).

[267] A título de exemplos, em Portugal, assinalem-se o Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, o Festival Internacional de Banda Desenhada de Beja, o Festival de Moura, entre outros. Saliente-se ainda o Salão Internacional de Banda Desenhada do Porto e o Salão Lisboa, hoje descontinuados, mas cuja importância não é de descurar.

[268] Cf. Andrei Molotiu, "Permanent Ink: Comic Book and Comic Strip Original Art as Aesthetic Object" in *International Journal of Comic Art*, Vol. 9, no. 2. IJOCA: Drexel Hill 2007, pp. 24-42 e *Comics as acts of Drawing* (conferência no International Comic Arts Forum: 2003), inédito. Agradecimentos ao autor pela sua disponibilização.

[269] Mais uma vez, recorremos a Domingos Isabelinho. Unindo aquilo a que chamámos de recuperação da memória da (e na) banda desenhada, e a capacidade desta arte em integrar os métodos de reprodução como técnicas plasmadas à sua própria linguagem, este crítico de banda desenhada aponta ao "olhar míope" que ela faz emergir. Para explicar sucintamente este conceito, trata-se de um trabalho de aproximação pela técnica da reprodução análoga ao olhar dos míopes, que aproximam dos olhos as superfícies que desejam ler ou ver. Trata-se de um olhar que amplia e transforma o imperfeito num novo perfeito. No círculo das artes plásticas isso foi feito por pintores da Pop Art como Roy Lichtenstein (com os seus famosos Benday dots aumentados) ou Andy Warhol (com os borrões de tinta reproduzidos nas serigrafias). Mas no campo estrito da banda desenhada isso nota-se, por exemplo, no trabalho de design gráfico de Chipp Kidd nos seus vários volumes dedicados à banda desenhada, num misto de nostalgia e busca da especificidade formal do "belo" na banda desenhada (como, por exemplo, o seu *Peanuts. The Art of Charles M. Schulz*. Pantheon: Nova Iorque 2001 ou o livro de Les Daniels, *Batman. The complete history*. Chronicle Books: San Francisco 1999): fotos macro sobre objectos e a "arte original", impressões antigas ampliadas ao máximo (os Benday dots do tamanho de uma unha, as películas de trama visíveis), os rasgões, dobras e vincos dos papéis tornados o mais visível possível, as texturas das tintas e dos lápis, a totalidade das pranchas originais, com as anotações para a reprodução, a justaposição de imagens antes disjuntas (poder-se-ia dizer tratar-se de um exercício próximo de Warburg), as correcções a lápis azul não-reprodutível (não fotografável, mas aqui iluminado de modo a que seja reprodutível), etc. Domingos Isabelinho, ensaio inédito (correspondência privada; agradecimentos ao autor). O autor Alan Moore (escritor de banda desenhada), com os seus inúmeros colaboradores, também se entrega a exercícios similares, subsumidos a um programa de uma mescla entre a

que, mesmo existindo num objecto reproduzido e reproduzível tecnicamente (o livro), no seio da narrativa ganham a capacidade de vir a tornar-se experiência do leitor. Elas atravessam a "modalidade narrativa da memória" que discutimos acima.

1.2.4. A MONUMENTALIZAÇÃO DA PERDA

A leitura de um breve tratado de Aloïs Riegl coloca-nos no caminho de uma noção que cremos ver neste conjunto de bandas desenhadas e a que chamaremos "monumentalização da perda". Riegl distingue três ordens de monumentos, cada um associado a um tipo de valor rememorativo em particular, numa "amplificação progressiva do âmbito pelo qual o valor rememorativo se valida"[270]: os monumentos históricos, os monumentos intencionados, e ainda os monumentos antigos. Os primeiros são aqueles cujo valor rememorativo é instituído por nós mesmos, isto é, que decorre "da ideia do tempo transcorrido desde o seu aparecimento, e que se revela palpavelmente nas impressões que deixou", e "cuja selecção depende do nosso gosto subjectivo"[271]. Os monumentos intencionados são aqueles que, "por vontade dos seus criadores, rememoram um determinado momento do passado", ou seja, o seu valor rememorativo é dado pelos próprios criadores do monumento[272]. A terceira categoria de monumentos compreende as ruínas, isto é, um objecto volatizado, "toda a obra devida à mão humana, sem prestar atenção ao seu significado original nem ao objectivo a que estava destinada, de tal modo que manifeste clara e exteriormente que existiu e 'viveu' durante bastante tempo antes do presente"; trata-se neste caso de um tipo de monumento que "é tão-somente um substrato concreto inevitável para produzir em quem o contempla aquela impressão anímica que causa ao homem moderno a ideia do ciclo natural do nascimento e da

paródia e a homenagem a uma tradição da banda desenhada em trabalhos tais como *Supreme*, *1963*, entre outros. De uma forma diferente, mais penetrante, talvez, também as bandas desenhadas de Marc-Antoine Matthieu, cuja obra é no fundo um estudo sobre a ontologia da própria banda desenhada, se entregam a métodos de reprodução que se tornam significativos nos seus próprios actos enunciativos: preto-e-branco invertido e palíndromo do próprio livro (*La fin du début/Le début de la fin*), buracos no papel (*L'Origine*), etc.

[270] Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (1903). {trad. esp. Ana Pérez López, *El culto moderno a los monumentos*. Visor: Madrid 1999: pg. 31. Se bem que a sua obra discuta "monumentos" sobretudo num sentido mais estrito (edifícios, estatuária, construções arquitectónicas ou artísticas, etc.), indica nalguns passos documentos escritos, e cremos que alguns dos seus princípios são aplicáveis a outras instâncias – como as que aqui estudamos – uma vez que não estão elas menos inscritas nesse gesto da rememoração humana.

[271] Idem: pgs. 29-32.

[272] Idem: pgs. 29-31.

morte"[273].

Riegl parte da denominação oficial existente na Áustria, a de "monumentos históricos e artísticos", para diferenciar o "valor artístico" - os traços e características formais do monumento – do "valor histórico" - as marcas que o tempo deixou no monumento (a pátina sobre o bronze, o amarelado no pergaminho)[274]. De um lado coloca aqueles valores que despertam o interesse em olhar para o passado, o valor rememorativo, do outro, os valores "instrumental" e "artístico", que se condensam por si só num valor não rememorativo: "Se não existe um valor artístico eterno, e apenas um valor relativo, moderno, o valor artístico de um monumento já não será um valor rememorativo, mas um valor de *contemporaneidade*"[275].

O valor rememorativo, como se vê, existe em subsequentes estádios cada vez mais amplos e, se bem que não exista propriamente uma hierarquia de importância, é o "valor rememorativo intencionado" aquele que ganha destaque por se encontrar num lugar de charneira: "Defronte do valor de antiguidade, que valoriza o passado exclusivamente por si mesmo, o valor histórico já havia demonstrado a tendência em colher do passado um momento da história evolutiva para o apresentar à nossa consideração com tanta clareza como se pertencesse ao presente. O valor rememorativo intencionado tem, desde o princípio, isto é, desde que se ergue o monumento, o propósito firme de não permitir, de certo modo, que esse momento se converta jamais em passado, de que se mantenha sempre num presente, vivo na consciência da posterioridade. Pelo que esta terceira categoria de valores rememorativos constitui uma clara passagem para os valores de contemporaneidade"[276].

Como vimos, M. Simondon falara de uma classe de objectos materiais "capazes de preservar do esquecimento", os *mnémata* (μνήματα)[277], ofertados ou guardados como recordação de um morto, capazes "não só de conservar a recordação da cerimónia fúnebre, mas também de perpetuar a memória do morto"[278]. Isto é, pequenos monumentos, também eles "intencionados", na nomenclatura de Riegl, mas com esta natureza biface de olhar, a um só tempo, para o passado vivido e a futura conservação dessa memória ou da capacidade de rememoração.

Como se havia também citado atrás, a propósito da memória de acção arcaica grega,

[273] Idem: primeira citação, pg. 32, segunda, pg. 31.
[274] Idem: pgs. 23 e ss.
[275] Nosso sublinhado. Idem: pg. 28. Este valor de contemporaneidade é tratado na segunda metade do livro.
[276] Idem: pg, 67.
[277] Que já referimos acima, em torno dos objectos de Proust (a madalena) e de Goblet (a castanha).
[278] "On voit bien comment l'object, le *μνημα*, non seulement conserve le souvenir de la cérémonie funèbre, mais aussi perpétue la mémoire du mort". Simondon, op. cit.: 81.

um dos projectos de acção previstos nessa memória era o prestar homenagem aos mortos. Ora na consideração de obras de narrativas com imagens (incluindo o que comummente se chama de banda desenhada, mas podendo incluir outras obras que possam ser habitualmente consideradas fora desse círculo) cuja matéria é a memória, notar-se-á um elemento recorrente ao que daremos o nome de "monumentalização da perda". Estas perdas podem estar relacionadas com a morte de um parente, de um amigo, o fim de uma relação amorosa, a fuga de um animal de estimação. Podem ter repercussões mais ou menos imediatas e em relação às quais, nós, os leitores, que não sofremos essas perdas, podemos entender como "maiores" ou "menores", dependo da valorização que compreendemos nessas perdas. Mas essas perdas, por via da sua utilização nas obras, são apresentadas de um modo que deixa fluir outras questões profundas da condição humana. Para exemplificar, discutiremos algumas das obras em que encontramos essa "monumentalização da perda", isto é, em que a perda se torna a pedra de toque da narrativa apresentada. Em primeiro lugar, consideremos conjuntamente *Mitsou* de Balthus[279] e *Um Mês e Um Dia* de Ruth Rosengarten[280]. Ambos os títulos associam a perda dos animais de estimação de cada um dos autores – um gato vadio no primeiro caso, um cocker spaniel no segundo – a outros aspectos, tais como a perda da inocência, da vida infantil, de uma amizade sem palavras, a noções como as da solidão, do sofrimento individual, das relações entre um dono e o seu animal, e a dependência que as pessoas têm dessas relações para a sua felicidade pessoal. O gato Mitsou de Balthus foge. É uma narrativa sem texto (i.e., sem material verbal). O cocker spaniel de Rosengarten morre, e as pranchas têm vários textos que tecem uma complexa rede polifónica e de intertextos. Ambas as obras tocam a esfera da morte, ao rememorar o desaparecimento dos animais.

Um segundo caso poder-se-á encontrar na obra de Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?: Ein Singespiel*[281]: este atinge já uma maior complexidade, quer por apresentar uma obra com três faces – *imagética* (elas mesmas desdobradas no seu interior em termos de "exposição múltipla"[282]), *textual* (fortemente autobiográfico e intertextual) e *musical* (não meramente ilustrativa nem ambiental, mas também fortemente intertextual) – quer por lidar directamente

[279] De 1921, com prefácio de Rilke. [Rainer Maria]Rilke-Balthus, *Lettres à un jeune peintre* suivi de *Mitsou*. Rivages et Payot: Paris 2002. Existe uma edição portuguesa, na Relógio d'Água.
[280] Gótica: Lisboa 2000.
[281] Trata-se de uma série de aguarelas criada entre 1940 e 1942 que conta toda a vida da autora, mas que apenas seria reunida e publicada em forma de livro em 1980, na Holanda.
[282] Que significa a iteração da representação das personagens num só plano gráfico, em vários momentos de um dado trajecto ou acção, como se vê nas ilustrações de Botticelli para a *Divina Comédia* ou nas "Cenas" de Hans Memling.

com a crescente consciência da iminente perda, a acontecer no futuro (o acossamento dos nacionais-socialistas, o perigo da vida), quer ainda por ser um rememorar todo da vida que procura as raízes da sua razão presente nas perdas do passado (o suicídio da mãe, o seu rápido amadurecimento, as suas relações sofridas, as mudanças).

Um último exemplo: *O Escritor*, de Ana Hatherly[283], exemplo fundamental não só na obra da poetisa como de toda a experiência da poesia visual portuguesa. Será este um exercício igualmente sobre a perda? E de quê, neste caso em particular? Da comunicabilidade? Da suposta universalidade de um sentido (quer aquele que se transmitiria quer o que se receberia)? Das fronteiras entre a escrita/caligrafia e a pintura/desenho[284]? A perda, com a publicação (assunção enquanto objecto de leitura), do seu vínculo privilegiado com o autor?[285] Ou, ainda nas palavras da autora, "representação necessária dum estado de repressão prolongada"?[286]

Em todos estes casos, trata-se do desejo (como vimos atrás, associado à experiência e capaz de se ligar ao fluxo do tempo) de abolir a morte. Propósito, como veremos, muito claro nas obras de Guibert, preservando a memória de Alan Cope, na de Baudoin, salvaguardando este toda a sua infância, adolescência, família e sonhos[287], na de David B., recuperando uma imagem do seu irmão, Jean-Christophe, quase perdida pela doença, na de Neaud, abolição que aqui ganha os contornos do evitar a sua própria aniquilação pelos seus amores não-correspondidos e pelas dificuldades da sua vida (que ele próprio identifica e por vezes provoca), na de Goblet, mergulhando na incomensurabilidade e irreversibilidade da morte do pai para poder recriar, nesse mesmo espaço, um outro, positivo... Todos eles, portanto, pugnam de uma maneira ou outra, contra a morte dos entes amados (mesmo que a morte já se tenha verificado, tratar-se-á da morte das suas memórias aquela que se combate). Coché, com *Hortus Sanitatis*, é como se, *com monumentos* (entender-se-á na sua análise), combatesse toda a morte. Ou

[283] Moraes: Lisboa 1975.

[284] Não podendo ser esse o nosso fito, indicamos porém que o estudo dos desenhos na banda desenhada como uma espécie de *caligrafia*, de *assinatura*, sobretudo no trabalho de Baudoin (v. parte sobre o traço/*graphiation*, na parte 2.3.), seria de uma grande pertinência e revelador de uma matéria esclarecedora. Tendo em conta as próprias citações de Baudoin nalguns dos seus livros, e a sua obra, um ponto de partida é aquele instituído pela teoria da caligrafia chinesa - Baudoin revela abertamente a leitura e influência do artista e teórico chinês do século XVII, Shih T'ao – e pelos escritos dos seus estudiosos contemporâneos, como François Cheng ou Simon Leys.

[285] Diz a autora, no prefácio, que este livro "documenta, simultaneamente, um percurso e a sua petrificação no texto". Ana Hatherly, *O Escritor*. Moraes Editores: Lisboa 1975.

[286] Hatherly, idem.

[287] E a presença das inúmeras "cabeças de morte" por toda a sua obra, essas irrupções de figuras representantes da Morte a todo o momento, mesmo que surjam como a Morte mesmo, uma Danse Macabre privada operando sobre as suas personagens, com a sua própria e contínua presença, enquanto personagem, faz pensar num uso como que antifrásico, que quer assinalar a prevalência da vida.

antes, instilasse uma outra vida nestas obras de arte, transfiguradas na sua ficção[288].

Apesar de nem todas as pessoas que estes autores colocam como personagens das suas obras estarem mortas efectivamente – pelo menos no momento da sua feitura -, há um desejo claro em permitir uma sobrevivência dessas mesmas pessoas nas suas *memórias vivas*, que são as próprias bandas desenhadas, mas também nos espíritos dos seus leitores. Isto faz-nos recordar, por um lado, uma frase de Michèle Simondon, a propósito das matrizes de pensamento fundadas na Antiguidade grega: "A sobrevivência nos espíritos foi cedo percebida como sendo o mais belo dos túmulos"[289]; por outro, e citaremos (apropriadamente?) de cor, uma lição de Jorge Luís Borges, que bastas vezes modelou o proteico signo da memória[290], quando afirmou que com a morte de um homem também as suas memórias morrem e, com elas, a última visão daquilo que elas faziam ainda viver.

1.2.5. A MEMÓRIA NA BANDA DESENHADA (UM *MODO*: A *TRESSAGE*)

O modo de construção da banda desenhada é diverso. Existem múltiplos métodos de trabalho, práticas, técnicas de construção e combinação das suas partes constitutivas, como também das suas estruturações internas, que seguem caminhos divergentes em relação aos seus elementos próprios, procurando a abertura a novas potencialidades, cruzamentos e virtualidades.

Em termos pragmáticos, não é objecto deste estudo apurar as condições de produção dos textos escolhidos. Não obstante, reconhecemos o quão necessário é dialogar com estes processos de construção, analisáveis a partir das próprias obras, para nos aperceberemos de uma das possíveis, e a nosso ver produtivas, relações da banda desenhada com o processo humano da memória.

Sendo as vinhetas (os quadradinhos ou as formas análogas que as imagens individuais assumirem) o elemento mínimo de significado, e o primeiro passo da "leitura" (interpretação, descodificação), isto é, sendo esse o espaço onde ocorre uma unidade de acção, de tempo e de espaço da narrativa, poderemos salientar três formas de relações entre elas, que correspondem

[288] De modo nenhum visto como se houvesse uma "morte da arte", mas apenas uma diferenciação, reconfiguração, da vida que ela possui.
[289] "La survie dans les esprits a été tôt ressentie comme le plus beau des tombeaux". Simondon, op. cit.: 97.
[290] Conforme o poema "Um lobo" ou os contos "A memória de Shakespeare", "Funes o memorioso", "Pierre Menard, autor do Quixote", "Utopia de um homem que está cansado".

também às suas fases de construção[291]: 1. a relação das vinhetas umas com as outras, de um modo puramente linear, que implica a citada segmentação da acção, do tempo, do espaço, etc., conhecida por *découpage* ou *recorte*; 2. a relação das vinhetas *para com* e *na* prancha (a página), abarcando já uma visão estética-estrutural ampliada sobre uma maior unidade de leitura, uma vez que a totalidade das imagens numa ou duas pranchas pode ser lida "globalmente", a *mise en page* ou *paginação*[292]; 3. a relação de todas as vinhetas entre si, no interior da obra inteira (*comic book*, álbum, livro, série, colecção), uma visão global e final, a *tressage* ou *entrançamento*[293].

Se os dois primeiros termos, em francês, são correntes no vocabulário técnico da banda desenhada[294], a última noção deve-se a Thierry Groensteen. Tendo surgido primeiro num ensaio de 1990[295], seria mais tarde desenvolvida no seu seminal livro teórico *Le Système de la Bande Dessinée*, onde o conceito é explicitado: "[O *entrançamento*] consiste numa estrutura adicional e notável que, tomando em consideração a divisão em vinhetas e a composição da página, define séries no seio de uma trama sequencial", a qual "se manifesta ao mesmo tempo em duas dimensões, obrigando-as a colaborar: por um lado, a dimensão sincrónica da co-presença das vinhetas na superfície do próprio suporte e, por outro, a dimensão diacrónica, a da leitura, que reconhece nesse novo termo de uma *série* um eco ou evocação de um termo anterior, para o qual o novo termo remete"[296].

[291] Numa perspectiva estrutural/informática do tipo *bottom-up*. É necessário ter em conta que esta divisão é uma tomada de posição analítica e abstracta, feita sempre *a posteriori* sobre a obra, e que pode não corresponder de facto às fases da sua criação. A sucessiva e hierarquizada organização entre vinheta, prancha e narrativa (ou *texto*, ou *livro*, ou *obra*) recordará naturalmente o título do livro de Benoît Peeters, *Case, planche, récit* (Casterman: Paris 1998; havendo nós consultado a sua nova edição, reescrita, *Lire la Bande Dessinée*. Paris : Flammarion, 2002).

[292] Alertando para que esta palavra, neste contexto em particular (a banda desenhada), dá conta do trabalho específico da disposição e distribuição das vinhetas na prancha (a página) de um modo significativo, que permite a leitura "tabular" (v. nota seguinte).

[293] Os primeiros patamares são o alfabeto básico da linguagem da banda desenhada. Para uma sua apresentação sistemática, veja-se Pierre Fresnault-Deruelle, "Du linéaire au tabulaire" in *Communications* [no. 24]. *La bande dessinée et son discours*. École des Hautes Études en Sciences Sociales/Éditions du Seuil. Paris : 1976; pp. 7-23 ; Benoît Peeters, *Lire la Bande Dessinée*. Paris : Flammarion, 2002 : pgs. 49 e ss.; e Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, Formes Sémiotiques, 1999 : pgs. 25-29. Em relação ao artigo de Fresnault-Deruelles, muito sucintamente: o que ele chama de leitura "linear" é a apreciação das vinhetas como unidades de uma leitura contínua e organizada pela narrativa; a leitura "tabular" é a apreciação global das páginas (usualmente duas ao mesmo tempo) enquanto unidade visual.

[294] E empregues também entre os autores e especialistas portugueses.

[295] Thierry Groensteen, *Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités*. In *Cinéma et Bande Dessinée*, dir. Gilles Ciment. Corlet-Télérama: Courbevoire 1990, pp. 16-28.

[296] "Il consiste en une structuration additionnelle et remarquable qui, tenant compte du découpage et de la mise en page, définit des séries à l'intérieur d'une trame séquentielle" e "se déploie dans deux dimensions à la fois et les fait collaborer : celle, synchronique, de la coprésence des vignettes à la surface du même support, et celle, diachronique, de la lecture, que reconnaît dans tel nouveau terme d'une *série* ou rappel ou un écho d'un terme antérieur auquel il renvoie". T Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*: pgs. 173-174. Ver também Thierry Groensteen, "Le réseau et le lieu: pour une analyse des procédures de tressage iconique dans la bande dessinée" in *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*; M. Ribière e Jan Baetens (eds.) Rodopi: Amsterdam/Atlanta 2001; pg.: 121, onde acrescenta a uma apresentação similar: "define *séries* no interior de uma

Aqui encontra-se uma das especificidades da banda desenhada, irrepetível em qualquer outra arte. Na banda desenhada, o *espaço de composição* é "a tendência das imagens para constituírem um conjunto gráfico para além dos limites da prancha"[297]. O entrançamento dever-se-á entender como algo mais do que uma mera acção de construção, de técnica e até mesmo de disposição literária, as quais estarão no interior dos "limites da moldura". Não pode, então e igualmente, ser entendida como a percepção imediata de uma vinheta (com a qual percebemos as imagens, a personagem, o espaço, etc.) ou de uma prancha (em que podemos aperceber-nos, por exemplo, de uma composição de um rosto fragmentado[298]), derivando antes do acto de leitura, um processo contínuo, uma acção-percepção, que apela de um modo muito particular para a memória humana e plasmado com a especificidade estrutural da banda desenhada. Ocorre aqui "uma forma de interpretação na qual o sentido é formado com a ajuda de um percurso visual e espacial parcialmente subjectivo e não formulável"[299]. É ao ler (e à atenção votada) o texto de banda desenhada que nos vamos apercebendo dos elementos que unificam os seus significados internos, as suas "rimas", por assim dizer, os temas e variações. É como se existissem múltiplos tecidos cosidos uns aos outros, sendo o fio que os cose o fio narrativo. É a própria acção do cerzir que transforma os fios em textura, e os panos em texto.

Recuperando uma ideia apresentada no início do capítulo presente, no qual citámos uma ideia da memória enquanto "faculdade organizadora e sintetizadora"[300], repetimos como encontramos nas operações da recorte e da paginação a parte organizadora da memória (agora enquanto *modo*, *acto*, e não *matéria*) na banda desenhada, ao passo que o entrançamento é a sua operação sintetizadora. Como se se tratasse de uma *ars memorativa* moderna, como metáfora organizacional da memória, a banda desenhada pode ser vista como a possibilidade de pensar em lugares (*loci*) ocupados por uma "casa [...ou] edifícios públicos, ou uma viagem longa, ou

trama sequencial". Sublinhado no original. "Trama sequencial" dever-se-á entender como uma unidade superior à da vinheta ou à da tira interior a uma prancha (nos casos pertinentes), não existindo necessariamente no interior de uma prancha mas jamais ultrapassando o livro, série, colecção, em que se insira. É a própria acção-percepção da *tressage* que estabelece a existência de uma determinada "trama" e as *séries* que lhe serão associadas. "Séries", ainda, não deve ser um termo confundido com aquele uso, empregue atrás, mais comum e banal, de um determinado número de livros ou álbuns de banda desenhada que seguem uma mesma personagem, tema, etc., mas antes como uma estruturação significativa (de uma sequência de acção, uma estruturação de *Leitmotive*, o surgimento recorrente de um elemento que une o que parecia separado).

[297] "la propension des images à constituer un ensemble graphique au-delà des frontières du cadre". Jan Baetens e Pascal Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Centre Belge de la Bande Dessinée: Bruxelles 1993: pg. 58.

[298] Como ocorre nalguns casos em David B. Ver capítulo correspondente.

[299] "une forme d'interprétation où le sens se construit à l'aide d'un parcours visuel et spatial en partie subjectif et non formalisable". Jan Baetens, "Frédéric Coché, écrivain-graveur. Quelques notes sur l'incipit de *Hortus Sanitatis*". Texto apresentado em "L'idéogramme", Colloque d'Urbino dirigé par A.M. Christin (12-14 juillet 2005). Inédito.

[300] Simondon, op. cit: pg. 179.

atravessando uma cidade, ou com imagens"[301], lugares, além do mais, que devem ser "bem definidos" (*acribus*), no dizer de Cícero[302]. Nesta perspectiva de lugares ocupados por marcos referenciais, que ajudarão a conduzir, e reconduzir, a memória, já havíamos visto como Santo Agostinho se referia a "planícies" (*campos*), "as planícies e os vastos palácios da memória", para imediatamente a seguir os caracterizar e determinar como sendo esses lugares "onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram"[303]. Essas referências permitem cartografar a memória e assim recordarmo-nos das coisas através do retraçar dos passos por esses espaços habitados pelas coisas, como se servissem de ponto de partida em todas as possíveis direcções do recordar[304].

O entrançamento (*tressage*) é esse caminho possível, que nos oferta os fios vermelhos que vamos encontrando ao longo da leitura. A verificação de *Leitmotive*, de repetições e diferenças, de símbolos/sintomas, de "imagens sobreviventes" (*Pathosformeln*), etc. (v. capítulos analíticos na parte 3), mostrará em concreto o funcionamento desta operação de síntese e a detecção dos "sintomas". Existem nos nossos autores movimentos ondulatórios que mimam aquela sucessiva aproximação e distância ou distância e aproximação da memória: nas suas oscilações dos tempos (quer os da história quer os da narrativa), de figuração, de fragmentação do representado... São acções daquela cerzidura de que falámos acima, juntando dois panos e tornando-o, aparentemente, num só. Todavia, manter-se-á o sintoma, o aspecto indesdobrável dessa tessitura, o "traço de excepção, uma coisa deslocada", que sobrevive ao longo da obra e que é, em última instância, indecomponível e inanalisável[305]. Parte do(s) sintoma(s) nestas obras serão vistos nas repetições (em Baudoin é, como veremos, determinante), parte na representação dos protagonistas e/ou narradores enquanto Outro (ver capítulo 2.2), e outra reside ainda na invisibilidade, naquilo que é deixado de fora, e que passa no silêncio e se passa em silêncio.

É a capacidade de recordarmos que tece o texto com o qual e através do qual nos recordamos, e nos leva a um encontro com a obra, à entrada no seu mundo de livro ou à

[301] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, ii, 17-22, Apud. Frances A. Yates, *The Art of Memory*. London/Henley: Routledge and Kegan Paul 1966 [repr. 1972]: pg. 22.
[302] *De Oratore*, II, lxxxvii, 358, Apud. Yates, idem: pg. 18. O adjectivo é da terceira declinação, com o nominativo masculino *acer*.
[303] Santo Agostinho, *Confissões*: Livro X, VIII, 12; pg. 241. Cf. Yates, op. cit.: pgs. 46-48.
[304] Aristóteles, quando dá o exemplo das letras do alfabeto, afirma que, na ordem de ΑΒΔΕΖΗΘ, a partir de E "podemos dirigirmo-nos nos dois sentidos, quer em direcção a Δ quer em direcção a Z". Aristóteles, *de Memoria et Reminiscentia*, in *Parva Naturalia*/trad. fr., notas J. Tricot; *Parva Naturalia*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin 1951: pg. 69 (452 *a*).
[305] Cf. Didi-Huberman, op. cit.: pg. 57. A expressão é "trait d'exception, une chose déplacée".

emergência dele no nosso (como de duas mãos que se dão, entrelaçando-se dedo a dedo, não há hierarquia, mas somente dádiva e encontro), como ocorre naquele livro de Andersen de que Benjamin fala nas suas considerações sobre livros infantis[306].

O entrançamento é o ponto de encontro entre a capacidade de memória do leitor que actua *sobre* e *com* a estruturação da banda desenhada – fazendo emergir não só os seus significados mais imediatos (a "história", por exemplo, para a qual concorrem as operações, organizativas, do recorte e paginação) como os seus temas e obsessões (o que tentamos fazer nos capítulos de análise) – e a própria memória, enquanto *matéria*, explorada na banda desenhada – que igualmente surge através da análise, da explicitação dos seus movimentos, gestos, e espaços fantasmáticos[307].

A MEMÓRIA (REPRISE)

A memória é, a um só tempo, como a água do mar da Lua de Baudelaire, "informe e multiforme"[308]. Daí que ela permita ser *passagem* entre estes pólos estudados, entre percepção, sensação e armazenamento, entre arquivo e acção, entre esforço voluntário e fulgurância súbita, entre transmissibilidade reconfiguradora e fragmentação, entre princípio de divisão e afastamento, organizando, e princípio de síntese, transfigurando e aproximando de novo.

[306] W. Benjamin, "Vue perspective sur le livre pour enfants" in *Je déballe ma bibliothèque*. Trad. francesa Philippe Ivernel. Payot & Rivages: Paris 2000. A aproximação possível, aqui, não diz respeito ao círculo do "infantil", mas antes às características desses livros coleccionados e discutidos por Benjamin, de visuais coloridos e vivos, do cruzamento entre as imagens e as palavras, dos jogos mecânicos embutidos em alguns deles, características que são análogas a alguns dos elementos existentes em algumas bandas desenhadas. A questão da cor desses livros, por exemplo, é um grande contraste para com os do presente trabalho, como será debatido na parte 2.3. (Nota sobre o preto-e-branco).

[307] Algumas destas noções técnicas atreitas à banda desenhada serão revisitadas, num outro enquadramento, na parte 2.3.

[308] Charles Baudelaire, "Les bienfaits de la lune" [1863] {trad. portuguesa (e prefácio e apêndice), Jorge Fazenda Lourenço, "As dádivas da Lua", in *O Spleen de Paris*. Biblioteca Independente/Relógio d'A´gua: Lisboa 2007; pg. 102.

2. O espaço bicéfalo da banda desenhada

2.1. A "natureza mista" da banda desenhada

Este pequeno livro é de uma natureza mista.
É composto por uma série de desenhos autografados, feitos de uma penada.
Cada um destes desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto.
Os desenhos, sem esse texto, não terão mais do que um significado obscuro;
o texto, sem os desenhos, não significará nada.
Rodolphe Töpffer, "Notice sur l'*Histoire de Mr Jabot*"

A banda desenhada é uma linguagem artística que faz concorrer num mesmo espaço de significação, e de um modo absolutamente intricado, aquilo a que podemos dar o nome de "imagens" e "escrita", levando à dificuldade em fundar um modo de análise universalmente aceite no seu estudo. Apenas com o intuito de maior clareza, e tendo em conta os específicos objectos de estudo deste trabalho, abordaremos cada uma das "metades" de modo separado, mas tendo sempre em conta os elos de ligação.

É Töpffer quem mostra, na epígrafe acima, de maneira clara, concisa e imediata, a natureza da linguagem da banda desenhada.[309]. Mais do que a presença de "uma ou duas linhas de texto", isto é, de um texto verbal propriamente dito, o que importa realçar na banda desenhada, enquanto linguagem específica, é o facto de apresentar uma sequência de desenhos que são estruturados de acordo com um princípio narratológico. Mesmo que tenhamos uma sequência de desenhos "muda" (uma tira de Caran d'Ache, de Quino), estamos perante um texto de banda desenhada: lemo-lo. Independentemente da "forma técnica" da banda desenhada, que naturalmente levará a "efeitos" específicos – uma fragmentação do tempo e da acção particular, a gestão dos espaços e das posições (das figurações) dos corpos, as estratégias da distribuição das vinhetas nas pranchas (páginas), etc. -, quer dizer, não obstante a possibilidade de existirem vários modos de apresentar a banda desenhada, essas formas "não põem em causa a sua existência enquanto forma ficcional, logo literária"[310], logo narratológica. Essa é uma das

[309] Rodolphe Töpffer, na "Notice sur l'*Histoire de Mr Jabot*", publicada na *Bibliothèque universelle de Genève*, no. 18, a Junho de 1837, a propósito da edição do livro indicado, em 1833; Apud T. Groensteen e B. Peeters, *L'invention de la bande dessinée*: pg. 161.
[310] Käte Hamburguer refere-se sobretudo ao cinema, mas julgamos que o raciocínio é perfeitamente adequado a estoutro modo [Käte Hamburger, *Die Logik des Dichtung* (1957, rev. 1968). {trad. fr. Pierre Cadiot, *Logique des genres littéraires*. Editions du Seuil: Paris 1986: pg. 188.

vertentes, se não a central, que nos permite remeter para este inventário de instrumentos de leitura.

Falaremos de leitura, e da utilização de métodos da narratologia, porque consideramos a maioria da produção da banda desenhada como sendo narrativa, isto é, que implica uma diegese e os seus elementos constitutivos. Todavia, esta afirmação não deve ser tomada nem como definição, nem como fórmula, nem como lei. O mesmo poderíamos dizer do cinema, do teatro, do vídeo, da televisão, da dança... estes modos de expressão surgem, as mais das vezes, como veículos diegéticos. Não se reduzem porém a isso. Tampouco a banda desenhada. Não faltam exemplos de experiências que vivem num território onde se desagregam alguns dos elementos narrativos: *The Cage*, de Martin Vaughn-James, onde se dissolve a personagem, *Here*, de Richard McGuire, onde o espaço assume toda a responsabilidade de organização e estruturação da narrativa, *Les Aventures de la fin de l'épisode* (com Frank LeGall) e *Imbroglio* de Lewis Trondheim, pequenos contos humorísticos onde a peripécia se reduz a sucessivos "reconhecimentos do culpado" (um *loop* de anagnoroses, na verdade), as enormes tiras de parede do Elvis Studio (Helge Reumann e Xavier Robel), onde se abdica da predominância de uma personagem individual e se cria antes um enorme espaço ocupado por muitos figurantes-tipo, os quais podem ser entendidos quer como instâncias de uma mesma personagem singular, desdobrada no tempo e na acção, quer como "tribos". Ainda podemos indicar alguns exemplos em que, por estratégias diversas, a narrativa está suspensa – o livro colectivo *Coup de Grâce*, *Dal Tokyo* de Gary Panter, *La FM* de Martin tom Dieck, *T.N.T. en Amérique* de Jochen Gerner, *Monkey* de Isabel Carvalho, *Spuk* de Niklaus Rüegg, ou trabalhos curtos de George Hardie, Marc Bell ou Warren Craghead.

Ainda assim, poder-se-á afirmar que a banda desenhada parte usualmente de uma premissa (e promessa) *narrativa*, instaurada pela presença necessária e suficiente de uma *sequência* de imagens. *Sequência* deve ser entendida em oposição a *série*, entendendo a primeira como um conjunto no qual a progressão e a ordem dos elementos que a compõem (as imagens singulares, as vinhetas) atingem um *todo* final, ou seja, um sentido global, ao passo que série é uma junção de elementos mas sem qualquer tipo de princípio organizativo verificável.[311] Novamente, esta afirmação não deseja negar a existência de textos de banda desenhada, como os exemplos acima arrolados, que procuram desagregar alguns ou muitos dos elementos que

[311] De certa forma, quase o contrário do emprego matemático destes termos. Porém, o "significado matemático das palavras não invalida que seja mais que legítimo dar-lhes outros significados noutros contextos" (Professor Nuno Crato, correspondência particular, a quem aqui agradecemos). É o que tentamos aqui fazer.

compõem uma narrativa, ou que os coloquem em crise, ou que estejam mesmo perto de uma dissolução total. *The Cage*, de Martin Vaughn-James, eliminando a existência de protagonistas (humanos, pelo menos, uma vez que existem indícios da presença fantasmática de personagens, quer pela mancha quer por outros elementos[312]) e reduzindo a história a um movimento através de sucessivos espaços, conduz-nos ainda assim à noção de um circuito fechado, de uma gaiola narrativa, por assim dizer. O famoso artista das *Ukiyo-e* (estampas japonesas), Katshushika Hokusai, com os seus dois ciclos de gravuras sobre o monte Fuji, *36 Vistas sobre o Monte Fuji* (*Fugaku Sanjūrokkei*, a cores) e *100 Vistas sobre o Monte Fuji* (*Fugaku Hyakkei*, a preto-e-branco), ronda esse monte retratando-o de perspectivas diferentes, contextualizando-o de modo diverso, enquadrando-o por variadíssimos momentos do dia e do ano, ou por uma miríade de actividades humanas, e assim transformando o Fuji numa espécie de fundo imutável (ainda assim susceptível à metamorfose), logo transcendente, à passageira vida humana.

Há experiências outras de ou em torno da banda desenhada que poderão superficialmente parecer que colocam em crise a sua natureza narrativa - trabalhos de Frans Masereel (os seus *Blockbucher*), de Barron Storey (*The Marat/Sade Journals*), de Andrzej Klimowsky (*The Depository*, *The Secret* e *Horace Dorlan*), de Phillip Guston (*Poor Richard*), de Max Ernst (os seus romans-collage *La femme 100 Têtes* e *Une semaine de bonté*), entre tantos outros – mas no fundo não é premissa da narrativa que colocam em crise. Trata-se antes de abordagens de investigação e experimentação sobre a representação e a prestação plástica, e não de princípios narrativos, como a unidade de personagem, de tempo e espaço, por exemplo, categorias que se mantêm.

Todos os textos que acompanharemos, centrais ao presente trabalho, pertencem a esse grupo de textos de banda desenhada que se inscrevem indiscutivelmente na esfera do "narrativo". Mesmo em *Hortus Sanitatis*, de Frédéric Coché, a existência de elementos narrativos, como se verá, é clara. Nos restantes textos, a sua inclusão é ainda mais manifesta.

Não obstante, estamos perante um meio visual. Trata-se de uma construção visual narrativa. Uma vez que estas obras representam a memória e, nalguns dos casos, avançam o pacto autobiográfico[313], é quase forçoso que exista a representação de uma voz enunciativa. Adiante destrinçaremos a ideia de "narrador" da de "focalizador", mas por agora diremos que a voz-narradora ganha usualmente um corpo numa personagem no interior da diegese, visualmente representada. Nos casos de *L'Ascension du Haut Mal*, *Persepolis*, *Journal* e *La Guerre*

[312] V. Domingos Isabelinho, "The Ghost of a Character".
[313] Cf. a expressão de Lejeune, v. adiante, 2.2.2.

d'Alan, encontramos sempre a representação (nos três primeiros poderemos falar mesmo de auto-representação) do *narrador*, num desdobramento que passa pela sua presença enquanto *personagem*[314].

O narrador, ou melhor, a instância narradora na banda desenhada, não é simplesmente a voz que tem presença material no interior de legendas extra-diegéticas (que ocorrem em todas as obras escolhidas, com excepção de *Hortus Sanitatis*, sem texto verbal), como poderia ocorrer a uma primeira abordagem. Philippe Marion, num seu ensaio, propõe mesmo o termo "graphiation" para explicitar a existência específica de um enunciador gráfico[315]. Não podemos de modo algum pensar que se poderá fazer uma separação total entre um determinado conteúdo (a suposta história) e o veículo material e formal que o transportará (*uma* banda desenhada, *um* filme), como se esse conteúdo fosse simplesmente uma substância que manteria a sua essência mesmo que transportada numa forma diferente. Mais, tendo em conta a "natureza mista" da banda desenhada, mesmo que possa existir uma aparente separação entre a esfera do visual e a do textual numa obra em particular, por via de uma qualquer estratégia específica[316], essas esferas acabarão por ser plasmadas de novo em "uma instância superior e definitivamente unificadora, nomeada 'mega-narrador'"[317]. Não obstante, para efeitos de análise, abordaremos separadamente *o lado da narratologia* e *o lado da imagem*.

O processo do "contar" acontecimentos vividos atravessa sobretudo uma reestruturação verbal. Ainda que as memórias em si, as recordações súbitas, as rememorações e devaneios, possam ser visuais (ou sensoriais), a sua *organização* atravessará uma forma, uma estruturação[318], verbalizável, narrativizável. Imagens, verbo. Parece que a própria rememoração prevê a simbiose precisa da banda desenhada.

[314] Analisaremos esta questão com maior precisão em 2.3.
[315] Discutiremos esta noção na parte 2.3.
[316] Por exemplo, em que o texto descreva algo contrário às imagens.
[317] Jan Baetens, "Autobiographies et bandes dessinées" : *mega-narrador* é um termo de André Gaudreault, de *Du Littéraire au Filmique*.
[318] O termo francês *agencement* aproxima-se desta ideia.

2.2. Do lado da narratologia

2.2.1. Primeira abordagem

Segundo Mieke Bal, teórica e crítica literária e cultural, a obra narrativa é constituída como que por "camadas" sucessivas, a saber, as do *texto*, da *história* e da *fábula*. O *texto* diz respeito a um meio particular (linguagem, som, imagem) através do qual um agente conta a *história*; esta, por sua vez, é uma *fábula* apresentada de acordo com uma maneira; e a *fábula* é uma série de eventos interrelacionados lógica e cronologicamente[319]. O texto é um produto do meio empregue, a história um produto da imaginação (a criação das imagens necessárias ao "contar"), a fábula é um resultado de organização[320]. Todas as camadas existem a um só tempo, e apenas uma formulação mental e abstracta as destrinçará. É essa formulação que nos permite distinguir o narrador da focalização, localizando o primeiro na camada do texto e a segunda na da história. O narrador é o agente que emite os signos (linguísticos ou outros) que constituem o texto. Poderá referir-se a si próprio enquanto personagem ou não, fazendo-se assim uma primeira distinção entre um narrador interno e outro externo. Além do mais, esta função narratológica do narrador ajuda-nos igualmente a distinguir quer o nível quer a pessoa da narração.

No que diz respeito ao nível de narração segundo o narrador poder-se-á falar de nível extradiegético quando o narrador é absolutamente externo à história; de nível intradiegético quando o narrador é personagem da história; de hipodiegético quando se verifica a existência de um narrador de segundo nível, isto é, quando alguém conta uma história no interior da história maior; e, finalmente, sempre que se verificam transposições ou violações dos princípios anteriores, provocando-se efeitos de estranheza ou de excentricidade na narração, falar-se-á de um nível pseudo-diegético ou, de acordo com Genette, de metalepses[321]. Quanto à pessoa da narração, distinguir-se-á um narrador homodiegético, que relata a sua própria história, de outro heterodiegético, que se refere à história de outrem.

Apesar de se poder fazer esta última distinção, entre um narrador homodiegético e um narrador heterodiegético, nada disto nos permite empregar uma expressão como a de

[319] Parecendo um termo herdado da dicotomia *fabula/sjuzhet*, dos Formalistas Russos, como Todorov ou Propp, Bal propõe uma estratificação diferente que separa, ainda que teoricamente apenas, a *superfície* dos signos ("texto"), a *maneira* como a história é contada ("história") e os *eventos* que compõem essa história ("fábula").
[320] Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press: Toronto 1991.
[321] Idem. V. ainda Gérard Genette, *Métalepse. (de la figure à la fiction)*. Seuil: Paris 2004. V. todos estes termos em Carlos Reis e Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*.

"narrador na primeira pessoa" e "narrador na terceira pessoa". Quer um quer o outro, ao se perguntarem "quem narra?", responderão "eu". Um narrador, portanto, fala ou narra ou mostra sempre *na* sua primeira pessoa. Mesmo que conte as histórias de uma personagem com a qual não se confunde na utilização do pronome pessoal na primeira pessoa ("eu"), mas antes se corporaliza num "ele" ou "ela" não torna esse narrador nesse mesmo "ele" ou "ela": mantém a sua individualidade, ainda que incorpórea e inanalisável. As combinações entre estas distinções não é total, naturalmente. Um narrador externo não poderá relatar um nível intradiegético, por exemplo. Porém, algumas recombinações são possíveis.

De acordo com esta brevíssima distinção de narrador, nível de narração e pessoa da narração, indicamos sumariamente como se apresentam cada uma das obras do *corpus*. A esmagadora maioria destas obras, haja ou não uma coincidência entre a pessoa do autor e a do protagonista na narrativa, apresentam narradores que se classificam como internos, intradiegéticos e homodiegéticos. São os casos de *Persepolis*, de Marjane Satrapi, *La guerre d'Alan*, de Emmanuel Guibert*, L'ascension du Haut Mal*, de David B., *Journal*, de Fabrice Neaud, e alguns livros de Edmond Baudoin: *Passe le temps*, *Couma acò*, *Éloge de la poussière*, *Made in U.S.*, *Chroniques de l'ephémere*, *Piero* e *Le chemin de Saint-Jean*.

Souvenir d'une journée parfaite, de Dominique Goblet é um caso intermédio, que passa rapidamente dessa situação para a de um narrador externo, extradiegético e heterodiegético. Apenas *Hortus Sanitatis*, de Frédéric Coché, apresenta um narrador externo, extradiegético e heterodiegético de forma sistemática.

A questão da narração, como vimos, prende-se à camada do texto, aos signos. Isto implica que a presença do narrador, em termos verbais, é visível através do uso de pronomes (também verificável nestes livros, nas legendas recitativas empregues na narração) mas igualmente através da representação visual, que se explorará mais adiante.

Já a focalização é algo de diverso. A focalização está associada à camada da *história*, aos eventos estruturados de determinado modo. Esses eventos poderão ter acontecido (a questão da ficcionalidade e/ou verdade está em suspenso neste ponto) de acordo com uma ordem lógica - isto *causou* aquilo - ou cronológica - isto aconteceu *depois* disto -, arranjo esse respeitado a nível da *fábula*. Mas poder-se-á alterar esse mesmo arranjo na camada da história – apresentando-se a consequência antes da causa (ex., "ele ficou doente porque esteve ao relento na noite passada"), a reacção antes da acção (ex., "defendeu a bola que o Rui havia chutado"). Os eventos serão, portanto, apresentados (ou *re*-apresentados, se aceitarmos a existência prévia

da *fábula*, uma vez que se tratam de rememorações) de acordo com uma certa visão, ou melhor, uma relação entre o objecto (focalizado) e o observador (focalizador). O emprego deste termo permite evitar o recurso ao termo "perspectiva", o qual, proveniente das disciplinas das artes visuais, implica um ponto no espaço objectivo. Dependendo a apresentação dos eventos, nestas memórias, de toda uma série de factores, desde os de ordem cultural aos de ordem individual, essa objectividade é naturalmente inexequível.

Esta função da camada histórica pode ser ocupada pelo narrador como por uma das personagens, e nada impede que no interior de uma mesma obra, de uma mesma história, não possa haver uma transição, momentânea, alternada ou definitiva, entre elas.

De acordo com essa tentativa definição do focalizador, podemos assim distinguir igualmente focalizadores externos à fábula e focalizadores internos, ou focalizadores-personagem, que por sua vez podem ou não assumir o papel da personagem principal.

Uma segunda ordem de questões a colocar associa-se directamente à relação entre o focalizador e o objecto focalizado: o que é que a personagem focaliza? (de que objecto se trata?), como é que o focaliza? (que atitude assume o focalizador para com o objecto?), quem focaliza? (a que ou quem pertence o objecto focalizado?). Estas questões[322] tornam-se importantes sobretudo naquelas obras em que a narrativa ultrapassa a noção de autobiografia para a da "biografia do outro", como nos casos de David B., Emmanuel Guibert, Dominique Goblet ou Edmon Baudoin, em que muitos dos objectos focalizados não são o próprio narrador (enquanto protagonista natural de uma *autobiografia*) mas uma outra pessoa (membro da família, amigo, um estranho – que o deixa de ser através dessa mesma narrativa, etc.).

Esses mesmos objectos (que podem ser objectos propriamente ditos, mas também pessoas, locais, fantasias de todo o tipo) podem ser perceptíveis (palpáveis, físicos no interior do universo diegético) ou não-perceptíveis (sonhos, fantasias, desenhos, pensamentos, sentimentos,...). Veremos como isso assume particular importância nas obras de David B. e Marjane Satrapi, por um lado, e nas metáforas visuais de Neaud, por outro.

Ainda no que diz respeito ao facto da banda desenhada ser um meio visual, é de notar ainda que a auto-representação dos autores pode muitas vezes atravessar uma espécie de ecrã de protecção. Muitos dos autores que optam por se incluir a si mesmos enquanto personagens das suas obras empregam estratégias que colocam essa representação nalgum grau de diferença para com as demais. Quer dizer, no interior do trabalho do traço (*graphiation*) desenham-se a si

[322] Cf. Mieke Bal, op. cit.: pgs. 142 e ss.

mesmos de modos diferentes do que desenham os restantes participantes.

Por exemplo, o jornalista maltês-americano Joe Sacco, autor das bandas desenhadas reportagem *Palestina* e *Safe Area*: *Goražade*, elimina as pupilas do seu "eu"-enquanto-personagem, aumentando desse modo o grau caricatural que faz de si mesmo, ao contrário das restantes personagens, que representa de maneira menos estilizada. Joe Matt, autor de uma vasta obra autobiográfica, quase diarística, não tem qualquer pejo em revelar os seus comportamentos mais abjectos, como forma de disfarçar os outros preconceitos em que incorre e, até certo ponto, essa é uma maneira de suscitar simpatia junto dos seus leitores. Marco Mendes, no seu *Diário Rasgado*, não obstante o seu virtuosismo do desenho, quase hiperealista, admite a inclusão de rasuras, erros e de uma camada de humor quase absurdo, para afastar a possibilidade de familiaridade com o leitor, natural de se criar na escrita e leitura de um diário íntimo. Quanto aos nossos autores, Edmond Baudoin, em algumas das suas obras, inclusive as do *corpus* presente, representa-se de costas, Goblet está fora do espaço de representação... E na parte 2.3. daremos conta de um outro desvio da representação visual do Eu.

A escolha que fizemos avança apenas exemplos de bandas desenhadas criadas por um só autor, o que pode levar à ideia de que valorizamos esse mito a que se dá o nome de "autor completo". Esta expressão refere-se àqueles autores que criam bandas desenhadas sozinhos, isto é, ambas as dimensões gráfica e narrativa. Dizemos *mito* pois usualmente parte-se de um pressuposto que os autores que trabalham em colaboração – na maior parte dos casos, um escritor com um desenhador – são, por exclusão de partes, "incompletos". Mas isso não é totalmente verdade, pois não há nada de intrínseco na colaboração que a torne esteticamente menos capaz, e o historial de banda desenhada em colaboração é grande. Quase todo o *mainstream* norte-americano, por exemplo, é feito de acordo com esse princípio. No entanto, a colaboração num campo tão aparentemente íntimo como a autobiografia ou as memórias pessoais parece um contra-senso ou uma impossibilidade. O que também não é verdade. (Philippe) Dupuy e (Charles) Berberian, além de colaboradores na série *Monsieur Jean*, e outras, criaram um livro que serve de uma espécie de diário da criação de um dos seus álbuns[323] e se, nessa obra em particular, dividem o trabalho entre si nas partes do livro, e não em toda a escrita e desenhos, não atingem um menos profundo diálogo de introspecções individuais,

[323] Sem surpresas, o título deste livro é *Journal d'un Album*.

erguendo uma também interessante contribuição para a questão da memória enquanto matéria na banda desenhada. Outros casos, mais conhecidos, são as histórias autobiográficas escritas por Harvey Pekar e David Greenberger, em *American Splendour* e *Duplex Planet*, respectivamente. Nenhum dos dois desenha, contando assim com uma verdadeira trupe de colaboradores que adaptam à banda desenhada as histórias vividas pelo primeiro, ou pelas pessoas que o rodeiam[324], e as entrevistas feitas a idosos pelo segundo[325]. Há muitos outros casos que poderiam ser citados, mas fiquemos apenas por mais dois exemplos que, em si mesmos, revelam a complexidade e as possibilidades que existem nesta arte de dar a ver uma intimidade de uma pessoa através de trabalhos de colaboração: em primeiro lugar, algumas das histórias incluídas na segunda antologia *True Porn* (que reúne histórias sobre situações sexuais explícitas) são fruto de colaboração entre "quem viveu o acontecimento" e "quem os desenha"; em segundo lugar, o trabalho de Jesse Reklaw, um artista que adapta os sonhos que os seus leitores lhe enviam, transformando-as em curtas histórias de banda desenhada, a as quais foram compiladas nos livros *Dreamtoons* e *The Night of Your Life*. De facto, "exemplos de uma aproximação autobiográfica que associam vários autores, tal ideia parece um nada escandalosa"[326]. Mas esse escândalo encontra raízes numa atitude redutora para com o trabalho artístico e numa crença na solidão do artista. Como se no cinema o realizador não se fundamentasse em todos os outros passos necessários à construção de um filme. Ou como se na história da arte se entendesse o trabalho de autores como Miguel Ângelo como de autores solitários num estúdio.

Os nossos autores não estão sozinhos. Se no caso de Guibert, que se baseia nas memórias de Alan Cope, isso é claríssimo, a intimidade com que Baudoin entrelaça o seu próprio acto de rememoração com membros da família ou com outras pessoas (Céline Wagner em *Les yeux dans le* mur e Robert em *Roberto*, por exemplo) atinge outros graus de *implicação* mais complexos, mas que dissipam essa visão simplista.

2.2.2. *Modo, género*

[324] A obra mais marcante deste autor, neste sentido em particular, é *Our Cancer Year* (Four Walls Eight Windows: Nova Iorque 1994), que fala do combate contra o cancro de Pekar, um livro co-escrito com a sua mulher, Joyce Brabner, e desenhado pelo seu colaborador de longa data Frank Stack.

[325] David Greenberger é um escritor que, dadas as suas várias actividades profissionais, entra em contacto com uma grande população de idosos e, através de simples perguntas ou da possibilidade de uma conversa, lhes dá voz sob vários meios de comunicação. A banda desenhada é um desses meios.

[326] Jan Baetens, op. cit.

NUMA DISCUSSÃO, EM TERMOS NARRATOLÓGICOS, QUE VERSE A PRESENÇA DA MEMÓRIA EM TEXTOS, TEREMOS NECESSARIAMENTE DE COMEÇAR PELA AUTOBIOGRAFIA. Mas é igualmente necessário, de imediato, entender que essa opção implica desde logo um processo complexo no interior de todo o campo da narratologia. Começa por ser um problema de genologia, o estudo dos géneros literários, problema que não pode de maneira alguma estar divorciado da mudança paulatina, ou "evolução", desses géneros[327]. Espelha-se nessa história a ideia geral de memória que se pretende aqui transmitir, enquanto tensão dialéctica entre tradição e variação, entre repetição e diferença. Esta ideia de uma *memória do género*, categoria abstracta trans- ou meta-histórica, foi introduzida em primeiro lugar por Mikhail Bakhtin, sendo, nas palavras de Vyacheslav V. Ivanov "[a sua] maior realização. Permitiu-lhe eliminar a oposição entre as poéticas histórica e sincrónica"[328].

Qual a razão que nos leva a esta discussão? A inscrição de uma obra concreta no espaço geral dos modos e géneros é culturalmente inevitável. Aguiar e Silva, apelando aos estudos de Conte[329] e ao conceito de *hipercodificação* de Umberto Eco[330], alerta para a maneira como o leitor reconhece a pertença de determinado texto a determinado género (ou modo) através de instâncias textuais que, ao longo de um maior ou menor período de tempo, atravessaram um "fenómeno de especificação e de complexificação das normas e convenções"[331] (e para isto podem concorrer não só as informações textuais, mas outras além delas, como veremos). Esse reconhecimento pode não ser imediato e anódino[332], mas sim ser fruto de uma negociação permanente entre o carácter normativo já assinalado e a sede pela "originalidade" e "diferença"[333] da nova obra de arte. Essa negociação, para já, dá-se no interior desse reconhecimento a que Hans Robert Jauss, no seu trabalho de teoria da recepção, deu o

[327] De que parcialmente demos conta na parte intitulada modalidade narrativa da memória, em 1.2., a propósito da "teoria de experiência" de Walter Benjamin. Todavia, nesta parte em particular cingir-nos-emos à sua discussão tal qual balizada nos estudos literários e/ou narratológicos.
[328] Apud Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*: pgs. 372-373, nota 74.
[329] Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario.* Apud. Aguiar e Silva, op. cit.: pg. 400.
[330] Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*. Editora perspectiva : São Paulo 1980: pgs. 227-229.
[331] Aguiar e Silva, op. cit.: 400.
[332] Levando à estranheza e mesmo à recusa de inscrição no espaço literário (ou outro) dessa nova obra de arte. Um exemplo modelar e repetido dessa situação é *Ulysses* de James Joyce, mas também a seu tempo, na sua contextualização antropológica, o *Quijote* de Cervantes provocou essa estranheza. No nosso *corpus*, talvez o livro de Frédéric Coché leve a uma negociação mais complexa e menos imediata do que os restantes títulos.
[333] Como afirma Todorov, "o bom romance policial, por exemplo, não procura ser 'original' (e se o fizesse deixaria de merecer o seu nome), mas, precisamente aplicar bem a receita". Todorov e Ducrot, op. cit.: 189. Entender-se-á que esta negociação não se faz somente na esfera da recepção, mas também na da produção da obra de arte.

agora famoso nome de "horizonte de expectativas" [*Erwartungshorizont*][334]. Aproximando-nos desde já do conceito de "pacto autobiográfico" (que debateremos especificamente adiante) de Philippe Lejeune, teorizador literário, parece-nos que esta negociação reflecte perfeitamente a palavra "pacto", agregando assim um acordo tácito a uma conclusão efectiva, uma relação[335]. Aceitemos, portanto, com Benedetto Croce[336], o carácter "adjectivo" dos géneros literários ou, com Gotthold Ephraim Lessing, vê-los como um sistema aberto[337]. Não é algo que lhes pertença essencialmente e impeça variações e mudanças, mas é uma informação transhistórica[338] que apensamos à obra concreta.

---

[334] V. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* {trad. port. Teresa Cruz, *A Literatura como Provocação.* Vega: Lisboa 1993.

[335] Aliás, Philippe Lejeune, na entrevista ao *Magazine Littéraire*, acrescenta à sua teoria do pacto autobiográfico um aspecto que "não havia sublinhado o suficiente em 1975: [o pacto] não é somente referencial, mas relacional. Uma autobiografia não é somente um texto histórico no qual o autor se compromete a dizer a verdade, por oposição à ficção (...): o autor solicita algo do leitor e propõe-lhe outro algo" "Une pratique d'avant-garde", entrevista de Michel Delon: pgs. 9-10.

[336] Citando-se *La poesia.* Apud Aguiar e Silva, op. cit.: pg. 369.

[337] Cf. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (1978) {trad. port. Ana Mafalda Leite, *Os Géneros do Discurso.* Edições 70: Lisboa 1981: pg. 39. Lessing assume uma importância suprema, pois para além das desconstruções que se possam fazer ao seu sistema das artes, sobretudo a divisão entre as "artes do tempo" e "artes do espaço", ele deve ser visto como quem fundou uma concepção endogenética das obras de arte (Todorov, op. cit.: 32), o seu maior contributo para a disciplina que hoje entenderemos como *a actividade teórica da estética* ou *a crítica*. Aliás, permita-se aqui um breve excurso. Não há filósofo ou ensaísta que, herdando da Idade Média o conceito das Artes Liberais, tendo-se debruçado sobre as artes em geral, não tenha avançando com um qualquer sistema organizativo e até hierarquizante das mesmas: Kant, Hegel, Schopenhauer... No século XX, um teórico e escritor do cinema italiano chamado Ricciotto Canudo publicaria, em 1911, em Paris, um manifesto intitulado **O Nascimento de uma Sexta Arte. Ensaio sobre o Cinematógrafo**, no qual parte do sistema de Lessing para indicar o cinema como agregando em si mesmo os dois tipos de arte que o crítico alemão havia postulado; mais tarde, em 1923, publica o *Manifesto da Sétima Arte*, onde o cinema é a "grande arte da síntese", fundando assim então a ideia, hoje banalizada, do cinema como a "sétima arte". Em 1924, o crítico norte-americano Gilbert Seldes publica um livro que discute as artes populares do seu tempo: em *The Seven Lively Arts*, a banda desenhada encontra um espaço próprio, juntamente com os Filmes, a Comédia Musical, o Vaudeville, a Rádio, a Música Popular e a Dança. Em 1964, na revista **Spirou**, dá-se início a uma rubrica que, através de uma série de artigos, pretenderia criar a ideia de um "Museu da Banda Desenhada", que dava conta de exemplos desta arte ao longo da história e dos países. Os autores dessa secção eram Maurice de Bévère (mais conhecido por Morris, o desenhador de **Lucky Luke**) e Pierre Vankeer; o seu título, **"**Nona Arte**"**. Pouco tempo depois, Francis Lacassin, um outro teorizador e ensaísta dedicado "positivamente" às artes "populares" (na esteira de Canudo e de Seldes, por exemplo, mas conjuntamente com outros, como Walter Benjamin; e em oposição aos seus detractores, como Kracauer), publica um livro em 1971, **Para uma nona arte, a banda desenhada**, cristalizando assim a expressão. Não sendo este o espaço para nos dilatarmos à sua crítica, fica apenas a nota da nossa discordância dessa expressão, entendida como indicativa de uma falta de rigor intelectual perante o estado das artes e dos seus discursos na contemporaneidade. Essa discordância consubstanciar-se-á neste trabalho através do uso de noções de várias disciplinas que entendemos poderem contribuir para o entendimento dos objectos que nos ocupam.

[338] Acrescente-se que Todorov tornaria mais explícito e claro o relacionamento implicado entre propriedades semânticas e pragmáticas para a formação e origem dos géneros, os quais não seriam em si mesmos "nem um facto puramente discursivo nem puramente histórico". Op. cit.: pgs. 45-62].

(Aquilo que Roman Jakobson chama de géneros *transicionais*[339] seria o que se verificaria na banda desenhada, não fosse esta arte atravessada pela impossibilidade de cristalizar géneros – considere-se a rápida transitoriedade dos seus géneros no século XIX e as alterações radicais cada vez mais implicadas durante o último quartel do XX e princípios do XXI)

Partíramos da premissa de que a banda desenhada estaria acoplada ao modo tradicionalmente chamado "narrativo"[340]. Porém, poderíamos encontrar argumentos para a colocarmos com maior propriedade noutro campo modal? Estamos, claro, a falar de coisas diferentes, pois "modo" e "género" não são, de modo algum, sinónimos. Devemos diferenciá-los. O primeiro deve ser entendido como uma categoria meta-histórica, isto é, um fundo que sobrevive no tempo e no espaço e no qual se vão inscrevendo as variadíssimas e multímodas prestações das obras literárias... Esta terminologia remonta a Northop Frye, mas outros autores empregavam nomes diferentes, ainda que sublinhando as mesmas qualidades diferenciadoras. Como exemplo, fale-se das "formas naturais da linguagem" (*Naturformen der Dichtung*) de Goethe, que compõem o modo, ou as *Grundhaltungen* de Karl Viëtor. É no interior desse modo ou dessas formas, portanto, que surgirão as "espécies literárias" (*Dichtarten*), para Goethe, ou as *Gattugen*, de Viëtor[341]. Estas espécies não se podem dizer que estejam perfeita e cabalmente regularizadas; existe antes um grau de flutuação dos seus elementos. Para a determinação do género, será preciso estabelecer antes de mais quais os elementos dominantes na obra em particular[342].

Paul Hernadi apresenta uma divisão diferente da tradicional em *Beyond Genre*, estabelecendo os modos de acordo com vários eixos de relações, tais como a perspectiva do discurso, a dimensão do mundo imaginário, o alcance e tensão, a modalidade de acção e visão humanas. É em relação aos tipos de capacidade coesiva ou de tensão resultantes da integração daqueles mundos na estrutura verbal dos textos que Hernadi fala de alcance e tensão *ecuménicos*, *cinéticos* e *concêntricos*[343]. Interessar-nos-ão os dois primeiros na presente discussão. O alcance e tensão *ecuménicos* a que Hernadi se refere associam-se a "extensas formas narrativas [que evocam] 'mundos verbais com horizontes potencialmente desobstruídos'", ao passo que o *cinético* "seriam peculiares de obras dramáticas (...) nas quais os acontecimentos 'parecem acelerar-se na direcção de um ponto predestinado como paragem final, como se eles

[339] Em *Questions de Poétique*. Seuil: Paris 1973: pgs. 159-160.
[340] Com as ressalvas anteriores das diferenciações possíveis e dos exemplos de excepção.
[341] Todas estas informações, Cf. Aguiar e Silva, op. cit.: pgs. 385 e ss.
[342] Todorov e Ducrot, op. cit.: pg. 188.
[343] Cf. Aguiar e Silva, op. cit.: pgs. 386-387, nota 106.

estivessem sujeitos a uma qualquer *lei* cinética irresistível da acção humana"' [344]. Formar-se-ia, portanto, aqui, um movimento pendular entre uma tensão de extensão quase infinita, por um lado, uma abertura ao universo (interno à diegese), e, por outro, uma convergência de todas as linhas de acção dessa mesma *fábula* para um momento final de resolução. A banda desenhada, como se discutiu, é sobretudo diegética na esmagadora maioria da sua produção histórica. Coloca actores em movimento, promove uma continuidade das unidades espácio-temporais, faz vogar todos os nós de acontecimentos em torno de pólos identificáveis, de forma a construir-se um sentido unívoco final[345].

Os textos que aqui nos surgem, mergulhando nos mecanismos da memória, não podem criar desde logo a expectativa de uma resolução final, linear e casuística. Vivem no espaço provocado pelo movimento pendular das duas tensões *ecuménicas* e *cinéticas*. Tensões parcialmente contrárias mas não contraditórias. Nenhum dos livros apresenta uma trama narrativa em que se institua uma crise inicial que obrigue todos os elementos a convergir num arco a resolver. Trata-se, antes, de pequenos movimentos de vaga, que rondam um ponto na história, na cronologia, para poder melhor recuar ou avançar em relação a esse mesmo ponto. Quase todos os livros se estruturam em pequenos episódios fragmentários, de uma forma ora explícita ora implícita.

A forma explícita é o recurso efectivo à divisão em "episódios", marcados como tal. Os quatro volumes de *Persepolis*, de Marjane Satrapi, são divididos em episódios, o primeiro em 9 e os restantes em 10, todos eles com um título[346] e que remete usualmente para um objecto que serve de centro de gravidade desse episódio ("o véu", "a bicicleta", "a carta", "a piada"). Já *La Guerre d'Alan*, de Emmanuel Guibert, possui 13 episódios no 1º volume, 10 no 2º e 17 no 3º, apenas laconicamente numerados (de 1 a 40 nos três volumes). Nestes dois casos, poderemos recordar o facto de terem sido estes episódios "pré-publicados", como se costuma dizer no

[344] Apud Idem, mesma nota. Todo o texto entre aspas duplas em português é do autor de *Teoria da Literatura*. As citações entre aspas simples, no interior das anteriores, em inglês no original, de Paul Hernadi.

[345] O terceiro modo de Hernadi em relação aos tipos de dimensão dos mundos imaginários é, como indicado, o *concêntrico*. Este "caracteriza os poemas líricos, as alegorias dramáticas, os dramas líricos, etc., isto é, obras que evocam 'um momento ou uma sequência de momentos significativos relacionados intimamente entre si no tempo subjectivo da consciência' e que, por isso, tendem 'a ser curtos e a empregar mecanismos estilísticos tais como o ritmo, a aliteração, o refrão e a metáfora. Esses mecanismos subordinam-se a uma estreita interacção entre as palavras de um texto"'. Algumas excepções no campo da banda desenhada poderiam ser indicadas, aproximando-se mais deste modo do que dos ecuménico e cinético: por exemplo, e mais uma vez, *Here*, de Richard McGuire, as colaborações entre Khatarina Hausladen e Dice Industries, as experiências de Frederik Von Blixen, ou o *Peregrino Blindado* de Eduardo Batarda. Eventualmente, poder-se-ia indicar *Poema a Fumetti* de Dino Buzzati, mas tratando-se já de um "poema narrativo", lançar-nos-ia para um espaço fronteiriço que careceria de precisão.

[346] Disposto num espaço que, na mancha das restantes páginas, é deixado em branco.

jargão específico da banda desenhada, na revista *Lapin* da mesma editora, Association, que publicaria os livros. No entanto, tendo em conta as políticas editoriais desta casa, que permite uma ampla escolha de formato, extensão do trabalho, liberdade em termos de datas de edição (não há propriamente um calendário comercial rigoroso), poderemos ver esta opção como tal, isto é, não como uma mera imposição editorial: o que nos permite encontrar nessa qualidade episódica um eixo de significação. O mesmo se aplica em relação ao *Journal* de Fabrice Neaud; os volumes diferem muito em tamanho entre si, distribuindo-se da seguinte forma: 8 episódios no 1º volume, 6 no 2º, 16 no 3º e 19 no 4º (e último, até à data). Nos três primeiros volumes, estes capítulos são indicados como tal, "episódio x", e são normalmente acompanhados de uma data específica, num cartucho de texto apropriado mas exterior ao espaço reservado ao capítulo. No quarto, processa-se de um modo muito diferente. Os capítulos não são indicados de acordo com nenhuma ordem em particular, e são encimados ora com o nome de uma terra (*pays basque*, *la ville de (...)*), de um grupo de pessoas (*le "poney club"*), um local (*le nouvel appartement*), ou datas. O tamanho dos capítulos também atinge aqui a sua maior ou menor extensão (o primeiro capítulo, *pays basque*, ocupa 46 pranchas, um outro, *rubrique suivante*, apenas uma).

As formas implícitas, todavia, podem ser verificadas nestes mesmos livros (sobretudo no *Journal* de Neaud) ou nalguns dos outros livros, conforme a obra em concreto, relacionando-se com os factos ou objectos de focalização. Nos capítulos analíticos, verificaremos alguns desses factos. Mas podemos fazer algumas outras considerações gerais neste ponto.

L'Ascension du Haut Mal não é dividido em episódios, mas no volume 4 surge, pela primeira vez, a inclusão (encaixe) de um relato de um sonho de David B. e no último volume vários sonhos. O autor, para além desta experiência em torno da memória da sua relação com o irmão e com a doença deste, publicou vários livros nos quais adapta sonhos seus a pequenos relatos em banda desenhada (*Le Cheval Blême*, *Les Incidents de la Nuit*, *Les Complots Nocturnes*), e é essa fórmula estrutural que parece ser empregue no interior de *L'Ascension*. Aliás, a própria existência destes projectos de memória em banda desenhada espalhados em vários volumes prender-se-á com o aspecto da produção desta linguagem da banda desenhada, fisicamente mais morosa do que, por exemplo, na literatura (em termos criativos, os factores são múltiplos e complexos e impedem uma qualquer generalização, é claro), e poderia desde logo apresentar-se como significativo enquanto outra instância do fragmentário na representação da memória.

Mais, como se discutirá adiante, a própria natureza da banda desenhada é fragmentária, pela sua estruturação em vinhetas (as "unidades mínimas de significado" da banda desenhada, segundo Thierry Groensteen), pela importância ocupada pela elipse, pelas possibilidades gráficas e visuais que afectam a representação e a expressão.

Os livros de Baudoin não têm qualquer tipo de divisão (interior a cada título particular), mas tampouco podem ser considerados como "volumes", isto é, constituindo uma série coesa, unida em torno de um acontecimento ou ideia central (como nos casos de David B., Satrapi e, ainda que diferentemente, de Neaud), e muito menos de uma personagem fictícia, como nos álbuns das séries de aventura. Os seus livros distribuem-se por várias editoras (Futuropolis, L'Association, Seuil, 6 Pieds sur Terre, Dupuis), vários formatos (álbuns "clássicos" de capa cartonada, a cores, e rondando as 48 pranchas[347]; minúsculos livros de bolso a preto-e-branco com 22 pranchas raramente ocupadas por mais do que duas vinhetas; livros com formatos ora enormes ora mais pequenos que o usual, espraiando-se por mais de 100 pranchas...), e vários "temas". A selecção presente procurará os "fios vermelhos" que atravessam toda a sua obra, que dizem respeito aos seus actos de rememoração, sobretudo familiar. Alguns dos livros centram-se num membro da família – o irmão, a mãe, o pai, os avôs materno e paterno –, outros no próprio Baudoin, quer de momentos da sua infância quer de acontecimentos mais recentes, como os anos que viveu no Canadá como professor. Todavia, quaisquer desses "temas", objectos de atenção tornados centrais em cada livro em particular, não se tornam fragmentos inconjugáveis entre si: são antes aproximáveis na medida em que vemos emergir a ideia da obra de Baudoin como um programa contínuo da sua memória pessoal e familiar, como que criando um território susceptível de revisitações permanentes. Ou seja, reescrevendo a frase inicial deste parágrafo, é precisamente pela descontinuidade dos livros entre si em termos programáticos e editoriais que eles nos surgem como pertencendo a um movimento, interno ao autor, que é unificado. Reaproveitando a metáfora de Giorgio Colli do ciconte tal como aplicado a *Assim Falava Zaratrusta*, diríamos que a obra de Baudoin dispõe e mistura variados fragmentos, triturados para fora do contínuo, que depois liga (no seu sentido culinário) através do mel da narração[348].

[347] Conhecido como a fórmula "48CC", e visto como uma imposição homogeneizante comercialista contrária à liberdade de movimentos e pulsões dos artistas por muitos dos seus detractores, cuja linha da frente é ocupada por Jean-Christophe Menu, sobretudo depois da publicação da sua diatribe *Plates-Bandes* (L'Association: Paris 2005).

[348] Giorgio Colli,*Scritti su Nietzsche* [1980]. {trad. port. Maria Filomena Molder, *Escritos sobre Nietzsche*. Relógio D'Água Editores: Lisboa 2000: pg. 96.

Finalmente, os livros de Dominique Goblet e de Frédéric Coché são muito diferentes no que diz respeito a esta qualidade estrutural fragmentária. Em primeiro lugar, apresentam-se tão-somente enquanto um volume único, não fazendo parte de nenhuma "série"[349]. Não estão divididos em quaisquer tipo de partes, interiores à narrativa global. No entanto, *Souvenirs d'une journée parfaite* apresenta-se também com uma natureza fragmentária, por (per)seguir três linhas de fuga diferenciadas, a saber, os acontecimentos da vida de um Mathias Khan (uma espécie de substituto do pai "perdido"), o passeio da narradora pelo cemitério que a impele a estas recordações, desvios e descobertas, e que se dividem em momentos diferentes, e finalmente, um "tempo presente". A apresentação visual também se mostra de um modo diferenciado, já que algumas vinhetas mostram personagens num contexto relativamente realista, no espaço das expectativas da banda desenhada (cenários, sequências de uma acção, falas em balão), e outras apenas listas de nomes, desenhos "inacabados", silhuetas ou apenas contornos, "molduras" ou desenhos aparentemente simbólicos. Tudo isto se tornará nítido na sua análise.

Hortus Sanitatis é o único dos livros que apresenta uma diegese una e *cinética*, onde todas as acções das personagens, que identificamos como sendo as principais, convergem para um confronto, uma crise, uma resolução e finalmente um reconhecimento final. Todavia, pela natureza das imagens empregues, que se associam de imediato a conhecidas obras das artes visuais europeias, a fragmentação emerge de um outro ponto, a saber, o das próprias fontes visuais implicadas, que não podem senão ocupar um papel preponderante na informação desta obra. Remetemos igualmente ao capítulo na parte 3.

O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO

Em vários momentos temos mostrado como se elegeu a autobiografia como o ponto

[349] Mais uma vez, tomando aqui este vocábulo como sinónimo de uma política editorial comercial. Mas se colocados noutra perspectiva, podemos na verdade encontrar continuidades. No caso de Goblet, verifica-se que toda a sua obra nos apresenta um vogar em torno da reconstrução da sua memória pessoal e até mesmo da sua memória familiar (sobretudo no que diz respeito ao falecido pai e à sua filha), quer no mais recente *Faire Semblent C'est Mentir* quer no seu projecto criativo com a filha, *Nikita*. Quanto aos quatro livros publicados (e aos quais se podiam acrescentar exercícios mais curtos em várias publicações) de Coché (para além do pertencente ao *corpus* presente, publicou *Ars Simia Naturae*, *Vie et Mort du Héros Triomphante* e *Hic Sunt Leones*), estes também podem ser vistos como estruturados em torno de uma noção de convergência entre as linguagens da história da arte e da banda desenhada, até mesmo desestruturando alguns dos elementos desta última através da assunção de forças da primeira. Esta questão tornar-se-á mais clara na análise a *Hortus Sanitatis*, ainda que não esgotada. Mais, estes dois livros podem ser agrupados num projecto maior, que dá pelo nome de Récits de Ville, dedicado à cidade de Bruxelas, e que explicaremos nos capítulos da parte 3.

de partida, em termos narratológicos, para este trabalho. Este género em particular levanta toda uma série de questões em relação ao espaço literário, mas também para além dele (para o espaço narratológico existente no cinema, no teatro, nas artes visuais e, claro está, na banda desenhada), que se constituirão em instrumentos pertinentes de análise e de pensamento sobre os nossos textos particulares. Como já havia sido indiciado, uma sua definição é a que nasce dos estudos de Phillipe Lejeune: "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca a tónica na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade"[350]. Uma das formas de reconhecimento deste género é aquilo a que o teorizador francês dá o nome, agora famoso, de "pacto autobiográfico", isto é, a identificação entre a personagem principal, o narrador e o autor. No entanto, surge aqui um obstáculo ao teorizador, que remete a questão para uma problematização *externa* à obra, a algo que não se encontrará explícito no *interior* dela. Esse problema é o da "pessoal real". "Com efeito, ao fazer intervir o problema do *autor*, a autobiografia enfatiza fenómenos que a ficção deixa na indecisão"[351].

Para Lejeune, a identidade (do nome, por exemplo) entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida ou de uma maneira implícita, ou explícita. Esta última prender-se-á ao uso de um mesmo nome pelo narrador-enquanto-protagonista e pelo o autor na capa do livro[352]; a primeira forma subdivide-se ora no emprego de *títulos* que reenviam a essa associação[353] ora na secção inicial do texto, na qual "o narrador se compromete perante o leitor, comportando-se como se fosse o autor, de uma maneira tal que não se deixam quaisquer dúvidas ao leitor sobre o facto do 'eu' estar a reenviar ao nome na capa, mesmo que esse nome não se repita no texto"[354].

Estas são situações que ocorrem indubitavelmente em David B., Marjane Satrapi, Baudoin, e Fabrice Neaud. Na primeira vinheta da primeira prancha do primeiro volume de *L'Ascension...*, David B. opta por mostrar uma personagem na casa de banho, escovando os dentes. Na legenda por sobre ela, está escrito: "1994. Estou na casa de banho da casa dos meus pais em Olivier"[355]. No caso de Satrapi, mostra-se uma criança usando um véu e na legenda

[350] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographie*: pg. 14. Tradução de Reis e Lopes, op. cit.: pg. 36.
[351] Lejeune, idem: pg. 16. Sublinhado no original.
[352] Esta é uma das formas onde o exterior à obra lança elos de ligação significativos no seu interior, ou fruição. À frente, discutir-se-ão as informações *extratextuais*.
[353] Lejeune, op.cit.: pg. 16. No nosso caso, apenas se dá este caso no *Journal* de Neaud, e no subtítulo de *La Guerre d'Alan*, de Guibert: *D'après les souvenirs de Alan Ingram Cope*.
[354] Lejeune, op. cit.: pg. 27. "(...) mesmo que esse nome não se repita no texto" poderá parecer permitir-nos remeter ao caso de Dominique Goblet, mas veremos que é mais complexo.
[355] "1994. Je suis dans la salle de bain, chez mes parents à Olivier".

escreve-se: "Esta sou eu quanto tinha dez anos"[356]. Os livros de Baudoin onde esta situação se verifica de imediato nas primeiras pranchas são *Piero* (de 1998) e *Le chemin de Saint-Jean* (de 2003): no primeiro, surge uma primeira prancha totalmente ocupada por um desenho, sem texto, de um caminho urbano ao longo de um renque de árvores, estabelecendo-se o espaço onde decorrerá não só a acção, como o acto rememorativo; na segunda prancha, com duas vinhetas, presumivelmente retrata-se o mesmo espaço, mostrado apenas como uma extensão em branco interrompida por um ou dois troncos de plátano e folhas tombando, e um homem de costas que caminha: nos textos inscritos nesse espaço, sem qualquer divisão ou estrutura, lê-se "As folhas que caem dos plátanos são agora cinzentas como um céu triste. Parece-me que antes elas eram cheias de cor". A página seguinte mostra já uma estruturação mais clássica em quatro vinhetas, com duas crianças brincando no meio das folhas caídas, e o texto continua: "antes quando com o meu irmão Piero dávamos pontapés nas folhas mortas no nosso caminho"[357]. Em *Le chemin*, a primeira imagem mostra uma imagem compósita (explicaremos adiante) de um caminho que corta por entre uma paisagem silvestre numa vinheta, e na vinheta inferior, um homem sentado sobre uma rocha, com um caderno de desenho tombado, e com a cabeça substituída por uma rocha que parece flutuar; esta imagem é acompanhada pelo seguinte texto: "Não sou o único a ir por este caminho. Os caçadores também vêm por aqui no Outono, os passeantes na Primavera, e o pastor muitas vezes. O pastor vem aqui mais vezes do que eu, se calhar. Mas o seu problema principal consiste em manter uma bela harmonia entre as cabras, as ovelhas e o cão. Ao passo que eu só me interesso por mim próprio e atiro-me de imediato ao papel"[358]. Se a identificação entre a voz narradora e o protagonista não é problemática em David B. e Marjane Satrapi (e a continuação da leitura fará associar *aquela* personagem à pessoa dos seus autores respectivos), já Baudoin emprega uma auto-representação problemática (o rosto coberto, oculto), ainda que, como os anteriores, os pronomes pessoais "je" e "me" ou formas do possessivo ajudem a consolidar essa associação.

Nos casos de Dominque Goblet e de Emmanuel Guibert, estaremos perante a memória de um outro que não o autor, mas a primeira opta por, na primeira frase (sobre

[356] "Ça, c'est moi quand j'avais diz ans". Ver Anexo.
[357] "Aujourd'hui les feuilles qui tombent des platanes sont grises comme un ciel triste./ "Il me semble qu'avant elles étaient pleines de couleurs" e "avant quand avec Piero mon frère/ "on poussait les feuilles mortes devant nous". A barra (/) dá conta de vinhetas diferentes.
[358] "Je ne suis pas le seul à marcher sur ce chemin. Les chasseurs y viennent en automne, les randonneurs au printemps, le berger souvent. Le berger y vient peut-être plus souvent que moi. Mais son problème principal consiste à faire vivre en belle harmonie des chèvres, des moutons, un chien. Alors que moi je ne m'intéresse qu'à moi et je m'étale ensuite sur du papier".

imagens que representam o que viremos saber serem as árvores de um cemitério de Bruxelas), revelar-se de imediato: "todas as manhãs, dou uma volta pelo mercado velho..."[359], e só mais tarde nos desviaremos para as memórias de M. Khan, e o segundo, depois de um *avant-propos* e de um retrato de Cope ao piano, coloca-nos a primeira vinheta com a personagem principal a conduzir a bicicleta, representados em silhueta contra uma paisagem urbana matinal, com o seguinte texto: "Lembro-me do dia quando Pearl Harbour foi bombardeado. Era muito novo, e entregava jornais ao domicílio em Pasadena, na Califórnia"[360].

Quanto a Fabrice Neaud, é algo de ligeiramente mais complexo: as duas primeiras pranchas mostram-nos de forma metonímica[361] um bosque por onde uma criança, com cerca de oito anos, corre. Entendemos depois estar a ser perseguida por um grupo de outros três meninos que o querem humilhar e maltratar, o que conseguem fazer, quer fisicamente, agredindo-o, quer verbalmente: "Temos de te revistar! Vá! Despe-te! Mostra-nos que não és uma miúda!"[362]. Isto é apresentado numa composição clássica da prancha, com várias vinhetas numa disposição equilibrada em relação às acções representadas[363]. Fabrice Nead é um virtuoso de desenho, capaz de desenhar hiper-realisticamente e sempre muito atento a toda uma série de pormenores e exactidão anatómica nas personagens, espaços e objectos. Porém, a representação das personagens faz-se de um modo que como desfigura os rostos ou os corpos. Vítima e agressores, mesmo que todo o rosto apresente o contorno completo, têm o rosto completa ou parcialmente oculto por outras partes do corpo – a mão, as pernas -, ou não apresentam quaisquer traços no interior do contorno (parecendo uma máscara branca, como nos casos da segunda e quarta vinhetas da primeira prancha) ou têm os olhos ou a boca como

[359] "chaque matin je traîne au vieux marché...".
[360] "Je me souviens du jour où PEARL HARBOUR a été bombardé. J'étais très jeune et je livrais les journaux à PASADENA, en Californie".
[361] Empregamos aqui este termo como quando a dimensão perceptiva de uma imagem (no caso presente, dois troncos de árvore no centro de uma folhagem, sombras e largas extensões de branco; o mesmo ocorre nas páginas de *Piero*, de Baudoin) se associa de imediato a uma dimensão cognitiva (a ideia de "jardim" ou "bosque"). V Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*. {trad. port. José Eduardo Rodil, *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70 2004: pgs. 84 e ss., 90 e ss.
[362] "On doit te fouiller!!", "Allez! À poil, montre-nous que t'es pas une gonzesse!!...".
[363] Benoît Peeters diria, na tipologia avançada em *Lire la Bande Dessinée* (Paris : Flammarion, 2002), que se tratam de pranchas "retóricas". V. esse livro, pgs. 62 e ss. Peeters estuda o cruzamento de dois eixos, o da narrativa ("récit") e o da dimensão visual ("tableau"), para chegar a uma tipologia de quatro pranchas. Em primeiro lugar, examina se numa determinada prancha há um domínio da imagem sobre a narrativa ou o contrário; por outro, analisa o grau de dependência ou autonomia entre a narrativa e a imagem. As pranchas retóricas são aquelas nas quais se verifica o predomínio da narrativa (isto é, interessa mais a história que está a ser contada do que as imagens mostradas), mas um elo forte de dependência das imagens: uma forma fácil de identificação desse tipo de pranchas, que pode ser problematizada, é quando as vinhetas se adaptam, mudando de formato, tamanho, disposição, etc., à acção que representam. Thierry Groensteen, na sua leitura crítica desta tipologia, rebaptiza-as como "expressivas" (*Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, Formes Sémiotiques, 1999: pgs. 108 e ss., informado pela "função expressiva" que apresentara antes no mesmo livro, pgs. 61 e ss.).

que rasurados por uma série de linhas (sétima vinheta da primeira prancha, quase todas da segunda; ver Anexo). Esta estratégia manter-se-á ao longo do *Journal*, e assumirá interpretações diferentes. Uma vez que a terceira prancha nos mostra o protagonista (que descobriremos de imediato ser o narrador, e depois o autor[364]) a acordar com o som do telefone, re-interpretaremos as primeiras duas pranchas como um sonho tido. Segue-se um diálogo com o interlocutor ao telefone, marcando-se um encontro de trabalho. O diálogo é interrompido na última vinheta dessa prancha, que mostra o telefone a ser desligado. Na seguinte prancha, manter-nos-emos no interior do quarto do protagonista, que se veste e sai de casa, e são introduzidas várias legendas do narrador: "Bom. Não estou mesmo nada cansado. Acho que vou dar uma volta..."[365]. Apesar de protelado, e de não ser explícito, é retrospectivamente que associaremos estes "eu" ("je") à personagem retratada e à criança da primeira cena.

Como se entenderá, a associação entre as personagens representadas nas imagens e a presença dos pronomes no texto permite-nos identificar a voz da narração com o ou a protagonista. Mas é antes na esfera do implícito que se dá, segundo Lejeune, o "pacto autobiográfico". Esta noção é desenvolvida pelo investigador francês como forma de ultrapassar o problema da identificação entre os três elementos dos três níveis da obra, uma vez que os critérios somente relacionados com o nível textual, por exemplo, não são suficientemente claros ou constantes para garantir estarmos na presença de uma autobiografia *tout court* (a ligação ao autor real) e, assim sendo, na de todos os outros géneros literários contíguos (e que se podem plasmar ou encontrar uma existência análoga no campo da banda desenhada, salvo as diferenças assinaladas ou a assinalar): biografias, memórias, diários, ensaio, romance pessoal, poema autobiográfico[366]. A ideia contratual do "pacto", fazendo convergir

[364] E atente-se à posição da criança prostrada no chão e depois na de Fabrice despertando na cama.

[365] "Bon. / "Ben moi, je ne suis plus fatigué du coup. / "Je crois que je vais aller faire un tour...".

[366] V. Lejeune, op. cit: pg. 14. Partindo de uma definição de autobiografia, e decompondo os elementos dessa definição, que a autobiografia "preenche por completo", Lejeune explicita quais os elementos "em falta" em relação a cada um desses outros géneros "vizinhos": nas biografias não há identificação entre o narrador e o protagonista; nas memórias não se trata da "história de uma personalidade"; nos diários não há "uma perspectiva retrospectiva da narrativa"; nos ensaios não há "narrativa" e/ou a "perspectiva retrospectiva"; no romance pessoal não se dá a "identificação entre autor e narrador"; e o poema autobiográfico... não é "em prosa". Entender-se-á que partimos aqui de um terreno complexo e talvez abusivo para com as investigações de Lejeune. Ao empregarmos instrumentos narratológicos, mormente atestados no seu uso sobre textos narrativos em prosa, em "textos" de banda desenhada, não desejamos nem tornar a banda desenhada como parte da literatura propriamente dita nem quebrar o fechamento indicado por Lejeune à nossa inclusão. Tão-somente desejamos fazer um emprego análogo dos mesmos instrumentos e pistas de investigação e análise. Os nossos textos são, pela própria estruturação visual (presença de personagens, continuidade e sequencialidade simples das vinhetas, progressão espácio-temporal geral, etc.), "narrativos", logo, passíveis da atenção narratológica, como já repetidamente indicado. Por outro lado, entendemos "memórias" não no sentido estrito de género literário como em Lejeune, mas como um território mais amplo, subtil e denso. Note-se que, apesar do seu título, a obra de Neaud toma uma "perspectiva retrospectiva".

um "modo de leitura tanto quanto um tipo de escrita", desloca os paradoxos a que levaria a primeira avaliação das características[367].

"Eu", pronome pessoal, tem um valor deíctico, ou seja, é apenas preenchido no seio de um acto de enunciação. Em português, numa perspectiva da gramática tradicional, a forma "eu" desdobra-se nas funções sintácticas de sujeito e de predicativo do sujeito, como numa frase "esta sou eu" (como abre *Persepolis*). Em francês, porém, essa forma diferencia-se em "je" na função de sujeito e "moi" na de predicativo, este último enquanto forma disjunta (do verbo) do pronome pessoal na primeira pessoa singular. Num texto puramente verbal (literário ou outro), a primeira pessoa "define-se pela articulação de dois níveis"[368]: o nível referencial, ou como se disse atrás, deíctico, e o nível enunciativo, que identificam os sujeitos da enunciação e do enunciado. O *moi*, portanto, apresenta-nos o objecto de atenção da autobiografia. Todavia, obriga-nos a uma perscrutação, através dos elementos textuais, até descobrirmos de quem se trata, que identificação é possível, se de facto podemos entender o protagonista como sendo o narrador e estes como o autor empírico. Num texto de banda desenhada, há ainda uma outra dimensão, visto que a presença das imagens e da auto-representação vem ainda acrescentar aos níveis anteriores, e onde a identificação referencial e enunciativa se associa de imediato a uma figura no interior da representação, como acontece nos casos referidos.

Voltemos um pouco atrás. No primeiro volume de *Persepolis*, de Marjane Satrapi, esta apresentação (de protagonista enquanto narrador) é absolutamente clara. Na primeira vinheta, surge-nos a jovem rapariga, isolada, olhando-nos de frente; no texto: "Esta sou eu quando tinha dez anos". Identificação de um presente ("sou eu") mas também de um tempo passado ("quando tinha"). A natureza retrospectiva da narrativa é também assim clara. David B. também se apresenta, enquanto adulto, na primeira prancha, através da sua qualidade de irmão-do-seu-irmão, mas retorna ao seu eu-criança, ainda chamado Pierre-François, na segunda. Nos outros exemplos, a intervenção-apresentação não é tão directa, mas faz-se num momento inicial da narrativa, como verificámos.

Mas onde Lejeune pugna pela consideração de informações extratextuais (que pode ser da esfera do paratextual – títulos, sub-títulos, epígrafes, prólogos – como da do epitexto – entrevistas, por exemplo) para a possibilidade de aproximar informações presentes e identificáveis no texto – as respostas a "quem é o narrador?" e "quem é o protagonista?" – a outras que lhe são exteriores – "quem é o autor?" -, existem outros teorizadores da literatura

[367] Lejeune, op. cit:: pg. 44-46.
[368] Este e os seguintes passos cf. Lejeune, op. cit:: pg. 19. O autor parte das análises de Émile Benveniste.

que suspendem toda e qualquer aproximação, que compreendem como inanalisável e preferem uma abordagem mais objectiva, atreita somente às informações textuais, aquilo que é dito apenas na obra. Um desses casos é o de Käte Hamburguer, a qual, como o seu *Die Logik des Dichtung* (1957), propôs algumas ideias consideradas controversas, se não mesmo radicais. O aspecto radical de Käte Hamburguer é, na verdade, e como alerta Gérard Genette no seu prefácio à tradução francesa, um retorno ao texto inicial ("seminal" no seu pleno sentido) do estudo da literatura, à *Poética* de Aristóteles. Para o filósofo grego, fazia-se também uma distinção que levava à exclusão do que hoje chamaríamos poesia do campo da *poiesis*, pela razão desta (juntamente com outro tipo de textos) não ser de um uso mimético[369], isto é, não tomar a voz das suas personagens, como ocorre no modo dramático. Käte Hamburguer elabora a sua análise da Poesia (*Dichtung*)[370] entendendo esta última como uma arte da linguagem (como Aristóteles o fez[371]), uma arte necessariamente criadora, pondo em movimento funções lógicas e orientadores de formas. Assim, discute os géneros, critica a tradicional tripartição da literatura nos géneros *dramático*, *lírico* e *épico* (narrativo), e as atitudes empíricas de associar à ficção à não-realidade de um modo fácil, colocando a poesia (em sentido estrito) fora sequer do pressuposto dessa associação. O que importa à autora, e a distancia de Aristóteles neste aspecto, é analisar as relações dos textos literários por um princípio lógico, pragmático, desprovido de princípios estéticos, através dos quais, ao analisar dado texto, se poderá chegar a uma sua objectiva categorização: "As leis lógicas são aqui absolutas, e as leis estéticas, relativas; as primeiras são objecto do conhecimento, as segundas de avaliação"[372]. O passo de Käte Hamburguer, considerado controverso, e que nos importa centralmente, é ter a autora excluído a autobiografia do campo da Poesia.

Esta atenção para com a poética – ou *poiética* – levar-nos-á à separação entre a verosimilhança intrínseca[373] da obra de arte e a verdade extrínseca, levando a dar atenção

[369] Ver *Poética* 1447b, o trecho que inicia "na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles..." [seguimos aqui a tradução Aristóteles, *Poetike*/trad. e ed., Eudoro de Sousa; *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Estudos gerais, Série Universitária/Clássicos de Filosofia) 1992, 3ª ed. [1ª ed. de 1951: pg. 27]. Empregamos aqui o termo *literatura* por conveniência e simplicidade, ainda que saibamos que o termo não possa ser aplicado com toda a precisão num contexto relativo a Aristóteles, etimológica e historicamente.

[370] O termo é empregue aqui no seu sentido alargado, previsto na palavra alemã original, *Dichtung*. O que está a ser sublinhado é o seu aspecto do "fazer", de "ficção como *poiesis*", como explica Jean-Marie Schaeffer a propósito desta obra de Hamburguer. V. "Fiction, feinte et narrations" in *Critique*: 1987; pp. 555-576 {tradução ing. David Gorman. In *Style*; Northern Illinois University: Illinois Primavera 1998, disponível no URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_32/ai_54019328/pg_1 [última consulta: Fevereiro 2007].

[371] "... a arte que apenas recorre ao simples verbo (...) que, até hoje, permaneceu inominada." Aristóteles, *Poética*, 1447b, op. cit: 104.

[372] Käte Hamburger, op. cit.: pg. 25.

[373] A "innere Wahrscheinlichkeit" de Lessing: *Dramaturgie de Hambourg*, secção XIX. Apud Tzvetan Todorov, *Os*

sobretudo à segunda, a única analisável pelo acto da crítica, o que a aproxima de Aristóteles. Mas podemos fazer ainda uma última aproximação entre estes dois autores. Aristóteles afirma o seguinte: "Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister de poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador"[374]. Sem imitação, não existe poesia[375]. Ora falar sempre "por contra própria" é cair totalmente fora da "imitação", e, para Hamburguer, esta situação não só é de menor valor como cai fora do âmbito da Poesia.

É curioso notar como, no caso de Platão, quando este pretende distinguir as três modalidades da narrativa (*diegese*), se empregue um termo pela negativa: *haplè diègèsis*[376] (ainda, *diègèsis aneu mimèseôs*[377]). A banda desenhada, vista desta outra perspectiva teórica, será necessariamente uma diegese "sem imitação"? Ou, bem pelo contrário, encontraremos uma outra camada complementar da sua complexidade perante o sistema das artes, e mormente por ser uma arte visual, vendo-a como uma arte mimética na sua totalidade?

A razão da exclusão da autobiografia da cidade de Literatura, por Hamburguer, prende-se com a ideia da autora em distinguir a *ficção*, que se relaciona com o factício, e da *enunciação*, lírica, cognoscitiva, etc., sendo esse gesto prévio e alheio a estruturas estéticas. Para Käte Hamburguer, o discurso ficcional não é um acto de enunciação[378]: no caso das narrações na primeira pessoa, o que se dá não é a mimese da realidade mas um acto de enunciação, pois o que se diz, diz-se do mesmo modo que num acto de enunciação propriamente dito (isto é, entendido fora do quadro da teorizadora); na expressão da autora, é um "enunciado de realidade fingida"[379]. Isto implica uma relação profunda com a realidade. "Ainda que seja verdade que a apercepção das personagens romanescas e dramáticas tem de facto um carácter fictício, tal não significa que se relacione [*cela ne tient pas à*] a uma estrutura do Como Se, mas,

Géneros do Discurso: pg. 30.
[374] *Poética*, 1460a, op. cit: 141.
[375] Idem, 1451b, op. cit.: pg. 115. V. também Aguiar e Silva, op. cit.: pg. 344.
[376] *A República*, 392d. Na tradução consultada [*Politeia*/trad. port. e notas, Maria Helena da Rocha Pereira; *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Textos Clássicos) 1999 (1ª ed. 1972): pg. 115], lê-se "simples narrativa". Numa perspectiva estritamente narratológica (cf. Genette em *Figures III*, apud. Aguiar e Silva, op. cit.: pg. 340, nt. 2) poder-se-ia ler "diegese" ou "narrativa *pura*", por *haplé* (em oposição a *synthetos*?) colocar a tónica na ausência de mistura de elementos miméticos. É o que também se denomina mais tecnicamente de "modo exegemático", i.e., um acto enunciativo do poeta, *sem imitação.*
[377] Cf. André Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique*: pg. 70.
[378] Ver também Schaeffer, op. cit.
[379] Hamburger, op. cit.: pg. 276.

poderíamos dizer, antes a uma estrutura do Como"[380]. Isto remete-nos ao facto de surgirem três termos julgados necessários pela autora: o mundo fictivo "aparece como realidade". "Saímos do domínio da linguagem para o da aparência, do Schein"[381]. A fórmula do "como se" remete-nos para um campo do hipotético, do fingimento, do "conjuntivo[382]", mas onde *se sabe* estar-se perante uma hipótese; através da fórmula do "como", estamos perante uma ficção, ou seja, uma não-realidade[383]: reencontrando a ficção a sua origem em *ficticius*, "artificial", "não-real", ou em *fingere*, "dar forma".

Mas nem sempre é possível manter essa "ilusão", e as mais das vezes surgem elementos narratológicos que permitem darmos conta, ou que descubramos ou que vislumbremos "índices de ficcionalização parcial, prova do estatuto bastardo de grande parte das narrativas na primeira pessoa"[384]. Voltando ao aspecto do "pacto" de Lejeune, ainda se poderiam acrescentar aqui informações exteriores à própria obra: extra-, inter- e paratextuais. Mas se não recorrermos a esses índices (deslizes) ou informações exteriores, nada haverá que nos ajude a distinguir um "eu histórico" de uma verdadeira autobiografia, discurso de verdade, enunciado de realidade, e um "eu ficcional"[385].

As memórias que se apresentam aqui como *corpus* – dos próprios protagonistas ou não - inscrevem-se no movimento em que nos é dada uma imagem do mundo "aparecendo como realidade"[386]. Associam-se ao que aconteceu no passado, ao verificável. Todavia, são correntes as instâncias em que surgem "não-realidades", a suspensão do empiricismo. Satrapi a falar com Deus, os rostos apagados ou rasurados dos "actores" em Neaud ou em Baudoin, o dragão e monstros e fantasmas de David B., todo o quadro referencial de Coché. Na perspectiva de Hamburguer, esta separação deixa de fazer sentido, não há qualquer necessidade de tentar sequer analisar a possível separabilidade dessas dimensões. O que implica igualmente uma alteração no que diz respeito aos elementos narratológicos a estudar. Por exemplo, se seguirmos esta interpretação da teórica alemã, não há como distinguir, logo, analisar, aquilo a que se dá o nome de "tempo da narrativa" do "tempo da história", uma vez que o fenómeno ficcional impede sequer um pressuposto sobre os eventos narrados como pertencentes a uma

[380] Idem: pg. 71.
[381] Schaeffer, op. cit. O termo alemão está no original. É com a noção da "aparência" de Walter Benjamin que chegaremos a uma ideia da indecibilidade dos textos em termos de "forma" e "conteúdo", de "autobiografia" e "alteridade".
[382] *Subjonctif*, no original.
[383] Hamburger, op. cit.: pg. 71.
[384] Schaeffer, op. cit..
[385] Hamburger, op. cit.: pg. 274 e ss..
[386] Idem: pg. 71.

fábula (no seu sentido formalista ou mesmo de Mieke Bal, isto é, anteriores, mesmo que abstractamente, à sua estruturação narrativa). A "realidade" é irrelevante; a *re*presentação é *a*presentação, está toda num *aqui e agora*[387].

Não obstante a lição de Käte Hamburger, que nos coloca no caminho de questões primeiras, preferiremos porém uma abordagem um pouco mais "conservadora" para efeitos da nossa análise narratológica (experimental)[388]. Franz Karl Stanzel, em *Theorie des Erzählens* (1979), destacando-se dessa autora, faz uma distinção importante e reveladora do trabalho de Hamburguer. Segundo o crítico literário austríaco, a autora alemã trabalha sobre as estruturas profundas (isto é, e mais uma vez ainda que diferentemente, da *produção*) do universo fictício[389], ao passo que o próprio Stanzel trabalha sobre a narrativa, o texto, por outras palavras, o nível superficial[390]. Como diz Genette, "estas duas atitudes são legítimas, cada uma a seu nível, e portanto compatíveis, mas a falar verdade incomunicáveis, pois *não se pode estudar a narrativa de ficção a um só tempo enquanto narrativa e enquanto ficção*"[391]. Poderemos dizer que esta oposição entre Stanzel e Hamburger se fundamenta sobretudo no facto da última autora defender a inscrição no mundo, na referência do real (*Wirklichkeitsbezug*) somente daquilo que ela apelida de "narrativa na primeira pessoa"[392]. Isto é, este tipo de narrativas tem um verdadeiro passado, e não uma ficção do passado.

Permita-se aqui um ligeiro desvio. Uma famosa e repetida frase, no seio da discussão sobre a História, é a de que não existe história onde não existe narrador[393]. Prender-se-á essa leitura com a presença do que Danto apelidou de "orações narrativas"[394] nos discursos

[387] Ver a parte intitulada "L'atemporalité de la fiction", Idem: pgs. 93 e ss.; ainda, cf. Schaeffer.
[388] Precisamente acatando o conselho de Gérard Genette na sua introdução a *Die Logik der Dichtung*: mais do que aderir às teses de Hamburguer importa comprometer-nos vogar por elas para "inquietar as nossas certezas". Hambuguer, op. cit.: pg. 15.
[389] A autora alemã explicita que "para entender em que aspecto a língua da literatura se distingue da da realidade, não há que nos contentarmos somente com o exame dos enunciados enquanto tais, mas é necessário ir *ver atrás e mais abaixo deles*". Idem: pg. 13. Nosso sublinhado.
[390] Stanzel, op. cit.: pg. 16 e ss.
[391] G. Genette, op. cit.: pg. 13. Ênfase no original. O teórico francês utiliza os termos *récit* e *fiction* que traduzimos respectivamente por *narrativa* e *ficção*.
[392] Entendida da maneira mais usual, e não informada pela lição de Mieke Bal, cf. anteriormente citado.
[393] Introdução de Fina Birulés a uma colecção de ensaios de Arthur C[oleman] Danto, *Analytical Philosophy of History* (1965) {trad. esp. Eduardo Bustos, *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* [somente capítulos 1, 7 e 8 da ed. original]. Ediciones Paidós/Instituto de Ciencias de la Educación de la universidade Autónoma de Barcelona: Barcelona 1989: pgs. 22 e ss.
[394] "Narrative sentences", no original inglês. "A sua característica mais geral é que se referem a, pelo menos, dois acontecimentos separados pelo tempo, ainda que apenas *descrevam* (são sobre) o primeiro [mais antigo] evento a que se referem". Danto, op. cit.: pg. 99. Isto é, referir-se-ão ao momento do primeiro evento (descrito) e a um evento-perspectiva, que pode ser o término do primeiro (p. ex. "a Guerra dos Cem Anos começou em 1337" implicará que se pense também em 1453) ou o momento em que se pronuncia a oração, o presente. Mais uma vez, surge a fórmula ou baixo contínuo do trabalho de rememoração: olhando-se o passado *pelo* presente.

existentes sobre o passado. Mas não podem jamais apresentar-se numa espécie de grau zero de intervenção do agente humano que as interpreta. Já no campo mais específico da narratologia, surge-nos útil a noção de "mediação" (*Mittelbarkeit*) de Stanzel. As três posições da voz narradora de que o teórico fala poderão parecer familiares: narrativas na primeira pessoa (em que o mundo do narrador é idêntico ao das personagens), narrativas autorais (o narrador está fora do mundo das personagens) e situação narrativa figural (na qual parece não existir um narrador, mas apenas percepcionamos os pensamentos e palavras das personagens, directamente, criando-se assim a ilusão de não existir mediação, como no teatro). Porém, o aspecto fulcral desse conceito de Stanzel é a sua noção de que quando qualquer coisa é narrada, tem de existir uma voz, um mediador, cujos elementos constitutivos são a *pessoa* (o narrador existe no interior da ficção como personagem ou não), a *perspectiva* (que pode ser também interna à história, demarcada por ela, ou totalmente externa a ela, falando-se assim de omnisciência do narrador), e o *modo* (aqui Stanzel refere-se à maneira de como se pode narrar: mais ou menos discreta, seguindo um contínuo cujos pólos se podem indicar como sendo a antiga dicotomia entre mimese e diegese ou entre "showing" e "telling", na famosa nomenclatura de Henry James e, mais tarde, Percy Lubbock[395]). Entenda-se, portanto: é no interior da obra que está a *mediação*, e não no autor, empírico, histórico, que está *fora*. O que importa, então, salientar é que dada narrativa ser-nos-á apresentada segundo uma forma determinada, a qual é a "exteriorização relativizante do conteúdo"[396]. Logo, é absolutamente central afirmar desde já que não nos interessará o *autor*[397].

Essa diferenciação é importante no momento em que nos apercebemos que Hamburguer está preocupada em esclarecer procedimentos de ficcionalização, e não técnicas narrativas. São estes últimos que importa verificarmos nos nossos textos, diferenciando os enunciados de ficção dos enunciados de realidade.

O espaço da autoficção

[395] Veja-se o verbete *Representação* em Reis e Lopes, op. cit.: especialmente pgs.. 355 e ss.
[396] Helmut Winter, Apud Stanzel, op. cit.: pg. 22.
[397] O que queremos dizer com isto não invalida a utilização das informações para-textuais presentes na obra, cf. Lejeune. O que não nos interessará nesta análise, portanto, é uma aproximação directa a informações epitextuais. Tal não significa que descuremos essa faceta possível como um *complemento* posterior ao estudo presente, através da biografia dos autores, entrevistas, informações existentes na bibliografia que a isso diga respeito, etc. Faz simplesmente esta delimitação parte da "definição temática" indicada no capítulo anterior.

Um outro espaço, ligeiramente diferenciado do da autobiografia, mas que dele nasce e desponta, é o género a que se dá o nome de *autoficção*. Este termo (também grafado auto-ficção) surgiu pela primeira vez na capa de trás de *Fils*, de Serge Doubrovsky, em 1977, onde se lia "Ficção de eventos e de factos estritamente reais. Autoficção, se quiserem...". Empregue de um modo restrito pelo autor, rapidamente se expandiria, ganhando "um sentido mais vago e geral por todos aqueles autores que hoje em dia exploram com voluptuosidade e talento esse espaço intervalar"[398]. No entender do crítico Claude Arnaud, "*Fils* inaugurava desta forma um conjunto de narrativas destinadas a auto-engendrarem de certa maneira o seu autor"[399].

O *eu*, de acordo com o eixo da psicanálise, "repousa sobre lembranças suspeitas, as mais marcantes das quais usualmente reprimidas em benefício de lembranças-ecrãs, bem mais aceitáveis ainda que fabricadas em todos os elementos"[400]. No seguimento deste entendimento, Claude Arnaud, depois de citar Pessoa pela sua capacidade de se "outrificar", indica, a propósito de um grupo de autores contemporâneos a que se refere pelo prisma da auto-ficção[401], que, "ávidos de metamorfoses, atravessam as consciências e os corpos até tornarem imperceptível a fronteira entre si mesmos e o outro, e desejável, por vezes, a sua união"[402].

Segundo a tipologia, flutuante, que propomos no primeiro capítulo, apenas incluímos nessa categoria do nosso *corpus Souvenirs d'un journée parfaite***,** de Dominique Goblet[403]. No entanto, se é claro que *Hortus Sanitatis* é uma ficção (que implica a memória do leitor) e que *La guerre d'Alan* se baseia em testemunhos de um amigo do autor, a verdade é que o domínio da fantasia presente em *L'Ascencion* e as estratégias utilizadas em *Persepolis* e *Journal* para proteger as pessoas que envolvem[404] poder-nos-iam levar a aproximá-las desse campo da autoficção, não fossem as informações *textuais* que querem demonstrar a autenticidade do testemunho, e por vezes mesmo servir de representação de "factos reais"[405]. No texto já citado de Jan Baetens

[398] Lejeune, "Une pratique d'avant-garde": pg. 11.
[399] Claude Arnaud, "A propos de l'autofiction ", in *Magazine Littéraire*. Hors-Série no. 11, "Les écritures du Moi". Paris: S.A.S. Magazine Expansion 2007 : pg. 23.
[400] Idem.
[401] A autora indica os nomes de Christina Angot e Christophe Donner.
[402] Duas citações, Arnaud, op. cit.
[403] Se bem que exista uma informação, paratextual, indicando que sendo o "scénario et dessin" de Goblet, os "textes" são de Guy Marc Hinant. Entender-se-á estarmos perante uma ficção? Ou um complexo exercício de colaboração com um escritor que ajudou a tornar mais *textuais* as memórias entretanto estruturadas em *scénario*? Veja-se capítulo correspondente (3.6).
[404] De resto, temas debatidos no interior das próprias obras.
[405] No caso de Baudoin há um gesto que atravessa todos os livros, estabelecendo elos de ligação entre todos eles independentemente de serem "ficções" – *Passe le temps*, *Salade Niçoise*, *Crazyman* – ou "autobiografias" – como as lidas neste estudo – existindo temas recorrentes, acções e memórias que se revisitam e se reescrevem, livros anteriores que se discutem num outro, e até mesmo *Pathosformeln*, no sentido de Warburg: o rapaz com o dedo na boca de *Passe le temps* que surgirá em outros títulos.

sobre a relação entre autobiografia e banda desenhada[406], o autor aponta como sendo um dos estereótipos formados em torno desse campo o de que a autobiografia em banda desenhada assegura um certo grau de autenticidade ou "uma recusa do fictício e, mais geralmente ainda, da ficção". O autor desmonta estes estereótipos, que demonstra serem uma mescla entre o *descritivo* e o *avaliativo*. Todavia, esta separação quase radical entre o "autêntico" e o "ficcional" é um tema pertinente, sobretudo tendo em conta o contributo de Käte Hamburguer para a narratologia.

Nas obras aqui reunidas e estudadas, não há um narrador externo no qual não se possa confiar. Uma estratégia recorrente na ficção ou numa estruturação da memória para efeitos de surpresa, é o revelar de um segredo "mais tarde" ou "no final" da narrativa. Mesmo que se tenha permitido ao leitor, através de pistas mais ou menos claras ou ocultas, a descoberta desse segredo, sempre surpreendente[407]. Neste nosso *corpus* não ocorre nada de parecido. É objectivo de todos os autores serem "fiéis" à reprodução das suas memórias, não obstante o jogo de estruturação "natural" que o rememorar impõe às memórias-objecto. Algo que é, de qualquer forma, mais sentido e claro em Guibert e Goblet.

Segundo a tipologia com que Monika Fludernick organiza os modos de relacionamento de um sujeito que expresse as suas memórias narrativamente e o seu próprio papel nessas acções rememoradas, atingimos três "protótipos": "personal narratives" (narrativas pessoais ou na primeira pessoa), "vicarious experiences" (experiências delegadas ou na terceira pessoa), e "witness experiences" [408]. Não podemos, de um modo seguro, separar as categorias a que as nossas histórias pertencem nessa tipologia de Fludernick, mas a uma primeira aproximação, diríamos que as narrativas de Baudoin, de Neaud e de David B. se inscreveriam no primeiro protótipo, e que Guibert e Goblet no segundo. Porém, bem analisados os objectos de atenção dos livros de Goblet, de David B. e de Baudoin, seria acertado também vê-los como obras "testemunhais". Apesar de serem narrativas na primeira pessoa – o "eu" do narrador que nos fala, de si e dos que o rodeiam -, algumas destas obras falam de terceiros enquanto protagonistas, enquanto objecto máximo da atenção do narrador e, por agregação, da do leitor

[406] "Autobiographies et bandes dessinées".

[407] Um exemplo disto ocorre em *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. Uma das personagens, Laurie, vem a descobrir ser a filha do Comediante. Quando isso finalmente acontece, além de ser um choque para Laurie, é-o também para o leitor. A estratégia desse choque é mostrar de novo toda uma série de cenas anteriores (vinhetas que se repetem), mas montadas de um modo diferente (nova *mise en page*), tornando esse passo, a um só tempo, um excelente exemplo do reconhecimento (a *anagnorisis* de Aristóteles) na banda desenhada, como do conceito de Groensteen, discutido atrás, da *tressage*.

[408] Monika Fludernick, "Natural Narratology and Cognitive Parameters", in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (ed. David Herman). Standford, California: Center for the Study of Language and Information 2003; pp. 243-267.

(o irmão de David B., a família de Baudoin, Mathias Khan e o pai de Dominique Goblet).

Alguns deles passam a *mostrar*-nos essas personagens, o que nos leva à discussão do domínio visual.

2.3. Do lado da imagem

A leitura da banda desenhada exige que consideremos não apenas cada uma das vinhetas isoladamente, mas a sua sequência organizada, devendo o leitor atravessar as vinhetas, associando-as umas às outras, durante o processo de leitura, que coincide com o da construção (perceptiva) dessa mesma banda desenhada. Não se trata aqui de um argumento circular, trata-se de notar como cada imagem - a vinheta - sendo identificável e singularizável para efeitos de análise e estudo, é como que resgatada dessa solidão para ser subsumida, dissolvida, na sequência que compõe o livro ou a obra[409]. São imagens não sintetizáveis, de tensões irresolutas, e que se integram num dinamismo muito específico a esta arte. Das questões pertencentes ao "lado da imagem" da banda desenhada, destacaremos como centrais à nossa leitura metodológica a sequencialização das vinhetas num texto completo, o efeito de entrançamento, a representação do "eu", o traço (no sentido de *graphiation*), e o uso do preto-e-branco, as quais exporemos e precisaremos neste capítulo.

Um dos mais repetidos adágios sobre a banda desenhada é que esta é uma forma "híbrida". Se bem que outras palavras possam surgir concorrencialmente – compósita, mesclada, convergente, dúplice, biface, misturada, etc. – é-o nos termos em que essas mesmas palavras invocam aquilo que está em jogo na hibridação: um conceito que nasce no seio da biologia, aplicado ao cruzamento de duas espécies diferentes que dão origem a um novo exemplar, mas também num sentido cultural, social, relacional... Algo que existira até então

[409] Jan Baetens é claro quando afirma que o conceito de "montagem", aplicado de maneira particular à banda desenhada, isto é, a sua estruturação (*agencement*) das imagens, leva a que "a imagem nunca se pode considerar singularmente mas antes forçosamente no plural, nos termos de uma cadeia e de uma aproximação sempre dinâmicas" ("l'image ne peut jamais se dire au singulier mais doit se penser forcément au pluriel, en termes de chaîne et de rapprochement toujours dynamiques". "Frédéric Coché, écrivain-graveur. Quelques notes sur l'incipit de *Hortus Sanitatis*"). Não obstante, e como já indicado na parte 1.1, análises e interpretações de vinhetas singulares podem ser feitas, como o demonstra o trabalho de Pierre Fresnault-Deruelle, com *Hergé Ou La Profondeur Des Images Plates. Cases en exergue* (Moulinsart: Bruxelles 2002). A publicação *Les Cahiers de la Bande Dessinée* (existente entre 1971 e 1990) tinha também uma secção intitulada "Cases Mémorables" ("Vinhetas memoráveis"), na qual cada convidado (entre escritores, desenhadores ou críticos) apresenta e discorre sobre uma vinheta marcante na sua vida de leitor de banda desenhada; esses exercícios, mais ou menos analíticos conforme o convidado, são uma curiosa transformação dessas vinhetas num cristal de memória.

separado encontra-se agora acumulado num indivíduo. Ainda no seu sentido biológico, mas sem descurar o seu aspecto social, "híbrido" é um conceito que tem uma importante implicação retrospectiva: a de que existiriam, portanto, elementos autóctones, separados, singulares, que eram, antes dessa hibridação, *puros*. No entanto, a cultura não é algo de "puro" nesse sentido, mas algo de continuamente relacional, contingente, respirando *na* e *pela* História. A banda desenhada é um modo que espelha essa contingência da cultura, vivendo, para parafrasear David Green, num certo grau de dicotomia entre *hibridismo* ("hybridity") – "que encontra o seu lugar no seio de noções tais como heterogeneidade, intertextualidade e contingência" – e um grupo de noções como "singularidade, especificidade e autonomia"[410]. A banda desenhada responde nos dois domínios de uma maneira imbricada, e é um modo no qual o "espelhamento do icónico e do linguístico se trabalha de forma francamente intensa"[411].

Não obstante a sua natureza mista, a banda desenhada é um meio predominantemente visual. É mesmo através das imagens que o domínio da narrativa é transportado. Assim sendo, à sua própria estrutura cabe uma rememoração que já possui os *loci* mnemónicos próprios – e como vimos, numa sucessão que parte de unidades que vão da vinheta às instâncias da "moldura múltipla"*[412]* – a tira, a prancha, a página dupla - até às unidades mais abstractas compostas pelo entrançamento (a *tressage* de Groensteen), e, claro está, o todo da obra[413]. Mais, essa representação visual obriga a uma contínua perceptibilidade. Isto é, sejam espaços "reais", "oníricos", "imaginários", ou "de memória" (as obras analisadas abundam em representação de todos esses, por assim dizer, níveis ou territórios), são sempre apresentados e representados visualmente ou, com Didi-Huberman, estão no plano do *visual*, logo passíveis da nossa

[410] David Green refere-se à pintura como seu segundo termo. "Painting as Aporia", in *Critical Perspectives on Contemporary Painting. Hybridity, Hegemony, Historicism*. Jonathan Harris, ed. Liverpool University Press/Tate Liverpool: Liverpool 2003, pg. 81. Green está a criticar essa mesma dicotomia, sobretudo em relação a Clement Greenberg, enquanto instigador e cultor dessa visão, numa busca de uma certa "pureza" da pintura, enquanto entidade autónoma e separada de toda e qualquer relação com outros modos de expressão, círculos sociais e de poder, discursos questionadores multímodos, etc.

411 *"(…) miroitement de l'iconique et du linguistique se travaille de manière tout aussi intense". Jan Baetens, "Frédéric Coché, écrivain-graveur. Quelques notes sur l'incipit de Hortus Sanitatis".*

[412] Este termo composto é a tradução de "multicadre", conceito que dá conta das sucessivas unidades de significação susceptíveis de serem identificadas no interior de uma banda desenhada. Como explica T. Groensteen, "A tira, a prancha, a página dupla e o livro são molduras múltiplas encaixadas, sistemas de proliferação de vinhetas sucessivamente de maior amplitude" ("Le strip, la planche, la double page et l'album sont des multicadres gigognes, des systèmes de prolifération des vignettes de plus en plus englobants"). *Système de la Bande Dessinée*: pg. 38.

[413] E que pode ser constituída por uma colecção de volumes que se pretende unitária, como os casos claros de *La guerre d'Alan* de Emmnuel Guibert ou *Persepolis* de Marjane Satrapi, ou pela produção completa, como no caso de Baudoin, que internamente revela os motivos de ligação entre cada livro.

percepção. A especificidade e autonomia da banda desenhada só pode ser compreendida como essa sequência de imagens em permanente desequilíbrio ou tensão, próprios da *leitura*.

Como havíamos exposto a propósito da modalidade narrativa da memória (sub-secção do capítulo 1.2), Walter Benjamin apontara a um "fim da arte narrativa tradicional, de maneira mais ampla, na nossa crescente incapacidade de contar"[414]. Mas estando esse "fim" associado à emergência da fotografia e do cinema, e à qual poderíamos acrescentar a banda desenhada, relativamente contemporânea a essas artes (século XIX), depreender-se-á que essa crise reverte igualmente numa *nova* técnica de contar (e uma nova maneira de *rememorar*: Proust havia sido o exemplo central, porquanto fora dele que se verificou a emergência da *Eingedenken*). No que diz respeito à banda desenhada, a fundação de uma linguagem feita de imagens singulares (vinheta, unidade de significado) associadas de imediato numa cadeia de relações dinâmicas, como se depreende de Baetens, que é a da obra total (a tessitura final, o todo do significado) - e sobretudo neste grupo de obras a analisar, que colocam a plasticidade das memórias no centro da representação - parece dar conta daquela "atenção flutuante" (*Gleichschwebende Aufmerksamkeit*) de Freud, que pede uma abertura às associações livres, a novas observações, ainda que devamos seguir o *caveat* de Wittgenstein contra o determinismo psicológico ou contra o perigo de não poder pôr fim a essa associação[415]. É como que uma linguagem necessariamente fracturada, mas precisamente por isso apta para a captação e devolução desta atenção flutuante, uma vez que as associações entre as imagens provocam a emergência das suas ligações e sentidos, mesmo que essas ligações sejam percepções inanalisáveis (a não ser abstracta e filosoficamente) por ocorrerem no espaço intervinhetal, quer dizer, aquele intervalo usualmente a branco entre cada imagem singular[416], e o sentido apenas possa consolidar-se cumulativamente, *com* e *na* leitura[417].

Essa fracturação inerente à banda desenhada não se institui somente pelo facto da existência de várias imagens que se encadeiam. Essa característica pode ser vista de várias formas, que iremos expor nos próximos parágrafos. Em primeiro lugar, aquela que dá conta

---

[414] Cf. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*: pg. 56.

[415] "Conversas sobre Freud" in Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures and Conversations* (1966) {trad. port. Miguel Tamen, A*ulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa.* Lisboa: Cotovia 3ª ed. 1998 [1ª, 1991].

[416] Ao qual chamámos de *Ponto Nulo* num dos trabalhos efectuados para as cadeiras de Seminário *Juízo de Gosto e Modernidade* e *Estética e Ontologia*, com o Professor Doutor José Gil, e que se encontra em fase de reescrita para publicação.

[417] Ou seja, apenas se poderia falar de *fragmentação* na banda desenhada após a sua leitura, numa fase posterior de análise: um fragmento dá sempre conta de uma totalidade, mesmo que perdida, mesmo que não se saiba como reinstaurá-la.

desta linguagem em permanente desequilíbrio, quer pela sua natureza "híbrida", "mista" ou "bicéfala", quer pela oscilação entre singularidade (da vinheta) e totalidade. Imediatamente relacionado com este patamar da fractura, vem integrar-se a ideia da memória enquanto arquivo, que se havia discutido na última secção do capítulo 1.2. A banda desenhada é uma arte que dá conta da possibilidade do reemprego do material mnemónico pelo "inconsciente colectivo". Este último termo, que tomarei como sinónimo de "imaginário", não deve ser entendido como associado de algum modo a uma noção concreta de um ramo da psicologia[418] mas antes a um fundo que é construído, senão *re*construído, através de histórias e memórias colectivas[419]. Retomando a metáfora cinematográfica, é como se paulatinamente crescesse um arquivo de imagens sobre o qual cada novo "rememorador" poderia exercer e exercitar o seu ofício de montagem. Arquivo que funciona ora individual ora colectivamente. Arquivo que é passível de sucessivas (re)organizações, políticas de colaboração, perdas e extravios, arrumação desacertada, ruína, novas doações, etc. Poderão surgir novos comportamentos insuspeitados, análogos ao que Benjamin havia chamado de "inconsciente óptico"[420]. E as obras do nosso *corpus* integram essa mesma fractura, essa possibilidade de remontagem, de rememoração aberta e plasmada, no modo como se estruturam.

Em segundo lugar, a fractura exerce-se na própria representação do "eu" destas bandas desenhadas. A escolha do modo de auto-representação dos autores é de uma importância extrema (mesmo que nem todas as obras aqui analisadas sejam, em rigor, autobiografias, e *Hortus Sanitatis* escape mesmo a essa categorização ou género, relacionando-se antes com uma tradição artística e alguns elementos bíblicos, mas cuja inclusão julgamos importante neste estudo). Não se trata somente de um retrato de si mesmo, o que implicaria a criação de uma única imagem que concatenasse as características físicas (e para além delas, a expressão, como ocorre naturalmente no retrato pintado) do mesmo, mas algo que dê conta das acções, das relações com os outros, e das reinvenções diárias. É o que, de resto, ocorre em qualquer autobiografia, mas tentemos precisar o que há de específico na banda desenhada, que tem a ver com o *lado da imagem*, naturalmente.

A figuração dos personagens que retratam os próprios autores (protagonistas nos casos de Fabrice Neaud e Marjane Satrapi, laterais no caso de Baudoin e David B. e não-

[418] Da psicologia analítica de Jung, entenda-se.
[419] Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector": pg. 61.
[420] Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). {trad. port. João Barrento, *Pequena história da fotografia* in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006: p. 246, em que é descrito como "um espaço em que [o homem] penetrou inconscientemente".

representado no de Goblet) não se faz numa restrição à imitação da perspectiva ocular do autor/narrador, uma perspectiva "na primeira pessoa", mas através da sua transformação em uma personagem no seio da história, num plano idêntico (diegético e visual) às demais. É muito raro existirem bandas desenhadas que mostrem uma representação do que seria a perspectiva do nosso olhar em termos físicos e perceptuais[421], e as mais das vezes o "eu" surge na história ocupando um lugar idêntico ao "ele", sendo através de outras estratégias o assegurar desse papel principal. "Uma pessoa não pode, a partir de dentro de si, olhar para si mesma de fora: ocorreria um "curto-circuito" ético, e a única solução é a de criar um ponto de vista externo e extraordinário sobre si próprio e sobre o mundo, ponto de vista que, por natureza, não pode coincidir com o 'eu-em-mim'. Por outras palavras, cria-se um herói literário"[422]. Estas palavras pertencem a Konstantin Barsht, num seu estudo sobre o processo de escrita de Dostoievski, relacionando os textos do autor russo com as notas por ele deixadas e ainda os seus desenhos e esquemas. Em russo, estabelece-se uma dicotomia entre as palavras *lik* e *oblik*, a primeira para "rosto" propriamente dito e a segunda para o reflexo, a "aparência" num espelho. Uma mulher (ou um homem), ao maquilhar-se frente ao espelho, faz algo comparável a um poeta trabalhando numa composição: coloca-se de um ponto de vista externo e, segundo regras ou normas estéticas, vai criando um objecto ideal, um rosto[423]. Segundo Barsht, Para Dostoievski, o rosto é a "imagem personalizada de uma ideia"; a "imagem facial humana" (*chelovecheskii lik*, em russo) é única. Mais, é a unidade entre o interno (a ideia) e o externo (o rosto) do homem"[424].

Hans Belting explica como "Através das suas inumeráveis variantes, o hábito humano de criar imagens revela, para além dos modos diversos pelos quais o homem considera o seu

[421] Dois exemplos de excepção são uma parte de "The Killer" (1946), uma aventura de *The Spirit* de Will Eisner, e a pequena banda desenhada sem título de Marcos Mendes, publicada no fanzine *Cospe Aqui* (2006). Apesar desta estratégia visual querer dar conta do que "realmente se vê", na verdade o foco visual é muito mais estreito do que o natural da vista humana, e o grau de estranheza é tão grande e o hábito cultural tão profundo que mais rapidamente julgamos "natural" ou "normal" a inscrição do "personagem-eu" conforme é visto por outros olhos que não os seus do que esta tentativa de representação interna do olhar. Essa perspectiva torna-se quase incomportável, para não dizer insuportável, pois as elipses do campo visual a que obriga são superiores àquelas previstas pela ficção, já que recorrendo a outros sentidos humanos completamos essa "imagem". Em Neaud (v. capítulo correspondente) acontece algo análogo a estes "planos subjectivos".

[422] "A person cannot from within look at himself from outside: an ethical 'short circuit' takes place, and the only way out of this is to create a special external point of view on oneself and the world which by definition cannot coincide with the "I-for-myself", to create, in other words, a literary hero". Konstantin A. Barsht, "Defining the face: observations on Dostoevskii's creative process", *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (ed. Catrioma Kelly e Stephen Lovell). Cambridge, UK: Cambridge University Press 2000: pg. 25. Barsht tem ainda um outro estudo do mesmo tema: *Dostoïevski. Du dessin à l'écriture romanesque* (trad. do russo por Denis Dabbadie, Hermann: s.l. 2004).

[423] Vejam-se (no capítulo correspondente) as cenas de transformação física e "de moda" de Marjane Satrapi.

[424] Barsht, idem: pg. 23.

próprio corpo, aquilo que leva a história cultural das imagens a reflectir-se numa história do corpo, que lhe é paralela[425]". No que nos interessa neste ponto em particular, está esta torção da representação do corpo do Eu, representação que é, "na verdade, *produção* de uma imagem corpórea que participa imediatamente na auto-representação do corpo"[426]: nestes casos em particular, cada *traçador*, ou desenhador, cria um corpo que é o seu como se fosse um corpo de outrem. O eu *autobiografável* é deslocado do Eu-de-base, quer no tempo quer no espaço, para um Eu-como-um-Ele, uma máscara que o significa. No dúplice sentido da palavra latina, uma *persona*. Estará o rosto como a actualidade de uma forma que tanto existirá num plano positivo, ideal, perfeito (*eidos*) como num outro mais superficial e ilusório (*prosopon*, as *máscaras*)?

Repitamos, portanto: a figuração das acções experienciadas e vistas pelos protagonistas não se faz, portanto, numa imitação da perspectiva ocular do autor/narrador, um "plano subjectivo", mas transformando-se estes mesmos em personagens num plano idêntico às demais. Precisa-se que a imitação nestas experiências não está tanto no seguimento do conceito grego de *mimese*, até certo grau imagem especular, simulacro de um algo diferente de si mesmo, fora de si, mas de que mima os movimentos e, acima de tudo, os aspectos (associando-se, em termos peircianos, ao *ícone*), mas está antes mais próxima da *imitatio* cristológica, uma *encarnação*, uma irrupção da imagem originária no corpo, forçando essa inversão, essa torção do corpo em relação ao seu próprio eixo, para estar em consonância com o corpo que emerge por dentro do seu (no caso da *imitatio* clássica, o de Cristo, neste caso, "o corpo real" do autor[427]) e para "o interior" do espaço da diegese, espaço da representação[428]. Estimula-se assim um primeiro desmembramento entre um "eu" que observa e um "eu" observado: sujeito e objecto, sujeito e predicado.

Há aqui ainda uma suplementar ligação à forma como a memória se institui, se a entendermos como uma intervenção fora do espaço e do tempo, num "alto vertical" que une dois eventos desconexos quer causal quer temporalmente, mas que numa relação de *figuram implere* acabam por se estabelecer um com o outro, o "primeiro anunciando e prometendo o

[425] "À travers ses innombrables variantes, l'habitude humaine de fabriquer des images traduit en outre les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps, ce qui conduit l'histoire culturelle des images à se refléter dans une histoire du corps qui lui est parallèle". Hans Belting, *Pour une Anthropologie des Images*: pg. 35.

[426] "Elle [la représentation] est à la vérité *production* d'une image corporelle qui participe d'emblée à l'autoreprésentation du corps". Idem: pg. 123. Sublinhados no original.

[427] Ou do "outro amado" como ocorre num caso em F. Neaud, a discutir já no final do capítulo respectivo (V. vol. 3 do *Journal*, pg. 141, em Anexo).

[428] Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image Ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard (Collection "Le temps des images"): Paris 2007; sobretudo capitulo II.

segundo, e o segundo cumprindo o primeiro"[429]. Os dois "eus" corresponderiam a cada um desses tempos, confundidos. O autor elabora um títere que o representa a si mesmo para fazer reviver a memória que reconta.

Este desdobramento tem uma consequência narratológica da máxima importância. Existe sempre uma focalização externa num meio ou modo visual, mesmo quando ela não é fácil de identificar. Existem casos[430] em que pode plasmar-se a focalização (mais precisamente em termos visuais, a perspectiva) do narrador com a do actor/personagem[431], mas a maior parte das acções representadas visualmente nas narrativas que são alvo de estudo neste trabalho implicam não apenas o *desvio* debatido acima como essa organização por uma instância externa. Não terá a ver apenas com a identidade – pois o "pacto autobiográfico" obrigar-nos-á a amalgamar autor, narrador e protagonista (na maior parte dos casos) – mas antes com a *função* narrativa: a instância da organização dos factos visuais e eventos representados[432]. De certa forma, esta deslocação da representação do *eu* permitida (senão obrigatória[433]) pela banda desenhada é aparentada com aquilo a que Kaja Silverman chamou de "identificação heteropática"[434]: ao invés de identificar o Outro como um "eu", naturalizando-o e absorvendo-o, é antes um sair de si mesmo, uma alienação de si mesmo, como se de um outro se tratasse.

Este desvio faz recordar o desenvolvimento etimológico que houve entre "testemunha" e "superstição" de que fala Didi-Huberman[435]. A palavra portuguesa moderna "testemunha" é um vocábulo que deriva de um termo jurídico latino antigo, *testis, -is*, o qual diz respeito a uma pessoa que intervém, desinteressadamente, num caso entre duas partes[436]. Um sinónimo de

[429] Cf. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, Berna) {trad. fr. Cornélius Heim, *Mimésis. La représentation de la realité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard 1968: pg. 84.

[430] Discutidos em nota anterior.

[431] Distinção entre o primeiro termo como sendo do nível mais profundo, estrutural, de uma narrativa, isto é, da sua *fábula*, e o segundo como pertencentes ao nível da *história*, da organização específica dos elementos da fábula de uma determinada e significante maneira. Cf. Mieke Bal, *Narratology.*.

[432] V. Bal, idem: pg. 163 (e ss.).

[433] Tal como o "presente histórico" se estrutura pelo pretérito imperfeito, usualmente, e a escrita no presente do indicativo, continuadamente numa narrativa, se revelaria estranha e não natural, também os casos anteriormente avançados de bandas desenhada que mostram vinhetas supostamente representando o que a personagem vê se revelam pouco sustentáveis a longo prazo, e a representação dos autobiografados num mesmo plano visual que o demais personagens se desvela como "natural".

[434] "Heteropathic identification", no original inglês. A obra-chave de Silverman é *The Threshold of the Visible World* (Routledge 1996), mas limitámo-nos à consulta e à explicação incluída em Bal, op. cit., pp. 168 e ss. Bebendo de Max Scheler, esta identificação é entendida como quando "o sujeito identifica-se tomando distância do seu próprio *si* (*self*) proprioceptivo" ("the subject identifies at a distance from his or her proprioceptive self", Silverman, op. cit.: pg. 23).

[435] Cf. Didi-Huberman, *L'Image Survivante*: pg. 57. Didi-Huberman cita a este propósito Edgard B. Tylor, em *Primitive Culture*.

[436] Precise-se porém, que a sua passagem a um sentido moderno de "testamento" deve-se ao advento da Igreja

testis era a palavra *superstes [superstō]*[437], que os latinos utilizavam para mencionar alguém que tivesse observado ou experienciado algo do princípio ao fim, que não é mais do que a definição que hoje temos de *testemunha* num uso mais genérico. Literalmente, significa "estar" (*stare*) "por cima de" (*super*), mas um sentido mais frequente era "fazer durar", "preservar" ou "que sobrevive"[438]. Todavia, a palavra que, em português e noutras línguas, derivaria deste segundo termo foi *superstição*[439]. É como se se dissesse que uma observação que se herde daquilo que foi experienciado (um *testemunho*) tivesse necessariamente que ser transformando em algo que pudesse vir a ser posto em dúvida por outrem (tornando-se uma *superstição*). Um quarto no qual se encerra aquilo em que outros poderão não acreditar, não por ser fabuloso ou incrível, mas porque está *fora* da experiência dos demais. Os nossos autores não estarão *por cima* do que é contado, mas *fora*. Assim, os autores trazem de novo um elo forte entre essas duas antigas palavras: por um lado, ao contar-se a si mesmos, desenham-se de fora (*por cima de si mesmos*) como estratégia que permite que essas experiências, essas observações, essa vida recontada, possa surgir de um modo mais sereno e brando, para, por outro lado, as pudessem apresentar como a um caso, desinteressadamente, num tribunal (*como testemunhas*). Tornam-se, enfim, num *terceiro* que dizem, de si mesmos como se um outro se tratasse: *eis o que aconteceu, eis o homem, julguem vocês*. O que fora testemunhado é mostrado de modo a que sobreviva, viva de novo, pela sua rememoração, leitura.

Uma última instância da fractura tem a ver com o ponto de partida da memória contada, a abertura destas narrativas. A rememoração, transformada em texto, numa obra, é sempre *in media res*. O que queremos dizer com isto tem tanto a ver com o princípio literário de Horácio, de "começar a meio da acção" como se reveste de outros significados.

Ao contarmos uma memória, esta não pode senão surgir num ponto do tempo em que havia sido ocultada, isto é, não era ainda memória. Os elementos que a comporão apenas se estruturam em memória no momento de interrupção do tempo, no momento em que a reflexão sobre o tempo começa a consciencializar-se e toma conhecimento da profundidade do tempo[440]. Vimos como esse momento pode tanto revelar de um esforço (*voluntário*) como de

que passa a traduzir, mal, com a palavra latina *testimōnium* o conceito grego de *διαθήκη*, "aliança" ou "testamento".

[437] No *Glossaria Latina* de Festus (394, 37) está escrito "superstites testes præsentes significat".

[438] É em Plutarco que surge o uso da palavra para "ser sobrevivente".

[439] É em Cícero que surge como uma ideia oposta à visão religiosa, num sentido de "práticas supérfluas", se bem que tenha bebido de uma etimologia popular. Todas estas informações etimológicas e de fontes das entradas para *superstō* e *testis* em A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4ª ed. Librairie C. Klincksieck: Paris 1960. Tomo II: pgs. 653-654 e 689.

[440] De um ponto de vista narrativo, é o momento em que se instaura uma oração narrativa, na acepção de Danto (cf. capítulo anterior).

um acaso (*involuntário*), mas a consciência de que se trata de uma memória, reactualize emoções ou desencadeie novas acções ou não, emerge igualmente. David B. começa a sua saga quando a meio a noite não reconhece o irmão: *L'Ascension* levá-lo-á a redescobrir quem Jean-Christophe é. Marjane Satrapi começa com um desdobramento imediato, apontando a uma menina destacada das demais colegas de escola para identificá-la como sendo ela mesma, em criança, passando a revelar a vida que levava então. Alan Cope/Emmanuel Guibert dão início a *La Guerre* no momento em que Pearl Harbour foi bombardeado e é noticiado nos jornais; Cope leva essa notícia a toda a vizinhança. Há uma afinidade das narrativas *in media res* com o trabalho do sonho: o sonho é sempre uma história interrompida pelo acordar e só nos lembramos do sonho depois de acordarmos. É quando despertamos que o sonho se reestrutura em narrativa. O desvendar pressupõe que se tenha vendado o olhar sobre o passado, o desdobrar, que havia sido dobrado, o desfiar, que Penélope havia fiado. É o momento da emergência súbita, da imagem enquanto "a dialéctica suspensa", o cruzamento entre um agora e um outrora, uma fulguração do entendimento[441]. Por isso Neaud começa *Journal* com um sonho, interrompido com o seu despertar: mas um sonho que contém como que a semente de todos os desdobramentos a terem lugar no diário: a violência exercida contra ele, a alienação sexual, a explicação do *si*. Muitos dos livros de Baudoin começam a meio de uma conversa (*Le voyage*, *Terrains vagues*, *Les yeux dans le mur*), de uma visita (*Piero*), de uma acção (algumas das histórias de *Salade niçoise*, *Le chemin de Saint-Jean*, *Passe le temps*), de uma questão (*Couma acò*, *Éloge de la poussière*, *Roberto*, *Le chant des baleines*), mas também do que pode ser entendido como um sonho (*Les essuie-glaces*).

Além disso, todas as imagens da banda desenhada, tomadas singularmente, são sempre *in media res*, uma vez que vivem naquele desequilíbrio a que aludimos no início deste capítulo (e que poderíamos chamar, com Lessing, de "momento pregnante"). Concorrendo numa continuidade da leitura, levando à continua rememoração interior à banda desenhada (o entrançamento), a sua relação particular nas bandas desenhadas que moldam a memória, tornam essa "fulguração do entendimento", esse "cruzamento do agora e do outrora" particularmente significativos.

2.3.1. NOTA SOBRE A *GRAPHIATION*

[441] cf. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. {trad. ingl. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, *The Arcades Project*. Belknap/Harvard UP: Cambridge, MA/London 2002: pgs. 462-463[N2a,3] e [N 3,1].

Todo e qualquer elemento no interior de uma banda desenhada é susceptível de ser entendido enquanto parte do sentido em questão. Ao olharmos uma vinheta, deparamo-nos com três ordens de factores: os elementos que pertencem às imagens (linhas, formas, manchas, cores), os que pertencem aos textos verbais presentes (nas legendas *fora* da imagem), e os que não pertencem nem a umas nem aos outros (como os balões e os espaços intervinhetais[442]). Reparar-se-á aqui na existência de duas instâncias de textos verbais, um inter-imagética, outra extra-imagética[443].

Não obstante essa inscrição no texto, na narrativa, no *todo*, é preciso ter em conta que, na banda desenhada, o acto figurativo não é idêntico ao da fotografia ou do cinema, nos quais o "mostrar" é bem mais transparente do que na banda desenhada, no sentido em que aqueles trabalham com meios que, usualmente, captam através das suas técnicas respectivas as imagens, e esta, com o desenho, as cria. Na banda desenhada (como nas restantes artes que envolvem o desenho), a representação apenas emerge no interior do estilo, o qual, por mais diferenciado que seja (estilizado em Satrapi ou "realista" em Neaud) é sempre consecutivamente de uma maior precisão e interpretável, justamente pela estruturação narrativa a que é obrigado. Philippe Marion, com a sua obra teórica sobre aspectos morfológicos e semióticos da banda desenhada, *Traces en Cases*[444], "conseguiu superar o hiato entre os aspectos visuais, narratológicos e comunicativos do género"[445]. Marion fundaria um termo, central nesse trabalho: o de *graphiation* ("traço"), e do termo conato *graphiateur* ("traçador"[446]). Entendendo-

[442] Usualmente apresentados como os filamentos a branco, preto ou outras cores, pode por vezes ocorrer algum tipo de transformação desses espaços num espaço de representação, que influa um qualquer sentido sobre o texto "central". Ora preenchendo-o com "acções paralelas" (como Sergio Aragonés faz na esmagadora maioria dos seus trabalhos), ou utilizando-o como tendo um "fundo" ou motivos decorativos que estabelecem alguma relação com a representação. Pode ser utilizado ainda de uma forma mais abstracta, "cortando" uma imagem que vemos contínua entre duas ou mais vinhetas. Vejam-se os dois casos seguintes: a página 73 do vol. 1 do *Journal* de Fabrice Neaud, em que o espaço intervalar apoia os pequenos movimentos do olhar do leitor em torno do corpo de Stéphane (v. capítulo correspondente e Anexo); no vol. 2 de *La Guerre d'Alan*, pg. 15 (no Anexo), Alan subiu a um celeiro por uma escada, mas quando de lá sai, a escada havia sido retirada: duas vinhetas sobrepostas montam uma imagem "cortada" por um filamento branco, separando Alan na vinheta de cima na porta do celeiro e o pé na vinheta de baixo sobre o vazio (o resto da vinheta, tirando o texto, é em branco). Curiosamente, neste último exemplo há uma intricada relação entre a técnica típica da banda desenhada e um *esquecimento* (a escada). Todavia, este aspecto particular não será matéria abordada no trabalho presente.

[443] Por *intra-imagético* compreender-se-ão todos e quaisquer textos verbais que sejam perceptíveis pelas personagens no interior da diegese, como por exemplo cartas, inscrições numa parede, sinais, etc. Por *extra-imagético* entende-se todos os textos que, sendo legíveis pelo leitor, não são acessíveis às personagens, como é precisamente o caso das legendas. Os balões encontram-se numa situação intermédia: V. "o buraco branco" de Groensteen, in *Système*, pgs. 79 e ss.

[444] 1ª ed., Universidade Católica de Leuven 1991.

[445] Jan Baetens, "Revealing Traces. A New Theory of Graphic Enunciation", in *The Language of Comics. Word and Image*; Robin Varnum e Christina T. Gibbons (eds.) Mississippi: UP Mississipi 2002; pp. 146.

[446] *Graphiation*, em francês, não provoca uma estranheza tão forte quanto um termo próximo em português, como "grafiação" e "grafiador". Tendo em conta o significado importante da "persistência e visibilidade" da marca do

se que na banda desenhada não se elabora apenas uma enunciação verbal, mas igualmente visual, o primeiro vocábulo diz respeito à enunciação gráfica e narrativa da banda desenhada, e o segundo ao seu agente. Tratam-se de elementos que não são nem *narrados* nem *mostrados*, mas "traçados", desenhados: "a persistência e a visibilidade das características do acto enunciativo do resultado gráfico"[447]. É a presença perene da obra enquanto obra *desenhada*[448], e não tomando esse domínio como um qualquer acidente circunstancial, a analisar tangencial ou secundariamente: não, é na própria superfície (o desenho) que o seu fundo (interpretável) se revela.

Um outro neologismo avançado por Marion, e associado a esses conceitos anteriores, é o de "mediagenius" que Baetens explicita ser "o modo como as três noções de estilo[449], narração [*storytelling*] e meio [*medium*] são inevitável e necessariamente interligadas e mutuamente dependentes"[450].

A dicotomia entre *forma* e *conteúdo* é um instrumento de análise equilibrado e cuja abstracção permite avançar sobre os seus objectos. Porém, no território particular dos discursos sobre banda desenhada, que têm uma maior presença na resenha jornalística, impressionista ou de amador do que no discurso académico, erige-a como uma espécie de princípio absoluto através do qual contextualiza, cataloga e *explica* a obra concreta. Se por um lado essas divisões podem fazer sentido num contexto comercial (a organização de colecções, a sua edição, o espaço a ocupar nos veículos de divulgação), já em termos de aproximação teórica e analítica não pode tornar-se um *fim*. A ideia prevista nestes dois conceitos, de *graphiation* ou traço e de *mediagenius* procura que se assuma o modo cabal com que qualquer linguagem funciona, ainda que se torne possível, através da análise abstracta e teórica, estudar-se as diferentes camadas que o compõem. Isto é, as camadas podem ser destrinçadas umas das outras como películas apenas através desse trabalho teórico e de abstracção. É precisamente o mesmo que encontramos em Mieke Bal no que diz respeito às narrativas, quando a investigadora diferencia as camadas do *texto* (a camada visível, o material analisável, utilizando

autor, pensamos que as palavras "traço" e "traçador" cobrem o mesmo sentido, ainda que seja necessário precisar o seu uso técnico no contexto da banda desenhada (utilizaremos o termo original francês à frente, entre parêntesis). Parte desse significado, como veremos, encontra-se já previsto num certo uso da palavra "traço" como sinónimo de "estilo", como na expressão "o traço do artista x". Mas este *traço* (*graphiation*) é um conceito mais amplo.

[447] "the persistence and visibility of features of the enunciative act in the graphic result". Baetens, idem: 147.

[448] Se bem que se possam admitir excepções que compreendam a colagem (Jack Kirby, Barron Storey), a fotografia (Dave McKean, David Mack), ou sejam totalmente atravessadas por outras técnicas: o livro de Coché é *gravado*.

[449] Entendido este na sua acepção barthesiana, de algo fora de qualquer código.

[450] Baetens, op. cit.: pg. 146.

os signos próprios da linguagem em questão e que nos dá acesso às outras duas camadas seguintes, abstractas e teóricas), da *história* (o arranjo dos elementos de uma certa maneira) e da *fábula* (a série de eventos ou acções, usualmente construídos de acordo com a sua lógica espácio-temporal e de causalidade). A primeira é o produto do uso de um *meio*, a segunda o produto da imaginação e a terceira o resultado de uma organização. Estas camadas, porém, vivem numa só película inextrincável, uma *Schale*. De certo modo, o traço (*graphiation*) está para o domínio visual como a *mediação* (*Mittelbarkeit*) de Stanzel está para o da narrativa.

É neste sentido que o traço pode ser visto como o "princípio sintetizador", recuperando a discussão tida na parte 1.2., sobre os princípios da memória. É nele que todas as camadas analiticamente destrinçáveis de uma "pele" estão plasmadas.

Estes dois conceitos, de traço e de *mediagenius*, ajudam (apesar de nos atermos somente ao primeiro), então, como vimos, a evitar o uso básico da dicotomia "forma" *versus* "conteúdo", tão presente neste território em particular, dando conta antes da maneira implicada como *o que se conta* vive *no modo como se conta*. Isto é, propõe-se o tratamento da banda desenhada como um campo unificado. Assim, todos os elementos ou ingredientes, desde as linhas aos contornos e às cores, concorrem para a elaboração de uma imagem que é interpretável. "A forma visual de todos os elementos da banda desenhada é considerada um 'traço', isto é, um reflexo, um sintoma, um índice, da subjectividade do narrador"[451].

Este traço é aquela marca deixada pela *Erfahrung* benjaminiana, é idêntico àquelas marcas que o oleiro deixa no barro, símile em torno da narração[452], que havíamos debatido no capítulo 1.2.

Assim, na análise das obras escolhidas presentemente, é necessário ser-se atento ao traço de cada artista para podermos identificar nos traços a força do que se expressa. Baudoin, na sua opção por uma aproximação do esboço mais do que do desenho acabado, dá conta da própria matéria de *work-in-progress* que toda a sua obra constitui; a vincada estilização e mergulho na fantasia e no onírico de David B. e de Satrapi dão conta de como o espaço da "imaginação" infantil, as sensações que tinham quando crianças, volta a fazer parte integrante das suas representações do mundo agora que as olham desde o presente; as "metáforas visuais" de Neaud, inseridas num contexto visual realista, trazem à superfície da representação a sua própria percepção político-social e o seu esforço em esclarecer a sua posição no mundo; os apagamentos e flutuações de estilo em Goblet mimam as várias camadas que se revisitam e

[451] Baetens, idem: pg. 145.
[452] W. Benjamin, *O Narrador*: pg. 35.

fundam em *Souvenir d'une journée parfaite*; a aproximação "fotográfica" (ainda que numa diversidade de claridades e focagem) de Guibert impõe visualmente a mesma distância que é desejada por Alan Cope dos episódios que rememora; e a água-forte de Coché plasma-se na perfeição na sua tradução das obras-primas da arte pictórica flamenga e da modernidade belga para a assunção da sua alegoria[453].

2.3.2. Nota sobre o preto-e-branco

Todos os livros[454] que constituem o *corpus* são a preto-e-branco. Essa não é uma mera contingência inocente ou um acaso da escolha. A ausência da cor não se prenderá somente com um imperativo económico (a impressão e reprodução mais baratas) mas com uma estratégia tríplice: estética, política, cultural. As editoras aqui representadas – Ego Comme X, L'Association e Fréon – são todas elas, juridicamente falando, associações culturais dedicadas à produção de banda desenhada e, colectivamente, agremiam-se naquilo que é conhecido por Autarcic Comix, associação maior na qual "o ónus é colocado não na mera inovação formal ou temática (afinal, um século de experiências por vezes muito radicais deveria suscitar uma boa dose de modéstia), mas sobretudo na forma como o campo da arte é articulado de novo"[455]. É ainda de acordo com o autor destas linhas, Jan Baetens, que entendemos este preto-e-branco como uma opção tomada deliberadamente e não forçada pelas circunstâncias económicas, traduzindo-se assim num gesto, poder-se-ia mesmo dizer *político*, de oposição em relação às "expectativas do mercado", como recusa de uma espectacularidade visual superficial, como independência.

Por outro lado, se tomarmos as palavras de David Batchelor em *Chromophobia*, de que "a cor é entendida como sendo uma impressão de um corpo 'estranho' – as mais das vezes o corpo feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o ordinário, o homossexual ou o patológico" [456], vemos uma pequena diferenciação, ou *torção*, nos autores aqui reunidos, uma vez que, sem

[453] Todas estas brevíssimas descrições serão explicitadas nos sub-capítulos respectivos a cada autor/obra, na parte 3.

[454] Com apenas três excepções nos livros de Baudoin (*Les yeux dans le mur*, *Le chant des baleines* e *Les essuie-glaces*, todos livros editados na Dupuis, editora maior e mais conformada ao mercado. Talvez esta tenha sido uma concessão de Baudoin. Diga-se, sem precisar, que o domínio da cor de Baudoin não é o mesmo do seu mais habitual preto-e-branco) e em parte do de Guibert, a explicar adiante.

[455] "(…) l'accent n'est pas mis sur la seule innovation formelle ou thématique (un siècle d'expériences parfois très radicales devrait inciter à une bonne dose de modestie), mais plutôt sur la manière dont se trouve réarticulé le champ de l'art". Jan Baetens, *Formes et Politiques de la Bande Dessinée*. Peeters/Vrin: Leuven/Paris 1998: pg. 124.

[456] "(…) colour is made out to be the property of some 'foreign' body – usually the feminine, the oriental, the

os querer amalgamar num caldo uno e muito menos reduzi-los a essas categorias, encontramos instâncias daquilo que é chamado de "homossexual" (Neaud), "feminino" (Satrapi, Goblet), "oriental" (Satrapi)[457]. Assim sendo, talvez não sejam esses os "outros"[458] combatidos pelo preto-e-branco dos nossos autores.

O uso do preto-e-branco, portanto, nestes autores, não pode ser entendido apenas como uma escolha limitada a imperativos do "mais barato". É preciso entender o uso do preto-e-branco como uma opção estética, e estudar o traço (*graphiation*), no qual está patente a especificidade do trabalho a preto-e-branco: David B. e Satrapi com as suas manchas densas, grossos contornos, invasão do negro, Neaud com linhas finas e brancos profundos, Baudoin e Goblet com as suas "sujidades", Guibert e o seu "grão" (mas ver adiante), e Coché, optando pela gravura, fazendo do traço da incisão no metal o seu "lápis transfigurado" pejado de sombras, irregularidades e interrupções.

Uma ligeira precisão é necessária no caso de *La guerre d'Alan*. Em primeiro lugar, a obra não é propriamente a preto-e-branco, mas sim num tom sépia. Isto não invalida, a nosso ver, as considerações anteriores no que diz respeito às tomadas de posição estética, política e cultural, mas é necessário notar como o uso dessa cor tenta mimar a ideia de memória, de fotografias

---

primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological". London: Reaction Books; p. 22, Apud. Roxana Marcoci, [ensaio curatorial in] *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*. The Museum of Modern Art: Nova Iorque 2007; pg. 11.

[457] Todas estas informações *biográficas* são acessíveis através da leitura da própria obra, e são significativas enquanto elemento constitutivo e identitário do próprio autor-enquanto-protagonista e não são aqui apresentadas num recurso a convivências íntimas com o autor-em-pessoa.

[458] O "outro" aqui mantém-se como o modo *outro* de criar álbuns de banda desenhada, especialmente no espaço francófono, na sua fórmula "40CC" (expressão de Jean-Christophe Menu para se referir aos álbuns de 40 páginas, cartonados e *a cores*. É certo que estará a amalgamar os justos e os pecadores, mas fala aqui de uma percepção geral pelo objecto fetiche do álbum enquanto único veículo "respeitado", isto é, mercantilizável, pela sociedade em geral como apropriado à banda desenhada. V. Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*. L'Association: Paris 2005). A cor é apontada como apanágio do exercício da normalização do mercado. Não obstante, no próprio interior da produção francófona, dita "alternativa" ou "independente", existem experiências em cor nada displicentes: poder-se-ia começar por citar Joann Sfar (que iniciara a sua carreira mais visível na L'Association) no seu *Pascin: Java Bleue* ou no (um 40CC!) *La Vallée des Merveilles*, passar pelo uso de uma cor selvagem nas obras em serigrafia dos artistas que passam pelo atelier Dernier Cri, e atravessar o Atlântico, para, junto com os artistas norte-americanos associados ao movimento de Fort Thunder (Brian Jones, C.[hristopher] F.[orgues], Brian Chippendale, os/o Paper Rad entre outros – cujo uso quase aleatório das cores disponíveis serve para um *excesso*, crítico da própria linguagem que empregam), encontrarmos experiências que repescam a qualidade (ou falta de) gráfica e cromática das revistas dos anos 70 e 80 para explorarem precisamente o lado "selvagem" e "ordinário" e "infantil" da cor, apresentando-se desse modo autênticos exercícios formais de uma presença e força expressiva própria da cor. Em Portugal, por exemplo, Diniz Conefrey é um dos autores portugueses que mais pugna por um uso da cor significativo, "usar a cor não como um complemento da narrativa - um complemento que até poderá ser secundário mas que acompanhe harmoniosamente a narrativa - não, [mas em] que a cor tenha uma expressão narrativa em si" (o artista, em programa televisivo *VERBD*, já citado; 3º episódio). Dentro dessa tradição, poder-se-iam citar alguns dos trabalhos de Lorenzo Mattotti ou de Alberto Breccia, cujas possibilidades da cor directa permitiu explorar essa vertente da cor, ainda que seja importante salientar que ambos os artistas são exímios desenhadores e utilizadores de todas as potencialidades do preto-e-branco.

antigas, de algo que está no passado. O próprio traço de Guibert, nesta obra, como se precisará no seu capítulo analítico, imita um olhar "fotográfico", e a sépia é metonímia desse gesto de imitação. Não obstante, por uma facilidade do discurso, referir-nos-emos a "preto-e-branco", para dar conta dos jogos de contraste entre o registo da tinta (o sépia carregado, os contornos das personagens, etc., isto é, o "preto") e a sua ausência (o amarelado ou branco sujo do papel, ou "branco")[459]. Mais, no fecho do terceiro volume, o capítulo 40, de apenas três pranchas, é utilizada a cor. Precise-se que são cores esbatidas, cheias de sombra e do granulado típico desse livro. A personagem, Alan Cope, não aparece representada, apenas se vendo cenários e espaços interiores. É como se se tratasse de um "presente" que é finalmente mostrado visualmente. Dizemos isto porque todo o texto, a voz narradora, está sistematicamente a remeter a um presente do "contar" (onde se instaura a oração narrativa), mas é aqui que finalmente nos é dado a ver esse presente (ainda que com a ausência do corpo de quem conta). Mas a presença dessa cor apenas reforça o uso do preto-e-branco e as significações indicadas.

Um outro aspecto talvez tenha a ver com uma certa imediaticidade do gesto e da percepção. William Kentridge afirmou uma vez que "Alguns artistas usam a cor tão rapidamente quanto conseguem pensar. É uma maneira de balizarem os seus pensamentos. Mas para mim a cor foi sempre uma coisa que me faz atrasar"[460]. Não se tratará tanto de uma busca da velocidade nestes artistas, mas a questão do balizamento é pertinente: veja-se como em David B. todas as criaturas, "reais" ou "fantásticas", habitam no mesmo plano gráfico (e que Satrapi segue quando representa Deus e Marx), ou como a intervenção das metáforas em Neaud não constitui um elemento disruptivo da leitura, ou como em Baudoin a integração de vários tipos de trabalho gráfico concorre para a construção de uma continuidade do seu acto rememorativo, ainda que diverso. Quanto à velocidade, é até bem pelo contrário: procura-se uma lentidão muito especial, pausada, reflexiva. Mas terá essa velocidade a ver com a plasticidade do traço, enquanto inscrição, e da memória enquanto matéria e acto, permitindo a abertura ao sintoma visível? Sintomas que podem ser "corporais, gestuais, apresentados, figuras – de um tempo psíquico irredutível à simples trama das peripécias retóricas, sentimentais ou individuais"[461].

---

[459] De resto, o próprio autor, em entrevistas, refere-se a "dessiner en noir comme le trait et en blanc comme le vide". Entrevista conduzida por Hugues Dayez. In *La Nouvelle Bande Dessinée*. Éditions Niffle: s.l. [Bélgica] 2002.

[460] "Some artists can use colour as quickly as they can think. Can be a way of keeping track of their thoughts. For me colour always became something that slowed me down". *Certas dúvidas de William Kentridge*, realizado por Alex Gabassi. Filme da Associação Cultural Videobrasil, Brasil 2000.

[461] "...corporels, gestuels, présentés, figures – d'un temps psychique irréductible à la simple trame de péripéties rhétoriques, sentimentales ou individuelles". Didi-Huberman, op. cit.: pg. 281.

É a leitura e análise das obras concretas que poderão fazer surgir, pelo menos, a ideia de uma resposta.

3. Memórias em banda desenhada, os *casos*

Onde se analisam as obras de banda desenhada que constituem o corpus *central, de acordo com as perspectivas e instrumentos estudados e debatidos nos capítulos anteriores, de modo a fazer emergir uma imagem global da memória como matéria abordável e transfigurada pela banda desenhada.*

3.1 . Fabrice Neaud, *Journal*

Je est un autre

Ein gutes Gleichnis erfrischt den Verstand[462]
Ludwig Wittgenstein, (*Culture & Value*) MS 105 73c, pg. 129

O que constitui o corpo central do *Journal* ("Diário") de Fabrice Neaud são sobretudo quatro volumes publicados na editora Ego Comme X com esse título, entre 1996 e 2002[463]; mas incluiremos na sua leitura igualmente outras pequenas histórias publicadas em várias revistas ou publicações, por pertencerem a um mesmo gesto. A palavra "diário" remeterá a um exercício de escrita de esforço e disciplina, uma espécie de ponderação e balanço quotidianos e ritmados, possível na escrita, mas cuja correspondência na banda desenhada implicará uma substancial diferença de trabalho. Daí que os exemplos de verdadeiros diários, território contíguo da autobiografia, como vimos no capítulo 2.1.2. (secção O espaço autobiográfico), e entendido aqui de um modo restrito, não abundem em banda desenhada[464].

É por essa mesma dificuldade que em vez de estarmos perante um "diário" propriamente dito, que alinhe os acontecimentos passados numa qualquer apresentação linear (mesmo que esta fosse possível), vemos antes uma procissão de representações de alguns dos acontecimentos da vida de Fabrice[465], assim como as suas considerações e pensamentos sobre

[462] "Uma boa parábola refresca o entendimento". *Gleichnis* pode ainda ser traduzido por "imagem" ou "símbolo".
[463] Cada volume indica também em subtítulo o período a que diz respeito: vol. 1: Fevereiro de 1992 a Setembro de 1993; vol. 2: Setembro de 1993 a Dezembro de 1993; vol. 3: Dezembro de 1993 a Agosto de 1995, vol. 4: diferentemente intitulado *Les Riches Heures*, é apenas no interior que entendemos as balizas temporais entre Agosto de 1995 e Julho de 1996. No entanto, tal não significa que não exista no interior de cada volume um trabalho de rememoração que leva para "fora" dessas datas.
[464] Não obstante, indiquem-se os trabalhos de Lewis Trondheim, que cria uma aguarela diariamente, a qual ilustra um acontecimento do dia em *Les Petits Riens*, de Marco Mendes com o seu *Diário Rasgado*, mas o qual nem é criado dia a dia como tampouco se associa à representação dos acontecimentos reais do seu quotidiano, preferindo antes uma transformação pela ficção ou mesmo a fantasia. Pelo contrário, existem muitas obras que seleccionam um qualquer aspecto das vidas dos autores, ou uma fase identificável, e o transformam em pequena obra: vejam-se livros de Joe Matt, Julie Doucet, Liz Prince, Vanessa Davies, entre tantos outros.
[465] Por uma razão de clareza e distinção entre *personagem* e *autor* (não obstante um *diário*, ou qualquer obra com um "pacto autobiográfico" querer que exista a colagem entre as duas entidades), referir-nos-emos ao autor dos quatro volumes de *Journal* como "Neaud" ou "Fabrice Neaud", e à personagem do enredo interno como somente

os mesmos. Ao passo que a escrita permite à linguagem um direito de cidadania idêntico ao "relato de acontecimentos" e às "reflexões", a banda desenhada tem privilegiado na sua produção o primeiro dos fins e descurado o segundo. A obra de Neaud reequilibra essa equação. Os primeiros passos no interior da obra dizem respeito aos preliminares da própria criação do *Journal*, dando-se desde logo um destaque especial ao papel dos amigos: é Loïc quem insiste junto a Fabrice para que se dedique a uma produção mais íntima de banda desenhada, dando o exemplo de Edmond Baudoin como modelo do caminho possível; e é um outro seu amigo, Alain, que o aconselha a não se retrair das coisas a mostrar, mas sim "confessar-se" ao máximo. Assim, Fabrice centrar-se-á em apenas alguns momentos da sua vida: sobretudo aqueles relacionados com o trabalho e especialmente com as suas relações amorosas, misturando uma atitude confessional à de observação e análise das razões que tornam essas mesmas relações dolorosas.

Uma "acusação" sobre Neaud – dos detractores que se fecham numa leitura conservadora da banda desenhada – é que o autor não produz "bd" porque se entrega mais a "interpretações" do que à "representação". Porém, esta acusação, além de revelar uma veia ingénua de entendimento em relação a um modo de expressão que se pode rever em estratégias mais maduras, complexas, inteligentes, é também uma espécie de mecanismo de defesa perante a complexidade de *Journal*.

Neaud deseja desde logo que a leitura do seu *Journal* seja feita com disponibilidade e entrega, assim como com a capacidade em estabelecer diálogos extratextuais que permitam um alcance mais amplo da sua obra. Não há referências culturais inocentes, por assim dizer: como se disse, Baudoin é citado logo no início, como se de uma epígrafe se tratasse, ou uma bênção da obra que ora se inicia. Vejamos outras. O seu amor por homens másculos e musculados, revelado desde a abertura, e pela força que eles possuem mas que se repercute em "gestos vazios", é comparada pelo artista à prece judaica e aos ademanes de um maestro durante uma sinfonia (a nona de Mahler). Após uma discussão com Stéphane, o seu primeiro "objecto de amor não-correspondido", em que este parte, vemos sobre a aparelhagem dois CDs, um de Ärvo Part, "Fratres. In memori off [sic] Benjamin Britten", outro de Steve Reich, "Different Trains": um, a homenagem entre a irmandade espiritual dos compositores, a fraternidade intelectual, a amizade grega elogiada; o outro uma viagem pelas memórias cruzadas ou desirmanadas de vítimas do Holocausto. A leitura de filósofos, não só devido aos estudos

"Fabrice". O mesmo acontecerá nos capítulos seguintes, onde aplicável. Não entraremos na discussão sobre a distinção entre "autor real" e "autor implícito".

académicos (terminados) da personagem, como também revertendo o seu significado para a obra: por exemplo, Fabrice cita a leitura *Crítica da Razão Pura* num momento em que explora a compreensão da vida humana nas suas facetas do amor, da amizade e da memória. Um outro filósofo é também citado, Gilles Deleuze, quer directamente no texto (vol. 2, p. 57), quer como uma referência autoral - na capa do *Journal* (2) surge representada a capa de *Logique de la Sensation* - e até imagística, uma vez que muitos dos apagamentos dos rostos das personagens e alterações parciais dos seus corpos são reminiscentes do trabalho de Bacon[466], que Deleuze analisara nessa obra citada. As vinhetas repetidas, com ou sem variações e reenquadramentos, as imagens recorrentes, a revisitação de temas e assuntos, lembrará alguns dos escritos do autor de *Différence et Répétition*[467]. Todas estas referências tecem uma rede que se pretende significativa para o desvendar da obra, não só provocando essa potencialidade intertexual como recordando a imagem de Bergson de que para iluminar um objecto (desvendá-la) é preciso obscurecê-la (tecer uma rede pesada de referências).

Uma breve consideração das capas de cada um dos volumes do *Journal* ajudar-nos-á a entender as diferenças e as repetições no seu interior. O primeiro volume mostra a nuca e a cabeça de Stéphane, visto de trás. Como já se indicou, Stéphane é o homem que Fabrice ama (no primeiro volume), mas esse amor não é correspondido, e essa distância provoca-lhe uma dor permanente. A impossibilidade de olhar directamente o rosto dessa personagem na capa parece querer transmitir essa mesma ideia de distância, de não-correspondência, e até mesmo de despedida, como se ele se afastasse de Fabrice (e isso acontecerá, no fecho do volume). Na capa do segundo *Journal* vemos uma pilha de publicações, inclusive uma revista com Mel Gibson na capa, um dos volumes de *Logique de la Sensation* e uma fotografia: tudo isso remetendo a um pequeno universo que fantasia objectos de desejo, que cria uma tipologia do desejo (especificada por Fabrice), a qual é, a um só tempo, intelectualizada (o livro de Deleuze) e banalizada (pelas revistas). Por outro lado, tema particularmente explorado neste volume, fica um resto da memória de outros corpos, desfrutados ou não, uma ou mais vezes, e que deixaram maiores ou menores marcas. O terceiro volume, o mais espesso dos quatro (372

[466] Para mais, há toda uma massa de ideias em torno do desejo homoerótico e uma sua dimensão violenta e ultra-masculina que é explorada por Neaud. São vários os momentos em que algumas personagens, inclusive o próprio Fabrice, são representados como aquelas criaturas deformadas dos quadros de Bacon, pescoços terminados em bocas escancaradas, para sublinhar a violência desumanizante dalguns episódios com os seus companheiros, que se entregam por vezes a verdadeiros exercícios de raiva e mesmo de ódio.

[467] Obra da qual se falará a propósito de David B., no capítulo respectivo. No presente capítulo, explorar-se-ão outras associações.

pranchas[468]), mostra o busto de Dominique, o segundo mais importante amor de Fabrice no decurso do *Journal*, a três quartos, cortado pelo peito e à altura no nariz e orelhas. Este é outro amor não-correspondido, talvez ainda menos correspondido por Dominique ser heterossexual[469]: esta posição do corpo, deste novo objecto de desejo, desta convergência dos papéis dos fantasmas e de uma relação impossível leva não a uma despedida radical, uma despedida final, mas desde logo a uma impossibilidade de olhar de frente: há um corte do olhar, mas também uma ligeira torção que parece implicar uma aproximação incompleta. Paradoxalmente, o enquadramento da imagem leva-nos a pensar também o centrar da atenção numa imagem-*fetiche* de Fabrice: os pêlos saindo do colarinho da T-shirt. Finalmente, a capa do quarto volume mostra-nos uma borboleta poisando num ramo de amendoeira. Sendo este o volume em que os humores mais flutuam, desde um simples relato de uma viagem à submersão da fruição de pequenos prazeres, desde uma virulenta diatribe contra a "tolerância" da hegemoneidade da sociedade à esperança com que termina o volume, este desenho parece querer desligar-se das associações aos seres humanos e, pela atenção para com a natureza (verificada no interior), provocar um pequeno desvio em relação aos volumes anteriores.

Neaud explora, portanto, a discrepância entre o gesto de desejo de manter um diário e o esforço especial que existe na sua transformação em livro de banda desenhada. O que provoca uma diferença de segundo nível, que é o da representação dos acontecimentos, das personagens, das ideias que discute. Como afirma Jan Baetens, "a relativa autonomia do desenho em relação à escrita do diário foi precisamente um dos maiores desafios desta autobiografia"[470]. Há toda uma participação de imagens especiais às quais se poderiam dar o nome de "metáforas visuais". Noël Carroll explora esta questão numa das partes de *Beyond Aesthetics*, expondo a ideia de que apenas ocorrerão metáforas quando existir "homoespacialidade, a qual incorpora visualmente elementos díspares (relembrando categorias díspares) numa só entidade espacialmente homogénea", devendo representar "um estado das coisas fisicamente compossível"[471]. Ocorrerá esta situação no *Journal* de Fabrice Neaud? Nas

[468] Contra 108 do 1º, 67 do 2º, e 218 do 4º.

[469] Mas não só. Por exemplo, a família de Dominique surge como uma barreira complementar. A família é apresentada como factor do catolicismo de Dominique, dos desejos e expectativas socializadas por ela, como factor de produção de culpa, etc. É como se em vez de Dominique explorar as razões que ele tem para se afastar de Fabrice, utilizasse a família como ecrã para justificar esse afastamento.

[470] Jan Baetens, "Autobiographies et bandes dessinées", in *Bélphegor* [publicação online da Dalhousie Universirty, Canadá, acessível em: http://etc.dal.ca/belphegor/] Vol. 4, no. 1. Novembro de 2004. [última consulta: Junho de 2006].

[471] V. "Visual Metaphor", in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press: Cambridge 2001; pgs. 354-363. Os exemplos mais citados desta situação são a pintura de Magritte *Le Viol* e a "chafetière" (compósito de gato e cafeteira) do Groupe μ, *Traité du Signe Visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Seuil: Paris 1992.

páginas 45 a 47 do primeiro volume (ver Anexo), a primeira cena marcante da obra nesta dimensão, Fabrice pede a Stéphane, que cortou recentemente o cabelo, se lhe pode passar a mão pela cabeça. Stéphane aquiesce e nas páginas seguintes, de uma forma bastante directa mas sem iterações gráficas, podemos ver a mão de Fabrice poisada sobre a relva, acariciando um peito peludo (fantasma ou recordação de Stéphane), acarinhando um gato, o qual, significativamente, retribui o carinho. É como se a memória de um gesto e uma superfície despertasse outros gestos e superfícies, formando-se uma comparação física entre uns e outros (a memória do braço, diria Proust). Ora, não podemos falar aqui da homoespacialidade tal qual Carroll a entende, a menos que façamos o exercício de entender a prancha de uma banda desenhada não enquanto receptáculo de desenhos separados (nas vinhetas) mas antes como um espaço onde a sequência das mesmas as faz concorrer num só espaço (o de leitura, por exemplo[472]). E nesse sentido, a metaforização da imagem que ocorre no interior daquelas descritas por Carroll é susceptível, se bem que com esta adaptação, de ocorrer na banda desenhada.

Mais, se seguirmos a ideia de que uma metáfora "consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia"[473] e que ela permite a emergência de um "sistema coerente de conceitos metafóricos"[474], então permitir-se-nos-á a utilização dessa expressão, "metáforas visuais" (não só no caso de Neaud[475], mas de outros artistas também).

As metáforas jamais são proposicionais, logo não são susceptíveis de verdade ou falsidade. Uma metáfora pode ser, no entanto, "mais ou menos pormenorizada e, assim, mais ou menos informativa"[476]. Na banda desenhada é muito usual utilizarem-se imagens que são já reconhecidos símbolos, como por exemplo um serrote num tronco para "sono" (porque o serrote fará o mesmo som que o ressonar da personagem), uma lâmpada acesa para "ideia

[472] E conforme o que alertáramos na parte 2.3., *DO LADO DA IMAGEM*.
[473] Aristóteles, *Poetike*/trad. e ed., Eudoro de Sousa; *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Estudos gerais, Série Universitária/Clássicos de Filosofia) 1992, 3ª ed. [1ª ed. de 1951]: pg. 134. (1457b).
[474] George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press: Chigago/London 2003 (2ª ed.): pg. 9. Lakoff e Johson estudam sistemas como o "orientacional" em que tudo o que é considerado positivo é "up" (para cima) e o que é negativo é "down" (para baixo). Em português funciona da mesma maneira, se tomarmos em conta expressões como "sinto-me nas nuvens", "no sétimo céu", "subir na vida", contra outras como "sinto-me em baixo", "estou de rastos", "caí em mim", etc.
[475] Para um estudo introdutório das metáforas (e metonímias) em Fabrice Neaud, ver Sylvianne Rémi-Giraud, "Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud", in *9ème Art* no. 9. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême Octobre 2003; pp. 85-89.
[476] Do discurso de aceitação do Prémio Nobel de Medicina de Konrad Lorenz, 1973. Texto disponível em: http://nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1973/lorenz-lecture.html.

súbita" (pela sua velocidade ao acender-se), ou o mais universal coração para "amor" ou "paixão", existindo toda uma série de variações[477]. A diferença das imagens metafóricas de Neaud dessas outras é de grau, não de natureza. Há uma maior pormenorização, um trabalho mais profundo e surpreendente, uma qualidade mais desenvolta. E não se deverão essas imagens a uma brusca descoberta ocasional, pois ao serem reutilizadas permanentemente – como o diagrama do coração[478] no primeiro volume de *Journal* – as possibilidades várias de expressão que as metáforas contêm são reveladas. Essas metáforas devem ser entendidas como um segundo nível da imagem, já que não estão a representar directamente o que deveremos tomar como o referente, a plataforma da acção que nos está sendo contada, mas sim como assumindo *já em si* interpretações. Isso não significa que algumas vezes esses "segundos sentidos" não surjam pelas imagens de primeiro nível: veja-se o caso do sinal de estacionamento proibido nas pgs. 106-107 do primeiro volume, o qual, apesar de representar um mero sinal de estacionamento proibido (mas com a excepção feita aos locais), assume um significado claro no que diz respeito à relação entre Fabrice (um forasteiro) e Stéphane (um local). E na página seguinte, a representação da nuca de Stéphane vista de trás em 10 vinhetas consecutivas, com ligeiras variações do traço (*graphiation*), grossura dos contornos e preenchimento a tinta, implica não só a incapacidade de estabelecer uma só imagem do amor para sempre perdido, que recusa o amor através de uma alternativa que já não o é (ou nunca o foi: "je ne veux plus te voir./on aurait pu rester amis"), mas parece querer misturar-se igualmente com esse sinal de proibição[479] (v. Anexo).

---

[477] De um ponto de vista estrito em relação à banda desenhada, é possível englobar estas metáforas em grupos como o euro-americano e o japonês (i.e., banda desenhada produzida na Europa e Estados Unidos, por um lado, e no Japão, por outro, que influencia uma parte substancial da Ásia). No Japão existe toda uma panóplia convencional de metáforas que poderão não fazer nenhum sentido para quem não as compreende: narizes sangrando como sinal de concupiscência, uma bolha de muco no nariz para mostrar uma personagem a dormir, etc. Isso reforça o entendimento destas imagens como símbolos, no sentido de Peirce, ou seja, como convenções sociais.

[478] Um coração que, ao invés de ter a forma icónica reconhecida como usual na banda desenhada, na publicidade, nos desenhos infantis, etc., é uma figuração realista do órgão central da circulação sanguínea humana, com aurículas e ventrículos visíveis. Cf. Sylvianne Rémi-Giraud, op. cit.: pg. 88. Ver Anexo.

[479] Algumas destas estratégias fazem lembrar o livro *Seven Miles a Second* (Vertigo: 1996), uma autobiografia em banda desenhada escrita (parcialmente) por David Wojnarowicz, já nos últimos tempos da sua vida, e desenhada por James Romberger; estratégias que passam mesmo pela pintura de Wojnarowicz, que já incluía, aparentemente, aspectos semelhantes à banda desenhada (como exemplos, *The Death of American Spirituality*, de 1987, e *Water*, de 1987), e pela estruturação do enredo de *Seven Miles a Second*, também pejado destas surpreendentes "metáforas visuais". Por outro lado, poder-se-iam considerar estes usos como parte de um maior emprego de "figuras de retórica visual", se assim o poderemos dizer. Por exemplo, no segundo volume do *Journal*, poder-se-iam identificar: uma "hipérbole" (a imagem de uma retroescavadora para acentuar a necessidade de limpar o estúdio, pg. 21), uma "suspensão" ou "desvio" ou, para ficarmos na retórica, um "anacoluto" (em que três vinhetas mostram locais que não têm qualquer relação com o que se acabou de representar, a não ser ganharem o valor de fuga ao tema discutido, 24), uma "infografização" (surgindo um gráfico circular para representar esquemática e

Estas metáforas, para mais, têm consequências de grande importância no tempo da narrativa. As considerações sobre as pessoas (os cruzamentos da pg. 19 entre um "presente" e uma "rememoração", ou melhor, a literal irrupção do passado no presente), as introspecções (o vogar das sensações entre as pgs. 45 e 47), as descrições (a panorâmica dos "tipos" de homossexuais que frequentam o *Café* na pg. 41) não perfazem o normal movimento temporal a que as vinhetas comummente obedecem. Mas serão apenas elas o sinal de um abrandamento do ritmo temporal? Vejam-se as duas primeiras vinhetas da pg. 71 (v. Anexo): tratar-se-á de dois momentos distintos? Stéphane abrindo a porta, primeiro, e depois, já dentro do quarto, cumprimentando Fabrice? Ou tratar-se-á de um só e mesmo momento, em que a segunda vinheta representaria uma atenção especial ao rosto e ao cumprimento de Stéphane? E mais à frente, no movimento representado nas pgs. 72 e 73 (v. Anexo), a combinação das vinhetas em tiras não se coaduna somente com um progressivo baixar do olhar de Fabrice (e do nosso), já que o arranjo da prancha nos permite também um perscrutar de todo o corpo de Stéphane num só momento. Este tipo de convivência entre imagens e indeterminação entre ora instantes separados ora um foco multiplicado ocorre mais que uma vez e pouco satisfatório seria listá-los aqui. Todavia, esses abrandamentos – do olhar, da leitura - são absolutamente centrais num relato que se pretende mais íntimo e rememorador. "A retórica da recolecção, o único processo através do qual a recolecção se pode organizar"[480].

E se se procuram identificar ou classificar os registos diegéticos, ou níveis, tal não servirá para explicar o texto ou a estrutura, mas antes para tentar dar a ver as matérias diferenciadas da memória em questão. E mais, para nos apercebermos que não obstante essa diferenciação, ambas se encontram num mesmo plano, o gráfico. Estas metáforas a que nos referimos são assim ani*históricas*, mais do que *atemporais*: têm origem na memória involuntária. Não somente os acontecimentos mas o que elas despertam nos mecanismos interiores do narrador.

A confusão (encontro, fusão) do olhar de Fabrice com o nosso é algo que ocorre quase naturalmente na banda desenhada: são momentos em que nos é permitido "ver através dos

percentualmente as pessoas que se estão a ver na mesma página, 33), duas "enumerações e parábolas" (em que nos aproximamos de uma tela, vendo, à vez, os seus pormenores, depois de uma paulatina substituição por uma imagem de Fabrice-como-Homem-de-Vitrúvio, 35), uma "negativização" (na qual o fundo passa a preto e os traços dos desenhos a branco, 38) e assim por diante... Importa portanto reter o facto de que os usos que Neaud faz destas imagens nada tem a ver com algum tipo de naturalismo, e que todas elas têm um significado claro no interior da narrativa.

[480] Miguel Tamen, "Amnésia e Melancolia", in *Crítica* no. 5. Editorial Teorema: Lisboa 1989; pp. 31. Neste plano, poderíamos dizer que Neaud emprega um grau complexo de retórica onde Dominique Goblet, como se verá, aparenta um falso despojamento.

olhos da personagem"[481]. Trata-se de um plano subjectivo. É a estruturação das imagens nas pranchas (o equivalente ao trabalho da montagem no cinema) que nos permite entender que *esta* imagem é a observação *desta* personagem. No caso presente, saliente-se a sequência das páginas 96-97 do vol. 1, em que a personagem se passeia pelas ruas secundárias da sua vila, "sem nada de especialmente atraente" mas onde se verifica "um forte investimento emocional por parte de Neaud"[482]. No entanto, emerge aqui igualmente a questão da auto-representação que debatemos na parte 2.3., na qual os autores se representam a si mesmos enquanto "outros", personagens ao mesmo nível (narrativo e figural) das demais.

O amor erótico de Fabrice pelos homens reveste-se de uma mescla entre os movimentos que esse desejo incute no processo da memória, das facetas positivas que imprime às considerações sobre a amizade, a proximidade dos corpos, mas também às dores necessariamente implicadas, precisamente por não ser correspondido nem feliz. Não sendo propriamente objecto de catarse pessoal, não obstante é como se o *Journal* mostrasse o modo como Fabrice experiencia esses amores, os sofre, os expia e tenta mesmo esquecer. Se o primeiro volume vive na sombra de Stéphane, terminando com o "rompimento" total, como se indicou atrás, o segundo volume[483] parece ser a tentativa, gorada, de esquecer Stéphane. O foco de todo este volume prende-se desta feita a um outro quotidiano de Fabrice, que havia estado como que suspenso no primeiro: a fatia da sua vida que diz respeito aos trabalhos que vai conseguindo em publicidade, os problemas sociais e financeiros que atravessa, a sua pertença a dois colectivos, uma associação artística, a Bras Cassés, e outra de banda desenhada, a Ego comme x[484], como companheiro de Alain nos seus trabalhos de "decoração". Os problemas de trabalho – remuneração, relações profissionais, compromissos – estão no centro do relato, e isso influi a um ritmo mais convencional, sem "desvios" tão frequentes, neste

[481] Recordemos, porém, as condições especiais em que isso ocorre, já debatidas na parte 2.3.
[482] Quer as citações quer o alerta a esta sequência, Domingos Isabelinho, "A Revolução Pekar", in Biblioteca no. 3-4, Setembro 1999. Câmara Municipal de Lisboa: Bibliotecas Municipais de Lisboa 1999; pg. 53.
[483] Atente-se que cada volume recomeça a capitulagem, reforçando a possibilidade de os separar entre si, apesar da continuidade marcada pela presença das personagens, temas e imagens recorrentes, como por exemplo as linhas de comboio.
[484] Homonimamente este nome é partilhado pela associação, logo a "editora" e a sua revista principal. Dedicando-se os seus autores centrais à banda desenhada autobiográfica (ou outros modelos contíguos), é claro o trocadilho previsto nessa designação. *Comix* terá sido um vocábulo formado pelos autores norte-americanos do underground dos anos 70 para se distinguirem do mais comercial "comics". Sendo palavras homófonas em inglês, apenas a inclusão do x recordaria o grau de diferenciação (tal como em "x-rated", por exemplo). V., por exemplo, Roger Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comics Art*. Phaidon: London 1996; pg. 92. A dimensão visual deste trocadilho não é de modo algum secundária.

segundo volume. Retrospectivamente, é como se Stéphane houvesse sido de facto uma obsessão que prendera todo o relato no primeiro volume a um só ponto nevrálgico e, agora, a sua ausência e a tentativa em o esquecer permitisse a Fabrice um voo mais amplo, ainda que mais interior. A rememoração incide antes no trabalho, mas também nos tempos idos de faculdade, nos antigos amados (não necessariamente amantes), ou em pequenas aventuras actuais, desviando então para um grande excurso, um tratado pessoal sobre os afectos e a sexualidade[485].

Mesmo a forma como o rosto de Stéphane nos surge passa por uma problematização da questão da mimese, da representatividade e da relação com o referente do desenho, da fotografia, como auxiliares mnemónicos. Apesar de se fazer uma referência directa a Stéphane na página 12 do primeiro volume, somos imediatamente induzidos em erro na página 14 (pois pensamos tratar-se de Stéphane, para depois descobrir que não, é antes o amigo Alain, e é esta personagem quem nos revela a relação de Fabrice com Stéphane); apenas na página 24 e seguintes Stéphane surge, mas de rosto *ocultado*: o corpo está representado realisticamente, mas o rosto é uma composição de linhas, tramas e manchas desarrumadas; depois, o contorno da cabeça bem desenhado, assim como a barba e o bigode, mas sem quaisquer linhas para contornar os olhos, a boca e o nariz, parecendo que os elementos flutuam numa máscara branca; mais à frente ainda, na página 31, Fabrice fotografa-o, mas vemo-lo de costas; na página seguinte, a cerca de três quartos, mas ainda de rosto "por desenhar". É somente na página 33 que o rosto de Stéphane surge totalmente descoberto, ainda que através do foco da câmara que Fabrice está usando nesse momento (ver Anexo). Mesmo quando Stéphane é representado a corpo inteiro, nu, na cama, na pg. 44 do vol. 2, há dois desvios, dois movimentos de ocultação em relação a tudo o resto: em primeiro lugar porque essa prancha, e essa imagem mesmo, se insere na sequência de um encontro sexual (na verdade, num sentimento de angústia de vergonha depois da "one night stand"), levando a confundir as sensações tidas com esse homem, numa relação fortuita, com as do desejo de um amor mais acabado com Stéphane; em segundo lugar, porque na margem da vinheta está escrito "dessin de mémoire" e a nota de que se trata de uma noite de Fevereiro de 92, quase dois anos depois da noite que acaba de ser mostrada. Mas não são *todos* os desenhos e todas as vinhetas, inclusive as imagens metafóricas, pertencentes à esfera da memória neste *Journal*? Qual o grau ou mesmo a natureza que leva o autor a querer diferenciar uns dos outros, com esta nótula?

[485] Entre as pgs. 50-64 (volume 2). Na verdade, é erróneo chamá-lo de excurso, já que o *Journal* é precisamente palco de excursos, é essa a sua matéria, e de modo permanente.

Quando este livro é criado, em 1996, já o autor – se nos é permitido neste passo voltar a confundir o autor real com a personagem do *Journal* – atravessou a experiência amorosa com Dominique (que relatará no volume 3). Mas esta é a primeira vez que tenta explorar na banda desenhada essas memórias. Esta titubeação em representar Stéphane, procurando estas várias formas de mediação parece ser o modo de procurar um sentido exacto de imagem, "existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'"[486]. Numa das várias, não diríamos definições, mas aproximações à memória, Bergson indica-a como "síntese do passado e do presente com vistas ao futuro, na medida em que condensa os momentos dessa matéria para servir-se dela e para manifestar-se através de *acções* que são a razão de ser de sua união com o corpo"[487]. Estas imagens de Stéphane não querem tanto simplesmente *representar a coisa*, mas mostrar em si, e na dificuldade em se concretizar (o que se repetirá na sequências das páginas 108 e 109, em que ele dispensa as ligações a Fabrice), a distância que criam em relação ao protagonista[488].

Esta situação repete-se noutras circunstâncias, de modo mais vincado. Como se indicou ao princípio, para além das edições do *Journal*, Fabrice Neaud continua a explorar o estilo que desenvolveu noutras publicações, quer de modo regular (nas revistas *Ego comme x* ou *Bananas*) quer pontual (por exemplo, as participações nas edições especiais da *Beaux Arts Magazine*, ou no livro colectivo *Japon*), ainda que nem todos estes trabalhos possam ser absorvidos num mesmo conceito da sua obra diarística. Alguns destes trabalhos são como que comentários sociais em torno de temas que lhe são caros, e que podem ter mesmo repercussões na vida que leva e retrata no resto da sua obra, mas não constituem matéria da pesquisa da memória tal qual como no *Journal*[489]. Na *Ego comme x* no. 7 (2000), na história intitulada "Émile" (apesar de não ter a indicação "Journal" quer textual quer extratextualmente, todas as características da sua feitura e linguagem lhe pertencem) o autor explora a sua relação com uma nova personagem, que jamais desenha, deixando os espaços onde o encontrou como que vazios

[486] Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939). {trad. port. (Brasil) Paulo Neves, *Matéria e memória*. Martins Fontes Editora: São Paulo 1999 [2ª ed]; pg. 2.
[487] Bergson, op. cit. ; p. 259; norma ortográfica adaptada.
[488] Existem outras instâncias em que esta mesma estratégia é empregue – a ocultação dos rostos – mas os fins são bem diversos: em relação ao próprio Fabrice ou a Alain, por exemplo, em momentos de raiva e discussões violentas, como se se tratasse de um filtro que pudesse proteger(-nos) dessas emoções; o rosto de "M.", amigo mais velho com quem viaja e escapa (sem qualquer tipo de relação além da amizade), jamais é revelado, como se se tratasse de uma protecção da pessoa; em alguns dos "excursos", muitas das pessoas têm os rostos parcialmente apagados, distorcidos, alterados, como se fosse um modo de desumanizá-los ou de aproximá-los de "números estatísticos"... É no seu contexto preciso que estas estratégias visuais devem ser entendidas e analisadas.
[489] Um exemplo disso, desse espaço exterior à memória, é "'J'appelle à un Octobre rouge'", na *Beaux Arts Magazine*. Hors-Série 2004. As duplas aspas deve-se ao título ser uma citação de Guillaume Depardieu.

(sem a presença humana) ou optando por outros desvios. Na prancha 7 (página 63 da revista), por exemplo, apesar da composição mostrar 7 vinhetas, as quatro últimas unem-se para mostrar uma imagem unida, a de um canto da sua mesa de trabalho (um boião com pincéis, uma garrafa de água, uma régua pendurada, fotografias de jogadores de rugby arrancadas de revistas e coladas na parede). Nessa prancha, os textos revisitam o tema da impossibilidade de fazer (ou do desejo de *não* o fazer) o retrato da pessoa em questão, mas desta feita esclarece-se mais ainda o ponto exacto onde reside o problema: "desenhei Émile no meu caderno preto. Continuar nessas memórias [*me retenir*] estava acima das minhas forças. Desenharei por estar apaixonado ou apaixono-me porque desenhei?"[490] (v. Anexo). Nessa mesma história, nas pranchas 13-14 (pg. 69-70, v. Anexo), o protagonista entrega-se ao seguinte exercício: fecha as pálpebras com o rosto virado para o sol, absorvendo o calor, uma sensação de bem-estar e as "cores informes"; depois, vira-se para o lado contrário e abre os olhos: "A paisagem transforma-se. As sombras e o céu tingem-se de um azul metálico//...e lentamente recuperam a sua cor inicial"[491]. Esta lenta emergência dos contornos seguros de um banho de luz que torna tudo informe é uma perfeita imagem especular dos processos de memória que Neaud explora na sua obra. A lembrança, fulgurante, informe, prístina, brilha por detrás dos olhos fechados e só com um rodar do corpo, deixando para trás o passado, e abrindo os olhos, é que se projecta no presente, fazendo ganhar contornos às imagens que se podem inscrever: "essa memória aguarda simplesmente que uma fissura se manifeste entre a impressão actual e o movimento concomitante para fazer passar aí suas imagens"[492].

No volume 3, quando Fabrice lê, analisa e discute os procedimentos formais e a discussão em torno de um outro livro de banda desenhada que lida com as representações multiformes da memória, *Journal d'un Album* (1994), de (Philippe) Dupuy e (Charles) Berberian[493], é como se ele estivesse a comentar preventivamente os comentários que

[490] "...dans mon carnet noir,/j'ai dessiné Émile...//me retenir était au-dessus de mes forces.//est-ce que je dessine parce que je suis amoureux ou est-ce que je deviens amoureux parce que j'ai dessiné?".

[491] "Le paysage c'est transformé. Les ombres et le ciel se sont teintés de bleu métallique//... et lentement reprennent leur couleur initiale".

[492] Bergson, *Matéria e Memória*: pg. 107; norma ortográfica adaptada.

[493] No interior do qual essa mesma discussão se dá: os autores já têm parte do livro feito – a parte que acabámos de ler - quando o mostram aos seus editores, seguindo-se uma discussão sobre "ritmo" e a relação com a representação da "verdade". Já em si uma *mise-en-abîme* no *Journal d'un Album*, as repercussões no *Journal* de Neaud exponenciam o encaixe potencialmente infinito desta mesma discussão. V. vol. 3, pgs. 240-241. Adicionalmente, esta inclusão faz parte daquele movimento a que demos o nome de recuperação da memória na e da banda desenhada, ainda que estes dois trabalhos não estejam temporalmente distantes um do outro. Curiosamente, Lewis Trondheim elaborou uma pequena história em que se mostra a ele mesmo comentando esta página de Neaud comentando o trabalho de Dupuy e Berberian, para logo a seguir comentar as suas próprias páginas (que acabáramos de ler e ver): o que leva a uma mise en abîme potencialmente sem fim ("Journal du journal du

pudessem vir a ser-lhe dirigidos por causa do seu próprio *Journal*. Recorrentemente Fabrice discute os "limites" da representação de terceiros nos seus livros, por vezes em violentos debates[494]. Discute-se o "mal-estar" que o seu diário está a criar junto a algumas pessoas mas também a ideia de tolerância dos leitores: pode-se tolerar que Dupuy fale da morte da sua mãe (é uma cena "très beau", diz a personagem com quem Fabrice discute), pode-se tolerar que os seus amigos comuns divulguem as imagens de uma cassete de vídeo em que filmaram um homossexual que tentou seduzir um colega "pela mentira" e agora é visto como "perigoso" (divulgando essas imagens num local visto como "privado" pelo defensor dessa divulgação e "público" por Fabrice: o local é uma aula na faculdade de belas-artes), mas não se pode tolerar que Fabrice fale sobre a sua vida sexual na forma de um diário em banda desenhada quando a circunferência dessa sexualidade abarca todo um conjunto de outras pessoas.

Uma nota sobre a representação, ou melhor, a figuração das personagens. Nalguns passos da obra tecem-se considerações sobre a questão do modo como os factos da vida e dos sentimentos de Fabrice podem ser mostrados, figurados, ponderando-se a hipótese da sua ficção. No entanto, conclui-se que esse exercício é totalmente impossível para Fabrice Neaud: "Não se podem disfarçar os sentimentos", diz Fabrice. E defende-se dessa imposição externa do *pudor*, ou, como ele próprio vê as coisas, da *hipocrisia*. No volume 4, mesmo não sendo introduzido pela primeira vez, complica-se uma outra forma de pensar esta questão: trata-se de desvios de figuração das personagens do registo habitual. Em Neaud, o estilo é aquele a que convencionalmente se chama de "realista" – proporção anatómica, preocupação no preenchimento de pormenores físicos, equilíbrio interno das figuras. Mas há momentos em que, por uma ou outra razão, mas usualmente relacionadas com o humor, as personagens são retratadas de um modo mais estilizado, com linhas curvas, suaves, como se fossem criadas por módulos geométricos[495]. Por exemplo, esse tratamento gráfico não só surge nas tiras cómicas que Fabrice desenha em *Doumé*[496], mas também no tratamento das próprias personagens do *Journal* nos momentos em que narrador-protagonista descreve uma situação, não "mostrando-

journal" [cada "journal" em arranjos tipográficos diferentes, idênticos aos títulos das obras comentadas] na revista *Lapin* 26).

[494] Vol. 3, pgs. 250 e ss.

[495] A razão explicada no texto é a experiência de Fabrice como intervalista na indústria da animação, cujas técnicas são essas precisamente. No entanto, também nos poderão recordar a técnica de desvio pelo humor, no interior de uma banda desenhada "realista" da mangá (banda desenhada japonesa), da figuração das personagens como "bonecos", técnica a que se dá o nome de *chibi*. V. Fernando Ferreira, Nuno Sarmento e Pedro Moura, *108 termos essenciais do Japão contemporâneo.* ClubOtaku: Coimbra 2006.

[496] Pequena publicação (fanzine) com tiras cómicas e satíricas (que apenas "lemos" parcialmente no interior do *Journal*) que Fabrice cria, tendo Dominique como personagem principal.

as" mas reflectindo sobre elas (reflexão feita precisamente através dessa figuração, v. Anexo). Fabrice explica mesmo que essa linguagem (gráfica) é em "segundo grau"[497]. Esse grau não traz qualquer diferença em relação ao tempo rememorado, somente uma atitude, mais leve, para com esses acontecimentos, tal como quando representa Fabrice como "vítima", por exemplo de um lobo e um abutre (símbolos dos tolerantes perigosos): será o proverbial "passo em frente" de Neaud em tratar das questões que mais o apaixonam, ao ponto da fúria, de uma forma mais humorada, e por isso mais contundente, e talvez ainda uma tentativa de se tornar mais "tranquilo" para com os seus interlocutores, que antes o acusaram de brutal e violento?

Seja como for, o que a leitura de *Journal d'un Album* despertara é também uma acção recorrente nos autores que batalham com este problema da rememoração na banda desenhada: a discussão do artista com um interlocutor (um amigo, um colega de trabalho, no interior da ficção, ou até mesmo o próprio leitor implícito, provocando-se um desses apartes – o "quebrar da quarta parede" - que criam uma cumplicidade estranha entre a voz narradora, complicada com a autoral, e a atenção de quem lê), estabelecendo-se assim uma instância de auto-referência. Fabrice Neaud entrega-se a este exercício de um modo directo, criando partes ensaísticas sobre o próprio processo que atravessa com o *Journal*. No terceiro volume, não apenas pelo facto de ser o maior dos quatro, mas por razões internas aos factos relatados – uma nova relação de desejo, por Dominique, e por essa relação levar a um confronto com Dominique, os seus amigos e outras pessoas, sobre os "limites a não ultrapassar" pela escrita (e desenho) diarístico[498] - há um maior número de considerações autotélicas, ou melhor, metalinguísticas, dizendo respeito ao que é possível transmitir, expor, representar e exprimir num "Diário" em banda desenhada[499].

Estas auto-referências, ou as linhas que perpassam o *Journal*, convergem em diversos pontos e de diversas formas, por vezes lançando elos de ligação ao mundo exterior que a existência do *Journal* enquanto obra permite. Em "Émile" é mostrado o momento em que o

[497] Vol. 4, pg. 207.

[498] Se bem que seja apenas no 4º volume que é relatado o momento da publicação do primeiro volume do *Journal*, neste volume (3) há toda uma série de experiências de Fabrice Neaud que já circulam entre os seus conhecidos: pequenas histórias na revista *Ego Comme X*, uma história inédita sobre/com Fabrice (como anjo) e Dominique (como protegido) que o primeiro faz e oferece ao segundo – cujas pranchas nós apenas vemos representadas no interior das vinhetas das pranchas do *Journal* que temos nas mãos – e *Doumé*, já citado. Ou seja, todos os elementos que servem para acusar Fabrice de ser uma má pessoa, de abusar das amizades, etc. estão fora dos elementos (re)mostrados no *Journal*.

[499] Se bem que a própria personagem Fabrice se defenda no "seu" diário e explicite as estratégias e escolhas, muitas vezes em discussões acesas com outros interlocutores, o facto de estarem a ser "discutidas" nas páginas levam a evitar cair num autotelismo fechado e circular, pois testemunhamos no seu interior opiniões contrárias às de Neaud e até mesmo o pensamento dele a formar-se...

terceiro volume é publicado. Fabrice envia cópias a amigos, oferece uma delas a Émile (com uma dedicatória e um pequeno retrato de Émile) e lê as opiniões que surgem na internet sobre esse livro. Estas opiniões (sendo na internet, sem grandes barreiras críticas ou editoriais) acabam por ser duras, por vezes mesmo violentas e injuriosas. Isso exacerba o desejo, negativo, de Neaud/Fabrice em não fazer o retrato de Émile *nesta* história que, de certa forma, lhe pertence: na prancha 26 (pg. 82), vemos uma representação do caderno onde se encontra a composição visual que dará origem à própria história que estamos a ler nesse momento (v. Anexo). Na folha do caderno, encontra-se o nome deste novo amado, e uma data, mas nada mais. Apenas uma folha em branco representada numa outra folha, que, apesar de tudo, deve ser vista como "em branco" (interdição da imagem de Émile). Como o narrador diz, trata-se de uma "capitulação" frente às impressões provocadas pelo *Journal (3)*.

Estas defesas são portanto a própria matéria de problematização da representação das memórias de Fabrice Neaud. Como equiponderar a representação das memórias pessoais – para mais, tão dolorosas como amores feridos, violência, amizades desfeitas – com a ficção, julgada necessário filtro pelos demais?

Este espaço flutuante entre uma escolha pela representação da memória, tida enquanto real, e a ficção expressa-se por outras dicotomias estruturais presentes na obra de Neaud. Por exemplo, os espaços interiores servem constantemente de protecção ou de exercício de uma liberdade que se coloca numa qualquer oposição aos comportamentos diversos, sociais, públicos (e reservados ao espaço "exterior"). Fabrice Neaud refugia-se no seu apartamento[500], não somente local de trabalho – e do qual o próprio *Journal*, lá feito (projectamos nós) é uma sua extensão – como único local de encontro sem barreiras com os seus amantes (haja ou não encontro sexual). A cena na discoteca no volume 1 (entre as pgs. 56-58), com Fabrice dançando com Stéphane, desenha-se como um fechamento dos dois em relação a todo o resto do mundo, apesar de já em si encerrados naquele lugar de "diferença", um bar *gay*[501]. O jardim

[500] Ainda que seja importante salientar de que o "apartamento", ao longo da narrativa, sejam na verdade vários, e a mudança entre eles seja mesmo alvo de explicitações, crises, considerações. Por uma questão de conveniência trataremos esse conjunto como *um* espaço.

[501] Isolamento em relação ao mundo que se repetirá (enquanto tema, movimento, capacidade de relacionamento exclusivo com alguém), com Dominique, no vol. 3, na cena de diálogo de ambos numa esplanada (pgs. 39-57): exceptuando uma pequena frase de introdução e a legenda de identificação do lugar e data, nenhuma destas páginas tem texto. Todo o diálogo, mesmo quando surgem balões de fala, é preenchido por outras imagens. Aos poucos, a cena da esplanada em torno de Fabrice e Dominique dissolve-se para dar lugar à representação do que discutem (compositores, pintores, Freud), ou de cenas que implicam a felicidade e a harmonia (música, campos de cereais, de altos girassóis, de ginastas), ou até mesmo dissolvendo-os a eles em figuras nubiformes, num momento (de maior felicidade?, pg. 50) misturadas. Só termina, e abruptamente, quando Dominique contrasta a sua enorme família (e desejo de lhe dar continuidade, tema que já indicáramos em nota anterior) com a de Fabrice: as imagens

público, que Fabrice frequenta nos seus *cruisings* habituais[502], é um outro desses locais, apesar de se mostrar aberto e frágil a "ataques" (chega a ser agredido por dois homófobos), e onde nem todos os seus intervenientes seguirem as mesmas regras implícitas[503].

Como já se indicou atrás, Neaud emprega muitas vezes referências culturais cartografáveis, como uma forma também de querer construir uma integração das suas discussões num espaço cultural mais alargado, mais denso, no qual nós podemos estar também mais ou menos integrados. Servem essas referências de uma espécie de ponto intertextual que visa informar a obra, permitindo que ela se desdobre por meio de associações várias. Isso sucede de modo claro, por exemplo, nas capas dos livros (já discutido acima) e, de um modo vívido, em "Petit archivage d'une culture quotidienne", publicada na *Ego comme x* no. 4[504]. Ainda em "Émile", o narrador, depois de descrever as questões que se colocava em relação à crescente paixão por Émile, e depois de se revelar que este havia mentido sobre a sua profissão (como forma de se proteger socialmente, explica Émile), mostra duas pranchas contíguas onde apenas se representam os espaços em torno do jardim público, sem quaisquer comentários textuais. As páginas que se seguem arrolam uma pequena rede de referências (dois filmes, um álbum de banda desenhada) que instituem o tema da "santidade contemporânea", não se tornando claro se o protagonista se está a identificar com esse processo – tal como havia feito com a Paixão de Cristo, quando a pintara para uma igreja local no volume 1 do *Journal* – ou se simplesmente a utiliza como intervalo e fuga do tema que desejava evitar: o facto do seu novo objecto de desejo lhe ter mentido. Já em relação a Stéphane e a Dominique, havia sido utilizada

metafóricas opõem uma pujante e frondosa árvore a uma outra, sem folhagem e de ramos partidos (o ramo partido é Fabrice).

[502] Local que é discutido no livro não um como recurso de perversão ou da sociabilidade dita "típica" dos homossexuais locais, mas como o único sítio para onde a "tolerância" dos demais os empurra como único espaço de encontro e de expressão da sexualidade.

[503] São vários os momentos em que Fabrice conta momentos passados com homens, maioritariamente militares, que experimentam com ele uma "fuga" mas depois exercem toda a sua política de expressão heterossexual publicamente: muitos, apesar de o procurarem mais que uma vez, quando passam por Fabrice de dia, insultam-no por entre dentes.

[504] Esta história, que se poderá traduzir por "Pequeno arquivo de uma cultura diária", está à primeira vista "fora" da consideração do *Journal*, mesmo se entendermos este como uma obra que ultrapassa os livros assim intitulados. Não é mais que uma enumeração, sem quaisquer comentários textuais, do "consumo cultural" de Neaud num espaço de cerca de três meses. Porém, a estratégia visual que emprega – apenas representando num fundo branco a capa da revista, do jornal, do livro, do CD a que se refere, ou o bilhete do filme ou espectáculo assistido, e até uma vinheta em branco para se referir a uma exposição de arte colectiva visitada – leva-nos a considerá-la parte da pesquisa de Neaud sobre a representação da memória. Esta prática de uma quase demasiado notória citação cultural recordará, talvez, Godard. Mas mais importante é recordar a famosa frase de Benjamin: "Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen", "Não tenho nada a dizer, apenas a mostrar" (cit. por Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden 2000, pg. 18). Também Coché estrutura, como veremos, uma história através da utilização de reconhecidas obras de arte: a diferença está no seu *emprego*.

a mesma estratégia. Num ponto nevrálgico qualquer, uma confissão, o fim de uma relação, uma discussão, segue-se uma "fuga", um "desvio" à conversa, que não é mais do que uma variação desse espaço intervalar entre a representação e a coisa que Neaud parece explorar. Num dos primeiros diálogos com Émile, em torno de funerais e família, Fabrice explica como, depois da morte da sua irmã, foi obrigado a trabalhar para compensar o tempo do funeral. Émile fica surpreendido por Fabrice dar mais importância a esse facto, o de ter sido obrigado pelo patrão a recuperar o tempo de trabalho, "do que sobre a dor do meu luto"[505]. Esta frase permite-nos fazer uma associação com a diferença que Sigmund Freud estabelece no seu ensaio de 1917 *Trauer und Melancholie*[506]: o luto como processo de ultrapassagem e separação do objecto perdido e a melancolia como conservação de uma sombra constante desse mesmo objecto. De certa forma, poderíamos entender a instauração do *Journal* como espaço de exploração desses dois sentimentos. Não poderemos ver a obra como sendo totalmente fruto da melancolia, a qual impediria qualquer criação, mas como um processo do luto (quase sempre em relação aos homens que Fabrice não pode amar, Stéphane, Dominique, Émile...) no qual está presente a representação da melancolia: imagens recorrentes, estas fugas ao tema que se discutia, a constituição de imagens metafóricas...

E se há exemplos em que Fabrice opta pelo silêncio, como quando explicita não querer falar do encontro com Dominique (vol. 3, pg. 240), mostrando mesmo uma vinheta totalmente a negro pontuando essa decisão, há movimentos contrários. Como se havia dito, Fabrice havia sido agredido por dois homens nas imediações do jardim público. Na página 215, dá-se o seguinte: Fabrice engana-se no código de multibanco duas vezes, escrevendo antes a matrícula do carro dos seus agressores. Aquilo que deveria ser um mero e simples *hábito* tornou-se sinal *espontâneo* (ou melhor, *involuntário*) de um lapso, de onde emerge esta curiosa reescrita de uma obsessão sobre o medo. Em inglês, dir-se-ia ser este acontecimento "very telling", literalmente, "que diz muito". Uma expressão onde ela não deveria existir. Expressa um silêncio, ou é um silêncio que se quebra.

Quanto às imagens recorrentes, isto é, desenhos que se repetem em várias vinhetas ao longo dos volumes, vinhetas exactamente idênticas ou com pequenas diferenciações, verificamos as seguintes: o diagrama de um coração, as linhas de comboio, os dedos do Deus e Adão de Miguel Ângelo tocando-se, os homens musculados não enquanto indivíduos mas

[505] "[Émile] trouva un peu malhonnête que je mette davantage l'accent sur la journée à récupérer que sur la douleur de mon deuil" (pg. 61, prancha 5 da história).
[506] Freud, op. cit.

tipos de desejo sexual, imagens relacionadas com o nascimento das estrelas, a agressão a Fabrice. No volume 3, em vinhetas separadas e espalhadas ao longo do livro, surgem uns ou outros dos demónios do painel de Mathias Grünewald para o famoso altar de Isenheim, representando a tentação de Santo Antão, antes da imagem irromper em toda a sua totalidade. São todas elas modos de fazer presente essa obsessão, esse retorno, esse movimento de vaivém, essa presença de signos melancólicos durante o longo processo de luto[507]. Mas quando finalmente a pintura de Grünewald é revelada (pg. 263; apenas o painel, no entanto, não o políptico de que faz parte), torna-se como que uma resposta à pergunta colocada no texto imediatamente antes – "quem me resgatará das minhas trevas sem fim?" -: no centro do painel está Jesus[508].

Os campos de atenção, ou temáticos, que parecem ocupar o lugar central em cada volume, são distintos. Poderemos dizer que o primeiro volume se centra em Stéphane e o terceiro em Dominique, os amados[509], ao passo que o terceiro parece centrar-se na vida profissional de Fabrice. Tratar-se-á de uma reacção ao amor que não se cumpriu com Stéphane, ou uma espécie de pudor para com os outros com quem ele se cruzará mas prefere poupar à representação no *Journal*? Por várias ocasiões, Fabrice explica como se encontrará ou encontrou com membros da sua família ou amigos íntimos, mas sendo muito comedido quanto às informações dadas em relação a essas outras pessoas, ou sobre os eventos partilhados com elas. Tratar-se-á de uma diferenciação efectiva entre pessoas e personagens (pois acreditamos que os "amados" possam ser imagens compósitas e não directos e imediados retratos dos mesmos)? Como vimos, uma faceta que havia sido pouco explorada, quase secundária, no primeiro volume, a vida profissional de Fabrice, passa a ser a mais articulada no segundo volume. Há aqui também aquele movimento de vaivém que indicávamos atrás, um movimento também de reescrita, de escrever para apagar e de apagar para ressuscitar as percepções primeiras, tornando-as do leitor igualmente[510].

As unidades narrativas dos episódios podem por vezes corresponder a uma unidade de

[507] Como que "pequenas melancolias" no interior do trabalho de luto, factores que o abrandam.

[508] Esta pintura, em Neaud, pretende manter todos os seus significados, por mais "abertos" ou "fugazes" que sejam às sucessivas interpretações (históricas). Já em Coché, como se verá, as obras de arte esvaziam-se para serem transformadas em *personagens*, digamos assim. São como que *Pathosformeln*, no sentido de Warburg. A frase em Neaud é "qui peut me guider hors de ma longue obscurité?".

[509] Utilizamos "amado" enquanto o objecto de amor de Fabrice. A distinção entre amor e desejo (carnal, sexual) é explícito na obra e para ela remetemos. No entanto, é devido à falha no cumprimento desse amor, ainda que não do encontro sexual, que evitamos a palavra "amante". É necessário compreender em todos os casos que se trata de um amor não correspondido.

[510] Dando conta da memória de acção discutida por Simondon, por um lado, e da transmissibilidade da *Erfahrung* pelo acto de contar a história, de Benjamin, por outro.

significado autónomo ou contrastante com a restante obra. Por exemplo, o capítulo 3 neste volume 2 (que tem 7 capítulos), é uma espécie de intervalo da descrição da vida profissional e social de Fabrice, com uma revisitação do tema do primeiro livro: o seu amor perdido. Interrupção súbita do amor, por duplo desvio (outro homem) e meio a meio (do livro). No entanto, como se indicou na parte 2.1.2., esta divisão por episódios corresponde à tensão entre a necessidade da construção de uma trama narrativa e um outro movimento contrário, de atomização dos eventos ou das atenções. Quando no quarto volume, numa longa diatribe sobre a distância criada entre os "tolerantes" e uma verdadeira aceitação na cidade dos homens como Fabrice, expressa-se esse desejo, ou fito, no momento em que se conseguir que os significados estejam "repousando no ouvido do outro", o que não nos pode senão fazer-nos lembrar[511] da dança que Fabrice teve com Stéphane (citada atrás, V. Anexo), na qual os seus corpos se tocavam de facto em vários pontos, mas sendo as orelhas em contacto aquelas que mais o invadiram de emoção. E não será a leitura desde logo uma forma de "emprestar os ouvidos" ao autor?

Um outro paradoxo presente nos volumes de *Journal*, mas ainda na continuidade desta busca por Fabrice de se encontrar com os seus interlocutores, está no movimento em querer fundir-se com os seus amores e criar um espaço de partilha (o próprio livro, de resto) tanto quanto repetidamente assegura que ele se sente totalmente "outro" em relação a um modelo mais aceitável da parte da sociedade em geral. Esta ideia torna-se nítida em absoluto no volume 3, quando emprega a metáfora de um saco cheio de berlindes: num saco de berlindes brancos, ele seria o negro, num saco de berlindes coloridos, seria um olho-de-boi cromado, num saco de berlindes coloridos e cromados, seria um dado, e assim sucessivamente. Esta imagem pretende mostrar o modo como Fabrice deseja escapar dos discursos bem-intencionados dos "belos espíritos liberais" ("beaux esprits libéraux") à formatação e explicitação do "outro". E entre as páginas 262 e 291, estende-se um longo discurso (não há representação de acções, mas sim o ensaio de um pensamento, acompanhado pelas imagens que representarão os conceitos discutidos, as sensações aventadas, os desejos projectados) que demarca o espaço que separa um "eu" de um "vocês". Desmontam-se essas belas intenções, a do espírito de (comedida e

[511] Momento resplandecente de encontro entre a nossa memória da leitura do *Journal* com a voz do narrador, e exemplo prático, ainda que subtil, do conceito técnico do entrançamento (*tressage*) de Thierry Groensteen tal como exposto em *Système de la Bande Dessinèe* (e na parte 1.2 deste trabalho): o modo como as vinhetas (ou mesmo as pranchas) podem estabelecer séries significativas umas com as outras *à distância*, ou *in absentia* (isto é, não num espaço simultaneamente perceptível: as duas páginas de um livro aberto), provocando movimentos da memória internos à obra, através de *Leitmotive*, imagens repetidas, ou outro tipo de ecos, como o que aqui se assinala. A frase original de Neaud é "gisant dans l'oreille de l'autre".

balizada) tolerância para com os homossexuais, a dos espaços delimitados para o exercício da diferença. Essa brutal acusação termina com o confronto directo entre Fabrice e Dominique, em que este acusa Fabrice de ser ele mesmo o intolerante, de querer ser ele a impor a sua visão do mundo, a sua atitude política e social e, acima de tudo, a querer forçar laços de amizade e, mais, de amor, onde eles jamais podem ser forçados. Numa página (309) que é ocupada totalmente pelo rosto de Dominique, este ordena a Fabrice: "Esquece-me". Este "esquece-me" ("oublie-moi") ainda se repercutirá e repetirá por três vezes, em cartuchos de texto colocados no interior de uma prancha em branco, e noutras cujas vinhetas mostram linhas de comboio, de que já demos notícia (v. Anexo). Para além de fazerem ecoar a capa do álbum *Different Trains*, de Steve Reich com o Kronos Quartet (também já notado, e mostrado pela primeira vez na página 80 do volume 1), estabelecem com este um invertido modelo, uma vez que a composição musical trata da recuperação da memória através de um esforço e a ordem de Dominique o desejo que se esforce por esquecer[512]. Uma outra história separada do *Journal*, publicada na revista *Bananas* (no. 1, de 1995), intitulada "De petites choses", mostra uma outra instância da prática das associações de Neaud. É uma pequena peça de cinco pranchas, na qual, a partir de uma imagem da mãe e do sobrinho de Neaud, se atravessa toda uma rede de ideias, imagens, objectos, para terminar numa segunda imagem da mãe e sobrinho, que fecha a sequência. É como se Neaud deixasse para estas outras peças menores a estrutura subjacente e oculta no *Journal*, mas nelas desvendando de um modo claro o método: com Benjamin, parece dizer, "Coleccionar é uma forma prática de rememoração"[513]. Ou antes, como termina "Émile": "Não me cruzar com ninguém. Mas encontrar estes momentos. Quem sabe? Talvez seja isso a eternidade?"[514]. Neaud colecciona momentos, e apresenta-os a um só tempo separada - divididos por capítulos ou nestas histórias menores - e de um modo integrado - a obra em contínuo, o projecto do *Journal*. As escolhas destas imagens, em vez de parecerem feitas ao acaso, revelam a estrutura do trabalho de pensamento, e de rememoração, de Neaud

Esse duplo ritmo dá-se sempre, mesmo que o volume 4 do *Journal*, temporariamente, ao contrário das "regras do jogo" instituídas nos volumes anteriores, nos mostre no seu começo uma sequência narrativa linear e clara, onde as personagens comunicam entre si através do diálogo em balões. Parece estarmos perante um registo normalizado da banda

[512] Quase se poderia jogar com as palavras, e dizer tratar-se de um *contraponto*, associando-nos à outra composição presente no mesmo álbum: *Electric Counterpoint*, de Reich com Pat Metheny.
[513] "Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns" Apud. Rampley, op. cit.: pg. 50.
[514] "Ne rencontrer personne/mais ne trouver que des moments/qui sait?/peut-être est-ce cela l'éternité?".

desenhada. Essa sequência é como que fechada por um instante de "silêncio", em que Fabrice se passeia pela natureza do local onde veraneia mas ao qual não "pertence", como se costuma dizer de um patrício – está no País Basco, de onde Xavier, o amigo que acompanha, é natural. No entanto, as considerações de Fabrice (que já vinham do último capítulo do volume 3, numa espécie de coda feliz, uma orgia cadenciada e visualmente regular dos prazeres experienciados na festa popular; podemos dizer que o volume 3 acaba "bem"), fazem-no irmanar-se com essa terra, pelas festas, pela rudeza dos homens (matéria susceptível de desejo sexual), mas também pelo gesto de catalogação dos elementos que compõem a natureza pela qual se passeia: entre as páginas 32 e 50 (ver um exemplo, no Anexo), o "instante de silêncio", as vinhetas apresentam como que individualmente animais e plantas, elevações rochosas e o caminho que ele percorre, subindo por um monte, sentando-se no alto de uma penha e contemplando tudo o que a sua vista pode abarcar, que é muito, e compreende o mar, ao fundo, e ainda as nuvens encimando esse local, e essas férias, e esse escape. Quase toda esta sequência é feita de acordo com o plano subjectivo indicado acima, revelando um ritmo e uma entrega emocional que passa a confundir-se com a do leitor, uma vez que não existe como o filtro do autor representado no interior do espaço da composição[515]. Fechando o capítulo, antes de mergulharmos no "retorno" (título do capítulo seguinte) à sua vida de todos os dias e ao registo habitual do *Journal*, um verso de Paul Valéry, de *Le cemitière marin*: "La mer, la mer, toujours recommencée!"[516].

Apagamento e inscrição, são esses os signos que Fabrice Neaud se impõe ao longo do *Journal*. Ele é um Outro que se esvazia perante a impossibilidade de amar e de ser aceite pelos demais, mas é-o também para ser preenchido por esses mesmo sentimentos.

Duas imagens do esvaziamento máximo apresentam-se no volume 3. A primeira é quando Fabrice se depara, ao sair da esquadra onde acabara de apresentar queixa dos seus dois agressores, com eles mesmos: na página 194, uma grande vinheta mostra-o sentado na cama, como se acabasse de despertar, mas com a cabeça desfeita do maxilar inferior para cima, quer como se tivesse sido vítima de uma violentíssima agressão (mas não há sangue nem destroços em torno, v. Anexo) quer como se esta fosse antes uma representação "realista" dos signos

[515] Hugues de Chanay faz um estudo desse ritmo particular e da empatia somática (isto é, a implicação do próprio corpo do leitor) que isso abrange. No entanto, sendo essa uma questão da "empatia", que não está no centro da discussão presente, evitaremos esse caminho. V. "Temps partagés, temps retrouvés: lecture sous influence", in *9ème Art* no. 9. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême Octobre 2003; pp. 90-94.

[516] "O mar, o mar, sempre recomeçado!".

d'après Bacon que havia espalhado ao longo da narrativa[517]. A segunda é a sequência entre as páginas 229-232 (v. Anexo), em que progressivamente Fabrice é coberto pelas folhas esvoaçantes de Outono e depois, quando estas se dispersam, ele desaparece. Este movimento de apagamento continua logo de seguida com a comparação que faz entre a reacção violenta de um gato que recupera de um acidente provocado por um carro, e de que Fabrice se tenta aproximar e proteger, e o beijo na boca (não *mostrado*, mas *indicado*) que ele mesmo havia dado – como *reacção violenta* à indiferença que Dominique lhe votava, num encontro entre vários amigos num café – a Frédéric (pg. 106). É um outro modo de se identificar com o Outro: com o gato que morde a mão de quem o protege e, pouco mais tarde, com Candy, uma louca que se senta num café e insulta mesmo aqueles que tentam ser simpáticos com ela.

O movimento contrário dá-se ainda neste mesmo volume, na página 141. Num desses momentos em que Neaud provoca uma interrupção ou um desvio ao tema que conta, em vez de nos permitir saber qual a reacção de Dominique à história que Fabrice fez com ambos como personagens[518], remete antes para uma explicação da mesma situação, tida mais tarde com um amigo, Cyril. Só depois desta discussão é que se retorna à conversa com Dominique, que termina (metaforicamente) com a destruição de todo o mundo em torno dos dois (v. Anexo), para poder representar a distância que se vai estabelecendo entre as duas personagens – cada vez mais se torna claro que quantos mais gestos de desejo amoroso Fabrice fizer em direcção a Dominique, mais o afastará (e já aqui se indicou como termina). Logo de seguida, Fabrice cruza-se com colegas de trabalho que lhe perguntam como correm as coisas. Numa das vinhetas (a terceira da página 140, no Anexo), esse grupo vê-se transformado, novamente, em figuras reminiscentes dos corpos desfigurados de Bacon. E na acção imediatamente a seguir a essa (também no Anexo), vemos Fabrice (agora de cabeça rapada, tal qual Dominique: apesar do protagonista nos dizer que o fez sem qualquer relação ou imitação do "Doumé", e que apenas o soube depois de ter rapado o cabelo, a coincidência leva-nos a reforçar uma noção de especularidade) a projectar um slide da imagem de corpo inteiro de Dominique e depois a colocar-se como que no seu interior, até que o corpo de Dominique é projectado sobre o dele: como se o vestisse, como se tivesse o corpo dele sobre o seu (e sentir o peso dos

[517] Uma outra agressão, bem diferente, também fica a remoer na mente de Fabrice: é quando Dominique lhe diz que não julga que o maior dos sofrimentos possa levar necessariamente a uma boa obra de arte. Dominique refere-se ao *Diário* de Anne Frank, mas a sua leitura de uma história de Baudoin e a discussão em torno da autobiografia em banda desenhada leva a que se entenda esse comentário como compreendendo o trabalho de Neaud. Será este golpe mais forte do que a agressão física?

[518] A história do anjo protector indicada acima.

seus amantes sobre o seu no momento da cópula, algo que confessa como uma sensação erótica maior), como se se confundissem os dois. É óbvio que materialmente estamos a falar de desenhos bidimensionais, em que as linhas se confundem apesar de serem dois corpos identificáveis, manchas sobrepostas, ainda que desenhem dois mapas isoláveis.

Fabrice veste Dominique, como havia vestido (e despido) Stéphane, e os outros amores, e os temas que essas rememorações despertaram. Mas, no fundo, tudo afinal pertence ao mesmo plano, bidimensional, gráfico, que corresponde a um só espaço, coeso, da memória de Neaud. Não será assim sempre na banda desenhada?

3.2. Marjane Satrapi, *Persepolis*

Estranha numa terra estranha

> *Se um colectivo de pessoas tivesse exactamente a mesma memória seria não um colectivo mas uma única existência. Falar, pois, em memória comum de um povo era um enorme disparate, mas, ao mesmo tempo, uma excelente estratégia da pátria.*
>
> Gonçalo M. Tavares, *A Máquina de Joseph Walser*, pp. 129-130

A leitura e fruição de *Persepolis* avançam progressivamente dos seus pequenos capítulos até à sua consideração total, mimando o modo como devemos entender o papel de Marji no seio da narrativa que se nos apresenta. Os capítulos foram, em primeiro lugar, apresentados individualmente na revista *Lapin*, os quais posteriormente foram sendo reunidos e publicados em quatro volumes e, mais recentemente, num só volume[519]. Seja qual for, digamos, a plataforma física em que se leia este "livro", a sensação de estarmos perante uma multiplicidade simultânea de vários níveis não é alterada[520].

Persepolis conta a vida de Marjane[521] desde os seus dez anos, em 1980 em Teerão (no

[519] Pela editora L'Association, na colecção Ciboulette; o volume 1 em 2000 ; vol. 2, 2001, vol. 3, 2002 e vol. 4, 2003. O volume único, em 2008. De todos os livros do trabalho presente, apenas o primeiro volume de *Persepolis* foi traduzido e publicado em Portugal (Polvo 2004). Seguiremos sempre a edição em quatro volumes francesa.

[520] Não queremos com isto dizer que não existem diferenças no modo de fruirmos um livro, mormente de banda desenhada, conforme o formato ou a extensão em que ele é editado, mas tão-somente que, para as questões que aqui nos prendem, essas diferenças não se constituem como elementos pertinentes. Para a questão da importância da edição e formatos, V. Pascal Lefèvre, "The Importance of Being 'Published'. A Comparative Study of Different Comics Formats", in *Comics Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Anne Magnussen e Hans-Christian Christiansen (eds.). Museum Tusculanum Press/University of Copenhagen: Copenhaga 2000; pg. 91-105.

[521] Novamente, optaremos por este artificialismo para diferenciarmos o tratamento em relação à protagonista no interior do relato, no mesmo plano que as demais personagens, e a autora enquanto instância criadora. No entanto, é necessário alertar desde já que nos momentos em que o texto de Marjane surge em balões, deveremos falar da "personagem" falando; mas se nas legendas recitativas, falar-se-á preferencialmente na "narradora" (a escolha pelo feminino deduz desde logo uma aproximação à autora).

Irão), ou seja, um ano depois da Revolução Islâmica (1979), até fins de 1994, quando, já uma mulher com um curso superior, e acabada de se divorciar do seu primeiro marido, resolve partir definitivamente para França. O livro dá conta da vida da criança e da adolescente tentando entender os eventos políticos que a rodeiam e alteram todo o mundo a que estivera habituada até então, as suas primeiras experiências enquanto jovem adulta, a possibilidade limitada da sua rebeldia, a partida para a Europa (Áustria) para prosseguir os estudos artísticos, e o seu retorno ao Irão como mulher emancipada.

Apesar deste escólio sinóptico poder dar a entender que as quase 350 pranchas de *Persepolis* se tratam de um relato contínuo, na verdade apresentam-se divididas em episódios, mais precisamente 39 capítulos, a esmagadora deles rondando as 7 e as 9 páginas/pranchas, com apenas uma excepção marcante: o último capítulo, de 14 páginas, "La Fin". Estes capítulos não são numerados, nem sempre identificam claramente no texto o período exacto a que se reportam[522], mas são todos intitulados, as mais das vezes com uma palavra que remete ora para um objecto que tem um papel fulcral nesse relato específico, ou que descreve sucintamente a acção desse episódio[523]. Tal como há um movimento desse objecto para o episódio e destes para a obra toda, também há uma atenção especular de Marjane como indivíduo, como mulher iraniana, para a sua integração na sua família (com ligações familiares quer às antigas famílias reais quer a líderes e activistas comunistas associados à Revolução de 1979, antes desta ter sido consumida pelos princípios da *Sharia*), e depois na sua nação, sobretudo quando entra em diálogo ou confronto com europeus, na Áustria. Isto é, essas deslocações progressivas dizem respeito ao encontro de Marjane com várias classes de Outros, *contra* os quais se vai definindo: como mulher perante os homens, como estudante face aos professores, como jovem rebelde face aos conservadores, como progressista e emancipada face aos fundamentalistas religiosos, como iraniana face aos europeus, como Marjane, já não *contra*, mas como encontro, em relação às pessoas a quem ama.

Ou seja, Marjane Satrapi, dos autores reunidos no presente trabalho, é aquela que mais próxima está da construção daquilo a que se dá o nome usualmente de "memória colectiva".

[522] Como sucede na obra de Neaud.

[523] Referindo-se ao tratamento das apraxias, Bergson refere-se ao recurso de objectos, ao reconhecimento da sua utilidade como caminho para a reaprendizagem de um comportamento motor. "O hábito de utilizar o objecto acabou portanto por organizar ao mesmo tempo movimentos e percepções, e a consciência desses movimentos nascentes, que acompanhariam a percepção à maneira de um reflexo, estaria, aqui, também, na base do reconhecimento" (Henri Bergson, *Matéria e memória*, pg. 105). Se bem que se trate de um activo e propositado gesto, não podemos deixar de encontrar aqui sobretudo o aspecto comum à "memória involuntária" de Proust. A escolha destes objectos da parte de Satrapi são como que um forçar ao despertar desses episódios em particular.

Mais que qualquer dos outros autores, por razões que poderão ter a ver com o facto de a autora explorar a história atribulada do seu país[524] à medida que conta a sua vida, país que é todo um outro para nós, europeus, e também explorar os contrastes que ela mesmo experienciou, como iraniana, aquando da sua (primeira e mostrada no livro) estada na Europa, faz-se de um modo mais claro e efectivo o encontro da memória pessoal de Satrapi e aquela da sua família e depois do seu país, como se as memórias dela fossem um possível entroncamento com essas outras de maior amplitude. Como Maurice Halbwachs escreveu no seu *La Mémoire Collective*, "cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória colectiva"[525]. Curiosamente, o sociólogo francês revê o uso da expressão, "escolhido sem grande felicidade" de "memória histórica", separando os termos em relação à fixidez da escrita (o documento) e apelando ao provérbio latino *verba volant, scripta manent*[526]. Essa "memória colectiva"[527] distingue-se da história pelo facto da primeira apelar a um pensamento verdadeiramente contínuo, porque vivo e consciente, limitado ao grupo em questão, e por isso não se entregar à necessidade de esquematizações didácticas em divisões "simples, e nas quais o lugar é fixado para sempre"[528]. A memória própria vive numa contínua duração; a sua organização passa por uma divisão marcada por unidades temporais distintas, pela influência do social: "O tempo social definido desta forma será completamente exterior às durações experienciadas pelas consciências"[529]. "Tomamos [sempre] contacto com o esquema da história"[530]. Permite-se com isto entender que existem variadas memórias, contributos para uma formação[531], ao passo que

[524] Três elementos paratextuais ajudam a sublinhar esta ideia, a de que sendo *Persepolis* uma autobiografia de Marjane Satrapi, há uma vontade em mostrar também a história de um país e de um povo: *primo*, as capas da edição aqui empregue mostram sistematicamente quatro cavaleiros que pretendem mostrar quatro momentos da história do país (o quarto mostra Marjane como cavaleira); *secondo*, o prefácio à edição americana em um volume (Pantheon Books: 2007) explicita essa vontade: depois de uma súmula da história da nação, a autora comenta que pretende contribuir com uma imagem diferente do Irão junto ao mundo ocidental – diga-se de passagem que a autora, à medida que foi angariando sucesso, foi tornando este discurso mais vincado e presente – pois "One can forgive but one should never forget"; *tertio*, o próprio título da obra, claríssimo.

[525] "(…) chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective". Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*. Presses Universitaires de France : Paris 1968, 2éme édition. (1 éme, 1950) [póstumo] ; pg. 33. E Marc Augé ajuda a explicitar o sentido desta relação, ou presença, dos *muitos* no *um* na escrita: "la présence d'un autre ou des autres est aussi évidente au niveau du récit le plus intime que celle de l'individu singulier au niveau le plus englobant du récit pluriel ou collectif". In *Les Formes de l'oubli*. Rivages Poche/Petite Bibliothèque: Paris 2001 [2ème. ed.; 1ème, 1998] ; pg. 60.

[526] Halbwachs, op. cit.; pg. 68. O autor diz "pas très heureusement choisie".

[527] Ela é-o na medida em que, da parte do homem individual, é exteriorizada e, da parte do grupo em que se insere (a etnia, na formulação de Leroi-Gourhan), é limitada; "l'homme dispose d'un clavier large et reçoit de la société des séries de programmes qu'il assimile et sur lesquels il brode". André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole II, La mémoire et les rythmes*. Albin Michel: Paris 1980, 2 éme. Ed. (1éme, 1964) ; pg. 65.

[528] "(…) simples, et dont la place est fixée une fois pour toutes". Idem, pg. 71.

[529] "Le temps social ainsi defini serait tout à fait extérieur aux durées vécues par les consciences". Idem, pg. 39.

[530] "nous reprenons contact avec le schéma de l'histoire". Idem, pg. 45.

[531] Susan Sontag contraria esta ideia, demasiado generalizada, de uma suposta "memória colectiva": "Em termos

só há uma História[532]. Ora, a escrita e fixação de *Persepolis* em obra e, para mais, em pequenos episódios ("divisões simples e didácticas") dá conta desse movimento e contribuição.

Ainda este autor indica como a existência de memórias *apenas nossas*, em relação àquelas partilhadas, será uma diferença de grau, mas com elevado preço: "Por mais estranho e paradoxal que isso nos pareça, as recordações mais difíceis de evocar são aquelas que apenas nos dizem respeito, que são a nossa mais exclusiva propriedade, como se não pudessem escapar aos outros senão na condição de nos escapar a nós mesmos também"[533]. O relato, como vimos, começa com Marji (diminutivo carinhoso pelo qual a trata a família) com dez anos de idade, num momento de sociabilização total – a escola – como forma de ancorar as recordações da protagonista em acontecimentos de repercussão social e colectiva. Aliás, os primeiros capítulos – "Le Foulard", "La Bicyclette", "La Cellule d'eau", "Persepolis", "Le Lettre" e "La Fête"[534] – remetem todos para acontecimentos que apesar de estarem relacionados directamente com a pequena Marji, são fruto de um contexto social bem mais alargado: o primeiro relaciona-se com o uso do véu, tornado então obrigatório, nas escolas, mas também a separação dos sexos nas mesmas; o segundo é uma imagem de Marjane do modo como ela entende serem as revoluções ("quando as rodas não rodam, ela [a bicicleta] cai"); o terceiro diz respeito ao que ela aprende, da boca do pai, sobre o que sucedeu ao seu avô paterno, torturado numa "cela cheia de água" (que Marjane interpretará literalmente; ver abaixo) pelo regime do Xá, que é aqui debatido; o quarto remete para as medidas ainda mais cruéis do filho do Xá, que pretendia devolver a glória da antiga Pérsia ao seu país; o quinto às diferenças sociais entre a sua criada Mehri e um jovem vizinho, que a julgava parte da família Satrapi e acaba o namoro mal se apercebe que o não é, tornando-se assim a noção de "classes sociais" clara para Marjane; e finalmente o sexto dá conta da partida do Xá para o Egipto, a alegria que se seguiu e a enganada "justiça" das crianças (ver abaixo). Não se trata somente de

rigorosos, não há nada parecido com uma memória colectiva (...). Mas há formação colectiva". Essas memórias, ainda segundo a autora norte-americana, são uma "ficção". Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003). {trad. port. José Lima, *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica 2003; pg. 92. A citação do romance de G. M. Tavares deste capítulo vai nesse mesmo sentido. É possível que Satrapi, a autora, sinta estar a fazer parte de uma memória que vai ao encontro da sua "nação", pelos elementos apontados em nota anterior; mas *Persepolis* é antes um desses contributos a partir da sua memória pessoal.

[532] Segundo Halbwachs, trata-se dos "conteúdos" que se julgariam positivamente englobáveis num só discurso. *Oficial*, acrescentaríamos. Halbwachs fala depois da "imparcialidade do historiador", mas é difícil e controverso seguir essa perspectiva nos nossos dias. É curioso que o autor chegue mesmo ao ponto de se referir à musa da História, Polymnia, i.e., *Poly-hymnos*, "muitos hinos".

[533] "Si étrange et paradoxal que cela puisse paraître, les souvenirs qu'il nous est le plus difficile d'évoquer sont ceux qui ne concernent que nous, qui constituent notre bien le plus exclusif, comme s'ils ne pouvaient échapper aux autres qu'à la condition de nous échapper aussi à nous-mêmes". Halbwachs, op. cit.; pg. 31.

[534] Todos eles no volume 1. As páginas deste livro não estão numeradas.

um modo da pequena Marjane integrar na sua própria experiência aquilo que lhe escapa mas se dá em seu torno, um evento inusitado e que sente a necessidade de tornar também seu, como é igualmente um modo de plasmar as suas próprias memórias de infância nas memórias que constituem a História do Irão que lhe é contemporâneo.

Os primeiros capítulos também mostram dois outros aspectos que estão discutidos na obra citada de Halbwachs[535]: a criança apercebe-se, pelas atitudes dos adultos, de que algo raro, inusitado e significativo se passa. No caso de Marjane, trata-se da Revolução Iraniana, que começou com contornos de liberdade de pendor comunista e de alívio em relação à ordem do Xá para rapidamente se ver convertida num outro opressivo regime, o do Ayatollah Khomeini. Para além de toda uma imitação de modelos discutidos em casa, Marjane tenta perceber que significados é que terão os acontecimentos que a rodeiam procurando participar neles de alguma forma - mascara-se de Che Guevara, experimenta ficar muito tempo numa banheira cheia *de água* para perceber o que seria estar presa numa cela *húmida* – não entendeu o significado real das palavras, sobre a tortura feita ao avô, e tomou-as literalmente -, junta-se a outras crianças para "dar uma lição" a Ramine, cujo pai havia sido membro do serviço secreto do regime do Xá, e que deveria "pagar pelas atrocidades" [do pai; mostrando outra forma de herança familiar], e chegando mesmo, inocentemente, acompanhada pela ingénua Mehri, a entrar numa manifestação contra o Xá, facto pelo qual é castigada pela mãe[536]. Halbwachs fala da diferença de interesses entre adultos e crianças, mas alerta para a existência e relação com "uma categoria de adultos cuja usual simplicidade de pensamento aproxima [das crianças]. Por exemplo, as empregadas domésticas"[537]. Um pouco mais adiante no seu livro, refere-se à ligação entre avós e netos, fora das "preocupações contemporâneas" dos adultos. Como se propositadamente, a relação de Marji e a avó e a criada Mehri é mostrada desde logo como sendo de maior proximidade do que a relação com os pais. Não que estes não se mostrem abertos em relação à sua educação e com ela partilhem todos os acontecimentos, mas é como se não lhes fosse possível um imediato entendimento dos desejos infantis dela, como o que é mostrado no primeiro capítulo: Marjane desejava desde os seis anos tornar-se profeta, conversa com Deus (representado como personagem) e prepara o seu livro sagrado, regido por uma série de princípios, alguns dos quais baseados nos profetas antigos, outros dela originando,

[535] De uma forma relativamente livre, segue-se aqui a parte da op. cit., página 49 e ss.
[536] Participação que se torna muito mais grave quando se sabe ter-se tratado precisamente de uma das pontas das manifestações da "Sexta-feira Negra", em que morreram centenas de manifestantes.
[537] "(…) une catégories d'adultes que la simplicité habituelles de leur conceptions rapproche de lui. Ce sont, par exemple, les domestiques". Halbwachs, op. cit.; pg. 49.

movidos pelas discrepâncias que observa no mundo: o facto de a criada não comer na mesma mesa que a sua família, o facto do pai ter um Cadillac (e outros não), e as dores de joelho da sua avó[538]. Ora, apenas a avó a escuta atentamente, e até se oferece mesmo como sua primeira discípula.

Esta aproximação com a avó manter-se-á durante larga parte de *Persepolis*, até ao seu fecho: imitando a última vinheta do volume 2, que mostra Marjane a partir pela primeira vez para a Europa, vendo-a do outro lado dos vidros do aeroporto e, próximos de nós, o pai chorando com a mãe nos braços que acabou de desmaiar, a última do volume 4 mostra de novo Marjane, mais velha, pronta a partir de vez para o estrangeiro. Do lado de cá, os pais acenam-lhe adeus, sorridentes, ainda que tristes; a avó olha para baixo, em frente (de costas para Marji) e chora. Diz-se na última frase: "Felizmente [que a avó está ali], pois desde essa tarde de Setembro de 1994 só a veria uma vez, durante o ano novo persa, em Março de 1995. Ela morreu a 4 de Janeiro de 1996. A liberdade tinha um preço "[539]. É como se *Persepolis*, em si mesmo, se tratasse do fruto da liberdade conquistada por Satrapi, e o preço fosse não só todos os sofrimentos e eventos mostrados na obra, como a morte da sua avó, indicada mas não representada[540].

Estruturalmente é muito nítida a oposição entre os espaços interiores e exteriores, oposição que se inverte com precisão no momento em que Marjane viaja "para o exterior" (a parte da sua vida que se passa na Áustria, de que dão conta os capítulos compreendidos no volume 3). No Irão, sobretudo nas fases da sua infância e adolescência, os espaços interiores são os locais individuais e de protecção – com a família e a vida mais recatada, os amigos e as únicas festas onde certos prazeres são permitidos, e mesmo o seu curto casamento – e o exterior o da conformação social, e o confronto e medo com as normas políticas e religiosas. Por vezes, mesmo os locais interiores, sobretudo durante as festas, são ameaçados ou mesmo

[538] Ver página 4 do primeiro capítulo, "Le Foulard", vol. 1. V. Anexo.

[539] "...heuresement [que a avó está ali], car depuis ce soir du septembre 1994, je na la revis qu'une fois lors du nouvel an iranien en mars 1995. Elle décéda le 4 janvier 1996… La liberté avait un prix".

[540] *Persepolis* foi a primeira obra em banda desenhada de Marjane Satrapi. Desde então, a autora publicou outros dois livros, *Broderies* (2003) e *Poulet aux Prunes* (2004), já para não falar de outros livros ilustrados, em colaboração ou não, explorando contos tradicionais persas, ou seja, na continuidade da sua inscrição numa cultura colectiva do seu país. E, em 2008, estreou o filme por ela co-realizado baseado no livro aqui lido (cujas diferenças entre si, dado pretender dar conta de "memórias", são bastante significativas em termos de estruturação narrativa e mesmo de opção política, mas que remetemos para a eventualidade de um estudo comparativo; ver uma imagem no Anexo). *Broderies* é um livro em que Satrapi revisita as mulheres da sua família alargada, inclusive, e com destaque, a sua avó.

invadidos pelos agentes dessa conformação à Sharia, como acontece nos capítulos intitulados "Le Vin" (vol. 2) e "Les Chaussettes" (vol. 4). As escolas são espaços ambíguos, que por vezes mesclam esses dois valores: em mais de uma ocasião, quer durante a infância quer durante a sua aprendizagem artística primeira (antes de viajar para a Áustria), quer ainda a sua segunda fase (depois de regressar), Marjane confronta sempre os poderes estabelecidos, pondo em causa este ou aquele princípio perante os colegas, professores ou tutoras, procurando sempre discutir através de princípios lógicos contra as regras islâmicas que parecem (e são) aleatórias e discriminatórias (sobretudo em relação às mulheres). No entanto, esse confronto torna as escolas em palcos da conformação total, onde esse conflito é limitado, chocando apenas quem a ouve mas nunca alterando o modo como funciona. Pelo contrário, na Europa verifica-se uma inversão da distribuição desses papéis. Os exteriores passam a ser o local no qual é possível a Marjane exercer a totalidade da sua individualidade, encontrando-se não só com os seus amigos e namorados mas também, como se costuma dizer, "consigo mesma". Os espaços interiores, uma vez que se trata de uma pousada religiosa (católica) ou quartos alugados em casas (onde as senhorias estão sempre presentes e ou fazem mil e uma exigências ou são negligentes), tornam-se os palcos onde os confrontos se dão, quase sempre alimentados por mal-entendidos e preconceitos para com Marjane (por ser iraniana, isto é, "inimiga", "fundamentalista", etc.): com as freiras, a professora Heller, as raparigas que escuta no café, a mãe de Markus. É até mesmo palco de vingança, como quando, depois de ser apalpada por um cliente num restaurante onde trabalha, a cozinheira jugoslava, como que para lhe restaurar a honra, cospe sobre o bife que servirá ao prevaricador[541]. O interior, neste caso em particular, onde se cruza com outra estrangeira, não deixa de ser um local do confronto, mais especificamente onde se repara a falta. No momento de rompimento total com a vida austríaca, causada por um desgosto de amor (ver abaixo, sobre Markus), Marjane passa a viver na rua a tempo inteiro. A rua passa a ser o seu espaço de vida, interior: segue-se a crise e o fim (dessa estada).

Enquanto criança, no seguimento do seu desejo de se tornar profeta, a pequena Marjane tinha diálogos directos com Deus, que vemos representado[542] nas vinhetas como se

[541] Capítulo "Le Croissant", vol. 3

[542] Não obstante a proibição muçulmana (tradição) de representar criaturas vivas, e muito menos o corpo humano, e ainda menos o Profeta Maomé e Deus, Satrapi apresenta não apenas todos os profetas em fila, em duas vinhetas (página 4 do vol. 1) como faz representar Deus de acordo com princípios ocidentais: um homem de longuíssimas barbas brancas e com o corpo como que ocultado por uma veste larga e inconsútil. V. Anexo.

uma outra qualquer personagem se tratasse. Tal como em David B.[543], as personagens que procedem da fantasia ou da imaginação ganham de facto a sua imagem, a qual se encontra no mesmo plano gráfico das demais personagens, "reais", próprio do traço (*graphiation*) destes autores, e da banda desenhada em geral. Apesar de mais ninguém saber disso, Marjane discute com Deus, atravessando as mesmas atitudes e tendo as mesmas reacções que nas discussões com as restantes pessoas. Marjane confessa a Deus os seus desejos e ambições. Mas por fim, quando o seu tio Anouche, acusado de ser um espião soviético, é condenado à morte, e depois de a ter chamado a ela (como seu direito de ver um só membro da família antes da execução), é efectivamente morto, Deus visita-a no quarto, onde ela chora. Marjane ordena-lhe, irada, que ele saia da sua vida, e que não o deseja mais ver. "Fora!", grita. A última vinheta do vol. 1 mostra-a flutuando no espaço. Os textos recitativos dizem: "E assim vi-me sem eira nem beira. O que é que podia acontecer de pior?"[544]. Esta pergunta retórica em particular, é já quase um hábito, é seguida pelo "pior". Na vinheta irrompe um balão que vem de uma voz exterior à cena (isto é, àquela projecção da imaginação): "Marji, corre para a cave! Estamos a ser bombardeados!"[545]. É o início da guerra Irão-Iraque, que ocupará grande parte do vol. 2, juntamente com a progressiva tirania das leis islâmicas sobre uma sociedade que se sentia, há tão pouco tempo, na liberdade. Em comparação com Neaud, onde se exploram temas e noções sociais complexas (a homossexualidade e a sua integração na sociedade em geral, os problemas inerentes à vida de um *chômeur* e numa aldeia pequena), também Satrapi explora questões como a guerra, a islamização, a emancipação da mulher, etc., de modo apaixonado e argumentado, mas sempre integrando esses mesmos temas no relato das suas próprias memórias, como se fosse – e é-o – o seu corpo o território onde esses assuntos se debatem e revelam.

Na verdade, explorar a relação do corpo de Marjane e o resto do mundo em *Persepolis* é uma das formas de vermos como se dá uma paulatina mas assegurada transformação da sua pessoa, o que é igualmente uma forma de dar conta das transformações da sua memória: à medida que estes passos são dados[546], a relação com o corpo começa a dar-se menos por estar associada a uma qualquer imaginação (infantilizada, fantasiada) do mundo, mas por haver um

[543] Um dos mentores, senão mesmo o principal, de Marjane Satrapi na sua aprendizagem do trabalho de banda desenhada.
[544] "Et c'est ainsi que je me retrouvais sans repère…qu'est-ce-qu'il pouvait arriver de pire?".
[545] "Marji, cours au sous-sol! On nous bombarde!!!".
[546] Não seremos exaustivos. Indicaremos as transformações de que a personagem é consciente, demonstrando-se uma qualquer atitude de mudança da parte da mesma.

controle efectivo do seu corpo como espaço significante em relação a quem a "lê". Já havíamos visto como a pequena Marji havia entendido mal o significado de uma "cela cheia de água" e, para o poder inteirar em si mesma, experimenta estar mergulhada na água da banheira durante tempo o suficiente para ficar com a pele das mãos engelhada. O comentário é curioso: "como um avô"[547]. Foi precisamente o seu avô quem sofreu a tortura que ela tenta imitar (a proximidade de Marjane será sempre maior com os do seu sangue do que com quase todos os outros, inclusive os namorados e maridos, que cedo se tornam pessoas distantes ou a distanciar). Mais tarde ("Les Héros", vol. 1), todas as torturas de que se dá conta terem passado os prisioneiros políticos do tempo do Xá, e que visitam os pais de Marjane, são passíveis de se transformarem em brincadeiras entre as crianças na rua, ainda que por muito pouco tempo, pois de um primeiro sentimento de prazer malévolo ("tinha um sentimento diabólico de poder", pensa Marji ao ver-se reflectida com cornos de diabo) imediatamente se põe a chorar por achar que "era aflitivo"[548], chegando mesmo a dizer à mãe, que com ela concorda, que há que perdoar. O que, de resto, ecoa uma situação anteriormente passada quando Marjane e os seus amigos se tentaram vingar de crimes – que não foram cometidos sobre eles – numa outra criança, Ramine - que não os havia cometido (trata-se do filho do membro dos serviços secretos indicado atrás).

No volume 2, já começada a guerra entre o Irão e o Iraque, e na primeira vaga de fundamentalismo muçulmano tomando conta da nação, com grandes paradas e comportamentos sociais de louvor aos mártires, Marjane e as suas colegas de escola são forçadas a demonstrar esse apoio, batendo com as mãos no peito ("La Clef"). Apesar dessa acção estar em consonância com a política de solidariedade para com os combatentes, os mártires e cerimónias religiosas tradicionais, rapidamente se torna alvo de exacerbamento cómico no recreio, com Marjane espojando-se e rebolando no chão, gritando "Matem-me!" ("Achevez moi!!") para gáudio das colegas mas ríspida chamada de atenção das professoras. Aliás, toda e qualquer das acções a que obrigam as meninas da escola, em nome da nação, tornam-se alvo de risota e brincadeiras. Mas quando os pais são chamados à atenção, estes acabam por defendê-las e não conformá-las às novas regras que se vão impondo. Estas apenas servem para "endurecer o regime", cada vez mais abafante a todos os níveis da vida social no Irão. Como forma de se rebelar contra as regras da mãe, mas que num só momento se

[547] "Comme un grand-pére". Capítulo "La Cellule d'eau", vol. 1.
[548] "(...) j'avais un diabolique sentiment de puissance" e "c'était accablant".

confundem com o regime do país, Marjane acende um cigarro[549], que a faz tossir e chorar, mas que mesmo assim a permite "sair da infância de uma vez por todas", acrescentando, em recitativo, "Agora era crescida"[550].

A oportunidade de realmente crescer dar-se-á na sua estada na Europa (vol. 3), em que passa quatro anos, entre os catorze e os dezoito anos de idade. As diferenças serão substanciais – e demonstradas – até ao ponto em que no seu regresso a Teerão, no aeroporto, os seus pais a não reconhecem (primeira página do volume 4, ver Anexo)[551]. Mas antes de darmos conta dessas alterações, algumas delas representadas, outras não e outras ainda alcançadas mas logo abandonadas (as modas), retornemos aos caminhos possíveis de rebelião ao regime. O cigarro não é um elemento do corpo, mas é um elemento, um signo, como diria Barthes, que se poderá entender como sua extensão, e que age *sobre* ele ou *por* ele. Esses significados podem assumir vários valores, conforme o "leitor", e essas diferenças podem ser também elas sinal de rebeldia. No capítulo "Kim Wilde", ainda no volume 2, há um momento em que Marjane, apetrechada com vários presentes que os seus pais lhe trouxeram de uma viagem à Turquia – uma oportunidade de arranjar posters de Kim Wilde e Iron Maiden, produtos culturais da "decadência ocidental" apenas acessível no mercado negro -, é mandada parar na rua pelas "guardiãs da revolução", mulheres cuja missão era "prender as mulheres que não usavam correctamente os seus véus (como eu, por exemplo)"[552]. O diálogo que se segue é um verdadeiro jogo de troca de significados, como entre a Capuchinho Vermelho e o Lobo, em que cada um diz o que deseja ver: ora pela negativa ora na defensiva, em que o modo de vestir ou se vê ou como ofensivo, contra-revolucionário, inapropriado (pelas guardiãs) ou como simplesmente natural e de direito individual, ainda que tenha de ser disfarçado para poder ser mantido: onde as guardiãs vêem "ténis punk", Marjane diz serem "de basquetebol", da sua equipa escolar; onde um crachá tem Michael Jackson, é defendido como sendo de Malcolm X, "chefe dos muçulmanos negros dos Estados Unidos"; as calças de ganga podem parecer colantes, mas é porque encolheram (v. Anexo)... Não obstante todas estas tentativas de defesa, uma das guardiãs resolve levá-la ao seu comissariado. O último reduto é a chantagem emocional, e chora, ao mesmo tempo que inventa uma mentira dickensiana. Foi o único modo de a demover, apesar de Marji não saber "se ela acreditou ou se fingiu acreditar"[553]. Ao chegar

[549] No capítulo precisamente intitulado "La Cigarette".
[550] "(…) sortir définitivement de l'enfance" e "Maintenant j'étais grande"
[551] Antes, o mesmo acontecera durante a visita da mãe à filha na Áustria.
[552] "arrêter les femmes qui n'étaient pas correctment voilées (comme moi par exemple)".
[553] "si elle m'a crue ou si elle a fait semblant".

a casa, dança e canta ao som de "Kids in America" de Kim Wilde. "Descontraímo-nos como podemos"[554]. Termina o episódio. Também se poderia dizer que é como se sobrevive e se rebela.

Como indicámos, porém, é na Europa que as transformações a ocorrer são mais profundas. Apesar de não ser verbalizado, Marjane confronta-se com comportamentos e atitudes para com o corpo aos quais não estava habituada. A sua partilha de um quarto numa pensão explorada por freiras, com uma natural do Tirol austríaco, Lucia, e depois a vida no colégio francês, coloca-a de imediato em contacto e conversação com todo um humor diferente, uma língua diferente, e obriga-a a habituar-se, rapidamente, a comportamentos que lhe não seriam naturais, tanto como habituar os outros à sua própria estranheza. A expressão maior dessa estranheza é junto a um dos que se viria a tornar um amigo habitual, Momo, um punk, que cumprimentava toda a gente com um beijo sobre os lábios, inclusive Marjane, a qual, assim, é beijada "na boca, pela primeira vez"[555]. Ao visitar a família de Lucia, Marjane comenta o facto da mãe da sua amiga ter um bigode. Antes víramos – mas não há qualquer comentário da parte da narradora e muito menos da personagem Marjane – como Lucia tinha pêlos nas axilas; não havendo comentário, não há qualquer razão para ver aí nem uma aceitação nem uma crítica; porém, tendo em conta o modo visível em como isso é representado, e tendo em conta o que acontece no vol. 4, em que Marjane fala da "obsessão da mulher oriental" pela destruição dos pêlos), é possível que constitua um signo de diferença para com Marjane-enquanto-personagem. Mas as repercussões destas novas experiências não se reduzirão somente à percepção do outro. Rapidamente terá lugar no seu próprio corpo e de dois modos, de resto, complementares: em primeiro lugar, digamos que psicologicamente, e depois efectivamente no corpo.

No capítulo intitulado "Les Pâtes", compelida pelos seus colegas a ler vários autores "na moda" (entre o seu círculo), lê Bakunine e Sartre, mas não compreende muito da filosofia do primeiro e acha o segundo "um bocado chato" ("un peu agaçant"). A leitura de Simone de Beauvoir, quer de *Les Mandarins* quer de *O Segundo Sexo*, fá-la experimentar urinar de pé, com resultados pouco felizes (v. Anexo). Mas os comentários (em recitativos) em torno do significado desta leitura são o que a tornam um ponto de viragem: "Para me educar, eu tinha de compreender tudo. E começando por mim mesma: Marji, a mulher. Lancei-me à leitura da

[554] "On se calme comme on peut".
[555] "(…) pour la première fois sur la bouche". Cap. "Tyrol".

obra preferida da minha mãe"[556]. A chave aqui é o elo entre a busca por uma *compreensão* alargada, e que deve passar por *ela mesma* (que começa a definir-se como *mulher*), e a experiência anterior da sua mãe (uma busca por se integrar, portanto, antes de mais); depois do episódio de urinar em pé, explicita: "sendo iraniana, antes de urinar como um homem, tinha de aprender a tornar-me uma mulher emancipada"[557]. Apesar de não estar relacionado de modo imediato, essas leituras levarão a que Marjane passe a confrontar as freiras de um modo mais directo, o que levará, no fim, à sua expulsão por ter respondido "na mesma moeda" a uma provocação, mas uma acção que seria vista pela superiora como "má educação". Isto leva a que mude de residência, para casa de uma amiga, Julie, uma rapariga emancipada, que vive com a mãe, uma mulher culta e feminista com quem Marjane se dá bem. Nas conversas com Julie, aprende algumas coisas sobre a pílula e sobre sexo. A propósito de uma festa em casa dela, maquilha-se pela primeira vez. Também escuta pessoas a fazer amor (Julie e o namorado), e vê-os seminus na sala... São experiências com as quais ela não está totalmente à vontade; todavia: "Nessa noite, havia finalmente compreendido o que significava 'a Revolução Sexual'. Esse foi o meu primeiro grande passo de assimilação da cultural ocidental"[558].

É no capítulo imediatamente a seguir ao desta festa e acontecimentos, "Le Légume", que Marjane dá conta de que "à minha transformação mental seguiu-se a metamorfose física"[559]. Dá conta do crescimento em altura, dos olhos, do queixo, da boca, das mãos, dos pés, do nariz e do sinal por cima deste, do peito e do rabo. Esta enumeração é acompanhada numa página dividida em 15 pequenas vinhetas, na qual na primeira se parece com um Mr. Hyde ou um Hulk em fase de expansão e nas outras evidencia em específico cada uma das partes mencionadas, alterando a imagem anterior, numa deformação humorística[560]. Essa

[556] "Pour m'instruire, il fallait que je comprenne tout. En commeçant par moi-même: moi, Marji, la femme. Je me suis lancée dans la lécture de l'œuvre préférée de ma mère". Sendo este um dos poucos momentos, mas não único, em que há uma regressão para um passado ainda mais recuado do que aquele que está a ser relatado nesse momento: precisamente demonstrando como Marjane vai reavaliando experiências anteriores, que não compreendera então, à luz da evolução que experiencia mais tarde. Por outro lado, uma vez que todo o *Persepolis* apresenta de modo relativamente linear o passado, são estes os momentos em que damos conta das irrupções, das rememorações de passados mais recuados num outro, mais "estruturado" na narrativa da obra. Como de uma frase no *perfeito* se soltam verbos no *mais-que-perfeitos*.

[557] "...en tant qu'iranienne, avant d'uriner comme un homme, il fallait que j'aprenne à devenir une femme libérée et emancipée".

[558] "Ce soir-là, j'ai vraiment compris ce que signifiait 'La Libération Sexuelle'./Ce fut mon premier grand pas dans l'assimilation de la culture occidentale". Cap. "La Pilule".

[559] "Ma transformation mentale fui suivie par ma métamorphose physique". V. Anexo.

[560] Um aspecto curioso, mas de modo algum compulsivo, na diferenciação das bandas desenhadas autobiográficas feitas por mulheres e por homens é que estes, quando representam corpos, independentemente da expressão sexual dos autores (vejam-se Neaud e Baudoin), optam pelo "corpo do desejo", aquele que habita as suas fantasias ou relações, ao passo que as autoras as mais das vezes exploram as crises e transformações dos seus próprios corpos. Exemplos não faltariam, mas como exemplo (e mote?) bastará indicar a história de Aline Kominsky[-

transformação, digamos, intrínseca ao corpo, segue-se por uma outra, mais externa: Marjane corta o cabelo, maquilha-se, obtém nova roupa e bijutarias e assume um "look punk" (v. Anexo), que leva a uma aceitação grande da parte de toda a comunidade escolar. Essa aceitação é muito desejada por Marjane, chegando mesmo a fingir uma série de comportamentos para melhor se integrar, ainda que sinta um certo grau de vergonha, sobretudo quando volta a falar com os seus pais pelo telefone, que a chamam uma "filha de sonho". Não o é, sente Marjane, e são precisamente os sonhos que a fazem reviver o seu passado no Irão: numa vinheta grande em que vemos Marjane a dormir, por cima dela, num "espaço onírico", flutuam 13 cenas que havíamos observado nos dois primeiros volumes de *Persepolis*. "Queria esquecer-me de tudo, fazer eclipsar o meu passado. Mas o meu inconsciente alcançava-me"[561]. Marjane deseja esquecer, mas isso não é possível, o esquecimento nunca pode ser total, e como o não é, despertará sempre com estes estímulos contrários. Para relembrar as palavras de Santo Agostinho, "o esquecimento está conservado na memória".

Esse desejo de se esquecer e se integrar passa mesmo por fingir que é francesa, negando as suas origens. É apenas quando escuta falarem e troçando dela num café que explode de raiva, gritando "sou iraniana e orgulhosa de o ser!"[562]. É essa explosão de raiva que a faz recordar, e inteirar, as palavras que a avó lhe havia dito[563], e que vinham assombrando estes últimos tempos: a de manter a integridade de si mesma, mesmo que isso a levasse à não integração local. Seguir-se-ão mais experiências, algumas das quais mais profundas e dolorosas, sobretudo as relações falhadas com dois namorados – o primeiro, com o qual descobre a vida sexual[564], mas que se assume como homossexual imediatamente a seguir; o segundo, Markus, com quem vive dias apaixonados para o descobrir com outra mulher pouco depois. Este acontecimento é o mais brutal, que a leva a cair numa tristeza absoluta e inclusivamente a

Crumb] de 1975 "Bunch plays with Herself" em que a protagonista, um avatar de Kominsky, explora em 18 vinhetas (2 pranchas) toda a espécie de micro-eventos no seu corpo (borbulhas, pêlos, secreções), terminando por confessar que o seu corpo é "an endless source of entertainment" (republicado em *Love that Bunch*. Fantagraphics: Seattle 1990; pgs. 21-22). Muitas das autoras que lhe seguiram os passos optam, de uma forma ou de outra, por avançar apreciações, nem sempre elogiosas, dos seus próprios corpos. Não serve isto para se poder fundar algo como "banda desenhada feminina" numa diferenciação redutora e simplista, mas alertar para um aspecto pertinente e regularmente presente.

[561] "Je voulais tout oublier, faire disparaître mon passé, mais mon inconscient me rattrapait".

[562] "Je suis iranienne et fière de l'être!".

[563] No último capítulo, "La Dot", do vol. 2, na noite em que se despedira dela antes de viajar para a Áustria.

[564] Cuja cena se resume a uma vinheta mostrando a porta fechada do quarto, com o texto em narração: "je ne voulais plus être une vierge effarouchée" (cap. "Cache-Chache"). É mesmo "escondida", ou "obscena", "fora de cena", que se dá conta desse evento, o que demonstra que o objectivo de Satrapi é de facto explorar o impacto dos vários eventos no seu *Bildungsroman*, mais do que procurar efeitos de choque pela exposição histriónica da sua intimidade (o que ocorre em alguns outros trabalhos autobiográficos, mormente norte-americanos).

abandonar o seu quarto, por ter sido acusada de roubar uma jóia e abdicando de fazer valer a justiça. Imediatamente antes de partir, ela chora sobre uma t-shirt de Markus que tinha no quarto: à medida que seca as lágrimas, pergunta-se progressivamente pela mãe, pela avó e pelo pai. É no dia do seu décimo-oitavo aniversário que Marjane passa a viver nas ruas de Viena, apanhando beatas do chão, procurando comida no lixo e reconstruindo a imagem do namorado Markus a partir dos mesmos elementos a que tinha tido acesso antes, mas que usava agora numa nova leitura. Esses dias (dois meses) levam a que contraia uma doença pulmonar, desmaie e acorde num hospital. Em duas vinhetas em que o médico a examina com raios-x (nesse efeito típico da banda desenhada em que vemos os ossos da personagem do outro lado da placa), Marjane apercebe-se do anedótico desta sua derrota: "Tinha sobrevivido a uma guerra que me afastara do meu país e dos meus pais, e era uma banalíssima história de amor que quase me mata"[565]. Apesar da vergonha que sente neste seu "regresso à vida", decide regressar mesmo ao Irão, para com os seus. Este último capítulo, repescando o primeiro de todos, também se intitula "Le Foulard". Numa inversão completa da transformação da "fase *punk*", e como que um retorno ao ponto de antes da vinda à Europa, Marjane coloca esse véu por sobre a cabeça: "tanto pior para as minhas liberdades sociais e individuais. Precisava mesmo de voltar a casa"[566]. É como se apagasse toda esta parte do volume 3, da Europa[567], para poder retornar ao espaço, não só físico, mas familiar, do Irão.

De regresso a Teerão há um grupo de eventos e pequenos confrontos que fazem mostrar que o mundo continuou a rodar não obstante a distância entre Marjane e os seus, com algumas dessas diferenças aceites, outras apenas provocando um breve espanto, algumas com consequências mais fortes: a mãe aceita finalmente que ela fume (como já havia aceitado antes); Marjane surpreende-se por se ter tornado uma mulher emancipada e moderna, ao passo que as suas amigas, no Irão, emulavam "as protagonistas de telenovelas americanas, prontas a casar-se já amanhã, se pudessem"[568]; e quando visita o seu amigo de infância, Kia Abadi,

[565] "J'avais survécu à une guerre qui m'avait éloignée de mon pays et de mes parents.../...et c'est une banale histoire d'amour que a failli m'emporter".

[566] "...tant pis pour mes libertés individuelles et sociales.../...j'avais tellement besoin de rentrer chez moi". V. Anexo.

[567] Como foi indicado, as capas de cada um destes volumes apresenta um cavaleiro, os dois primeiros visivelmente iranianos, e o último (o 4º) com Satrapi montada – no único cavalo parado, sossegado, como se desejasse mostrar uma tranquilidade enfim conquistada. O terceiro mostra um cavaleiro num cavalo rompante, mas é um europeu de certeza, talvez da Prússia. As capas são sempre elementos *paratextuais*, senão mesmo *extratextuais*; e por alguma razão se diz que não se deve julgar um livro pela capa ("quem vê caras não vê corações"): mas num livro de banda desenhada a *visualidade* toma um papel significativo e as estratégias das capas são parte integrante da construção do seu significado (a sua "cara" é já "coração"), como já havíamos visto no *Journal* de Neaud.

[568] "(…) des héroïnes de séries télévisées américaines, prêtes à se marier du jour au lendemain, si l'occasion se

descobre-o numa cadeira de rodas, e sem um braço. No entanto, é o acumular das pequenas distâncias entre a sua vida e a de todos os que a rodeiam, o crescimento a que ela se havia entregue e a diferença no país onde voltara, o que mais ressoa – "era uma ocidental no Irão, uma iraniana no Ocidente. Não tinha nenhuma identidade"[569]: a vinheta mostra-nos uma silhueta invertida de Marjane, apenas um contorno preenchido de branco num fundo negro, nada mais – e que a lança num desespero e alienação crescentes: psicoterapeutas, psicofármacos, as alucinações que lhes estão associadas, e uma tentativa de suicídio. É desse momento negro (o segundo, após a vida nas ruas de Viena) que Marjane emerge e fá-lo novamente através de uma transformação física (numa composição idêntica à descrita a propósito do capítulo "Le Vegetable"): depila as pernas, as sobrancelhas, o buço, faz uma permanente, muda completamente de vestuário e sapatos, maquilha-se, faz aeróbica (torna-se mesmo instrutora) e apresenta-se como "uma mulher ao vento" ("une femme dans le vent..."). Uma Marjane mais conformada com o que se espera dela no Irão (v. Anexo).

Apesar disso, alguns dos signos que ela emprega não são bem vistos pelos comités revolucionários, os defensores da moral e dos bons costumes muçulmanos: por vezes tem problemas com os guardiães (como quando era criança), alguns deles explorados de modo mais sério, outros quase anedóticos (como o dia em que passa horas no Comité por causa das suas meias vermelhas). Tornam-se não apenas um modo de se embelezar à sua maneira, mas mesmo signos de subversão, aqueles que lhe são possíveis dadas as circunstâncias opressivas e violentas. Essa ideia é clara quando, no capítulo "Les Chaussettes", há uma prancha dividida em duas grandes vinhetas mostrando Marjane e as suas amigas (v. Anexo): na de cima, todas em pé, com as longas vestes negras e os véus, na de baixo, sentadas e mais descontraídas, de cabelos soltos, maquilhadas e com vestidos variados[570]. É um regresso ao mesmo princípio do espaço privado como única esfera de expressão livre e pessoal (exacerbado pela invasão dos guardiães nos apartamentos durante as festas, por vezes com consequências trágicas).

Essa transformação levá-la-á a encontrar uma nova vida social, mais regrada: amigos, festas, funções sociais, novos estudos, empregos e, mais importante, um marido, Réza. No

présentait". O casamento é visto como um retrocesso nos direitos da mulher no Irão, uma prisão. Quando Marjane se resolver casar, a mãe vê todo o projecto de emancipação perdido; a própria Marjane vê o casamento como uma prisão: na vinheta imediatamente após a entrada na casa com o marido, no dia do casamento, vemos a protagonista espreitando por entre barras (trata-se de uma *metáfora visual*, e não da figuração de algo tangível).

[569] "(…) j'étais une occidentale en Iran, une iranienne en Occident. Je n'avais aucune identité". Cap. "Le Ski".

[570] Não deixa de ser curioso que deva repetir "negros". Trata-se, afinal, de um livro a preto-e-branco. No entanto, adivinha-se que a primeira vinheta representa tal qual o que procura mostrar, ao passo que a segunda dá a entender – mas como se explica a intuição? – que haverá ali várias cores... Fala-se aqui de situações "antípodas", "díspares" e "esquizofrénicas".

entanto, apesar de vermos algum tempo do namoro, a representação do casamento é rápida, a vida dos casados resume-se a umas meras páginas e de imediato são reveladas as brechas que levarão a um rápido divórcio: o choro da mãe lamentando-se por não a ver "independente" e "emancipada", um criado na festa tomando uma mulher (mais "bem arranjada") pela noiva Marjane, a vinheta que mostra a sua "sensação bizarra" mal entra em casa, pensando numa prisão, os contrastes das vontades de cada um imediatamente colocados à vista, duas vinhetas que opõem a representação da "Marjane com quem Réza se casou" e a da "Marjane com que ele se encontrou" (v. Anexo)... E mesmo quando ambos obtêm um trabalho artístico que criarão juntos, é como se fosse uma metonímia da sua relação com tudo: criar um parque de atracções baseado nos heróis da mitologia iraniana. Estudam, fazem esboços, preparam planos. Olhando para esse passado glorioso, radiante. Mas o regime não está nada interessado nisso, é um projecto "irrealizável"[571]. Tal qual é irrealizável o seu casamento com Réza, sem amor, e a sua permanência num país onde Marjane não pode continuar a criar livremente. A decisão está tomada em partir para a Europa, para França, de modo definitivo. Os últimos dias são guardados para a família, os pais, as campas do avô e do tio Anouche, e uma última viagem só com a avó. Como sempre, Marjane Satrapi (aqui, todos os três papéis de protagonista, narradora, autora) estabelece ou tenta estabelecer um saber genealógico, construindo uma memória e uma história, não apenas de si mesma, mas da família a que pertence, através das suas imagens como um saber *etimológico*, isto é, que a um só tempo dá a conhecer a origem cintilante de que parte e salienta a diferenciação, o afastamento que se constituiu entretanto[572].

Tal como se verificou em Neaud, é por oposição aos Outros – a integração permanente é apenas reduzida a esta sua mais próxima família – que Marjane se vai encontrando a si mesma. É possível que seja sempre assim, por diferenciação, ou mesmo oposição, que a personalidade de cada um se forma, mas do grupo seleccionado no trabalho presente, estes dois autores sublinham de modo muito vincado algumas das características que os afastam da maioria das pessoas das sociedades em que se encontram. Essas suas, digamos, "alteridades", tornam-se centrais para a forma como se vêem a si mesmos, e assim são vestígios significativos para a exploração dos seus textos. Nesse sentido em particular, Satrapi e

[571] Um outro tema explorado, paralelo, nestes momentos, é o das obrigações dos artistas em representar tudo de acordo com princípios religiosos, mostrando-se mesmo os episódios de violência e prisão daqueles que "pisam o risco". A própria criação de *Persepolis* é um acto de resistência em relação a essas regras: a versão fílmica, por exemplo, foi alvo de protestos do regime.

[572] Cf. Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante:* pg. 173. Neste segmento, Didi-Huberman cita *A Geneologia da Moral* de Nietzsche. Baudoin também constrói um espaço da família, no qual se coloca, mas os movimentos temporais são bem menos lineares do que os da obra de Satrapi.

Neaud partilham afinidades especiais. A súbita descoberta de Marjane do seu próprio orgulho em ser iraniana só despertara no momento de confronto directo, da explosão de raiva, verbalizada, no café da Áustria. Mas mesmo depois de regressar ao Irão, e aí casar, de descobrir pequenos empregos mais ou menos continuados e assíduos, tudo é sempre afinal temporário... A partida derradeira para a França (onde, compreendemos, lhe será possível criar a obra que agora lemos e nos apresenta todo o contexto que lhe subjaz) é apenas prova de que só nessa diferenciação, nesse *estranhamento*, é que Marjane, como *estranha*, se consegue definir a ela mesma.

3.3. David B., *L'ascencion du haut Mal*

Meu irmão, meu fantasma

Chacun son fantôme, comme ça il n'y a pas de jaloux.[573]
David B., *L'Ascension du Haut Mal*, vol. 3

Poder-se-á considerar *L'ascencion du Haut Mal* uma autobiografia se a personagem principal, aquela a que se dá mais importância ou que coordena todas as acções não for confundível com a figura do narrador e do autor? A resposta imediata seria negativa, mas David B., ao elaborar uma narrativa que toma o seu irmão, Jean-Christophe, como foco da atenção e das acções realizadas torna essa questão mais difícil de resolver. A "personagem principal" é, indubitavelmente, Jean-Christophe, mas é como se a exploração da história da sua doença (a epilepsia, ou "haut mal"[574]) e de todas as acções tomadas em conjunto pela família (os pais, os dois irmãos e ainda a irmã) servisse como palco de exploração também das origens do trabalho artístico de David B.

O "Alto Mal" é algo que cresce e incha como uma maré negra: a edição consultada, os seis volumes da colecção Éperluette da L'Association[575] apresentam capas idênticas (ver Anexo): os dois irmãos encontram-se lado a lado, o mais novo, Pierre-François (que mudaria de nome para David B. na adolescência), e o mais velho, Jean-Christophe. A cada volume os irmãos vão envelhecendo até à idade adulta na 6ª capa; e, para mais, o rosto de J.-C. surge progressivamente coberto de cicatrizes (constatação que se associa à primeira página do primeiro volume, cf. adiante). Por detrás dos irmãos, num fundo a amarelo, uma procissão de monstros demoníacos que vai de badana a badana, atravessando toda a capa, os seus corpos preenchidos por um negro liso. Esta procissão engrossa de volume para volume, mostrando toda a espécie de monstros e criaturas e personagens fantásticas (e que habitam a obra de David B.), até preencherem todo o fundo e, finalmente, no último volume, apenas uma mancha negra, total, os circunda e, na contracapa, um dragão-serpente enroscado: o qual, como se verá na leitura, é o símbolo da epilepsia de Jean-Christophe[576].

[573] "A cada qual o seu fantasma. Assim não há ciúmes".
[574] Um sinónimo popular, tal como "doença sagrada" ou "mal de S. João". A sua "ascensão" prende-se com uma outra metáfora que ocorre e se desdobra ao longo da obra, falando da doença como uma montanha que se deverá subir penosamente e cujo alcance não é de modo algum fácil, um "Monte Analogue" (para recuperar o título da novela de René Daumal) interior mas partilhado entre os irmãos.
[575] (Paris). O volume 1 saiu em 1996, Vol. 2, 1997, Vol. 3, 1998, Vol. 4, 1999, Vol. 5, 2000, e Vol. 6, 2003.
[576] Não nos cansaremos de repetir que as estratégias visuais de todo o livro são significativas: a edição americana num só volume (Pantheon: 2005) segue o mesmo esquema cromático, com a capa dura do livro a amarelo e com os dois jovens irmãos, mas em torno da qual se coloca uma sobrecapa a negro com todas essas criaturas, havendo apenas um buraco para ver os irmãos (ver Anexo). Como que protegendo-os do resto da população demoníaca, está um bico de um homem-íbis a servir de pala. Essa criatura é o avô materno, cuja morte e metamorfose

A organização de *L'ascension du Haut Mal* não é absolutamente linear. Apesar de existir como que uma trama principal – o crescimento de David B. com o seu irmão e a família mais próxima, e as múltiplas tentativas de cura da epilepsia – há inúmeros desvios dessa linha, quer através de histórias encaixadas, desde resumos e episódios da vida de outros membros da sua família a descrições de sonhos[577], a saltos para o tempo presente da feitura da obra, o que permitirá ou preparará o território para que a figuração empregue elementos do fantástico e maravilhoso[578], sem quaisquer estranhamentos para as personagens envolvidas. Esse desvio começa de imediato: em primeiro lugar, aparecem as vinhetas mais largas que ilustram os contos e relatos de batalhas que os pais contam às crianças (pág. 3, vol. 1); imediatamente a seguir, David B. conta como era levado por um tufão a viagens nocturnas pelas trevas (no interior da potencialidade da ficção, não é explicada qual a diferença desta fantasia de criança e da "realidade", precisamente porque para as crianças não há fingimento, tudo é real, vivido, e essas sensações são reactualizadas em *L'Ascension*, tal como previsto na "memória de acção" da antiguidade), e a vinheta que mostra os dois irmãos juntando-se a outros amigos para brincarem no bairro mostra-os gigantescos em relação à rua, e com cabeças ligeiramente exageradas para o estilo que parece seguir... É como se o autor quisesse desde logo demonstrar

assistimos no livro (vol. 2, pg. 24, ver Anexo). A transformação do avô em pássaro é já um trabalho de rememoração: da última vez que Pierre-François o vê, a boca está fechada com um grampo e assemelha-se a um bico de pássaro: essa como que máscara mortuária transformar-se-á, para sempre, no rosto do avô rememorado por P.-F., é assim que aparece na sua forma fantasmática.

[577] De resto, alguns dos outros trabalhos de David B. são precisamente a transcrição de sonhos seus para bandas desenhadas, é quase um dos seus territórios principais, sendo caso disso *Le Cheval Blême* (1992) e *Les Complots Nocturnes* (2005). Um outro campo de criação é a adaptação, cruzamento ou criação a partir de elementos mitológicos e fantásticos provenientes de vários países e fontes quer populares quer eruditas (de lendas medievais judaicas, cristãs e muçulmanas a Schwob, das *obakebanashi* japonesas a Borges). É importante esta associação, mesmo que não a exploremos directamente, uma vez que *L'Ascension* estabelece ligações à matéria que David B. emprega e aos frutos do seu trabalho como expressão do modo como lidou com a doença do irmão. Mais, numa entrevista, o autor confessa que esta (integração desses elementos) é "uma forma de escrita", mas que pretende "não só transcrever a realidade como a realidade, mas também transcrever o que a cerca e está por detrás dela: os sentimentos, as impressões, as fantasias, os sonhos sobre a realidade, coisas dessa natureza". Entrevista conduzida por Matthias Wivel. In *The Comics Journal* no. 275, Fantagraphics Books: Seattle, Abril 2006; v. pgs. 104-105. Significativamente, repete na conversa as palavras "impressões" e "imprimir" sobre a criação dessas imagens, dando conta da ductilidade idêntica que infunde às memórias, aos sonhos, às imagens que as encerram. Noutra, diz: a obra é um local onde se agrega "un regard où je mélange les souvenirs de mes grands-parents, des références historiques, des scènes de la vie quotidienne, des rêves, des fantasmes, des choses que j'imagine etc. *Tout ça forme un tout*". (nosso sublinhado). David B., entrevista conduzida por Eric Deguin e Eric Flux, e ainda perguntas de Jean Luc Coudray. In *Tao* no. 5. Edição do autor: Paris 2000; pg. 73.

[578] Seguimos a distinção entre estes dois vocábulos de acordo com Todorov. *Introdução à Literatura Fantástica*. Moraes: Lisboa 1977. Numa rápida explicação, o maravilhoso dá-se quando existem "milagres" mesmo no interior da fábula, ou seja, os acontecimentos passados – transformações de pessoas em animais e o contrário, o surgimento de uma floresta de um pente deitado à terra, o voo permitido por uma poção – são reais nesse universo diegético, testemunhados e partilhados por muitas personagens; o fantástico é quando a acção descrita – ver um fantasma, saber que um morto voltou do túmulo, que os vampiros estão lá fora – se cinge à percepção da personagem (usualmente o ponto focalizado da história) e se fica numa dúvida quanto à sua realidade.

que não está interessado em manter os "estilos" ou as "ordens" arrumadas, antes permitir toda a liberdade para a sua flutuação. Enquanto que em Neaud as imagens assumem um valor metafórico mas separado das acções representadas, e em Marjane os desvios são minimizados e apenas associados à projecção da criança, em David B. manter-se-ão ao longo de toda a obra: a consistência gráfica é idêntica entre as personagens todas, sejam estas "reais" - em relação ao universo diegético que compõe a realidade tangível, a *sua* realidade - ou "imaginárias" - porque *ganham imagem*; e ainda que depois esta tenha o mesmo direito à cidadania que as demais[579], parte de um fundo ontológico diverso. Todos os espectros são da ordem do figurativo[580]. Será interessante notar que o estilo gráfico de David B. leva a uma ideia de que as representações estão todas a um mesmo nível ou plano, gráfico precisamente, quando na verdade há uma profusão de níveis, que se podem estratificar e estruturar ou classificar como "metaforizações", "imaginário/memória de terceiros", "representações externas", "memórias directas", "imaginação viva", etc. Como comparar estes *níveis* com os dos outros autores aqui discutidos? Vimos como eles se distribuem em Neaud, veremos como também existem em Baudoin. Há sempre um trabalho, necessariamente posterior em termos cronológico-experienciais, de reflexão criativa. Um filtro que transfigura. A representação das personagens não é exacta nem realista, mas antes uma síntese de características que "fazem como que um logotipo dessas personagens", diz David B.[581].

Mas o cerne é a relação de Pierre-François (P.-F.)/David com Jean-Christophe (J.-C.), com a doença do irmão e a sua família. É como se a sua própria vida, ou melhor, a sua biografia individual que estivesse disjunta e independente em relação à família pouco interessasse, e houvesse uma opção por apenas revelar aquela parte da vida de P.-F. que existe enquanto parte integrante da sua família. Quando no volume 6 dá conta do que se passou

[579] O próprio autor explicita como não emprega sinais ("signes") de forma "decorativa", mas antes de modo a que possam traduzir vários aspectos da existência humana, concretos, associados de modo imediato ao passado da sua vida familiar. Não têm um sentido esotérico que possa ser lançado à livre interpretação (ou melhor, a sobreinterpretação, um abuso) dos leitores desatentos. David B., entrevista conduzida por Hugues Dayez. In *La Nouvelle Bande Dessinée*. Éditions Niffle: s.l. [Bélgica] 2002; pg. 42. Diferentemente de Neaud e Satrapi, não se verifica qualquer tipo de oposição estrutural de espaços (interior/exterior ou de outro tipo; os "espaços de cura" são rapidamente revelados como falsos) nesta obra de David B. Tal como a representação dos fantasmas e monstros se encontra no mesmo plano gráfico, todos os espaços formam um contínuo. A própria história familiar de David B. parece querer mostrar uma convergência entre várias classes sociais (os avós, de origens sociais diferentes), entre a vida de cidade e de campo, entre a grande erudição e a cultura popular. Se oposição houver, é aquela que é adivinhada superficialmente entre as esferas do "real" e do "imaginário", fronteira a qual todavia apenas é nomeada para mais facilmente ser abolida.

[580] Em Frédéric Coché acontece o mesmo, ainda que a ancoragem numa narrativa associada à experiência de uma pessoa não ocorra: *Hortus Sanitatis* é (quase?) totalmente fantasmático.

[581] David B., entrevista cit., *Tao* no. 5.; pg. 43.

depois de ter deixado a escola superior, fala de uma estada na Tunísia, o serviço militar, uma primeira participação numa publicação de banda desenhada, visitas às catacumbas de Paris, e a edição do primeiro álbum, reservando apenas uma vinheta a cada uma destas acções, terminando com uma sexta, onde escreve: "Et la vie passe, un peu grise" (40). Não obstante estar a referir-se a *esse* momento, toda *L'ascension* mostra que só não há "cinzento" quando o recontar da sua vida tem elos com os restantes familiares. Os mapas cognitivos do narrador de *L'ascension* atravessam, literalmente, um campo de fantasmas que se espalha no seio familiar. A doença do irmão é o centro de uma constante peregrinação e descoberta. Os fantasmas vêm da ficção (primeiro, os guerreiros, depois, os fantasmas e as outras criaturas fantásticas), dos esoterismos que se vão descobrindo (e que são o material que David B. explora na sua obra restante, sobretudo a que se dedica ao território do onírico) e, claro está, a família propriamente dita.

A primeira cena (vol. 1, pg. 1, v. Anexo) mostra-nos David B. (que identificamos graças ao pronome "je"), adulto, na casa de banho, a lavar os dentes. Entra uma segunda personagem: a vinheta sem texto mostra-nos um homem, de boca aberta, revelando faltarem-lhe dentes, com um ar ligeiramente imbecil, de tronco nu e enorme, cicatrizes (que mais não são do que *impressões*[582]) por todo o corpo. A segunda vinheta coloca as duas personagens frente a frente, a de David B. com um balão no interior do qual flutua um ponto de interrogação, a do outro homem dizendo: "Sou eu". Um texto numa legenda recitativa na vinheta seguinte explicita: "Por um instante, não tinha reconhecido este tipo que acabou de entrar. É o meu irmão. É a primeira vez que o vejo assim, sem os artifícios do dia"[583]. Começando num tempo que julgaremos o presente (histórico), David B. confronta-se com um não-reconhecimento do próprio irmão. Assim, explica-se que toda *L'ascension* como que procurará explicar a razão da distância que se foi colocando entre os irmãos ao ponto de David não reconhecer Jean-Christophe sem os "artifícios" que, por alguma razão (ainda não as sabemos), é obrigado a envergar para ser um cidadão do "dia".

A segunda página remete-nos de imediato para o tempo da infância, 1964, em que os dois irmãos (e a irmã Florence) viviam aventuras juntos, inclusive as da criação de histórias desenhadas, protótipos daquela que se viria a constituir no texto que estamos agora a ler[584].

[582] Esta é quase uma precisa inversão da cena do reconhecimento de Ulisses por Euricléia graças à cicatriz dele, e a qual desperta a memória da velha mulher. Aqui, as cicatrizes asfixiam-nas.
[583] "L'espace d'un instant je n'ai pas reconnu le type qui vient d'entrer. C'est mon frère/C'est la première fois que je le vois comme ça, sans les artifices du jour".
[584] *En train de lire*, apetece dizer, não esquecendo na concatenação das carruagens que esta imagem permite. O

Essas aventuras mostram também ser de um cariz violento (todas as brincadeiras o são): fazer passar Florence por Joana d'Arc, amarrada a uma cadeira, com os irmãos prestes a acenderem um fósforo para queimar a cadeira, prender os pés e as mãos de J.-C. com uma corda e empurrá-lo das escadas abaixo. Como se viu, os contos que os pais contavam interessavam-lhes por incluirem batalhas e violência de alguma maneira. As brincadeiras com os amigos na rua também implicavam acções mais ou menos violentas: atirarem pedras a mendigos, interromper namorados num carro, invadirem uma garagem, etc. Mas o acto de maior violência é quando se dá o primeiro ataque de epilepsia de Jean-Christophe: está em cima de uma motocicleta, cai para o lado em silêncio e bate com a cabeça na parede ao lado, deixando um pequeno rasto de sangue. E é Pierre-François quem o sustenta, para que não caia no solo. O texto abre os sentidos todos. Primeiro pergunta-lhe: "estás a fazer de morto?" Não há resposta, mas sim, é isso mesmo, é uma espécie de morte e são as caras da morte que todos os ataques futuros farão explorar. E a voz da narração acrescenta, quando o sustenta: "tenho a impressão de o sustentar durante uma eternidade"[585]. *L'ascencion* mostrará todo o modo como a família tentou durante anos sustentar esse peso. E toda a figuração e estratégias visuais de David B. mostrarão que as associações se abrem à eternidade.

A imagem inaugural do tratamento (ou a sua tentativa) de Jean-Christophe (vol. 1, pg. 10, 1ª vinheta, no Anexo) mostra o rapaz com os pais, olhando-nos, no centro de um círculo em torno do qual dança uma dezena de médico: "Deu-se início à grande ronda de médicos para o meu irmão e os meus pais"[586]. Idêntico ao cortejo das personagens a que chamei "demoníacas" das capas, o permanente exame de todas as soluções experimentadas pelos pais e a presença de todas as figuras projectadas por Jean-Pierre/David B. ao longo do livro recorda como que uma variação da Danse Macabre, mostrando a presença viva da morte a todos os momentos, como se a vida atormentada de J.-C. provocasse a visibilidade permanente da sombra da morte. O início de *L'ascension* dá-se com um movimento complexo de desconhecimento (quem é este homem?), súbito reconhecimento (é o meu irmão), dando assim espaço para o longo processo de anamnese, em ambos os sentidos: médico (porque é

primeiro livro dos pequenos irmãos chama-se "Les martyres de Florence", mostrando-se apenas uma imagem (vol. 1, pg. 11, última vinheta), e estando escrito que a irmã era torturada em cada página, envolvendo toda esta violência num só espaço; muitas criações da sua infância serão incluídas. Para um estudo da inclusão de desenhos infantis na banda desenhada, V. Thierry Groensteen, "L'nfance de l'art", in 9éme Art, no 9 (CNBDI: Angoulême Outubro 2003); pgs. 72-83". A inclusão desta página "infantil" tem semelhanças com a acção idêntica em Baudoin, nas páginas de *Piero.*

[585] "j'ai l'impression de le soutenir pendant une éternité".

[586] "La grande ronde des médecins a commencé pour mon frère et mes parents".

que ele é assim? qual a sua história médica?), que estreia nesta *ronda*, e platónico (mergulhar num saber que é seu e que havia, momentaneamente, esquecido: *L'ascension* recuperá-lo-á).

Essa ronda (enquanto dança) atravessará não apenas as mais convencionais das medicinas como toda a espécie de tratamentos alternativos: neuropsicologia, a antipsicologia de Deleuze e Guattari, um instituto psicopedagógico, uma neurocirurgia planeada mas evitada em prol de uma cura macrobiótica, chegando mesmo a viverem em comunidades dessa "via", um acompanhamento, ao mesmo tempo, por um psiquiatra, um neuropsiquiatra e um médico, uma escola Rudolf Steiner, a consulta de uma vidente, o espiritismo, a igreja Swendenborgiana, um magnetizador, um *marcou* (uma crença popular local), o rosicrucianismo, a alquimia caseira, a acupunctura, o vudu terapêutico, peregrinações e submersões em rituais católicos, a análise transaccional, uma estada e tratamento na Salpétrière, um centro de estudantes com deficiências em Paris, novos medicamentos mal são colocados no mercado (para não mencionar os autores com que a mãe se correspondia, desde intelectuais a charlatães espirituais, em busca de possíveis respostas a todos os níveis). "Há sempre novas pistas para curar a epilepsia de Jean-Christophe. Enquanto a minha mãe não as esgotar, está determinada a tentar todas", abre o 5º volume[587].

No entanto, não se pode por esta numeração entender que a doença é um contínuo impermeável e imbatível. Bem pelo contrário, *L'ascencion du Haut Mal* dá conta precisamente da evolução, das metamorfoses desta doença, como se se tratasse de um ser independente, paralelo, o qual, não obstante essa individualidade e separabilidade, vivesse em J.-C. Existem tentativas ou momentos em que parece haver algum controle sobre a doença – quando Pierre-François se apercebe que consegue desencadear um ataque irritando o irmão, ou quando este lê um artigo na *Planète* e pede aos pais para experimentar a zen-macrobiótica antes da cirurgia – mas, no final, não é jamais verdade. O volume 1, por exemplo, termina numa nota triunfal, dizendo que "já não há crises. Está curado"[588], mas o volume 2 mostra o terrível retorno dos ataques. A ideia de que se trataria de um ser com existência própria é sustentada pelo facto de David B. optar por representar a epilepsia do seu irmão, na esmagadora maioria dos casos, por um dragão. Mas verificar-se-á como que uma "evolução" ou "torção interna" a essa metáfora ou projecção, que seguiremos (no Anexo, reúnem-se alguns desses passos visuais analisados a seguir). Durante algum tempo, a doença não é mostrada senão como um distorcer do corpo do

[587] "Il y a toujours de nouvelles pistes pour guérir l'épilepsie de Jean-Christophe et tant que ma mère ne les aura toutes essayées elle s'en voudra".
[588] "Il n'a plus de crise. Il est guéri".

irmão: a cabeça de lado, a baba escorrendo, os punhos retorcidos. Mas o dragão surgirá pela primeira vez no vol. 1, pg. 38, ainda que aplicado apenas ao entendimento de Pierre-François; é uma visão instigada pela leitura da revista *Planète* e despertada pelas imagens contidas nela: abre-se todo um mundo de especulação fantasiosa para o pequeno P.-F., mas ao mesmo tempo dá-se-lhe a chave que lhe permitirá "desenhar" – por enquanto ainda como projecção – aquilo que experiencia em seu torno. Já antes (pg. 16, no Anexo) testemunháramos uma projecção da sua imaginação[589], com a sombra de um armário na casa dos avós transformando-se em Anúbis, o deus psicompompo dos antigos egípcios (demonstrando mais uma vez a contiguidade dos territórios da sombra, do sonho, da morte, enquanto elementos integrantes do seu quotidiano, que não instila medo algum, antes pelo contrário são modos de "ver" o mundo). O imaginário emprestado da *Planète* apenas dará maior relevo a essa capacidade, que passa a informar (*dar forma a*) a própria obra que estamos a ler. Depois, no fim deste volume, começa a ser aplicado a J.-C., com alguma independência (como corpos, seres separados; veja-se, por exemplo, vol. 2, pg. 27, últimas três vinhetas), para no segundo começar a atravessá-lo como um fumo e, progressivamente, tornar-se parte integrante de J.-C. (no vol. 3, pg. 3, a fúria e a negação de um pequeno delito, infantil, mostra uma fase de transição em que "o dragão toma conta dele"): "Já não vejo a doença do meu irmão como uma coisas que lhe é exterior. A epilepsia faz corpo com ele"[590]. A partir desse momento, Jean-Christophe, apanhado numa crise ou não, aparece quase sempre com uma sombra permanente ou uma rede de riscos paralelos sobre o rosto que o assemelha a uma "cabeça da morte" (a caveira, ver adiante), como a sequência no volume 6 em que 7 pranchas contam uma série de acontecimentos da vida de J.-C. já em adulto, enquadrando as vinhetas com uma moldura feita do próprio corpo de J.-C., como se tudo fosse fechado por ele mesmo, ou ele desejasse transformar-se num mundo autosustentável. Porém, o que encerra dentro de si são as memórias dos ataques de epilepsia, as flutuações de humor e vontades - ora deseja converter-se ao islamismo ora mostra ser um nacionalista convicto contra o orgulho dos argelinos; ou tanto deseja retornar à colónia de crianças como deseja arranjar um emprego e independência – um ódio a algo que lhe

[589] Projecção que é típica nas crianças – cf. as transformações de que Walter Benjamin fala em "Esconderijos", uma das miniaturas da *Infância Berlinense*: 1900 (Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhunder.* {trad. port. João Barrento, *Infância Berlinense: 1900* in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004: pgs. 107-108) - e que David B. reactualiza em vários momentos de *L'Ascencion*: neste episódio, nos comentários que faz aquando da "metamorfose do avô", e pela presença, ela própria metamorfa, do dragão-da-epilepsia (Marjane Satrapi seguia o mesmo método, em mais uma instância das influências bebidas em David B.).

[590] "Je ne vois plus la maladie de mon frère comme quelque chose extérieur a lui.//L'épilepsie fait corps avec lui". Vol. 4, pg. 26, 2ª e 3ª vinheta.

escapa, sempre. A última das pranchas desta sequência (a 27ª, Vol. 6) já não o tem como moldura, substituindo-o antes pelo dragão: identificando-os? Uma representação aparentemente contrária encontra-se na pg. 31, em que ele é mostrado correndo, o corpo estirado mas perfeitamente encaixado no espaço em branco entre outros corpos, que não toca, sobre os quais não se sobrepõe, não permitindo qualquer contacto. O mesmo sucede três pranchas à frente, o corpo tombado entre letras góticas (do *Mein Kampf*, cuja leitura será de uma mera provocação infantil, inútil). Todavia, o contrário efectivo é a fragmentação do corpo de Jean-Christophe, não só devido aos ataques, à transformação no ou pelo dragão, mas na própria matéria visual da banda desenhada. Na página 41 (Vol. 6), por exemplo, quando David se refere a uma colecção de escritos do irmão, aquando de um encontro dos dois em casa, vindos ambos de Paris, ainda que separados, descobre que ele tenta, ainda que sem sucesso, escrever "fragmentos de memória". A prancha está dividida em 9 vinhetas, numa grelha de 3 x 3: podemos entendê-la como um todo[591], apercebendo-nos do rosto, ainda que anfractuoso, quebrado, "cubista" de J.-C., ou cada vinheta individual, lendo partes desse rosto, as manchas da doença de perto, uma sombra-homem que talvez o represente, fechando com o rosto de David com essa sombra sobre a sua face (no Anexo). Na pg. 67, David reconta um sonho ("Le visage") em que vemos o rosto de J.-C. progressivamente a tornar-se numa massa indistinta de carne tumefacta. No epílogo, quando David conta que havia sonhado a morte do irmão, dez vinhetas sucessivas mostram rostos cambiantes no lugar de Jean-Christophe[592] (no Anexo), sendo o último o de David. "Apesar da angústia terrível que sentiu, nunca deixou de estar certa de que aquele Outro só podia ser um fragmento do mais íntimo de si própria". É o que a mulher de Hillel sente quando vê o Golem, na novela homónima de Meyrink[593]. É desta natureza a relação entre J.-C. e Jean-Pierre, antes deste se vir a "metamorfosear" em David B., e usando a história do seu irmão como prisma para, não só revisitar, mas fazer ressuscitar, voltar

[591] David B. diz numa entrevista, alertando para um trabalho de *tressage*: "toda a sequência funciona e não apenas a vinheta isolada" ("c'est parce que toute la séquence fonctionne, et pas seulement la case isolée"). David B., entrevista cit. de Dayez, *La Nouvelle Bande Dessinée*; pg. 74. Num número de 2000 da *Nouvel Observateur*, David B. fez uma ilustração para um artigo sobre a depressão nos adolescentes. Essa ilustração está reproduzida na página 75 de *La Nouvelle Bande Dessinée* de Dayez. Mostra uma jovem sentada em cima da cama e no centro de uma espiral, que é na verdade uma cobra (a cabeça da cobra está na base da cama), e em torno dela, espalhados nessa espiral, uma dezena de criaturas (monstros, cruzamentos de animais e totems). A angústia nunca é solitária (porque se tem de popular o desenho) na sua representação; pensemos em *The Nightmare* de Henry Fuseli (ambas as versões, o que, por sua vez, nos faz associar à "égua" de *Le Cheval Blême* (v. acima).

[592] Trata-se esta de uma variação do Anjo da Morte, Azrael, tal como entendido no Islão: David B. exploraria esta figura num outro título, *Les Chercheurs de Trésor* (Dargaud).

[593] Citada repetidamente em *L'Ascension*, como fonte para adaptações mas também matéria informadora das suas rememorações. Gustave Meyrink, *Der Golem*. {trad. port. E. Leão Maia, *O Golem*. Vega: Lisboa s.d.; pg. 55.

à vida, ganhar vida, os seus próprios fantasmas e a sua vida particular em *L'ascencion du Haut Mal*[594].

Ainda uma variação dessa estranha pulsão de Jean-Christophe não querer misturar-se com ninguém e, ao mesmo tempo, a do ensejo por uma fusão total, herdada das brincadeiras e fantasias em tornar-se nos maiores ditadores do mundo, com hordas de soldados às suas ordens, mostra-se numa curiosa técnica ("reinvenção do cut-up", diz a mãe): em artigos ou textos de revistas, por exemplo, apaga o nome das pessoas citadas e coloca o seu próprio (vol. 6, pg. 58). Mais tarde ainda, talvez o último avatar da estranha loucura que vai engolfando o espírito de Jean-Christophe, julga-se profeta apocalíptico e megalómano, ciente da centralidade que a sua pessoa ocupa no universo.

Num momento em que a doença se encontra num "estado adulto", ele nota nas formas de um quadro abstracto a *morte* (e o *silêncio*, seu sinónimo; vol. 6, pg. 61 e ss.). Essa percepção nasce da doença, sem dúvida, mas fá-lo compreender, enquanto personagem, o plano da realidade de *L'ascencion*[595]. A mãe diz que "são apenas formas". Jean-Christophe grita, dizendo que "É a morte!", mas com a insistência dos seus pais, a que veja o quadro, pergunta-se, abalado, "São só formas? Não há nada?". O problema está em que, no entender de J.-C., estas formas são o equivalente à morte (v. Anexo). Elas ganham uma vida idêntica à daquela que têm para o irmão, David, mas de sinal contrário. É como se o esbater dos dois planos funcionasse da mesma forma para os dois irmãos, mas Jean-Christophe sofresse com isso, e o obrigasse ao silêncio, à demência, e à morte, e David transforme isso na sua maneira de trabalhar e rememorar. Ambos compreendem, todavia, que existe apenas um único plano onde se dá esse encontro, que é a própria superfície do livro, *L'ascencion du Haut Mal.*

Alguns sonhos tidos por David colocam o irmão como actor de actos violentos, ou por ele protagonizados ou por ele sofridos. Abster-nos-emos de interpretar os sonhos em si, mas tão-somente notar que a sua inclusão na narrativa de *L'ascension* deseja marcar a presença de J.-C. num outro círculo de obsessão que não o da vigília. "O sonho manifesta lembranças que são inacessíveis ao homem acordado", diz Freud[596]. Essa violência, contrastada com a aparente

[594] Numa outra entrevista, chega a explicar: "Por causa da medicação dele, e de cair tantas vezes sobre a própria cabeça, o meu irmão não tem memórias" ("Because of his [o irmão] medication, because he'd fallen on his head so many times, he has no memories"). David B., entrevista conduzida por Matthias Wivel, op. cit.; pg. 114. Poder-se-á, então, ler esta obra como o esforço de David B. em reconstruir a memória do seu irmão.

[595] Não há qualquer provisionalidade, ou episódios hipotéticos. Mesmo que mostrada com a mescla do fantasioso ou o onírico, ou algo que esteja para além dela, a realidade de *L'Ascension* é certa, não incerta. Não há construção de conjecturas, de recuos ou correcções posteriores (com a única excepção dos esquecimentos momentâneos). Em Baudoin, porém, será diferente, havendo margem para *reponderar* as memórias, encontrar-lhes um novo peso.

[596] Apud Hans Belting, *Pour une Anthropologie des Images* : pg. 98.

inactividade espiritual dele – apenas interrompida pelos excessos de humor – lança-nos numa possível pergunta, ainda que fictícia: não será J.-C. uma espécie de Golem? Em Meyerink, essa vida é somente "vegetativa, semi-inconsciente", a qual deve "ser renovada todos os dias"[597]. J.-C. não precisa de um pergaminho com palavras e signos da Cabala, mas antes a certeza de que os seus estão ali para o apoiar. O Golem J.-C., porém, não tem função ulterior senão a sua própria, e pobre, existência. É quase uma desculpa para que David B. possa construir o seu próprio *Monte Analogue*. É como se J.-C. fosse um títere, uma marioneta que procurasse o seu particular ponto de equilíbrio[598], mas visse sempre adiada a tomada de consciência de que é apenas no desequilíbrio que conseguirá existir.

A transformação da doença (e do rosto), na qual o irmão se retrai cada vez mais – a mãe chega a dizer que provavelmente é um modo de dar continuidade à preguiça infantil, o seu "pânico em enfrentar a vida" e o "terror que sentia com as responsabilidade de adulto"; "Escondeu-se mesmo por detrás da sua epilepsia"[599] – é acompanhada, em mais um paralelo, com outra evolução de Pierre-François/David: a da sua "armadura" (primeiro uma armadura literalmente representada, cada vez mais hermética, depois, a "noite"). Esta é uma das formas em que se procura mostrar um paralelo nos comportamentos e forças de que cada um dos irmãos se reveste. É uma tentativa de os confundir. Algumas estratégias narrativas sustentam esta aproximação, este delir de fronteiras. Nalguns casos (como na primeira cena do vol. 6), a voz do narrador (nas legendas recitativas) transita sem quaisquer atritos para a do personagem (em balões), como um perfeito contínuo em termos da pessoa, ainda que haja necessariamente uma diferença: (no caso indicado, pelo menos, isto é claro) há uma necessidade de verbalizar um sentimento qualquer que tem, mesmo que apenas abstractamente, um destinatário directo... A transformação física a que testemunhamos nesta cena (e numa outra logo a seguir) não difere dos momentos anteriores ou posteriores em que David mimava a doença do irmão ou a sentia, transfigurada, em si. Esta identificação transversal é uma das formas de entender os pontos de intersecção entre a sua própria memória e a dos que o rodeiam, mormente a do seu irmão. Todavia, há momentos em que o procurar o outro em si mesmo pode aceder a novos contornos. No vol. 6 (pg. 13), em que há um maior grau de independência e distância da sua família (muda-se para Paris, para estudar), há um momento em que sente os ossos sob a pele

[597] Meyrink, op. cit.; pg. 50.
[598] Cf. Heinrich Von Kleist, *Über das Marionettentheater*. { trad. port. Luís Brunhein e Aníbal Fernandes, *As marionetas*. Hiena: Lisboa 1988.
[599] "Il s'est certainement réfugié derrière son épilepsie". V. vol. 4, pg. 49.

da cabeça para imaginar (e fantasiar) a sua morte: o seu sorriso de galhofeiro ("ricaneur"), como diz Georges Pichard, seu professor, fá-lo igualar-se à "tête de mort" que sorri do mesmo modo[600] (v. Anexo).

David não é epiléptico, mas regularmente a ideia de o ser atravessa-lhe o espírito – ou por projecção, ou por medo, desejo, imitação infantil, desconfiança de hereditarismo. E o corpo de David, quando se entrega a essas "imitações", apresenta as mesmas linhas que emprega para representar a doença no irmão: linhas mais grossas sobre o rosto, corpo curvado, baba escorrendo. Esse fantasma de uma doença que possa passar pelo sangue é recorrente, até à última instância, quando a companheira do David adulto lhe pede para fazer exames em relação à sua capacidade de reprodução. Os espermatozóides são analisados e no interim passam a ser avatares dos demónios da doença (vol. 6, pgs. 48 e ss., v. Anexo). Um dos livros com que David sonha vir a escrever um dia, e que projecta (v. Anexo para uma prancha que mostra uma "biblioteca" desses livros imaginários), é intitulado com o famoso verso de Rimbaud, "je est un autre". Por baixo da vinheta que mostra esse livro hipotético, lê-se "É tremendo que isso me faça sentir falta de ter tido um irmão mais velho"[601]. Mas a própria existência deste livro, *L'ascension*, que agora lemos, ainda que não confunda os dois irmãos, leva a pensar numa qualquer aliança siamesa, numa obsessão, numa ligação melancólica.

Para David B., o acto de rememoração estabelece profundas ligações com a experiência colectiva. Isso não está somente presente no facto de *L'ascension* colocar o irmão no papel principal, motor e objecto de atenção a um só tempo, e nas recorrentes visitações às vidas dos seus antepassados imediatos, mas também na representação dos "fantasmas" através de personagens que personificam de facto toda uma série de leituras, referências de ambos os irmãos: uma experiência a dois ganha corpo. Essas leituras são como que outros objectificados.

Há aqui um movimento de aproximação (mimese) e de afastamento (rememoração). Se, em primeiro lugar, os momentos representados pretendem mostrar o contacto, o toque, a proximidade com os objectos – vejam-se os momentos em que os corpos das personagens tocam ou se confundem com os fantasmas (com a agravante de J.-C. se confundir com a doença). Ao mesmo tempo, todavia, como dizíamos, há também a distância. Em primeiro

[600] "Inigualável linguagem da caveira: inexpressividade absoluta – o negro das órbitas – unida à mais selvagem das expressões – fieira de dentes arreganhados". Walter Benjamin, "Artigos de Retroseiro", de Rua de Sentido Único, in *Imagens de Pensamento*. Trad. João Barrento. Assírio & Alvim: Lisboa 2004; pg. 35. A fileira de dentes está sempre presente no rosto de David (personagem) e em tudo o que David B. (autor) explora em *L'Ascension* enquanto matéria dos humores (os líquidos do vivo), mas se há presença do "negro das órbitas" encontrar-se-á disseminado pelas sombras, a noite, as criaturas e os elementos nocturnos, telúricos, oníricos.

[601] "C'est terrible ce que ça a pu me manquer de ne pas avoir de grand frère". Vol. 6, pg. 44.

lugar, por haver uma representação do corpo enquanto outro, como havíamos debatido no capítulo sobre a memória. Numa autobiografia em banda desenhada, a utilização do pronome "eu", e dos verbos conjugados em conformidade, não diferem do seu uso habitual na literatura. No entanto, o desenho faz uma projecção desconhecida da experiência própria. Não nos vemos a nós mesmos como vemos os outros, nunca[602]. Ainda mais longe, porém, poderemos dizer que esta distanciação leva àquilo que Warburg chamou de *Zwischenraum*, i.e., um intervalo entre sujeito e mundo objectivo, que concomitantemente implica um *Denkenraum*, o que permite "a construção de um espaço interior reflectivo"[603]. O qual se expressa, em David B., pelas imagens fantasiosas, metafóricas, fantásticas que apresenta: os fantasmas que acompanham as crianças, o avô-ibís, o trio da sua primeira adolescência, o dragão... Não pode haver maior imagem do que aquela que é cumprida pelo monstro da doença: em *Über das programm der kommenden Philosophie*, Walter Benjamin discute a mimese e a integração dos *objecta* na esfera da integridade do próprio perceptor (por ser alienado, doente, ou outra razão), chegando a afirmar que "sabemos de doentes que relacionam as sensações dos seus corpos não a si próprios mas a outras criaturas". As *Wahrnehmungen* ("percepções") dos seus corpos são associadas não a si próprios mas aos de *outros seres* ("anderer als"). Progressivamente, ainda com Benjamin, essas outras criaturas tornam-se alegorias, isto é, "vazias". Esse esvaziamento atinge o seu cume, talvez, na última cena, em que o rosto de Jean-Christophe se confunde com os rostos da morte e com o do seu irmão (v. adiante)[604].

A contradição aventada acima, parece ser a mesma que Matthew Rampley - apesar da ressalva deste autor deste ser um tema pouco desenvolvido em Benjamin, e sobre o qual é pouco claro nos seus escritos - , a mesma, dizíamos, que o autor identifica como o entendimento de Warburg da experiência primitiva, que por um lado se constitui de "medos e angústias *herdadas*" e, por outro, de "valores *projectados* no legado do passado distante", isto é, a rememoração e a projecção[605]. Novamente os monstros de David B.

Estes fantasmas que o acompanham, assim como as histórias que ambos inventam (quer as efectivamente escritas, desenhadas e organizadas, quer as apenas projectadas), os

[602] Mesmo que recorramos a um espelho, vemo-nos "invertidos" (que o diga Alice). E quantos de nós, ao escutarmos a nossa voz gravada ou a nossa imagem em movimento num vídeo, não experienciamos uma estranheza quase absoluta? "Sou assim?", perguntamos.
[603] Que já havíamos debatido no capítulo 1.2.2. Warburg, op. cit., e também Apud Rampley, op. cit., pgs. 88 e ss.
[604] E que recorda esta frase de Baudelaire: "Este monstro que traz no rosto a negridão da sua alma!". Charles Baudelaire, "Mademoiselle Bistouri" {trad. portuguesa (e prefácio e apêndice), Jorge Fazenda Lourenço, *O Spleen de Paris*. Biblioteca Independente/Relógio d'Água: Lisboa 2007: pg. 120.
[605] Rampley, op. cit.: pgs. 90-91. Nossos sublinhados.

sonhos que aponta (e nos revela), são apenas metástases (quer no sentido retórico quer no sentido médico, figura de retórica em segundo grau apropriada de *L'ascension*) de uma mesma pulsão. Tal qual como, em jovem, David se apercebe que poderia ter algum poder sobre a doença do seu irmão, também se perguntará, mais tarde, se o facto do seu irmão desenhar cada vez menos, plano ou acto que os aproximava na infância, não se deverá ao facto de ele próprio desenhar cada vez mais, o que talvez tenha "coibido" Jean-Christophe[606].

Quanto às formas várias dos monstros e animais que surgem, parecem não somente servir um propósito da imaginação e dos jogos de infância dos dois irmãos, mas são empregues também para abrir uma brecha através da qual a memória antropológica – do horror, dos medos nocturnos, dos enganos da escuridão – atravessa e invade a memória individual. Esta, em *L'ascension*, como já vimos, é apresentada como parte da memória colectiva (a memória da família). O caminho que liga todos estes pontos, as referências que nascem de todas as leituras, das histórias que ouve contar, dos artigos lidos na *Planète* (de mitologias à ovnilogia, de teorias esotéricas a reinterpretações das religiões), das peças e filmes herméticos que vê com os pais, das experiências, podem não constituir um corpo organizado de saber, mas são seguramente o húmus do território que depois se nos abre no próprio livro que lemos[607].

Caminhar é escrever e desenhar "autrement", diz David (vol. 6, pg. 4). Por isso é tão comum e recorrente a imagem de exércitos marchando, de demónios e médicos e gurus bailando, de pequenas "danças macabras" espalhadas aqui e ali ao longo da narrativa (representando as mais díspares das situações), das crianças andando, de toda a espécie de movimento. Logo adianta que caminhar é também uma espécie de via para a exaustão e para a ebriedade (pg. 6), equivalendo de um outro modo à sua febril criação e preenchimento das páginas, como se quisesse calar o silêncio e o branco das folhas com essa acção. E acrescenta ainda: "caminho para me *desfazer* do passado e das suas dores. Mas ele está sempre ao meu alcance"[608]. O verbo francês que usa é *semer*, que tem tanto o significado de "dispersar", "deixar para trás", "abandonar" (no desenho, o dragão está por detrás de David, as suas patas lançando-se como uma sombra em contacto com o corpo dele), como o de semear, "sendo" *L'ascencion* a sua maior vindima. Para empregar a gíria dos enólogos, é um vinho maduro e encorpado, de tinta.

[606] A palavra é "étouffé". Vol. 5, pg. 15. Um tema muito similar, mas invertido, surge em *Piero*, de Baudoin.
[607] Vol. 3, pg. 5: "Mine de rien, ce flot d'absurdités fait son nid dans mon cerveau, des images naissent". As imagens que agora devolve.
[608] "marche pour semer le passé et ses douleurs. Mais il est toujours sur mes talons". Nosso sublinhado.

Esse movimento duplo de querer abandonar algo mas ao mesmo tempo garantir a sua permanência é expresso ao longo de toda a obra, quer pelas tentativas de fuga de David do mundo mais imediato – através da criação de ficções, da exploração dos sonhos, dos fantasmas – quer através dos seus retornos – à memória da família, às crises do irmão. E, acima de tudo, estão as presenças recorrentes das máscaras e das danças da morte (por mais diluídas que sejam noutros sentidos, como na procissão das anteriores "vidas" da irmã Florence – vol. 3, pg. 39). Para melhor explorar essa faceta, percamos algum tempo, e ganhemos alguma matéria, com Deleuze. De acordo com este autor, a repetição é a "universalidade do singular", permitindo a empregabilidade do mesmo (a memória-mesma é repetidamente rememorada); mas o mesmo, a cada novo emprego, a cada nova rememoração, diferencia-se no seu interior. Economicamente falando, "o roubo e o dom são os critérios da repetição"[609]. Roubo ou dom são ambos actos violentos, o primeiro para com o dono primeiro, o segundo para com a relação íntima entre dono e coisa, em ambos se perde, se transforma o objecto (roubado, doado). Não se trata de uma troca, mas de uma transferência ("operação, muito mais teatral e dramática"[610]).

Em David B., esta concatenação de rostos da Morte e de máscaras de dilaceração abre um "espaço das máscaras de morte"[611]. A morte repete-se e, repetindo-se, constitui-se como positividade. "A repetição é verdadeiramente o que se disfarça ao constituir-se e o que só se constitui ao disfarçar-se. Ela não está sob as máscaras, mas forma-se de uma máscara para outras, tal como de um ponto notável a outro, com e nas variantes". Mais, "a ideia de um instinto de morte deve ser compreendida em função de três exigências paradoxais complementares: dar à repetição um princípio original positivo, um poder autónomo de disfarce e, finalmente, um sentido imanente em que o terror se mistura intimamente com o movimento da selecção e da liberdade". Esse mergulho na dor, no horror, na angústia serve para daí fugir, uma "cura" ("toda a cura é uma viagem ao fundo da repetição"[612]). Em *Le Journal de mon père*, do autor japonês Jiro Taniguchi, uma ficção, o protagonista é forçado a retornar à sua vila natal, longe de Tóquio, por ocasião do funeral do pai, de quem se sente não só afastado[613], como alienado, pelo facto das suas memórias (memória selectiva) criarem uma

[609] Todo este passo, *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de Frances: Paris 1968. {trad. port. Luiz Orlandi e Roberto Machado, rev. Manuel Dias, *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água 2000: pg. 42.
[610] Deleuze, idem, pg. 67.
[611] Raymond Roussel, Apud Deleuze, idem, pg. 72.
[612] Todas as citações, idem, respectivamente, pgs. 65, 68, 67.
[613] A inércia da linguagem levaria talvez a acrescentar "irremediavelmente", mas este livro demonstra precisamente que o afastamento, não obstante a morte, pode ser superado com uma reconstrução da memória (editado pela

imagem de um pai intransigente e frio que afastara a mãe da sua vida, quando criança. Progressiva e consecutivamente, o protagonista escuta os relatos de várias personagens (um tio, um amigo do pai, etc.) que "corrigem" essa imagem, com memórias que lhe são, a ele, externas, mas que acabam por complementar ou mesmo completar a sua memória, agora descoberta como incompleta, errónea, injusta. Num exercício felicíssimo de entrançamento (no sentido técnico da *tressage*), a imagem obscura que abrira o livro, a imagem de uma barbearia na sombra, repete-se, mas "completa" – vemos finalmente o rosto do pai, que antes estava oculto – e clara – entra mais luz na barbearia. Este movimento, em Taniguchi, é claríssimo e é mesmo o coração da estrutura do livro. Em David B., este movimento também se imiscui ao longo do livro, mas não está tão associado a um retorno ao mesmo (ponto no espaço e no tempo), como de uma recriação da imagem do irmão e da relação com a doença que, de certa forma, é partilhada por toda a família.

Há também um momento em que David procura um corte com tudo isto, um afastamento[614]. No final do volume 5 assistimos ao momento em que ele resolve partir também para Paris, para tirar um curso de Artes Aplicadas. Está farto de todas "estas comunidades estúpidas", pretende seguir um caminho seu, sente-se tão "etouffé" como o seu irmão. Conversa uma última vez com o trio de fantasmas e diz: "J'ai besoin d'être seul" (pg. 60, v. Anexo). Dos volumes 2 a 4, todas as últimas vinhetas mostravam David num momento de paz individual, solitária, à parte da companhia dos seus amigos fantasmas, muitas vezes *chegando* a um sítio onde essa paz é possível. A deste volume mostra um David *partindo*, só realmente, com os fantasmas ao fundo, em torno de uma fogueira que não consegue dissipar a sombra espessíssima da noite e da tinta (um só plano[615]). E se os abandona é para poder mergulhar melhor nas memórias dos acontecimentos que lemos até esse momento, pois o volume 6, o último, é o que nos dá conta das primeiras tentativas efectivas em realizar o grande projecto de contar aquilo que será *L'ascension du Haut Mal*. Não é a única abdicação que faz para atingir esse objectivo, essa nova folha branca. Quando os pais abandonam a grande casa de Olivet, onde viveram anos, David queima todos os desenhos e bandas desenhadas feitas na adolescência: os restos de papel queimado parecem "flocos negros", espalhados na relva: "Adeus ao Império

Casterman, num só volume, em 2004).

[614] Também Satrapi teve um momento de desejo em esquecer as origens, em cortar com o passado. Goblet faz mesmo, mas de um modo totalmente diferente. E a distância de Neaud em relação a toda uma série de realidades espelha igualmente estas atitudes.

[615] "Noircir du papier", diz David em relação ao acto de desenhar (vol. 6, pg. 1).

das Luzes"[616]. Um pequeno holocausto dedicado aos fantasmas que abandonara já uma vez, antes de partir para Paris, e agora de um modo mais definitivo. Mas que nos faz pensar, de novo, na inclusão dessas mesmas memória queimadas nos volumes anteriores[617]. Das cinzas deixadas efectivamente, *L'ascension* permitiu reencontrar a chama da vida[618]. Segue-se o momento em que vive em Paris, finalmente afastado da sua família. Os elos já não são tão directos como antes. É este o tempo em que se começam a consolidar as memórias. David B. deseja transformar não apenas tudo o que leu e experienciou em novas histórias como deseja ainda, acima de tudo, contar a história dele, o que incluiu a doença do irmão, as tentativas de cura. Quer desenhá-la. Mas confessa que não sabia que teria de esperar vinte anos antes de o fazer. Os vinte anos que, agora para nós, leitores, são passado.

A sua vida em Paris, mostrada neste último volume, dá conta dos seus tempos de estudante, da sua aprendizagem com Georges Pichard[619], e dos seus primeiros trabalhos editados. Se todos os outros trabalhos anteriores a essa fase também são mostrados, mesmo que fragmentariamente, são-no como modo de confissão de que constituem o muro de protecção (uma variação à "armadura") que criou para si próprio. Nas páginas 2-3 (um só desenho, um "mapa-esquema"), vemos o "interior da cabeça de David B.", revelando-se uma mão-cheia de histórias, nas quais reconhecemos duas coisas: por um lado, olhando para o passado, os elementos do que lhe foi sendo incutido ao longo da infância e adolescência – os signos que foram nele plantados, por assim dizer – e, por outro, em relação a um futuro (bifurcado, pois é tanto o futuro da personagem/autor David que lemos ali na página de *L'ascension* como o futuro das suas publicações), que se constituirá nos outros livros por si criados. Essa imagem de Janus é claríssima na representação do desenho, e é o David de olhos fechados que diz, dessas histórias, "Talvez as venham a conhecer um dia"[620] (v. Anexo). E viríamos, sim. Toda a obra de David B. utiliza estes materiais de que ele fala nesta parte de

[616] "Adieu à l'Empire des Lumières". Vol. 2, pg. 68.
[617] Não só os desenhos d'*Os martírios de Florence*, como também a sua primeira tentativa de criar um álbum, dedicado à figura de Tamerlão (vol. 4, pg. 18, ver Anexo).
[618] Esta imagem é, como se sabe, cara a Benjamin.
[619] Famoso autor de banda desenhada, como por exemplo de "As Aventuras de Paulette", é a quem é dedicado o sexto volume. Retrospectivamente, David confessa como ele e a sua irmã procuravam ler às escondidas esses livros, que mostra as acções libidinosas da personagem de Pichard, uma mulher jovem e voluptuosa. É como se David B., para além da busca de integração na sua longa linha familiar procurasse também integrar-se numa família criativa, afecta à banda desenhada: não só teria sido um estudante de Pichard mas mostra-se um herdeiro (e, de facto, algumas das características do trabalho a preto-e-branco aproximam-no de Pichard). É a integração (e construção) de uma memória da banda desenhada, como já discutimos, na qual concorrem todos estes autores, de um modo ou outro. V. capítulo referente a Baudoin.
[620] "Vous le sauriez peut-être un jour...".

L'ascension du Haut Mal. Esses livros que ele então apenas planeava, com que apenas sonhava, viriam mesmo a tornar-se livros que podemos ler.

Paris é visto como um espaço intervalar, e muito curto, de todas as experiências havidas até esse momento. É quase pouco importante, como vimos anteriormente (a propósito da pg. 40 do 6º vol.). É admirável o modo como, não só David B., mas todos estes autores do presente trabalho tentam, e conseguem, fazer reviver (ressuscitar) o passado, moldando o impossível contínuo da memória, a inexistente "continuidade sensível"[621]. As contínuas presenças das elipses, maiores ou menores, pautam essa outra descontinuidade ou elipse estrutural, isto é, a especificidade intrínseca da linguagem da banda desenhada – uma sequência de imagens a um só tempo separáveis e solidárias[622] - plasma-se perfeitamente nessa descontinuidade. É um intervalo que é mostrado como tal: não sendo apresentado como um elemento dramático, o facto de vir a conhecer em Paris um epiléptico que não aparenta quaisquer mazelas físicas, psicológicas ou comportamentais é uma espécie de antichoque para David. "Isso faz-me bem"[623]. Mas quando a primeira amiga a quem tudo revelou dessa vida atribulada e sofrida com a doença de J.-C. lhe diz que é demasiado pesado ouvi-lo e acompanhá-lo nas histórias sobre o irmão e se afasta, o fantasma do irmão aproxima-se de novo, mas um fantasma com as marcas da doença que, atravessando-o e englobando-o num negrume total, transforma David numa "tête de mort" novamente, mas sem sorriso[624].

É apenas o seu esforço, completado com *L'ascension du Haut Mal* que faz regressar esse "sorriso" a David. O epílogo é um retorno, e uma pequena cura, pelo menos no espaço do livro. David e Jean-Christophe dialogam como já não faziam há muito, David tentando descobrir para onde iria o espírito do irmão quando tinha um ataque epiléptico[625], e cavalgando ambos para esse outro espaço (de novo, o movimento): lá encontram os exércitos de Gengis Kan, resquícios das fantasias de criança, e muitos outros exércitos. Entendem-nas agora como

[621] Claude Ollier, *Une histoire illisible*, Apud C. *Avis d'orage au fin de jornée*: pg. 31.

[622] V. Thierry Groensteen a propósito do princípio da banda desenhada, o da "solidariedade icónica": Trata-se do estabelecimento de uma relação entre uma pluralidade de imagens a que Groensteen chama *solidárias*, i.e., que participam de uma sequência (a narrativa, para explicar brevemente) e que, a um só tempo, são separadas (as vinhetas são vistas separadamente) *e* sobredeterminadas plástica e semanticamente por partilharem um mesmo espaço (em primeiro lugar, a página ou prancha, e, depois, toda a obra, ou álbum ou livro). *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, Formes Sémiotiques, 1999 ; pgs. 21 e ss.

[623] "Ça me fait du bien". Vol. 6, pg. 36.

[624] Vol. 6, pgs. 38-39. Curiosamente, a posição fetal em que David se encontra recordar-nos-á a múmia de "Sete Bolas de Cristal", de Hergé (*Aventuras de Tintin*). Será este mais um ponto de contacto da história pessoal com a história do modo artístico que emprega, uma instância de uma "forma sobrevivente"? V. Anexo.

[625] Nalgumas culturas, como a Inuíte ou a Oroqen (ambas xamânicas), a epilepsia (a "doença sagrada") era uma das formas do espírito poder subir a um "Outro Mundo". Será das leituras dessa culturas, mesmo que não directamente, que se projectam estas ideias no livro de David B.?

sinais reais da violência das crises, modos de tentar expressar a lonjura que crescia entre ambos, um, por ver que ficava sem um irmão mais velho, o outro, por não sentir desejo de o ser... Depois do rosto de Jean-Christophe se tornar no do seu irmão David, uma última redenção e salvamento da morte e do infinito, um enorme cavalo negro ocupa toda a prancha (um inverso da "égua branca", o *cheval blême*, a *night mare*, da sua antologia de sonhos?[626]) e no seu dorso David vigilante e Jean-Christophe num sono aprazível. Fechando, numa tradução francesa, naturalmente, um poema de Fernando Pessoa: "Senta-te ao sol. Abdica./E sê rei de ti próprio"[627]. É um desejo de David sobre o seu irmão, não uma constatação. Se por um lado pode referir-se às abdicações de David – do seu nome, dos primeiros fantasmas de estimação, da dependência da doença do seu irmão, das primeiras bandas desenhadas -, o facto desta última sequência se passar no plano do "sonho" ou da "projecção" ou da "ficção" remete para um desejo: é como se desejasse que Jean-Christophe abandonasse ele mesmo todas as projecções que foi construindo ao longo dos anos, e que o levou a transformar-se em alguém que nem o próprio irmão reconhecia, para poder retornar a "si próprio", isto é, não um *fantasma*, mas um *irmão*.

3.4. Edmond Baudoin (vários títulos)

O buraco branco da memória

La vie a perdu contre la mort,
mais la mémoire gagne dans son combat contre le néant.[628]
Tzvetan Todorov, *Les Abus de la Mémoire*

A análise da *MEMÓRIA* em Edmond Baudoin terá necessariamente de se estender por toda a sua obra, uma vez que quase todos os seus livros concorrem para um mesmo fim, como se se tratasse de um "Poema Contínuo"[629] do autor. Se bem que possamos apontar *Piero* (Seuil, 1998) como o mais autobiográfico dos seus livros, a verdade é que todos eles flutuam sempre num grupo muito reduzido de "temas": a memória pessoal e a dos membros da sua família[630], o amor (sobretudo aquele que se expressa pela carne), uma certa distância tomada em relação à mais normalizada das sociedades, o sonho como caminho válido de existência e, em vários graus

[626] "It was through dreams that I acceded to reality", diz David B., na entrevista a Matthias Wivel, op. cit.; pg. 107.
[627] Na verdade, é a Ode de Ricardo Reis que se inicia "Não tenhas nada nas mãos". V. *Odes*. Edições Ática: Lisboa 1970, pgs. 30-31.
[628] "A vida perdeu contra a morte, mas a memória ganhou no seu combate contra o não-ser".
[629] Ideia retirada do livro "súmula" de Herberto Helder, ecoando a ideia do Poema Universal de Shelley (*A Defence of Poetry*).
[630] "(…) car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas". Maurice Halbwachs, op. cit.; pg. 2.

alegóricos, aquilo que poderíamos chamar uma dança entre a morte e a vida, com várias personagens assumindo os papéis, muitas vezes permutáveis: por exemplo, um velho pode assumir tanto o papel da morte violenta como o da vida plena[631]. Baudoin é um nome importante no que diz respeito à transição das primeiras experiências autobiográficas (derisórias, irónicas) em França (como vimos, com Gotlib, Moebius, etc.) para um verdadeiro reequilibrar do factor da autenticidade, da subjectividade artística, da realidade, ou de qualquer outro termo que dê conta do mundo empírico que partilhamos. Desde 1981 que Baudoin publicou quase 50 livros, para não falar de inúmeras participações noutros projectos, os mais antigos deles tendo sido alvo de uma recuperação da memória da própria banda desenhada[632] levada a cabo pela editora independente L'Association, oscilando entre a ficção e a não-ficção (não há outro termo mais correcto), entre relatos menores e maiores, a maioria trabalhos solitários mas não se abstendo de colaborações pontuais, já para não falar de ilustrações para obras de literatura ou mesmo adaptações de títulos literários, e ainda de livros verdadeiramente ensaísticos sobre o trabalho do desenho (*Questions du Dessin* e *La Musique du Dessin*). Todavia, apesar dessa flutuação de estratégias (visuais, comerciais, físicas, etc.) e de géneros e de respirações, há sempre um qualquer elemento neles que, por transitar de título para título, nos faz sempre recordar e regressar como que a um corpo central, e ao qual daremos o nome de "obra". Mais do que qualquer outro autor[633], Baudoin procura instituir um contínuo nos livros que produz e que esse contínuo diga respeito a si mesmo. Poderemos mesmo dizer que existe nos seus livros uma força gravítica em torno de uma ideia central: a da memória e da sua representação e ainda da sua revisão e re-apresentação. Por essa razão, não analisaremos propriamente um conjunto fechado de obras no caso de Baudoin, mas antes, seguindo um *método* diferente, assinalaremos os sinais que nos permitem apercebermo-nos desta continuidade nos seus livros.

Apesar destas primeiras observações, ainda assim é possível fazer vários acervos diferenciados com os seus livros, recuando em relação à perspectiva anterior e seguindo

[631] Como sucede, respectivamente, nos contos "La vie" em *Civilisation* (Glénat: Paris 1981) e "Une vie inutile" em *Les sentiers cimentés* (Futuropolis: Paris 1981). Esta última será recuperada no interior de *Couma acò*, como uma espécie de epílogo, colocando o seu avô no papel do velho. Aliás, a morte, apesar de trágica e sinal de um "nulo" [*néant*] (v. adiante), acaba por assumir em Baudoin um valor de algo que pertence à vida, que é sinal da sua plenitude. "A afirmação da vida e da morte constitui uma única e mesma coisa nas 'Elegias [de Duíno]'", escreve Rilke ao seu tradutor (Rainer Maria Rilke, *As Elegias de Duíno. Assírio & Alvim*: Lisboa 1993. Da "Introdução" da tradutora Maria Teresa Dias Furtado, pg. 12). É de uma mesma natureza a *afirmação* em Baudoin.

[632] E que se havia discutido na parte 1.2.

[633] Não se tratando aqui de uma questão de mera hierarquização e da instituição de uma escala de juízos de valor, não obstante poderemos encontrar diferenças de grau das "obras contínuas" de Neaud, David B., e Satrapi, em relação às quais Baudoin apresenta o modo mais acabado, porque não tão directa e abertamente colocado.

exclusivamente princípios narratológicos: livros em colaboração (ilustrando textos e histórias de outros escritores, escrevendo em conjunto), ficções, e trabalhos mais abertamente autobiográficos. O que se segue é uma lista pequena de livros que se encaixam com maior precisão na última categoria, acompanhado de uma brevíssima descrição, mas que pretende demonstrar numa primeira abordagem o espaço proteico da memória em Baudoin:

- *Couma Acò* (Futuropolis, 1991): a sua vida de criança, com o irmão Piero, sobretudo um retrato do seu avô materno, Carney John, nascido inglês mas criado pelos "paisanos" de Nice (o título é uma expressão do *patois occitan* [provençal de Nice] que significará literalmente "como assim" ou "como é", e que será idêntico a um "é a vida" ou "olha, são assim as coisas").
- *Made in U.S.* (L'Association, 1995): o avô paterno, Joseph Baudoin, recordando-se da sua vida no final do século XIX numa América mítica, cheia de *cowboys* e índios reais.
- *Éloge de la Poussière* (L'Association, 1995): toda uma concatenação de memórias, inclusive a relação com a mãe Jeanne, mais idosa, e uma rememoração de *Passe le Temps* (v. adiante).
- *Terrains vagues* (L'Association, 1996): de novo, pedaços da sua vida, a sua filha Anne, o abandono de uma mulher, Louise.
- *Piero* (Seuil, 1998): o mais aberta e directamente autobiográfico, trata de pequenas aventuras quotidianas do pequeno Edmond e do seu inseparável irmão mais novo, Piero; do seu crescimento juntos e o desejo de ambos serem desenhadores; do fim desses sonhos e de uma espécie de passagem de testemunho.
- *Le chemin de Saint-Jean* (L'Association, 2001-2004): um verdadeiro *work-in-progress*, que já conheceu duas edições e conhecerá certamente futuras (em permanente expansão[634]), trata-se de uma mescla entre *carnet* de desenhos de um caminho que existe na montanha da sua vila, Villars sur Var (em Nice), a rememoração de alguns episódios da sua vida (assumindo o pai a presença mais vincada) e ainda uma espécie de ensaio em voz alta (em desenhos, em frases escritas) sobre o seu trabalho da e na memória.
- *Les Yeux dans le Mur*, com Céline Wagner (Dupuis, 2003): apesar deste ser um livro em colaboração, é uma autobiografia do encontro de ambos, escrita pelos dois: o conhecido

[634] Em termos de número de pranchas, uma vez que o formato da primeira edição (48 pgs.) era de 37x27 cm, um formato inusitado para as colecções "formatadas" da editora, mas o da segunda (88 pgs.) diminuiu para 28,9x22,2 cm (o regular da colecção Éperluette, a mesma que *L'ascension du Haut Mal*).

artista e autor de bandas desenhadas íntimas e a jovem estudante de artes que quer "estagiar" com Baudoin, o qual confessa não saber qual deles era o verdadeiro "estagiário".

- *Le chant des baleines* (Dupuis, 2005): durante alguns anos, Baudoin viveu e trabalho como professor no Canadá; este é o primeiro livro sobre algumas das memórias dessa vida (*Les essuie-glaces* é o segundo, cf. a seguir).
- *L'Espignole* (L'Association, 2006): l'Espignole é o rio da região de Villars sur Var; este é como um pequeníssimo desvio do "caminho de Saint-Jean" para falar de um dos cantos de que mais gosta de visitar nos seus passeios, mas por isso mesmo mais uma peça para completar (jamais será possível completá-lo, mas o esforço é contínuo) a "imagem total" da sua experiência.
- *Les essuie-glaces* (Dupuis, 2006): memória do Canadá (v. acima, *Le chant des baleines*).

Todavia, como se explicou, esta escolha baseada em princípios narratológicos, que se cinge somente àqueles livros que mais propriamente se podem catalogar como autobiografias (mesmo quando as memórias próprias servem para dar lugar às memórias dos membros da família) acaba por estreitar em demasia a amplitude da noção de memória na obra de Baudoin. Essa opção deixa de fora alguns dos outros títulos do autor que não podem deixar de fazer parte da nossa investigação: por exemplo, *Passe le temps* (Futuropolis, 1982) e *La peau du lézard* (Futuropolis, 1983). Estes livros parecem dar conta de personagens que nada terão a ver com Baudoin. Não existe qualquer informação que nos ajude a fazer essa associação. Isto é, o "pacto autobiográfico" não ocorre. Todavia, de acordo com informações mais tarde reveladas, quer *extratextualmente* (entrevistas, artigos, etc.) quer *intertextualmente* (noutros seus textos, v. p. ex. "Manga", cf. adiante), aprendemos que o jovem rapaz que protagoniza a história central de *Passe le temps* é o próprio Baudoin e que Jeanne, a personagem principal, uma mulher madura, de *La peau du lézard*, é a mãe do autor. Apesar de serem textos que não foram apresentados como autobiografias, ou nem sequer envolverem o círculo da vida pessoal de Baudoin, passariam a ser considerados depois como parte dessa experiência, uma vez que o filtro das obras futuras nos faz olhar para essas, as do passado, de um novo modo.

Além destes livros, que encerram uma única história nas suas páginas, existem relatos menores, em antologias ou publicações colectivas, que são autobiográficos: salientemos "Manga", em *Chroniques de l'éphémère* (6 pieds sous terre, 1999), uma peça que associa uma

pequena história que produziu para uma revista japonesa (a *Morning*), mas que foi recusada, e três páginas de *Passe le Temps*: apesar do tema ser a pequena "anedocte" que une ambas as histórias incluídas, o que as enquadra remete-as para a passagem do tempo que distancia o jovem Edmond, de catorze anos, das histórias e o homem maduro que as produziu. Mas poder-se-ia incluir ainda o volume *Salade Niçoise* (Kodansha/L'Association[635], 1999), que conta histórias urbanas e marítimas da cidade e da história de Nice, onde Baudoin vive, e que inclui "Villa des anges", na qual uma criança vive aventuras fantásticas com extraterrestres e descobre as primeiras experiências com o sexo oposto – apesar de não existir qualquer informação no texto, a criança é desenhada tal qual Baudoin se representa a si mesmo enquanto criança, e outros elementos há que nos recordarão *Piero*.

Mas mesmo assim, poderíamos ir ainda mais longe e englobar até mesmo alguns dos trabalhos de adaptação de obras literárias, como *Travesti*, de Mircea Cartarescu (L'Association, 2007)[636]: não se trata apenas de uma adaptação livre dos eventos do romance, como ainda se mostra a vontade de Baudoin o trabalhar, os momentos desse mesmo trabalho (mostra-se ao estirador, com as pranchas), a visita a Bucareste, o encontro com Cartarescu, as discussões sobre os espaços onde se passa o romance original... Mistura não só o trabalho mais reconhecido da "adaptação", o verter eventos ou uma ambiência de um modo de expressão para outro, mas ainda as sensações de fruição primeira do romance, a experiência de procurar investigar o contexto desse mesmo livro, e o encontro de duas figuras criadoras.

Nem sempre aquilo que parecia fechado à consideração da memória o está e, diametralmente oposto, há instâncias de obras que pareceriam mergulhar totalmente nesse mesmo território, mas considerá-las-emos *exteriores*, por não colocarem em acção os elementos mais marcantes (e que discutiremos), como por exemplo, os diários de viagem ou os "ensaios"[637]. Tal como algumas das adaptações, de material que não originalmente seu, também o trabalho de ficção – em que não há dúvida de que se trata de ficção – poderá tocar transversalmente este campo. *Le premier voyage* (Futuropolis, 1987) pode igualmente ser visto como uma projecção, uma auto-ficção: Baudoin abandonou a sua vida de contabilista para

[635] Não se trata de uma co-edição, mas simplesmente para dar conta da sua (primeira) edição em japonês e da quase simultânea edição francesa.
[636] Esta é uma adaptação do romance do escritor romeno, cujo título original é *Travesti*, mas cuja edição francesa é intitulada *Lulu* (Austral: Paris 1995).
[637] Não contemplaremos, por essa razão, exaustivamente toda a produção de Baudoin, deixando de lado do estudo a maioria dos relatos que se cingem às impressões dessa mesma experiência de viagem, como *Araucaria. Carnets du Chili*, ou a história em *L'Association en Égypte*, e apenas mencionaremos pontualmente os "ensaios", as encomendas (*Taches de Jazz*) ou os volumes que reúnem entrevistas ou apresentações gerais do seu trabalho, dado que alguns dos seus elementos podem ser iluminadores em algumas questões (*Villars sur Var* e *Derrière les fagots*).

arriscar a de artista (de banda desenhada, mas isso viria mais tarde, e como que por acaso) a tempo inteiro, tal como Mathieu, personagem deste livro, um dia, simplesmente caminha sem parar, escusando-se de ir para o emprego e abandonando toda a sua vida "burguesa" por uma entrega a um sonho (que termina com um regresso à terra da infância e a uma opção, finalmente, por um caminho que bifurca e que jamais havia tomado). Mais, *Le Voyage* (Kodansha/L'Association, 1995/1996[638]), tratando-se de uma revisão e versão do livro anterior, ainda que mais extensa e com muitos mais elementos fantasiosos, insere-se na mesma categoria.

Há, portanto, como que uma rede intricada entre os supostos géneros de cada livro de Baudoin[639], que não nos permite considerá-los separadamente mas antes como uma cadeia de acordo com os elos a que formos sensíveis. Estas separações aqui tentadas não são absolutas, mas antes informadas pela matéria da memória que pretendemos perseguir. Em alguns casos, parece que o próprio Baudoin dá conta do desaparecimento da memória, em vez da sua continuidade: "Tornar-me amnésico. Falo das 'minhas' raízes, dos 'meus' amigos, mas não lhes toco. A ponta dos meus dedos já não têm sequer a memória dos calos que ganhava por subir os muros de pedras secas dos vinhedos em socalcos da minha mãe. Poderemos lembrarmo-nos durante muito tempo sem que o corpo se lembre?"[640]. Em *Le portrait*[641], um pintor cria um mural imenso com retratos de pessoas, rostos "anónimos"; num espaço entre dois homens de costas (v. adiante) e a negro, deixou um espaço em branco[642] (v. Anexo e capa). O amigo pergunta: "E a abertura ali, entre os homens de preto?". "A agrura?! Ah, isso ! Adoraria… adoraria (…) desenhar aí a vida"[643]. O trocadilho ("trou blanc"/"troublant") não é anódino,

[638] V. nota a propósito de *Salade Niçoise*.

[639] Será significativo que em todo o seu trabalho assine apenas "Baudoin", sendo raras as vezes em que surja na capa também o nome "Edmond". Uma espécie de redução?

[640] "Devenir amnésique. Je raconte 'mes' racines, 'mes' arbres, 'mes' amis, mais je ne les touche plus. Les bouts de mes doigts n'ont même plus la mémoire des cals que je me faisais en remontant les murs de pierres sèches des vignes en terrasses de ma mère. Peut-on se souvenir longtemps sans que le corps se souvienne?". *Le chemin de Saint-Jean*, 2ª ed. (s/pg). Esta questão remeterá para a discussão sobre a memória que é distribuída pelo corpo, como discutido, através de uma citação de Proust, em 1.2.1.

[641] Publicado originalmente pela Futuropolis em 1990, sem título, na colecção 30/40, foi posteriormente publicado com este novo título na L'Association, em 1997.

[642] Um dispositivo diametralmente oposto é encontrado em *La croisée* (Les Humanoïdes Associés: Paris 1988), colaboração com Frank [Pé]: as páginas são a preto-e-branco, mas no seu centro encontra-se sempre uma vinheta mimando uma janela de arco, representada a cores: do outro lado dela, atravessam figuras variadas, por vezes participantes da acção, por vezes mais simbólicas (como a morte, em muitos avatares, v. Anexo), mas como se fosse sempre um espaço extradiegético, que comentasse o resto da acção, onde houvesse a possibilidade de haver uma total permutabilidade entre as personagens.

[643] "Et le trou blanc entre les hommes en noir?". "Le troublant !?...Ah! Là! J'aimerais. J'aimerais...//(...) y dessiner la vie..." (pg. 5). O trocadilho dá-se entre "trou blanc" e "troublant", sendo ambos os termos homófonos em francês, tornando-se impossível o mesmo jogo em português. Tentámos, porém, uma aproximação, ainda que pouco feliz.

pois é sempre essa "abertura", esse "espaço branco" que obcecará o artista, e que vê como um buraco da memória a preencher com algo, e saber que esse algo só pode ser a vida, mesmo que revivida, e rediviva. Por isso, no caso deste autor em particular (no trabalho presente) menos nos importará seguir as sinopses individuais de cada livro para entender o modo do autor lavrar a e sobre a memória (como o fizemos com os autores anteriores e faremos com os seguintes) do que entendermos o modo como se constituem os baixos contínuos, os fios vermelhos, as "formas sobreviventes" de toda a sua obra, e que são sintoma desse trabalho da memória.

Pois essa continuidade da memória, *malgré lui* (Baudoin e os seus avatares), verifica-se. Aliás, há de facto uma corrente subterrânea que os une, aos livros, une a todos e que se consubstancia em factos visíveis, factos visuais. Tal qual Aby Warburg se referia às *Pathosformeln*, as "formas sobreviventes" no curso da História, também no seio da obra toda de Baudoin é possível identificar algumas correntes que lhe são internas. Falámos, acima, de "temas" que se mantêm de título para título, mas há também imagens as quais, não obstante serem apresentadas em tramas narrativas distintas, géneros diferentes, livros afastados no tempo, são repetidas, algumas delas aberta e conscientemente pelo autor, outras vezes de modos mais diluídos, por assim dizer. É possível que pudéssemos identificar mais *formas*, mas verifiquemos três delas, "estruturas fundamentais da experiência"[644], a que daremos os seguintes nomes: 1. a "tête de mort", 2. "o menino de dedo na boca" e 3. a "cabeça aberta" (v. Anexo para alguns exemplos, discutidos a seguir).

O primeiro caso verifica-se nas instâncias em que surgem personagens não apenas personificando – em todo o contínuo da narrativa ou momentaneamente – a morte, mas blasonando o seu mais famoso rosto, a caveira. Imediatamente no primeiro livro de Baudoin, *Civilisation*, em que a maior parte das histórias mostra um cortejo das várias formas da morte – uma outra Danse Macabre, mas diversa da de David B. –, na história "Incident" um jovem cai num buraco e morre, mas observamos a sua fantasia encontrando-se com uma bela jovem que dança no ar e cujo rosto se transmuta no da morte, e em "Tout a commencé hier soir", as letras mortíferas de um jornal comem a carne de um leitor, deixando apenas a caveira atrás. Estas aparições do rosto da morte surgirão ao longo de todos os livros de Baudoin, quer nos de "ficção" quer nos "autobiográficos", e por vezes de modos inusitados. Os homens que carregam o ataúde, no final de *Passe le temps*, têm rostos que lembrarão o da morte. Em *Les yeux*

[644] "structure d'expérience fondamentale". Didi-Huberman, *L'Image Survivante*; pg. 379.

dans le mur, na pg. 46, Baudoin faz o retrato de Céline depois de terem feito amor (pela primeira vez, ou que testemunhamos): há duas vinhetas, na primeira o quadro ostenta o rosto dela, na segunda mistura-o com o da morte. Mas imediatamente a seguir, Céline diz, encostada à tela com o seu rosto (natural): "Que obsessão de te veres em todas as coisas!" ("Quelle obsession de te voir dans tout!"). Obsessão de quem? Dela mesma, que vê Baudoin em todo o lado? De Baudoin, que se vê a si mesmo em todo o lado? E a projecção da caveira será uma forma de Baudoin se ver a ele mesmo? O rosto do pai, em *Le chemin de Saint-Jean*, é desenhado 13 vezes em torno de um seu retrato a corpo inteiro, cada um dos rostos recuando na sombra, apagando-se os olhos, de sorriso perene, auscultando – como quando David apalpava o seu rosto sentindo os ossos – a caveira que viverá sob a pele. Seria impensável alistar e vistoriar aqui todos os exemplos em que esta categoria de uma "forma" parece ser preenchida. Bastará acrescentar, tal qual como nos casos seguintes, que eles são bastantes e espalhados pela obra toda.

Quanto a "o menino de dedo na boca", é exactamente o que descreve. Não se trata de um desenho em que surja uma qualquer criança com um dedo na boca, como em *Salade Niçoise*. Trata-se de variações de um mesmo modelo, de um mesmo desenho, de uma mesma forma, reconhecível. A primeira vez que ele surgiu foi em *Passe le temps*. A trama deste livro divide-se em dois planos narrativos, e em nenhum deles esta criança participa activamente, mas surge como parte de um cenário solidificado, como se fizesse parte da praça em que se encontra. Surge 14 vezes, enquadrado de modos diversos, com ligeiras diferenciações de posição, mais ou menos afastado da perspectiva visual da vinheta, e apenas fala duas vezes, quando lhe perguntam como se chama, dizendo ser Paul, nome idêntico ao do protagonista (e que nos lançará portanto na ideia de se tratar de uma contorcida *mise en abîme* da mesma personagem, avatares de Baudoin[645]) e, fechando o livro, numa pequena piada de mau gosto. Apesar de não participar na narrativa, o facto de ocupar o protagonismo na capa, aparecer repetido dezenas de vezes nas guardas do livro e ter este posicionamento espalhado ao longo da trama do livro, leva-nos a pensar que ocupará um lugar simbólico qualquer, mesmo que jamais seja directa e

[645] O desenho baseou-se numa fotografia encontrada, ao acaso, numa revista, prática recorrente de um Baudoin que começava a experimentar ainda os primeiros passos na linguagem da banda desenhada (v. Baudoin, *Derrière les fagots*. Z'éditions: Nice 1996; pg. 13). Todavia, se esta informação das "condições de produção" em nada derrota o argumento perseguido, torna até mais notável esse sentido, à luz dos escritos de Warburg: empregar uma imagem, uma forma, de um círculo, num uso novo, onde há uma torção de sentido. A reutilização, quase obsessiva, deste "petit garçon avec un doigt dans la bouche" transformou-se num *símbolo* para Baudoin. Desta feita, símbolo não deve ser entendido no sentido de Peirce (que o define como uma convenção sem motivação, um consenso social), mas como uma *Pathosform*: uma cristalização ou condensação de um *saber* e de uma *crença* mas também de um *fazer*, e que se desloca para se revelar não como síntese, mas *sintoma* (cf. Didi-Huberman op. cit: pgs. 48 e ss. e 57).

claramente revelado. Além disso, o seu aparecimento não se cingirá a este volume. Aparecerá repetidas vezes nos livros de Baudoin. Em *Le premier voyage*, devolve um bilhete que Mathieu (o protagonista) deixou cair no chão. Aparece também em *Le voyage*, como espectador de um teatro de marionetas. Aparece aqui e ali em *Le chemin de Saint-Jean*. Aparece numa paisagem, integrado no romance *Travesti* de Cartarescu. Tem um papel simbólico importante em *Villars sur Var*[646]. Citando vinhetas e páginas do primeiro livro em *Éloge de la poussière*, inclui uma com o menino, encimado pela seguinte frase: "A memória encontra-se no interior de uma concha. Quando esta se abre ligeiramente, surge de repente o delicado brilho de uma pérola"[647]; poderá essa forma da criança constituir essa fulgurância?

Finalmente, a "cabeça aberta": trata-se de uma estratégia aplicada inúmeras vezes por Baudoin, em que a personagem parece ter a cabeça terminada à altura da testa e onde deveria estar a cúpula da cabeça (os ossos frontal e parietal) desenham-se outras figuras, como se de uma caixa de Pandora de tratasse e do seu interior pudesse sair o mundo. Usualmente, pensa-se em *Le premier voyage* como o livro que inaugura essa forma. Os contornos do rosto de Mathieu, o homem que abandona a "vida regular" que leva, confunde-se com os espaços por onde caminha, os elementos que atravessa, e depois dão lugar a recordações, sonhos, leituras, tornando-se um efeito progressivamente mais visível e amplo. É nesse livro, portanto, que se constitui de um modo mais activo e fundamental, mas, como dizíamos, não é a sua primeira aparição: na história "La chasse", em *Civilisation*, o caçador imagina a jovem mulher (a filha?) que deixa em casa, e as suas formas partem da sua cabeça como um fumo se desprende da sua fonte. Em "La maladie", de *Sentiers Cimentés*, mostram-se os "homens cinzentos", cujos topos da cabeça se abrem para a trama cinzenta que tudo cobre. E, depois, surgirá muitas vezes nas suas bandas desenhadas. O índio Oaxaca[648], que regateia um preço para o fabrico de *canastitas*,

[646] Trata-se este livro de uma espécie de catálogo editado (Z'Éditions: Nice 1996) a propósito de uma exposição consagrada a Baudoin pela vila de Villars sur Var ao seu patrício. Reúne desenhos feitos no local, reproduções de pranchas de livros, apontamentos gráficos ilustrando as poucas palavras que escreve. Mais significativamente, no canto inferior direito de cada página desenha uma vinheta onde vai sendo "construído" um muro de pedras, como fazia o seu avô materno (cf. *Couma acò*); integra assim essa imagem à sua tarefa de fazer crescer o passado.

[647] "La mémoire est dans un coquillage. Quand il s'entrouvre, la lueur d'une perle apparaît un instant". Em *Le chant des baleines*, Baudoin visita a sua mãe, idosa, "que voltou a ser criança" ("redevenue enfant"), e para a redimir da contínua distracção da memória (não é dito, mas poder-se-á conjecturar que a doença da sua mãe é a de Alzheimer, preciso movimento contrário ao do artista) põe-se a dançar e a ulular uma canção do seu avô, sobre um cão: "qualquer coisa acabava por despertar na noite da sua memória" ("il arrivait que dans la nuit de sa mémoire, quelque chose s'éveillait"). Op. cit., pg. 49. A memória aqui, é, como M. Simondon afirma em relação ao *Fedro*, "tanto um instrumento de saúde como de saber". *La Mémoire et L'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve. Siècle avant J.-C.*: pg. 312.

[648] Em "Zafrá, si! Sambá, no!", adaptação de *Assembly Line*, de B. Traven, por Baudoin e Frank, em *Théâtre d'Ombres* (Les Humanoïdes Associés 1987).

mergulha no mais profundo do seu trabalho e da sua canção, que se enliça em cada uma das fibras das cestas, e o seu corpo abre-se para os símbolos da história do seu povo. Em "Edmond, Alain & Hugues"[649], três jovens observam as mulheres que passam: as suas cabeças estão abertas e delas evolam-se as imagens do corpo das mulheres observadas. Numa pequena peça humorística publicada na portuguesa *Quadrado*[650], o autor surge utilizando-se a si mesmo como tinteiro, com a cabeça aberta na qual mergulha o pincel. Aparece aqui e ali em *Le chemin de Saint-Jean*. É moeda corrente em *Travesti* (sendo a sua instância mais bela a página em que o protagonista do romance de Cartarescu está deitado numa planície com Clara, sua amiga-amante, e se fundem um no outro, e ambos na alfombra).

Quando repetimos nos últimos parágrafos "Aparece aqui e ali em *Le chemin de Saint-Jean*", não incorremos nem num erro, nem num fraco dispositivo estilístico. O que se pretende é dar conta de que esse livro é, de facto e notoriamente, uma espécie de sublimação de todo o Poema Contínuo[651] de Baudoin, onde convergem todos os fios com que vai cosendo a sua obra, aqui mostrando-se subitamente como um novelo, não necessariamente coeso, nem proveitoso como o de Ariadne, mas um novelo ainda assim. Uma concentração dessas formas num só espaço, tornando-o sublimado. Uma constelação tombada num só ponto branco, num buraco branco, o "trou blanc/troublant" de *Le portrait*. Não é por acaso que o título desse livro se refere a um local particular e, no interior desse local, a um caminho (que aprendemos não ser um circuito único e fechado, mas sim uma rede plural de trilhos). O livro está pleno de paisagens, quer desse mesmo local quer de outros locais, mesmo distante (o Canadá da memória de Baudoin), todas elas desenhadas (no traço/*graphiation* muito particular de Baudoin) pela mão de quem as rememora, e que com o seu trabalho material – a inclusão de esboços, de folhas de caderno de esquisso, de colagens, etc. (cf. adiante) – sublinha o facto de que "na banda desenhada, uma paisagem nunca é somente uma paisagem, mas é paisagem vista, desenhada, contada"[652]. Pode mesmo ser uma paisagem metaforfoseada e metaforizada, transformando-se em lugar de representação da memória e do desejo, como ocorre ainda em *Le chemin*, com uma paisagem recordando o lugar onde uma amiga, Jenny, havia posado para

[649] Inserido em *Manga Surprise!*. Kodansha: Tóquio 1996.
[650] Mais especificamente, vol. 3, no. 2. Bedeteca de Lisboa/Associação Salão Internacional de BD no Porto: Lisboa/Porto 2000.
[651] De resto, esta é uma leitura absolutamente clara após sermos confrontados com as suas múltiplas obras, tendo sido notado por vários críticos. Cite-se, por exemplo, Dominique Hérody, "Baudoin: éloge de la dispersion", in *9e Art*. no. 1. Centre national de la Bande Dessinée et de l'Image: Paris 1996, pp. 128-129.
[652] "en bande dessinée, un paysage n'est jamais qu'un paysage, mais toujours un paysage vu, dessinée, raconté". Jan Baetens, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine?" Texto apresentado no Colloque "Paysages et valeurs", Univ. de Limoges, 24-26 nov. 2005. Inédito.

Baudoin, ao desenho, ao olhar e ao amor igualmente, e agora ali volta a emergir num outro contexto, de uma rememoração mais afastada.

Gilles Deleuze, na sua contínua crítica ao dialéctico, demonstra o funcionamento da memória falsa, isto é, do seu conceito enquanto repositório: "As repetições... conservam"[653]. É a ideia do Eterno Retorno que rompe os muros desse arquivo ou depósito: "o génio do eterno retorno não está na memória [entendida como esse *arquivo*] mas...", apelando à *univocidade do diferente*. Não é uma roda-ciclo, de eixo central onde os raios retornarão vezes sem conta (um "infinito pobre") ao "ponto de partida", mas uma roda *espiral*, "círculo sinuoso", do *díspar*...[654] É nesse sentido que, em Baudoin, devem ser entendidas essas imagens recorrentes do menino com o dedo na boca, os corpos das mulheres, os rostos dos protagonistas escondidos, ocultos, ou de cabeça "aberta". Os outros autores utilizarão instâncias próximas destas, como os corpos masculinos (de desejo) de Neaud ou o dragão-doença e os rostos dilacerados e compostos na página de David B., mas em Baudoin eles são mais sensíveis, estruturantes, determinantes: por atravessarem títulos diferentes – unindo-os, portanto, num *corpus* subtilmente unido – e por constituírem uma outra classe de fantasmas obsidiantes da sua obra.

Uma variação, ou cruzamento, das duas últimas formas verifica-se quando o protagonista é visto de frente, mas com a cabeça ocultada ou substituída por um qualquer objecto, como uma pedra (em *Le chemin de Saint-Jean*), animais (em *Les essuie-glaces*, e curiosamente é um bando de milhares de gansos de que se lembra, mas não observados "ao vivo"), um fumo ou o próprio enquadramento da vinheta[655]. Outros cruzamentos destas formas: na curta história incluída na antologia *Comix 2000* (L'Association: 2000, no Anexo reproduzida na íntegra), vemos um homem, *de costas*, perscrutando o horizonte, no qual o sol se põe; à medida que o tempo passa, a sua cabeça é sucessivamente *aberta*, retalhada, ocultada, apagada, ao passo que a lua, depois de surgir, desce e atravessa o foco do farol e revela um *rosto de caveira*, que parece ser a nova cabeça, pairando, do protagonista. Em *Algérie. La Douleur et le Mal* (BD Boum: 1998), um homem horroriza-se com as carrancas que surgem em lugar do seu reflexo num espelho; irado, quebra-o com os punhos: a sua cabeça estilhaça-se e é substituída por fragmentos do espelho e no buraco negro do espelho está um esqueleto inteiro. E uma história há que mostra a dança de uma rapariga jovem e nua, terminando com a sua morte às

[653] Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*: pg. 119.
[654] Deleuze, idem; cit. pg. 120; v. ainda, capít. II, pgs. 141 e ss.
[655] Como em "La première fois (suivie de quelques autres)" em *Paroles de taulards*, uma obra colectiva baseada em relatos de reclusos (Delcourt: 1999).

mãos de um soldado com cabeça caveirosa (igualmente na íntegra, no Anexo)[656].

A morte está quase continuamente presente na obra de Baudoin, é quase uma obsessão, uma outra permanente *Pathosform*, vista como uma perda, uma negação absoluta da vida, um apagamento irreversível[657]. Uma excepção, porém, é a vitória do combate (em termos morais, pelo menos) da vida e da morte na pequena história, já citada, "Une vie inutile". Por vezes, estas permutações entre a vida e a morte não assumem estas formas tétricas. Numa pequeníssima história de quatro páginas[658], um velho homem cujos sonhos não se realizaram totalmente, transmuta-se numa planta: o que dá conta desta passagem são simplesmente duas vinhetas contíguas, numa está o velho Nitto, na outra a planta. É importante salientar que esta metamorfose é feita depois de Nitto rememorar toda a sua vida. Talvez não se trate, como nos mitos gregos, do castigo de um crime, mas tão-somente um simples término, transfiguração natural à vida de Nitto, a sua própria vida condensada nessa forma vegetal, nessa nova vida. Mas há aspectos das metamorfoses da Antiguidade que parecem ser pertinentes ainda nesta situação, como na da transformação do avô de David B. em homem-íbis. Nessa "modalidade particular da acção do divino sobre o humano, e que se traduz numa mudança de espécie ou de categoria", os gregos viam "um desaparecimento duplicado por uma substituição: um arrebatamento que deixa um traço – um signo, uma recordação (*séma*, *mnéma*)"[659]. Françoise Frontisi-Ducroux refere-se aqui aos mais famosos mitos sobre metamorfoses (Aracné, Actéon, por exemplo), sendo identificáveis os seus contextos, os crimes e os castigos (as transformações). Nós observamos o exacto momento (o acto) da metamorfose do avô de David, mas não no caso de Nitto. Mas em nenhum dos casos nos é revelada a razão da

[656] Citamos esta pequena banda desenhada de memória, de "cor". Temos uma digitalização da mesma, no Anexo, mas não nos recordamos da sua proveniência. No entanto, e mais uma vez recorrendo a Jan Baetens, que cita Stanley Cavell (*Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* e *Le cinéma nous rend-il meilleurs?*), há como que uma admissibilidade de citar de memória pois funde-se assim o "filme" (ou a "banda desenhada") físico como aquele de que nos recordamos: "Le résultat (de l'analyse filmique appuyée sur les souvenirs en l'absence physique des ouvres mêmes) en était, entre autres, des citations inexactes (d'une façon particulière), mais cela produisait des contextes où l'on reconnaissait l'intérêt d'avoir une mémoire, une mémoire publique". In "Mémoire culturelle. Séance de clôture : Autour de la mémoire culturelle". Lição final das "Francqui Chair lectures" do ano lectivo de 2007-2008. Instituut voor Culturele Studies & Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Universidade Católica de Leuven, Bélgica. Inédito.

[657] Para Baudoin, a beleza está ligada à carne viva. Não há beleza na morte, é um *néant*. "O meu pai era muito, muito bonito. Quando morreu, olhei-o durante largo tempo, mas não voltei a encontrar nada, nada da sua beleza. A sua vida havia partido e, com ela, a beleza dele" ("Mon père était beau, vraiment. Quand il est mort, je l'ai regardé longtemps, je n'ai rien retrouvé de sa beauté, plus rien.//sa vie était partie et avec elle sa beauté"). *Les yeux dans le mur*, pgs. 14-15.

[658] "2, Rue Sainte-Marguerite" in *Le Quartier Sainte-Marguerite*. Je dirais même plus: Liège 1997 ; pgs. 36-39.

[659] "Cette modalité particulière de l'action du divin sur l'humain, qui aboutit à un changement d'espéce ou ce catégorie, est souvent pensée par les Grecs comme une disparition doublée d'un remplacement : un enlèvement, qui laisse un trace – un signe, un souvenir (*séma*, *mnéma*)". Françoise Frontisi-Ducroux, L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose. Gallimard: Paris 2003 : pg. 273.

metamorfose, o "crime". Só nos é dado o *signo*/a *recordação*, mas não as chaves que nos permitiriam *interpretá-lo*/*rememorá-la*.

Poderíamos ainda referir outras formas, tão reempregues e pertinentes como as anteriores. Talvez apenas com um grau imediatamente inferior em termos de presença e efeito. Por exemplo, "o protagonista de costas". O emprego desta figura recai nos momentos em que Baudoin se representa a si mesmo, acima de tudo, como nas páginas iniciais de *Travesti* e na dilogia do "Canadá" na Dupuis, ou em *L'Espignole* ou, mais significativamente, em todo o *Les yeux dans le mur*. Há também algo a que se poderia chamar a "permutabilidade (dos rostos) das mulheres", uma espécie de versão de Baudoin do "Eterno Feminino", em que o autor vê nas mulheres que ama ou tenta amar (muitas vezes expresso pela consumação do acto sexual) todas as outras mulheres[660]. Ainda, a presença da dança[661] e do sexo (e a comparação entre aquela e este), a inclusão de sonhos…

Como dissemos, seria incomportável elencar todas as instâncias destas formas. Importa antes tentar responder ao seguinte: o que é que estas formas *fazem*? A que obrigam? Para já, a uma memória da própria obra de Baudoin. Ao lê-la, conhecendo cada uma das novas pedras que erguem o seu muro – para aplicar o símile do avô materno montando os muros rústicos da sua aldeia – obriga-nos a rever, reexperienciar, reviver, rememorar, mas, acima de tudo, a reconsiderar o que estivera para trás – como no caso da descoberta de que a Jeanne de *La peau du lézard* é a sua mãe, ou que a sua obsessão com a morte[662] está intimamente relacionada com as suas muitas relações com mulheres mais jovens, que lhe mostrarão o seu próprio tempo a

[660] Um dos aspectos "baba-cool" menos sustentados e menos fortes do autor, tratando as mulheres como representantes da Mulher, e que impede algumas vezes dessas mulheres – que têm nome, de personagem ou de pessoa real – ganharem contornos autónomos em relação aos personagens masculinos – também fictícios ou não. Em *Chroniques de l'éphémere*, encontramos uma história curta constituída por três pranchas, todas preenchidas com pequenos retratos de mulheres (um total de 85), e em dois casos representando o sexo, não o rosto. No fim, lê-se "tenho de me render à evidência de que não as posso amar a todas" ("il faudrait enfin que j'accepte l'évidence. Je ne pourrai pas toutes les aimer").

[661] A dança surge de várias maneiras: ou as personagens dançam (em discotecas, em festas populares, Baudoin dançando em frente à mãe), ou há bailarinas profissionais, ou coloca as personagens em danças alegóricas. O artista participa em algumas performances conjuntamente com bailarinas, onde as desenha ao vivo ou pinta ao som da música com que se dança, como mostra uma das fotografias no Anexo. Também se poderá notar na sua presença na forma como retrata alguns movimentos das personagens: na capa de *Roberto* (também no Anexo), a personagem prostra-se no chão quando sabe da morte do pai; o modo como Baudoin estrutura esse movimento em quatro figuras é muito próximo da maneira como representa a dança nas suas bandas desenhadas.

[662] "*Vestiges* de l'enfance, perte de l'*object petit a*, confrontation dans le même espace-temps du deuil et de la mise au monde"; Christian Rosset, *Avis d'orage en fin de journée*. L'Association : Paris 2008: p. 150. O trabalho de luto de Fabrice Neaud, de David B., de Edmond Baudoin, de Dominique Goblet, respectivamente dos amores não-correspondidos, da doença do irmão, de todo um pretérito passado, da morte do pai, é feito *através* da obra. No caso de Baudoin chega mesmo a atingir uma forma quase monumental sob a matriz daquilo a que chamámos Poema Contínuo.

avançar[663], por exemplo – como a ponderar o presente através das raízes desse passado ou a reequilibrar o passado pelo trabalho do presente[664] – "de novo, o menino!", dizemos. Tal como Warburg combateu a demasiadamente repetida imagem da memória-como-uma-biblioteca transformando a sua biblioteca num exemplo das metamorfoses vivas da memória, também a obra de Baudoin (e a dos outros autores visados neste trabalho, de modos diversos) não pretende erguer um retrato acabado do passado ou ofertar um repositório fechado, mas antes dar conta de um processo íntimo de rememoração, e, particularmente, afecto à linguagem específica da banda desenhada. Uma memória que dá conta da "duração interior" de Bergson, uma memória "que dilata o passado no presente, quer este manifestamente abranja a imagem do passado, que não pára de crescer, quer antes o presente faça surgir, pela sua contínua transformação de carácter, um fardo cada vez mais pesado que arrastamos atrás de nós à medida que vamos envelhecendo"[665].

[663] A questão da idade: Baudoin nasceu em 1942; quando desenha uma das pranchas de *Le chemin*... (a que citámos no texto, acima, e datada de 2002) tem 60 anos; em vários outros momentos da sua obra Baudoin fala da sua idade, da juventude deixada para trás, torna-se ela mesmo um palco em que ao corpo – visto como algo que promete vir a falir?, ele fala do medo de ensurdecer, de cegar – apenas restam as memórias de sensações perdidas...

[664] "A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado através de dados emprestados ao presente e, além disso, disposta com antecedência por outras reconstruções feitas em momentos anteriores, dos quais a imagem de outrora surge já muito alterada" ("(…) le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparée d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée"). Maurice Halbwachs, op. cit.; pg. 57. Porém, Benjamin é mais correcto quando escreve o seguinte: "Não é que o que seja passado ilumine o que é presente, ou que o presente ilumine o passado. A imagem é antes aquilo no qual o que foi se plasma num clarão ao agora para formar uma constelação. Por outras palavras, uma imagem é a dialéctica imobilizada. Pois uma vez que a relação do presente para com o passado é puramente uma relação contínua e temporal, a relação entre o-que-foi para com o-agora é dialéctica: não se trata de progresso, mas de imagem, subitamente emergente. Apenas as imagens dialécticas são imagens genuínas (isto é, não-arcaicas); e o local onde as encontramos é a linguagem. Despertar" ("It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on what is past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. – Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language. [] Awakening []").Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. [N2a,3]{trad. ingl. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, *The Arcades Project*. Belknap/Harvard UP: Cambridge, MA/London 2002: pg. 462. De resto, são essas imagens fulgurantes de que dão conta as formas aqui apontadas, e, mais, estruturadas numa *linguagem*: a da banda desenhada, tal qual discutido na parte 2.3. As imagens singulares fazem parte integrante, ou são elas mesmas, a linguagem deste modo de expressão, e o desequilíbrio que discutimos obriga-as à dialéctica do agora que é constituído pela sua leitura (a sua actualização). Mesmo que entendamos algumas destas imagens como encontrando a sua origem num passado "temporal", como por exemplo "o menino de dedo na boca", mesmo que as vejamos como imagens arcaicas, elas deixam de o ser ao fazerem emergir um novo sentido e uso, enquanto *Pathosformeln*. Estabelecem uma constelação entre o-que-foi (o Poema Contínuo, a obra, os livros "anteriores") e o-agora (o presente da leitura). O facto de elas terem já surgido e terem sido reconstruídas" em momentos anteriores faz-nos retornar à leitura de Halbwachs.

[665] "qui prolonge le passé dans le présent, soit que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, soit plutôt qu'il témoigne, par son continuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage". Henri Bergson, *La Pensée Et Le Mouvant. Essais Et Conférences*..Les Presses Universitaires de France : Paris 2003 [15e édition Quadrige]; pp. 200-201. Esta

Esta memória tem um movimento também de vaivém, como nos casos dos outros autores do presente trabalho. Digamos que as curvas que descreve são idênticas, mas os ritmos internos são outros. A associação a uma memória familiar e até mesmo local (a Villars sur Var, a Nice), a um conjunto de companheiros da arte escolhida para se expressar (ver próxima nota), e os retornos à sua própria obra, enfim, todas estas flutuações entre um objecto e outro no interior de uma qualquer categoria podem assumir um sentido último, o de uma humildade e pertença ao género humano. Baudoin não pretende distinguir-se *acima* de nada, nem distinguir o que lhe pertence *acima* do que não lhe pertence, mas pretende distinguir tudo como *seu*, e esse objectivo é cumprido pela produção dos *seus* livros. "Há muitas Villars – muitas vilas – Mas esta é a minha"[666], lê-se na capa de *Villars sur Var*. De seguida, há um movimento de *devolução*: uma oferta, um agradecimento (à aldeia, às suas gentes, à família, aos amigos e até aos leitores), uma entrega, uma integração.

Essa integração ganha também contornos formais internos a cada livro, passa igualmente pela inclusão de trabalhos anteriores nos novos livros, como vimos (*Éloge de la poussière*, "Manga", etc.)[667], pelas novas versões que publica de trabalhos anteriores (*Le Premier Voyage* e *Voyage*, a história da morte ("Une vie inutile", de *Sentiers Cimentés*) que depois reencena com o seu avô em *Couma acò*), pela inclusão de desenhos feitos no local na obra a publicar e que se assemelham a colagens[668] (*Éloge de la poussiére, Terrains vagues, Le chemin de Saint-Jean*), pelo "mostrar" no interior da história os desenhos feitos pelos artistas-personagem, desenhos que de alguma forma se diferenciam do traço (*graphiation*) que os inclui e baliza (dois casos paradigmáticos encontram-se em *Couma acò*, pg. 37, um desenho do grupo de amigos feito pelo

imagem de uma *charge toujours plus lourde* recordará também, com Baudoin, a consideração que o autor faz em *La Musique du Dessin* (Éditions de l'an 2: Angoulême 2005) sobre a diferença dos rostos – a do modo de desenhar esses rostos, e segundo uma comparação com as notas musicais – de uma criança e de um velho, este último com "beaucoup de notes" e o da criança com poucas mas onde ele "imagine chaque fois la plus belle musique du monde à venir".

[666] "Il y a beaucoup de Villars – beaucoup de villages – Mais celui-ci c'est le mien". Traduzimos *villages* por "vilas" e não "aldeias" para manter a proximidade fonética entre os dois vocábulos.

[667] Deixando para esta nota o facto de que também Baudoin *recupera uma memória da banda desenhada*, como verificámos em David B., incluindo trabalhos de outros autores (duas páginas de Charlie Schlingo em *Éloge de la poussière*) ou empregando figurações reminiscentes de outros autores como Edward Gorey, mas também o Goya dos *Caprichos*, o qual poderá ser visto como um texto da arqueologia da banda desenhada (de uma narrativa transportada pelas imagens). E todo o *Crazyman* (L'Association, 2005) é um jogo bem-humorado desse gesto.

[668] Ainda que sejam da mesma mão e participem no mesmo plano do livro, há um claro desejo de *dar a ver* essa diferença: pelos enquadramentos vincados, o mimar os bordos rasgados da folha, o patente estilo de esquisso rápido, a inclusão de pequenas anotações, datas, observações... Baudoin, por oposição aos outros autores aqui lidos, é o menos *limpo* ou correcto. Não significa isto o mais *sujo* ou *incorrecto*, porém. O seu contrário, dessa limpeza e correcção, é a possibilidade de dar a *ver todos os estudos e estádios* do trabalho (representação, escrita, pensamento e, claro, da memória) na obra final, sem que esta seja atravessada por uma unificação e clarificação do estilo – o estádio final do livro. Coché participa de um outro tipo de "sujidade", como veremos, mas tem mais a ver com uma abordagem técnica, artesanal da gravura que usa.

irmão de Baudoin, e em *Éloge de la poussiére*, quando Mathilde encontra Baudoin desenhando à beira-mar e ele se vira para ela com um rosto desenhado como que "por cima" do original, como que revelando um desenho dele mesmo enquanto personagem no interior da história), pelos desenhos "infantis" (sobretudo em *Piero*, de que a "cena" da batalha é notável; v. Anexo). É óbvio que, em *Le portrait*, esta integração do trabalho do artista na história é uma constante, mas o facto de não existir aí (ainda? será uma questão de "evolução" do artista, das suas estratégias?) diferenciação entre o traço (*graphiation*) de Baudoin e o dos artistas no interior é notório, e leva à sua assunção como autoficção. De resto, a pergunta que fica no ar, e óbvia, é: não são afinal de Baudoin *todos* os traços no interior do livro?

De resto, sabemos, por Christian Rosset[669], que Baudoin faz inúmeras versões de cada um dos seus livros, antes de optar por uma delas. Se as publicasse a todas, e às páginas em que esboça e explora o desenho final (que apenas encontra, e poderá rever no futuro, num outro livro, como o faz aqui), revelar-se-ia uma verdadeira e constante arqueologia da memória e do desenho. São os últimos livros que começam a revelar essa tarefa, mormente *Le chemin de Saint-Jean*, que promete continuar a surgir em novas e maiores versões. Uma *mise en abîme* de todo o trabalho de Baudoin.

Este trabalho de integração é afinal um outro modo de dar conta destes movimentos de integração da memória, de continuidade entre um momento – o do primeiro desenho – e outro – o da sua participação na obra que nos é apresentada, seja esse desenho "fictício", "infantil" ou de outro artista (personagem). É um modo de mostrar que a memória é isso mesmo, memória, um modo em que ela se constitui como tal. Edmond Baudoin cria aquilo a que Deleuze chamou de "séries proliferantes", não mimando as estratégias habituais da indústria da banda desenhada (uma série de álbuns das aventuras de uma mesma personagem), mas procurando com elas detectar *um mesmo movimento* do pensamento (série de livros que constitui a sua memória, o seu Poema). "A autobiografia desenhada é a concretização de uma transformação de (um) *si* que pode ir mesmo até à sua expulsão do território (para renascer noutro local, sob a forma de um *outro*, afinal mais próxima de uma certa *verdade* – uma mistura entre franqueza e ascese – autobiográfica"[670]. Estas palavras de Christian Rosset aplicam-se com uma acuidade assombrosa a Baudoin. Aquilo que era *traço* (trabalho da linha de tinta ou

[669] Christian Rosset, op. cit.: pgs. 67 e ss..
[670] "L'autobiographie dessinée est la réalisation concrète d'une transformation de (d'un) *soi* qui peut aller jusqu'à son expulsion du territoire (pour renaître ailleurs sous la forme d'un *autre* finalement plus proche d'une certaine *vérité* – mixte de franchise et d'ascèse – autobiographique)". Christian Rosset, op. cit.; p. 90.

do carvão sobre a folha) torna-se *vestígio* (testemunho de um momento, de um intervalo no tempo) e pista para a abertura do espaço da memória.

Piero é visto como o livro mais autobiográfico de Baudoin. Todavia, tomando em conta os elementos apresentados, como poderemos afirmá-lo sem quaisquer dúvidas? Como o podemos distinguir desse modo, como se fosse certeiro e acabado? Este livro quer dar conta da relação entre os dois irmãos, Baudoin (Momon, Edmond), e o seu irmão mais novo Piero (Pierre), o seu crescimento juntos, a descoberta do desenho pelos dois, os seus sonhos partilhados (quer os de carreira quer os oníricos). Todas as formas apontadas acima se encontram aqui: o protagonista visto de costas no início, essa espécie de representação humilde, por um lado, mas também trabalho de convite ao leitor a ver a mesma perspectiva subjectiva que o protagonista-autor (mas estando o seu corpo presente, é uma espécie de barreira, não de filtro que ajude), o que se depreende de o ver de costas, pois com ele olhamos o passado. A integração dos desenhos infantis das duas crianças[671], de um episódio em que encontram um marciano – primeiro como "facto real" no interior da diegese, depois como sonho, e finalmente como "aventura de papel" entre os irmãos; depois, o marciano precisa de combustível para voltar aos céus, sendo esse combustível o sonho, aproveitando assim a fortuna e cópia de sonhos que o pequeno Momon tem para oferecer (e, ao mesmo tempo, nos oferta) –, da fantasia de ambos tombando lentamente sobre a Terra... formas de mostrar os vários níveis de experiência das crianças, em que as brincadeiras revelam menos o que *imaginam* (no sentido de "projectar") do que aquilo que experienciam mesmo: o polvo monstruoso na casa de banho, o voo e queda na Terra, as batalhas no papel e os bonecos de barro (que lhes ensina a um só tempo o poder de demiurgo seguido do de destruidor dessa vida efémera: depois de os esculpirem, esmagam-nos, poupando apenas as efígies que fazem de si mesmos[672]), o modo como passam a observar o mundo depois de aprenderem a desenhar por linhas e por manchas, a cena que visualiza o que a mãe lhes conta das florestas e lobos da sua própria infância... [673]

[671] Há uma sequência de três pranchas duplas (cada uma duas páginas, no Anexo) que mostra um desenho de um cenário com dois castelos oponentes e cavaleiros a postos para a guerra. A cada nova prancha, o desenho vai ficando cada vez mais cheio de riscos, de pedras catapultadas, de flechas, de cadáveres... "À la fin tout devenait ratures et traits informes..." (*Piero*, pp. 40-47). Isto recordará os desenhos e livros feitos por David B. com os seus irmãos, enquanto criança, em *L'Ascencion*, ao longo do 1º volume. Este trabalho de reescrita, de preenchimento quase obsessivo, lembra as linhas que se acumulam ao longo de uma vida nos rostos da pessoa, tal como Baudoin discutira em *La Musique du Dessin*. Nestas páginas há um comentário sobre as personagens dessas aventuras infantis mas que parece igualmente um comentário sobre o seu trabalho contínuo: "...et les morts s'additionnaient aux morts" (*Piero*, p. 45). Um outro tipo de muro.

[672] Será esse um limite? Uma última fronteira da lei mosaica?

[673] Cf. a "fusão" entre o caçador e a caça em Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhunder.* {trad. port. João

Mas há também, curiosamente, uma forte presença de uma forma invertida em *Piero*. E talvez seja essa a razão pela qual possamos considerar este livro como que marcando um grau, senão mesmo uma natureza, ligeiramente afastada das demais, como de maior clareza. É em *Piero* que encontramos um maior número de rostos *vistos de frente* e ganhando um significado último: os rostos dos irmãos, em crianças, o irmão quando mais velho, o rosto da mãe enquanto menina, assustada, e o dos lobos semi-imaginados, assustando, o rosto de Marlene Dietrich no jornal e na versão desenhada, o rosto de um desenho de Giacometti, visitado numa galeria, o rosto da estátua retratando Edmond Baudoin, feito pelo irmão, o rosto do alienígena.... Esse significado último é "olhar de frente". Pois este é um livro, talvez *o* livro de Baudoin mais pejado de nostalgia e angústia. Os pais de Baudoin não podiam pagar os estudos de ambos os filhos numa escola de artes, por isso foi Piero quem partiu para Paris. Mas mais tarde ele sente um grande desencanto com esse círculo e "desiste". Edmond pergunta-se: "Se Piero parasse, quem continuaria o sonho?". Baudoin abandonaria o seu emprego como contabilista para se dedicar ao desenho, à banda desenhada... E pergunta-se ou afirma perguntando... "Para entrar no sonho, para continuar a infância? Talvez mesmo para fazer este livro…?"[674]. Esta última parte poderia ser empregue em qualquer um dos livros de Baudoin.

Em *Matéria e Memória*, Bergson diz que os dados dos sentidos são "como um todo sólido e indiviso", sobre o qual o espírito exerce o artifício da divisão, "obra da imaginação"[675]. A banda desenhada é, estruturalmente, uma linguagem que apresenta as suas unidades de significado (as vinhetas) enquanto pequenas divisões, o "repouso infinitamente curto" que a imaginação é forçada a fazer para poder pensar no que percepcionou[676]. O trabalho de Baudoin torna cada um dos seus livros numa outra, maior, unidade de repouso, e revisita continuada e repetidamente os momentos do passado para poder re-apresentar outra unidade, uma outra imaginação e forma desse mesmo passado. O que chamámos Poema Contínuo de Baudoin é a colecção desses "repousos" na desejada direcção de um impossível "todo sólido e indiviso".

Existem movimentos de reescrita da memória no espaço dos livros. *Passe le temps* é estruturado de modo a que sigamos o que parecem ser duas histórias diferentes, sendo uma

---

Barrento, *Infância Berlinense: 1900* in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004. Pp. 71-122. Ou, empregando um conceito caro a Deleuze, autor que Baudoin aprecia e cita nestes seus livros, o *devir*, como de modo patente, o devir-cavalo (ou sua tentativa) de "Momon" (*Piero*, pg. 50).

[674] "Si Piero arrêtait.../// qui allait continuer le rêve?" (pg. 121) e "Pour aller dans le rêve…/…pour continuer l'enfance…peut-être juste pour faire ce livre… ?" (pg. 123). É esta a relação invertida àquela entre David B. e o seu irmão Jean-Christophe no que diz respeito à criação dos desenhos.

[675] Bergson, *Matéria e Memória*. Pg. 221.

[676] Idem, pg. 220.

um nível intradiegético, uma analepse, uma rememoração, desenhadas de modo diferente, com tons muito diferentes e até mesmo ganhando forma através de caligrafias diferentes. Começamos a ver um jovem a correr na noite, num registo de linhas finas e com um intricado trabalho de trama, que se junta a um velho sentado junto a uma praça. Nenhum dos rostos é inteligível, imersos que estão nas trevas do desenho. O texto do recitativo lê: "As recordações agarradas às solas, sair e entrar no tempo, na aldeia" A voz diz reconhecer a avenida ladeada de árvores, a aldeia, mas não sabe em que tempo: "...há muito tempo ou antes no meu futuro? Há muito tempo. Ou talvez mais tarde, muito mais tarde?". Depois, já junto ao velho sentado, este diz, "já só me sobram as recordações do passado"[677]. Na verdade não conseguimos de maneira clara atribuir a voz da narração, se ao jovem que corre se ao velho sentado. E o velho, com um "lembro-me" ("je me souviens"), introduz a segunda linha narrativa, desenhada de modo mais legível, de contornos suaves, menos tramas, mais brancos, aquilo que será entendido como passado. Identificamos o velho que fala como sendo Paul, a quem iremos acompanhar no livro, mas há dois desvios estranhos: por um lado, o jovem sentado ao lado dele assume de vez em quando a voz, como se fosse ele quem se recordasse de ser o Paul adolescente, por outro, o modo como as vinhetas em que surge o menino de dedo na boca poder-nos-á levar a pensar que ele poderá ser quem constrói a narrativa enquadrante. É o jovem, porém, quem encerra a história, depois de Florence – a amada de Paul – se encontrar com ele, mas deixá-lo imediatamente porque ele prefere estar só, e já está só, pois o velho que narrava já partira antes, pedindo ao jovem que ame, o que é um modo de "morrer menos estúpido" ("mourir moins con"). Talvez possamos entender que o funeral que testemunhamos mais tarde, neste nível narrativo superior, extradiegético, seja o do velho, mas podemos entender ainda que o jovem e o velho sejam uma só e a mesma pessoa.

O caso de Baudoin é particularmente interessante se notarmos que o edifício de memória que ele constrói é o que mais ultrapassa a vida dele mesmo. Satrapi, Goblet, e David B. também discorrem ou citam ou revisitam as vidas de familiares, e Guibert entrega-se a um diálogo com um amigo cuja diferença de idade o faz percorrer uma experiência histórica bem distinta. Coché, por outro lado, transfigurando as obras de arte que cita, relaciona-se com o tempo da História de um modo diferente, já que não está a beber da experiência de outras pessoas, mas das formas sobreviventes dessas obras de arte. Neaud parece ser o único que se

[677] "Les souvenirs accrochés aux semelles, s'échapper et revenir dans le temps, le village"; "...il y a longtemps ou peut-être dans mon avenir? (...) il y a longtemps. Ou peut-être plus tard, plus tard?" ; "il ne me reste que les souvenirs que le passé".

cinge ao tempo histórico que ele próprio experiencia. Todavia, como dizíamos, Baudoin procura instituir, através dos contínuos relatos da vida dos seus (o irmão, a mãe, o pai, os avôs) um edifício que o descentra da autobiografia, quer dizer, essas outras biografias são a um só tempo autónomas (muitas vezes cingindo-se a um volume quase exclusivo a essa pessoa, como nos casos de *Made in the U.S.* e *Couma Acò*) e integradas naquilo a que chamámos de "Poema Contínuo".

E é isso o que permite os movimentos de um interior de um livro "para fora", isto é, susceptível de entrar no fluxo da rememoração e vir a ser reconfigurado noutro livro. É importante notar como uma cena que se dá em *Passe le temps* entrará nesse trânsito e metamorfose: o episódio de um cão vadio morto por um caçador, como "acto de misericórdia", é revisitado em *Éloge de la poussière*, logo depois do símile da "coquillage" (v. acima). Neste livro mais recente, em que o autor procura dar espaço à memória sem a necessidade de uma construção narrativa linear, e integra toda a espécie de material nas pranchas finais, ele escreve o seguinte: "Acabei por desnaturar voluntariamente a memória e, consequentemente, a história"[678]: depois "cita" 5 páginas/pranchas do primeiro livro, escolhendo sequências menores de vinhetas e confessando, "esta é verdadeira", "esta é falsa" (v. Anexo). O cão afinal não foi morto pelo caçador, mas pelos rapazes da aldeia, atirado por uma ravina abaixo. Baudoin cita aqui parte de *Teorema*, o livro de Pasolini[679], que quer dar conta da sensação de horror desse mesmo momento. E acrescenta ainda que, quando fez o primeiro livro, "esta verdade" – a qual explica não saber o que é, mas que ainda assim tenta restabelecer com esta nova versão - "pareceu-me demasiado cruel"[680].

Estas reconfigurações podem ser efectuadas num mais curto intervalo temporal, por exemplo, no interior de uma mesma sequência[681]: como em *Le chemin de Saint-Jean*, um mesmo desenho representando Baudoin perto de um rio no Canadá, falando com um peixe como se de uma fábula se tratasse, é repetido 9 vezes (em tamanhos diferentes, reutilizando visivelmente a folha do desenho "original", etc., no Anexo), em sucessivos enquadramentos paisagísticos cada vez maiores, até a paisagem se transfigurar no corpo nu de uma mulher (e de que falámos acima). Esta outra *mise en abîme* é como se fosse não só um dispositivo formal, de

[678] "Il m'est arrivé de travestir volontairement la mémoire et donc l'histoire".
[679] De que existe uma co-edição da Futuropolis/Gallimard, ilustrada por Baudoin.
[680] "cette verité m'avait paru trop dure". Recordemos ainda que *Passe le temps* também é matéria de rememoração em segundo grau na história "Manga", já discutida.
[681] Cuja leitura interpretativa nos permite de chamar de *multicadre*, ou "moldura múltipla" conceito abordado na parte 2.3.

estilo, mas igualmente uma maneira de poder reenquadrar, como se se procurasse a melhor solução daquele desenho ou, poder-se-ia dizer metonimicamente, daquela memória.

Baudoin não desperdiça a oportunidade de se poder lembrar de novo, mas cuja *repetição*, como num ensaio, lhe permite reequilibrar a memória. E poder-se-á recordar sempre, de todos os dias, porque, como Benjamin diz de Proust e Baudelaire, "tranformou os dias da rememoração num calendário anual do espírito"[682].

3.5. Emmanuel guibert, La guerre d'Alan
Desenhar a memória de outrem

Je veux montrer à mes semblables un homme
dans toute la vérité de la nature;
et cet homme, ce sera moi[683]
Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Livre 1

Até que ponto podemos nós voltar a contar as memórias de um outro? Como se estruturam memórias que não nos pertencem? Emmanuel Guibert tenta responder a estas questões com *La guerre d'Alan*[684], que aqui analisaremos. O primeiro aspecto a tornar claro são as condições de produção desta trilogia: Guibert conheceu o norte-americano Alan Ingram Cope, nascido em 1925, veterano da 2ª Guerra Mundial que, depois de reformado, foi viver para a l'Île de Ré, em França. "Ele tinha sessenta e nove anos, e eu trinta" [685]. Aí se frequentaram mutuamente e desenvolveram laços de amizade profunda. Num gravador de cassetes, Cope ia depositando as suas memórias, da infância, do alistamento no exército, da partida para França em 1945. "Ele contava a sua vida". Não havia programa no modo de recordar essa vida: "A sua memória era muito dúctil, e levava-o onde desejava"; a *ductilidade* é a palavra-chave neste ponto, e Guibert utilizá-la-á com liberalidade e liberdade. *La guerre d'Alan* é escrito e dito e protagonizado na primeira pessoa, mas é Guibert quem estrutura todo o livro: "[Cope] entrava perfeitamente no jogo, aceitando que *eu desenhasse a sua memória*. Por vezes ilustrava um episódio o mais fielmente possível, de uma forma desconcertante para ambos, mas as mas das vezes,

[682] Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 137.
[683] "Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu".
[684] *La guerre d'Alan. D'après les souvenirs d'Alan Ingram Cope*. L'Association: Paris. Vol. 1, 2000. Vol. 2, 2002. Vol. 3, 2008. Em várias ocasiões, Guibert disse estar a trabalhar no relato da infância de Cope. No entanto, o terceiro volume encerra com uma espécie de epílogo externo à diegese central, de apenas três pranchas e a cores (como se de um "presente" se tratasse, cf. discutido na parte 2.3), com uma pequena consideração do próprio tom da obra e uma última ilustradora anedota da sua vida. Mais, encerra com um "Voilá, c'est tout". É-nos impossível adivinhar se as memórias restantes de Cope poderão vir a consubstanciar-se num novo projecto de Guibert.
[685] "Il avait soixante-neuf ans et moi trente". "Avant-propos" ao primeiro volume de *La guerre d'Alan*.

deformava-o. Em qualquer dos casos, ele ficava deleitado. E orgulhoso"[686].

Guibert é um autor prolífico, mas a esmagadora maioria dos seus trabalhos é feita em colaboração, ora sendo ele quem escreve e trabalhando com um artista, ou sendo ele quem desenha trabalhando com um escritor[687]. *La guerre d'Alan*, juntamente com *Le Photographe* (com Didier Lefèvre e Frédéric Lemercier. Dupuis: Paris, 3 vols., 2004-2006), são projectos idênticos até certo ponto, e diferentes de todos os outros projectos de Guibert, de ficção (e muitas vezes mergulhando com humor e inteligência nas famílias de "géneros" da banda desenhada[688]), na medida em que são um trabalho de Guibert sobre a memória de uma pessoa que não ele mesmo. No primeiro caso, que nos ocupa, sobre as memória de Cope; no de *Le Photographe*, sobre as do fotógrafo profissional Didier Lefèvre que acompanhou uma missão dos Médicos Sem Fronteiras ao Afeganistão, durante a guerra de 1986 com a União Soviética[689]. Em termos da *feitura*, *La guerre d'Alan* é a única obra que Guibert criou sozinho – e já vimos como esta informação não é totalmente certa.

Os episódios que compõem *La guerre d'Alan* haviam sido parcialmente publicados na revista *Lapin*, da mesma editora[690], e Cope teve a oportunidade de os ler, mas já não veria a publicação do primeiro volume, vindo a morrer em 1999. O que significa que parte do trabalho consequente desse volume (episódios inéditos) e os seguintes foram feitos *in absentia* de Cope, sem a possibilidade do diálogo com o mantenedor e fonte das memórias originais[691].

---

[686] "Il racontait sa vie"; "Sa mémoire était très docile et l'emmenait où il voulait" ; "[Cope] jouait parfaitement le jeu, il acceptait que *je dessine sa mémoire*. Parfois, j'illustrais très fidèlement un souvenir, d'une façon troublante pour nous deux, le plus souvent je le déformais. Dans un cas comme dans l'autre, il était ravi. Et fier". Nosso sublinhado. Guibert afirma ainda que o seu trabalho está mais próximo da encenação teatral do que da composição das pranchas de banda desenhada ("Je suis plutôt un metteur en scène qu'un metteur en page"). Entrevista conduzida por Hugues Dayez. In *La Nouvelle Bande Dessinée*. Éditions Niffle: s.l. [Bélgica] 2002 ; pg. 139.

[687] Apenas para ilustrar esta permutabilidade, veja-se a relação com o colega da L'Association, Joann Sfar: com ele cria *La fille du professeur* (Sfar escreveu, Guibert desenhou) e *Sardine de l'Espace* (Sfar desenhou, Guibert escreveu).

[688] Como por exemplo *Capitaine écarlate*, com David B., que mescla uma aventura de piratas com a escrita de Marcel Schwob (Dupuis: 2000).

[689] Não analisaremos, todavia, conjuntamente estes livros – o que certamente se revelaria, por um lado, producente e apropositado, pela razão de que este livro inclui um elemento importante e que *derrotaria* – "afastar da rota" - o nosso cerne, abrindo a um outro território de questões. *Le Photographe* inclui muitas das fotografias de Lefèvre, tornando o livro uma mescla entre duas linguagens e duas memórias, uma directa, digamos assim, e a outra "filtrada" duplamente, isto é, por uma segunda voz, a de Guibert, e pela da banda desenhada enquanto disposição específica dos seus elementos próprios. Dado o escopo deste trabalho, concentrar-nos-emos em *La guerre d'Alan*.

[690] Como ocorreu com *Persepolis*, de Satrapi. A *Lapin* e estas duas obras partilham o mesmo formato, o que vimos atrás ser um factor importante na análise da banda desenhada. No entanto, é necessário precisar que nem todos os episódios da obra de Guibert foram aí publicados e que se encontram ainda na *Lapin* várias histórias de Guibert sobre as memórias de Cope que não foram incluídas em *La guerre d'Alan*, como por exemplo histórias curtas ("Les 3 maris du tamia goguette", *Lapin* 22) ou sonhos ("Un rêve d'Alan, 1999", *Lapin* 26). É como se para o livro apenas interessassem aqueles relatos que diziam respeito, de algum modo, à guerra, apesar do desvio que discutiremos.

[691] Didier Lefèvre viria a morrer em 2007, pouco depois da edição do terceiro volume de *Le Photographe*. Apesar deste ser um abuso de interpretação, estas duas obras de Guibert acabariam por se tornar, a um só tempo,

Não obstante, *La guerre d'Alan* não é uma narrativa heróica num sentido convencional, e o autor explicita mesmo que "não se trata de modo algum de um trabalho de historiador"[692]. Se documentação histórica é empregue, é para que as imagens se distingam mais e despertem as sensações que fundaram essas memórias. Apesar dos dois primeiros volumes darem conta da preparação de Cope para a vinda ao palco de guerra na Europa, e as manobras até à Checoslováquia, jamais nos deparamos com os episódios mais marcantes e famosos dessa guerra, com as figuras "principais" do conflito[693], até mesmo com combates. Há antes uma preocupação em mostrar como era a vida quotidiana de um soldado, as pequenas aventuras humanas, as pequenas crises e desconfortos, as inesperadas alegrias: "Poder-se-á admitir que todas as partes de uma vida tenham o seu papel e direito de serem evocadas, quando se faz o esboço da tela de uma vida?"[694]. Repare-se que o título personaliza esse evento, "mundial", a uma pertença individual, "de Alan". Abstém-se de falar da vida mais madura, ou de pormenores mais íntimos, apesar de os desvelar mais tarde, como quando apenas no terceiro volume sabemos de um "interesse amoroso" por uma jovem francesa. Não se abstém de preparar a cena para episódios mais cruéis – um soldado alemão esmagado por um tanque, os oficiais Nazis que desejam ser prisioneiros dos americanos mas, entregues aos russos, são imediatamente fuzilados à beira da estrada, os pequenos abusos que os colegas ébrios fazem – mas não moraliza sobre eles, apresentando-os (mas nunca os *mostrando*) somente como *faits accomplis*. A narração de Cope, filtrada pelo trabalho tranquilo de Guibert, é desornamentada, serena, nada atreita à espectacularidade[695]. Não há portanto quaisquer manobras ficcionais para tornar Alan numa espécie de Zelig; o objectivo é outro: "escolho momentos que me foram contados sem os interpretar, apenas com aquilo que têm de verdade"[696]. Em conjunto, os dois autores, digamo-lo assim, criam este texto em que as coisas se sucedem a Cope, e não como se Cope as desencadeasse, o que é apanágio do herói (quer no seu sentido lato de protagonista

monumento elegíaco, epitáfio, e testamento das "fontes" das memórias, e Guibert seu veículo, máscara, *persona*.

[692] "il ne s'agit en aucune façon d'un travail d'historien".

[693] Com a excepção de uma fotografia, duvidosa e que não consegue dissipar a dúvida da memória obnubilada, de Cope apertando a mão ao general Patton.

[694] "Admettez-vous que *toutes les parties d'une vie* ont leur importance et le droit d'être évoquées quand on brosse le tableau d'une existence?". Última citação, na página de agradecimentos (125), no terceiro volume. O sublinhado é nosso, mas a escolha em *La guerre d'Alan* das "parties d'une vie" são aquelas que mais falam de relações directas e pessoais do que a inscrição num evento à escala histórica.

[695] Christian Rosset fala mesmo de um "modo de discrição", de "elegância discreta", em Guibert: "sinon de baisser le ton, au moins de ne pas élever inutilement la voix". Op. cit.: p. 177.

[696] "je choisis des moments racontés sans interprétation, avec juste de ce qu'ils ont eu de vérité". Alan I. Cope, citado no "Avant-Propos" do 1º vol. Todas as informações anteriores extraídas desse mesmo texto e ainda de conversa com o autor (com Didier Lefèvre e Rosa Barreto) a 22 de Maio de 2005 (gravação electrónica de som).

literário quer numa acepção mais estrita da banda desenhada de aventura). Os autores "associam-se para criar aquilo que poderemos chamar 'escrita da constatação'"[697].

Philippe Lejeune refere-se a toda uma série de autobiografias (modernas) "compostas em colaboração", sublinhando que o seu resultado principal é "relembrar que o 'verdadeiro' é em si mesmo um artifício [*artefact*] e que o 'autor' é um efeito de contrato"[698]. A multiplicidade de vozes e atitudes que tamanha clareza sobre o jogo feito implica revelará sobretudo as possibilidades de tons, de perspectivas, da "articulação de fases" presentes numa mesma obra. É o que ocorre forçosamente em *La guerre d'Alan*, - obra a duas mãos e de uma cabeça, mas que mimam outras duas mãos e ecoam outra cabeça - mas também, ainda que fora do trabalho de "colaboração", o poderemos denotar no *Journal* , em *L'Ascencion* e nos livros debatidos de Baudoin: todos flutuam em diversos registos, tons, humores, estilos. A ideia de um *estilo* particular para uma memória que não a do autor – como sucede em Guibert, de livro para livro, mas aqui apresentando-se em tons sépia[699], de imagens difusas, como que granuladas por vezes, de contornos esbatidos, e ora empregando silhuetas (a preto ou a branco) contra cenários muito precisos e detalhados, que dão conta da textura da fronde de uma árvore ou da espessura de um fumo, ainda que tudo numa espécie de "noite americana", ora apagando os cenários completamente, tornando-os superfícies totalmente brancas ou negras contra as quais se erguem as personagens em figurações minimalistas - pretende mimar a apropriação de um *outro* tempo, não apenas pela *matéria* (a memória de Cope) mas pelas *sensações visuais* que ela desperta. Há aqui uma clara associação a uma veia de produção que nasce no método etnográfico[700], na recolha das memórias do "outro" para as transformar numa narrativa coesa e trabalhada por uma intenção autoral que não coincide com o relato primário: o que Philippe Lejeune chamará de "autobiofonia transcrita"[701].

No desejo de corrigir uma ausência ou silêncio existente sobre apreciação crítica da escrita em colaboração, Michel Lafon e Benoît Peeters dedicam um livro ao "estudo sobre os duetos de escritores", no qual através de "narrativas críticas" ou "biografias de colaborações", revelam práticas e métodos de trabalho, mas no qual também desvendam nos próprios textos

[697] *Écriture du constat* é a expressão original. Pierre Fresnault-Deruelle, "Le vif des choses sauvegardé", in *Images à mis-mots. Bandes dessinées, dessins d'humour*. Impressions Nouvelles: Bruxelles 2008 : pg. 79.
[698] Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias*. Seuil : Paris 1980 ; pg. 235.
[699] Remetemos o leitor para a parte 2.3.2., onde se debateu a questão do uso do preto-e-branco e o modo como o discutiremos a propósito desta obra.
[700] Referindo-se às sequências ou cenas mais claras no que diz respeito à explicação de um exercício de guerra ou a um trâmite a observar, Fresnault-Deruelle refere-se a "desenhos 'enciclopédicos', sucessivamente monstrativos e demonstrativos" (op. cit: pg. 80).
[701] Lejeune, op. cit., pgs. 229 e ss.]. O próprio autor sublinha a infelicidade deste neologismo.

"traços das condições particulares da sua origem, desde variações notáveis no uso dos pronomes pessoais até ao obsessivo retorno de certos temas"[702]. No primeiro caso estudado, dos irmãos Goncourt, o capítulo abre assim: "As histórias de colaboração são muitas vezes histórias de família. Muitos dos duetos literários unem irmãos ou irmãs, e parece ter-se originado directamente na infância, como se se tratassem da continuação natural, pela escrita, dos primeiros jogos e dos primeiros ritos"[703]. Esta frase parece estar em maior consonância com o trabalho de Baudoin e de David B., ou mesmo com o de Satrapi e Goblet, no qual a participação da família é central. Esta ideia permite-nos mesmo pensar que o trabalho da rememoração, enquanto gesto literário e artístico, enquanto gesto de banda desenhada, implica um qualquer grau do trabalho de colaboração entre o autor explícito (cujo nome se encontra destacado, na capa) e os autores implícitos (todos aqueles com que conviveram e se tornam personagens). No caso de Guibert e Cope, a colaboração, entendida como prática e método de trabalho, é clara, e poderemos mesmo entender as suas relações de amizade como uma fraternidade[704]. Há uma incrustação da voz de Cope (gravada por Guibert, escutada *duas* vezes por Guibert, e *uma* vez por nós, leitores) no traço (*graphiation*) de Guibert, ao ponto de haver uma só voz. O trabalho de Guibert não é de *tradução*, ou de um mero filtro que escoasse e escolhesse o que dizer, mas uma segunda substância com a qual a primeira (a rememoração de Cope) se mescla.

Michèle Simondon, na sua obra sobre a memória arcaica grega, aborda a questão da diferenciação, por Heródoto, de "duas fontes de informação histórica", nas quais "o testemunho visual é bem mais superior aquele que se comunica por rumor"[705]. É curioso ver o trânsito e transformação sucessiva da experiência, e sua rememoração, em *La guerre d'Alan*: Cope é a testemunha visual e rememora-as; Guibert apenas as "ouve dizer" (para

[702] "Récits critiques"; "biographies de collaborations" ; "les traces des conditions particulières de leur naissance, depuis d'étranges variations dans l'usage des pronoms personnelles jusqu'au retour obsessionnel de certains thèmes". Michel Lafon e Benoît Peeters, *Nous est un autre. Enquête sir les duos écrivains*. Flammarion: Paris 2006. Paráfrase da introdução, pgs. 10-12. Entre outros, Lafon e Peeters estudam a relação de Verne e o seu editor, Marx e Engels, Colette e "Willy", Deleuze e Guattari, Borges e Casares, Julio Cortázar e Carol Dunlop e as conturbadas relações de Hergé, autor de *Tintin*, e os seus diversos colaboradores.

[703] "Les histoires de collaboration sont souvent des histoires de familles. Beaucoup de duos littéraires unissent des frères ou des sœurs et semblent directement issue de l'enfance, comme le prolongement naturel, par l'écriture, des premiers jeux et des premiers rites". Lafon e Peeters, idem: pg. 13.

[704] O caso de Neaud pareceria contrário, dado que se trata, no *Journal*, sobretudo de relações impossíveis ou canceladas, mas poderemos interpretá-las como uma projecção, ao nível da amizade e do amor, das rivalidades típicas entre irmãos.

[705] "…le première distinction entre les deux sources de l'information historique qu'Hérodote opposera souvent (…) Le témoignage visuel est de beaucoup supérieur à ce que l'on apprend par ouï-dire". Simondon, op. cit.: 108, nota 25.

aproveitarmos uma aproximação mais literal de *ouï-dire*); todavia, Guibert volta a transformá-las num texto ou mesmo num *testemunho visual*, acentuado pela integração de documentos, de imagens que mimam registos fotográficos, de um trabalho de pesquisa visual, de forma precisamente a reforçar o seu valor rememorativo.

Pois o aspecto visual é fulcral. E carece de uma abordagem específica, já que as estratégias desta obra não são convencionais. Na banda desenhada, as personagens são usualmente apresentadas de chofre, com a sua plena presença na prancha. Não há necessidade de recorrer a uma descrição física: a personagem é *mostrada*[706]. E uma vez que as personagens são desenhadas, mesmo que de modo "simplista", isto é, estilizado, esquemático, recordando as palavras de Töpffer, terão sempre uma expressão determinada[707]. Auscultarmos o rosto da personagem desenhada ajuda-nos a compreendê-la e às suas acções. Todavia, em *La guerre d'Alan*, no primeiro volume demoraremos algum tempo até poder ver o rosto límpido de Alan. Guibert é maioritariamente discípulo e herdeiro da "linha clara"[708], com graus de variação próprios da sua personalidade artística. Assim, antes de podermos vir a encontrar esse rosto "claro", e mesmo assim esparsamente, em vinhetas isoladas em longas sequências ou oculto por uma folha de jornal, ou de lado, ou minúsculo, teremos a oportunidade de o ver em silhueta (a primeira página), ou representado em aguadas que lhe dão um ar feérico[709]. É apenas na última página (86) do primeiro volume, que uma vinheta ocupando toda a página, nos revela

[706] Existirão excepções, naturalmente. Falamos aqui de uma percepção e produção normalizada. As *Pathosformeln* do "protagonista de costas" ou das "personagens sem cabeça/de cabeça substituída" em Baudoin são exemplo dessa excepção.

[707] Cap. 5ª do *Essai de physiognomonie* (1845), in Thierry Groensteen e Benoît Peeters, eds., *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée* Paris: Hermann 1994. {trad. port. Pedro Moura, *Ensaio Sobre a Fisiognomonia* [inédita, versões policopiadas].

[708] *Der Klare Lijn* foi o nome (e depois expressão) cunhado por Joost Swarte em 1977 na ocasião de uma exposição de banda desenhada. V. Ann Miller, *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Intellect: Bristol 2007; nota 4 ao capítulo 1, pg. 243. Esta "escola" europeia (nascente do "eixo" belga) refere-se à criação de bandas desenhadas cujos desenhos são fruto de um trabalho de simplificação, de eliminação do acessório e irrelevante, de contornos claros de linha uniforme, de cores fortes e igualmente uniformes (*aplats* de uma só cor), em que todos os objectos são representados de modo simples e *legível*. Hergé considerava que esse trabalho não se cingia ao domínio visual mas à própria escrita e planificação da obra. Bruno Lecigne, crítico de banda desenhada, acrescenta ainda que implica uma noção ideológica de que o mundo é legível (cit. em Miller, op. cit., pg. 18). O seu grande percursor é Alain Saint-Ogan mas o expoente é normalmente apontado como sendo Hergé. Outros autores que se inscrevem neste estilo são Edgar P. Jacobs, Yves Chaland, Serge Clerc, a dupla Rivière e Floc'h, Ted Benoît, Stanislas, Bob de Moor, André Juillard, e e o próprio Joost Swarte, entre muitos outros (com variações e características próprias). V. Miller, op. cit., pgs. 17-18 e Virginie François, *La Bande Dessinée*. Éditions Scala : Paris 2005 ; pgs. 27-31.

[709] Mas na verdade, já o víramos – e "claramente" – na capa. As capas dos três volumes, que se podem consultar no Anexo, mostram Cope, em pé, com diferentes trajes militares (dando conta das "fases"), olhando-nos de frente. O rosto é simplificado, como um esboço, tal qual os princípios de figuração de Tintin: duas a três linhas de caracterização num rosto branco, olhos em pontos negros, um risco para a boca.

o rosto de Alan Cope num plano aproximado (e menos "esquematizado")[710] (Ver Anexo para todos estes rostos).

Se por um lado esta espécie de demora em revelar-se-nos o rosto claro de Cope no livro poderá estar relacionado com uma mudança progressiva de estilo da parte de Guibert, isto é, uma alteração em termos de condições de produção[711], poderá, por outro lado, estar relacionado com o próprio trabalho da memória. Em dois sentidos. Esta obra explora não apenas as memórias em si, mas os movimentos que ela faz, a titubeação em que por vezes incorre, a dúvida ou o esquecimento que se instala aqui ou ali, o modo como ela se constrói, não apenas solitariamente como associando-se à história, ao colectivo – as amizades são importantíssimos marcos anotados ao longo dos três volumes. Assim, um primeiro sentido é o das primeiras páginas quererem demonstrar o movimento paulatino mas acentuado de uma emergência da memória das trevas do esquecimento, como se mostrasse o modo como a voz de Guibert demora a "vestir" a pessoa e as memórias de Alan. Na página 19 (vol. 1) vemos uma vinheta panorâmica do Fort Knox, onde Cope está para aprender os primeiros passos no exército, antes de ser enviado para a Europa. Na imensidão da planície, não vemos os objectos completos e os detalhes das ruas: apenas os tectos dos edifícios, as janelas como que suspensas, postes isolados, uma viatura, como se tudo estivesse pousado num lençol de luz que de tão forte ocultasse nesse brilho o solo. Essa imagem parece espelhar o movimento que observamos ao longo do livro, esse movimento em direcção à "linha clara" do rosto da página final a partir das silhuetas brancas e negras das primeiras vinhetas, nocturnas e granuladas como fotografias esquecidas. O volume 3 apresenta um maior grau de um trabalho quase realista, de alguns detalhes (os cenários, os edifícios, as árvores) quase foto-realistas[712]: quererá mimar assim uma maior definição da memória? A maior inclusão de documentos provindos do próprio Alan – fotografias, cartas de pessoas famosas ou citações de um passo ou outro de vários autores que de algum modo têm a ver com ele ou com os seus (Ezra Pound, Henry Miller, Octavio Paz, a quem contactou por razões indirectas) – parece querer consolidar essa

[710] No entanto, já na página 74 se mostrara um plano aproximado do seu rosto, em que os olhos e o nariz estão desenhados do modo granulado, quase fotográfico, em contraste com o resto da face e do capacete, esquematizados. Como se trata de uma cena de exercício de guerra importante, dá-se esta aproximação para acentuar a sua total concentração. Este contraste entre a representação elusiva inicial e o grande retrato é igualmente notado por Pierre Fresnault-Deruelle (op. cit.: pg. 84).

[711] Guibert usa uma técnica de desenhar a aguada muito peculiar: em vez de pintar com a tinta com um pincel e posteriormente diluí-la com água, usa uma espécie de pipeta com reservatório onde já está misturada a tinta com a água, aplicando-a directamente ao papel.

[712] Vejam-se as magníficas páginas do capítulo 31 no volume 3 (pp. 54 e ss.), passado nas florestas de sequóias da Califórnia. Porém, este não é de todo o estilo ultra-realista, enrijecido e histriónico com que Guibert se estreara na publicação de banda desenhada, com *Brune* (Albin Michel: 1992), mas que rapidamente repudiaria.

imagem de que perto da idade madura, e da sua própria morte, as coisas se tornam mais definidas, ainda que não mais claras do que antes. No capítulo 37 (vol. 3) dá-se um grande avanço na história e, subitamente, Alan tem cinquenta anos e está reformado. A sua contínua dedicação à leitura e educação intelectual e cultural desperta-o, mas para um entendimento algo angustioso: "cheguei à conclusão de que não vivi a minha própria vida. Não vivi a vida da pessoa que sou. Vivi a vida da pessoa que outros queriam que eu fosse, o que é diferente. E essa pessoa nunca existiu"[713]. No entanto, estando este capítulo no fim da narrativa – há apenas mais um capítulo adicional, funéreo (cf. adiante) e um epílogo -, reescreverá toda a obra para a memória de alguém que não foi? Ou as partes que foram efectivamente no interior dessa inexistência? É por essa compreensão que as "confissões", ou "souvenirs" de Alan Cope se cingem ao quotidiano e não à sua integração na História? Serão estes episódios o que, para Cope, correspondem ao que Rousseau chama de "vérité de la nature" ("a verdade da natureza")? A obra foi criada de *entreactos*, no dizer de Pierre Fresnault-Deruelles: "momentos vazios com os quais são feitos os dias e as noites do soldado americano, dessa substância de que é feita a espera, a protelação, as passagens no vazio: a própria vida, inteligível em termos de interstícios, e até de entreactos"[714].

O segundo sentido é-nos dado por Bergson (ou melhor, Deleuze falando do filósofo), e está relacionado com a sua ideia de percepção subjectiva, a qual "não é o objecto *mais* algo, mas o objecto *menos* algo, menos tudo o que não nos interessa"[715] e que é o primeiro passo para a constituição da memória, da representação do objecto, isto é, do *souvenir*[716]. A opção, indicada acima, entre cenários precisos com a personagem em silhueta *versus* cenários inexistentes com personagens claras dá conta dos vários graus da selectividade da memória, como se cada um desses graus correspondesse a um idêntico grau de revelação[717], aqui mais obscuro, ali mais claro. "O que é preciso para obter essa conversão [da imagem presente, realidade objectiva, em

[713] "j'en suis arrivé à la conclusion que je n'avais pas vécu ma propre vie. Je n'avais pas vécu la vie de la personne que je suis. J'avais vécu la vie de la personne qu'on voulait que je sois, c'est différent. Et cette personne-là n'a jamais existé" (pg. 99).

[714] "..ces moments creux dons sont tissés les jours et les nuits du GI, à savoir cette substance faite d'attentes, d'atermoiements, de passages à vide: la vie même, approchable en termes d'interstices, voire d'entr'actes". Pierre Fresnault-Deruelle, op. cit.: pg. 81. O autor compara essas cenas com as da pintura de Vermeer, Degas e Hopper.

[715] Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France 1966. {trad. port. (Brasil) Luiz B. L. Orlandi, *Bergsonismo*. Editora 34: São Paulo 1999 ; pg. 16.

[716] De acordo com o subtítulo dos livros de Guibert. Ainda: "Cada atributo de que a matéria é privada faz crescer o intervalo entre a representação e seu objecto". Henri Bergson, *Matéria e Memória*; pg. 38. Norma ortográfica adaptada.

[717] A cor progressiva das três capas – amarelo muito claro a amarelo-torrado ao ocre – imita o mesmo movimento do interior, o envelhecimento (no interior do intervalo retratado) de Cope e esses graus de revelação. Ver Anexo.

representação] não é *iluminar* o objecto, mas ao contrário *obscurecer* certos lado dele"[718]. O trabalho de obscurecimento, em Guibert, serve para isolar os *souvenirs* de Alan Ingram Cope, transformando-os em capítulos autónomos (sem nome, apenas numerados, e com continuidade de livro para livro[719]). Explica o autor: "o facto de poder desenhar o preto como o traço e o branco como o vazio restitui o próprio movimento da rememoração, o seu lado elíptico, de uma maneira tão consubstancial e tão próxima que não podemos dizer, "estou a dizer a verdade". É assim, porque há este aspecto um pouco impreciso, um pouco saturado no desenho a preto-e-branco no qual invisto ao mesmo tempo toda a precisão e toda a imprecisão da rememoração"[720].

Há instâncias em que a imprecisão da lembrança é mostrada. Não apenas do lado dos desenhos "imprecisos", mas da representação da memória. No capítulo 8, Alan dá conta da vida em Fort Knox, e da descoberta de um clube de melómanos, onde vem a conhecer Amiel. Quando este é apresentado, vemos apenas representadas as costas de uma poltrona, onde adivinhamos o cimo da sua cabeça. As vinhetas seguintes apresentam como que um movimento de rotação, primeiro mostrando-o a três quartos e finalmente de perfil, mas ocultando o rosto com o braço cruzado. Na segunda destas vinhetas, lê-se "Ele conhecia pessoalmente aquele grande filósofo que se chama... Já morreu. Muito moderno. Ora, que interessa ! Já me lembrarei"[721]. Seguem-se mais três páginas em que Alan fala da relação com Amiel e dos momentos em que se cruzou com ele. No fecho desse capítulo[722], repetem-se as mesmas vinhetas que haviam apresentado Amiel (as duas últimas), o texto dá conta das últimas notícias de Amiel, que Alan viria a saber 23 anos depois. Na última vinheta está escrito: "Na verdade, já me lembro do nome do grande filósofo, é o Bertrand RUSSELL"[723], e desenha-se

[718] Bergson, op. cit.; pg. 33. Norma adaptada e nosso sublinhado.

[719] Quiçá prevendo-se a sua edição em um só volume, como ocorreu com *Persepolis*, mas sobretudo para sustentar a ideia de continuidade da obra e não de autonomia dos volumes. Como se indicou em nota anterior, surgiram indícios extratextuais de que se recontaria a infância de Cope, mas os três volumes dão lugar antes a uma apresentação cronologicamente linear – ainda que intervalada – da vida do protagonista desde os seus 18 anos, quando se alista no exército, até à idade madura, em França. Se o projecto inicial de 6 volumes ocorrerá, é uma questão que nos ultrapassa.

[720] "le fait de pouvoir dessiner en noir comme le trait et en blanc comme le vide, cela restitue le mouvement-même du souvenir, son côté elliptique, d'une manière tellement consubstantielle, tellement proche qu'on ne peut pas se dire : 'Je suis dans le vrai.' Oui, parce qu'il y a ce côté un peu flou, un peu saturé du dessin en noir et blanc dans lequel je mets à la fois toute la précision et l'imprécision du souvenir". Guibert, entrevista a Dayez, op. cit; pg. 147.

[721] "Il connaissait personnellement ce grand philosophe qui s'appelle… Il est mort, maintenant. Très moderne. Oh, qu'importe ! Ça me reviendra". Vol. 1, pg. 53.

[722] Vol. 1, pg. 55. Ver Anexo para as duas cenas.

[723] "Au fait, le nom du grand philosophe, ça me revient maintenant: c'était Bertrand RUSSELL". O nome em caixa alta quer dar conta das palavras assim escritas no texto original, uma forma de acentuar a importância de uma palavra num texto, na banda desenhada, ou, como nos apontou Domingos Isabelinho, "a intensidade sonora com

um retrato do filósofo inglês. Outro exemplo: no capítulo 21 (já no volume 2), a sua companhia é visitada por um general, que deseja ser fotografado apertando as mãos a cada soldado. Há um primeiro salto no tempo, curto, quando entregam as fotografias aos soldados, mas a foto que Alan recebe não parece ser a dele, mas de um outro soldado qualquer apertando a mão ao general. Um segundo salto, maior, de cerca de cinquenta anos, é dado quando Alan conta que receberia um álbum de fotos enviado pelo irmão, que o reconhecia numa foto apertando a mão ao general Patton. Mas o tempo não apenas desgastava a memória que o seu irmão, bem mais novo que ele, tinha do seu rosto como a própria fotografia e a possibilidade dessa verdade: "... duvido muito que seja mesmo o PATTON. Acho que é antes um cabo qualquer, que não é o COPE, a apertar a mão a um general que não é o PATTON"[724]. A imagem mostra a fotografia – esbatida, tratada pelo filtro do desenho de Guibert - que Alan guardara, durante cinquenta anos, na sua "caixinha do olvido"[725]. Outro modo de dar a ver esse movimento pode ser menor, calmo, mas não menos efectivo, como quando, no volume 3, se dá conta em três vinhetas lacónicas da separação de uma criança alemã de dez anos, Jako, que "perdeu" por ter de sair da Checoslováquia à pressa para depois, mais tarde, mas ainda no mesmo capítulo, o reencontrar, um pouco mudado, e despedindo-se dele para sempre, sem mágoa nem tristeza. As emoções e as sensações de Alan em relação a todos estes episódios, sejam eles alegres ou tristes, são mais adivinhados do que expressos directamente, permitindo um espaço em que elas se reactualizem brevemente.

O esquecimento é entendido aqui como aquela profundidade entrevista por Santo Agostinho, marchetada na própria memória: "quando, porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento"[726]. A fabricação de Guibert é feita sobre o breve esquecimento de Cope em relação ao nome de Russell, mas é precisamente o deixar um vestígio do próprio esquecimento que permitirá a recuperação dessa lembrança. E é o afastamento entre Cope e o irmão que entreabre uma brecha suficientemente larga para receber uma memória reinventada, de um encontro que provavelmente nunca teve lugar, mas

que foi pronunciada" (correspondência privada).

[724] "... je doute que ce soit vraiment PATTON. A mon Avis, il s'agit d'un caporal qui n'est pas COPE en train de serrer la main d'un général qui n'est pas PATTON". Vol. 2, pg. 73.

[725] A expressão é "boîte à oubli". O facto de a *anamnese* e o *conhecimento* serem uma e a mesma coisa remete, como é sabido, para Platão. É em David B. e Guibert que este aspecto mais surge, expresso textualmente, quando a ignorância é representada, assim como as falhas de memória, um esquecimento – salvaguardando o facto de que é uma representação que, por si mesma, pressupõe já a sua colmatação. Há ainda dois outros tipos de esquecimento: um é tudo aquilo que é "deixado de fora da obra", o que é inanalisável, e outro que é uma positividade, a discutir no parágrafo seguinte.

[726] Santo Agostinho, *Confissões*: Livro X, XVI, 24; pg. 250.

mesmo assim teve direito a um objecto que o prova. Uma espécie de *mnemata* apócrifo que aporta essa recordação. Segundo Maurice Blanchot, é o esquecimento que permite dar continuidade à vida, na qual se compreende a memória. "Ser presente", explicita o autor. Quando nos esquecemos, esquecemos que nos esquecemos, mas esquecer o esquecimento não é uma negatividade crescente: "Todavia, entrar no movimento dessa repetição não é esquecer duas vezes, mas esquecer esquecendo a profundidade do esquecimento, esquecer mais profundamente, desviando-se dessa profundidade, à qual falta toda a possibilidade de ser aprofundada"[727]. É dessa profundidade do esquecimento, desse espaço de trevas, que emergem as imagens de *La guerre d'Alan*, ainda que quase sempre num qualquer grau de esquematismo. É a voz, a projecção do homem mais desligada da carne que é o veículo de construção desta narrativa, como veremos. O domínio do visual torna-se pontual, e a própria representação dos corpos das personagens torna-se como que titular, fantasmática. "Não podemos pensar noutra coisa senão no corporal", diz Nietzsche; damos corpo (*Einverleibung*) a todas as coisas, a todas as matérias (*Stoff*), que são formas subjectivas. Ainda não desaprendemos as nossas antinomias, mas será essa antinomia sobrevivente que permite – na nossa subjectividade – a *Stoffwechsel*, o regresso do passado alterando o presente?[728] A inseparabilidade, a indecibilidade entre texto e imagem na banda desenhada é da mesma natureza daquela existente entre a memória e o corpo, e ainda entre o corpo e a mente e o espírito, como reza Zaratustra: cair na separação é como que uma vaidade da razão e uma perda da natureza[729]. Mas sendo estas as memórias de outrem, estando Guibert a criar a representação da memória de Cope, é criada uma distância teatral[730] das personagens – diametralmente oposta à proximidade dos retratos de Neaud e de Baudoin, ou das transfigurações fabulosas de David B. É a *voz*, portanto, separável do corpo, que nos remete ao tempo recontado.

---

[727] "Cependant entrer dans ce mouvement de redoublement, ce n'est pas oublier deux fois, c'est oublier en oubliant la profondeur de l'oubli, oublier plus profondément en se détournant de cette profondeur, à laquelle manque toute possibilité d'être approfondie". V. Maurice Blanchot, "L'oubli, la déraison", parte VIII de *L'Entretien Infini*, Gallimard: Paris 1969, pg 290-291.

[728] Todo este período se reporta ao fragmento do Verão de 1882 identificado como (1[3]), in Friederich Nietzsche, *Fragments Posthumes sur l'Éternel Retour. 1880-1888*. Ed. textual e trad. fr. de Lionel Duvoy. Éditions Allia : Paris 2003 ; pg. 41.

[729] Ver "Dos Desprezadores do Corpo", in Friederich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra ; ein Buch für Alle und Keinen* [1883-1885]. {trad. port. Paulo Osório de Castro, *Assim Falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Relógio d'Água: Lisboa 1998; pgs. 38-40.

[730] Dizemos "teatral" por querer dar conta da distância aparente da "cena" que decorre da vinheta e da proximidade de visibilidade do leitor. *La guerre...* emprega várias focalizações, estruturações das vinhetas e pranchas, graus de proximidade, mas é como se estivéssemos sempre a uma distância pouco implicada, como no teatro, ainda que não estejamos perante uma banda desenhada de focalização "congelada", como, por exemplo, o *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McKay.

É preciso dar conta igualmente do modo como o texto é apresentado. Em todos os casos anteriores, houve sempre um equilíbrio, ou até mesmo um uso mais convencional, entre o texto em balões (falas das personagens) e recitativos (legendas do narrador), mormente em Satrapi, David B. e Baudoin. Mas em *La guerre d'Alan*, o dispositivo mais comum de intervenção textual está patente nos textos recitativos escritos no interior dos próprios desenhos, sem quaisquer estratégias visuais ou elementos divisórios: a branco ou no tom sépia dos desenhos, inscrevem-se sobre os cenários, simples ou complexos, sobre os objectos representados, flutuando ao lado das personagens nas vinhetas "vazias" (à excepção das próprias personagens). Mesmo nos momentos em que encontramos balões[731], que dá conta do discurso directo da personagem em questão, a letra é a mesma da narração, e é como se fosse afinal discurso indirecto, a voz de Alan, falando no "presente", pronunciando as palavras ditas pelas outras pessoas. A forma desses balões, rectangulares, remete-nos à das legendas recitativas, reforçando esta impressão. Tudo isto "permite à voz *off* do narrador colocar a sua origem no concreto de um tempo que não cessa de 'ter lugar'"[732].

Aliás, é apenas em um número reduzido de momentos que testemunhamos verdadeiras sequências visuais, quer dizer, "transportadas" pela imagem – encontramo-las num ou outro exercício de guerra, no trajecto do tanque conduzido perigosamente por Polski -, sendo a maior parte delas constituídas por vinhetas que ilustram o texto escorreito, que mimam a oralidade, a qualidade de conversa, de Alan Cope. É essa narração o fio vermelho da obra, e a sua presença numa forma claramente manuscrita[733] torna ainda mais fluido esse relato, quase directo, connosco, leitores. São raros os momentos em que a imagem "comenta" o texto, apesar deles ocorrerem: por exemplo, no vol. 3, pg. 80, Alan fala de um amigo seu, Ben, que sabemos ser homossexual; este é o momento em que ele sabe da sua morte, por embolia cerebral, dado que bebia imensamente. A imagem mostra um *boulevard* norte-americano, onde se encontram as grandes salas de cinema às quais Alan e Ben costumavam ir. Nesta página vemos anunciado o filme *Red River* (de Howard Hawks), um western com muitas implicações sexuais veladas.

[731] Uma distribuição muito esparsa. No primeiro volume, apenas 30 pranchas das 86 contêm balões, algumas delas com apenas uma vinheta com apenas um balão, e muitas vezes não se pode dizer que sejam sequer diálogos, mas afirmações curtas.

[732] "(...) permet à la 'voix off' du récitant de s'originer dans le concret d'un temps qui ne cesse 'd'avoir lieu'". Fresnault-Deruelle, op. cit.: pg. 79.

[733] Mas que pretende uma autonomia em relação a toda a outra escrita, "representada" no interior da diegese: na pag. 69 do vol. 1 e na 11 do 3º vemos cartas representadas, com a letra, naturalmente diferente, "pertencendo" a quem as escreveu.

E é também através da sua voz que retornamos ao "presente da narração". Se David B. mostra os momentos de um passado mais próximo do presente, no qual discute o passado e o seu trabalho (o próprio livro) com os seus parentes, por exemplo, Neaud dá conta das flutuações dos tempos que rememora, e Baudoin em muitos dos livros estilhaça a ordem dos eventos para nos ofertar o seu movimento de onda, fluido, é a voz de Cope que nos lança para o passado – "je me souviens du jour..." ("lembro-me do dia...), abre a obra – como nos recolhe ao presente – como nas repetidas informações do que se passa "maintenant" ("agora"), promessas em retornar a um qualquer tema (sejam elas cumpridas ou não), em minúsculos comentários ("assez dit de cela" – "já chega disto", por exemplo, vol. 3, pg. 61), os momentos em que deixa escapar um termo em inglês e o explica em francês, nas interrupções com risos, hesitações, um "bobobom" tentando recordar-se da idade de uma pessoa, algumas vezes acompanhadas por um lacónico "il est mort" ("morreu").

São muitos os amigos que deixa para trás. O capítulo 39, por exemplo, pode ser visto quase como uma necrologia íntima, onde se dá conta de vários amigos mortos e a presença constante das últimas fotografias a que Alan teve acesso dessas pessoas ganha uma aura particularmente funérea (reforçada pela sua integração numa vinheta de fundo negro). Esse presente começa a surgir mais frequentemente a nível visual, com a representação de Alan como um homem maduro, na sua casa em França. A primeira cena em que surge *esse* Alan é na cena em que ele explica o desejo de copiar à mão um livro do filósofo e grafólogo Ludwig Klages. Faz-se uma antecipação da maturidade de Alan nesse momento, mostrando-o à máquina de escrever, copiando o alemão que não compreende bem e prometendo "ler um dia" os livros de Klages[734]. Os outros momentos em que a voz se remete ao presente são aqueles, já notados, em que o esquecimento, mesmo que momentaneamente, se expressa[735].

Se evitámos descrever as acções dos episódios, não se deverá ao facto de não serem importantes ou mesmo estruturantes da narrativa como um todo. Mas elas, essas memórias pontuais, são de facto apresentadas como pequenos episódios, como afirmámos acima,

[734] "de le lire un jour". Vol. 3, pg. 27. Enganar-nos-íamos se disséssemos estar perante uma prolepse, um salto de antecipação no tempo da narrativa, porque tudo o que *La guerre d'Alan* encerra (e todos as outras obras estudadas) se encontra num passado, tratando-se simplesmente de vários recuos possíveis do presente.

[735] Marc Augé identifica precisamente o presente como o tempo do esquecimento. Talvez o seja mais até do que a memória propriamente dita, cujas dendrites atingem tanto o passado como o presente, plasmando-os num só tempo amalgamado e que age um sobre o outro. Mas o autor especifica, e corrige: "O esquecimento leva-nos ao presente, mesmo se ele se conjuga em todos os tempos" ("L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps"). Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*. Rivages Poche/Petite Bibliothèque: Paris 2001 [2ème. ed.; 1ème, 1998] ; pg. 122.

numerados: e esses números são do tipo militar, de grandes serifas e como que gastas nalguns pontos como se fossem impressas a quente em madeira, remetendo, a um só tempo, para a experiência militar, à ideia de armazenamento, e a uma forma de organizar o passado. São vistas como pequenas anedotas, relativamente autónomas, mas que por acumulação – de novo os números – perfazem um largo espectro da vida de Alan Cope. A vida quotidiana de Cope não foi restituída em *La guerre d'Alan* como um contínuo coeso, mas antes um panorama feito por pontilhados momentos humanos, dando conta do modo, enfim, como a memória se nos desperta, não como contínuo, mas como pequenos fragmentos descontinuados. Isto recorda-nos uma ideia de Susan Sontag, em *Olhando o Sofrimento dos Outros*: a autora, numa espécie de exercício lessinguiano, opõe as narrativas às imagens, quando diz que estas – a filósofa está a referir-se mais precisamente às "fotografias lancinantes" – "não são de grande ajuda quando o que se pretende é compreender. As narrativas podem fazer-nos compreender"[736]. Parece que Guibert, optando por construir uma obra de banda desenhada onde é a voz do narrador que pauta o movimento das acções retratadas, pontuadas por imagens maioritariamente representativas e de intervalos largos do tempo da representação, concordaria com essa ideia[737].

Sontag, ainda: "A memória congela as imagens; a sua unidade de base é a imagem individual"[738]. Num outro livro de banda desenhada, o qual, não obstante se tratar de uma ficção, ou possivelmente uma autoficção, encena as memórias do seu protagonista, lê-se que as lembranças são "momentos congelados do passado, nos quais os mortos se encontram capturados em minúsculos segmentos de acção"[739]. O "meio justo" encontrar-se-á entre esses dois símiles: imagens individuais congeladas. Pequenos intervalos de uma acção. O calor da narrativa permite que retornem ao seu estado líquido e voltem a correr, tão vivas – mesmo que diferentes – quanto no momento da sua origem. *La guerre d'Alan* demonstra-o. No último volume, Alan fala de um pequeno canto na Califórnia, onde regressou depois da guerra,

[736] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003). {trad. port. José Lima, *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica 2003; pg. 96.

[737] Ainda que haja momentos de aproximação absoluta. No vol. 3, pg. 71, quando Alan e alguns amigos visitam o parque natural Sequoia na Califórnia, aproximam-se da General Sherman, durante algum tempo a mais alta árvore do mundo. O texto diz que não se pode imaginá-la se não a viu e não se pode compreendê-la se se a viu. A imagem que "mostra" este pensamento faz representar as personagens no jardim olhando a árvore e tudo o que está em torno deles, mas a árvore, ou melhor, o espaço onde deveria estar representada a própria árvore está em branco. Não se pode dizer que se trata de uma silhueta invertida da árvore, mas uma sua "representação por ausência". V. Anexo.

[738] Sontag, op. cir., pg. 29.

[739] Que já havíamos citado, precisamente nesta questão: Neil Gaiman e Dave McKean, *The comical tragedy or tragical comedy of Mr. Punch*. (1994). {trad. port. Pedro Silva e Pedro Moura. *A trágica comédia ou a cómica tragédia de Mr. Punch*. Lisboa: VitaminaBD 2006 (s/no. pg.).

coberto por um enorme e magnífico carvalho. O comentário – dos que fazem regressar ao presente e revelam o trabalho da memória – parece ser uma súmula dessa demonstração: "Talvez já não exista, mas permanece na minha memória"[740].

3.6. Dominique Goblet, *Souvenir d'une journée parfaite*
excluir para lembrar, morrer para viver

comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité,
non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort[741]
Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*.

É num "mar de mortos" que um homem, um nome, um morto é resgatado para ocupar o lugar de protagonista deste livro, observado de fora por uma voz narradora que mal se identifica. *Souvenir d'une journée parfaite*[742] ("Recordação de um dia perfeito") passa por livro autobiográfico, mas há toda uma série de oscilações ou convivência de níveis narrativos que baralham essa distinção, desnivelação existente entre a memória e esquecimento, o presente apresentado e o passado rememorado, é óbvio, mas também entre a figuração e a abstracção, a representação humana e a representação de objectos, a estilização e o realismo, a vinheta livre e a cristalização de formas, a memória do pai vs. a vida de Khan vs. o presente da voz que rememora, e ainda a oscilação existente entre a autobiografia e a ficção (dois *pactos* diferentes). O objecto de ligação entre os níveis será um símbolo psicopompo: as castanhas (cf. adiante).

Quer *Souvenir d'une journée parfaite* quer *Hortus Sanitatis* (próximo capítulo) fazem parte do projecto Récits de Villes da editora Fréon[743], cujo objectivo seria a criação de "cartografias narrativas" da cidade de Bruxelas pelos filtros específicos de cada autor. Coché optaria pelas obras de arte históricas associadas à cidade, como veremos. Goblet envereda por caminhos mais secundários, mas mais atreitos aos ambientes das suas histórias, virados para experiências do quotidiano, o modo como as emoções e os afectos podem constituir-se enquanto fontes de cegueira, e um ritmo – corroborado por um desenho, o qual, independentemente das várias

[740] "Je suppose que ça n'existe plus, mais ça reste dans ma mémoire". Vol. 3, pg. 44.
[741] "Como a estranheza daquilo que exclui toda a intimidade, não para a fazer viver, mas ter viva nela a plenitude da sua morte".
[742] Fréon: Bruxelles. 2001. O livro não tem as páginas numeradas.
[743] Trata-se de uma série de ateliers intitulados "Échangeur Narratif", suportado por várias instituições, nomeadamente a Bruxelles 2000 (Capital Europeia da Cultura), que se consolidaria em projectos de publicação (de que fazem parte estes dois livros), trabalhos na internet e ainda uma instalação (que esteve patente no primeiro Salão Lisboa da Banda Desenhada, em 2001). Explicado por um dos seus membros, é "une vaste entreprise de narration dont l'objectif est la mise en place d'une cartographie narrative de Bruxelles" (cit. e acessível em http://www.bdselection.com/php/chroniquebd-1206_Frigobox_S%C3%A9rie_II__R%C3%A9cits_de_villes.html).

técnicas experimentadas, parece sempre participar de uma certa ingenuidade e singeleza – pausado, silencioso e espaçado[744]. Por outro lado, outros projectos mais recentes, ou continuados no tempo, viram-se mais para a sua própria vida pessoal, uma associação à sua família, quer anterior (o pai) quer ulterior (a filha): no seu site pessoal[745], desdobrado em toda uma série de dimensões (auto-retratos, "carnets" um diário, colecções de diálogos...), no projecto Nikita – no qual, a cada semana, a filha faz um retrato da mãe e a mãe da filha - e sobretudo nos seus livros, sobretudo em *Faire semblant c'est mentir* (L'Association, 2007), o qual viria a providenciar alguns aspectos mais claros da relação de Goblet com o seu pai e a sua filha, num enquadramento mais convencional de "contar uma história", mas que retrospectivamente torna *Souvenirs* num exercício ainda mais profundo em termos de querer "dar a ver" o funcionamento da emergência da memória.

Poderíamos dizer que estamos perante as memórias de Dominique Goblet, sobretudo em relação ao seu pai, que morreu em 1998, dois anos antes da realização deste livro. Mas o que se desenrola na nossa leitura não segue essa ideia. Comecemos com uma descrição dos eventos retratados. Apesar do texto – recitativos inscritos sem quaisquer molduras e enquadramentos, escritos "directamente" sobre a vinhetas - nos falar do mercado, da feira da ladra de Place du Jeu-de-Balle, onde se enumeram objectos díspares entendidos como "restos" e "vestígios de vida" contendo uma história particular, o que observamos são imagens de um cemitério, o de Saint Gilles, em Uccle, onde foi enterrado o pai da autora e onde a invisível personagem se passeia. O texto está como que "atrasado" em relação às imagens, só depois explicitando que a pessoa a quem essa voz pertence visitará o cemitério no Dia do Pai. A ideia dessa visita é desencadeada por uma "caserna" ao fundo do mercado: "é ali que ele trabalhava"[746]. Este "ele" não é identificado, simplesmente é indicado, e a voz narradora – também não identificada sequer como feminina, uma vez que não ocorrem quaisquer adjectivos declinados – diz querer procurar-lhe o nome no cemitério (importante notar que "il" está, na vinheta, circulado por uma pequena marca; v. Anexo). Seguem-se duas pranchas totalmente ocupadas por uma vinheta cada, sendo estas uma pequena imagem da entrada do cemitério e depois uma lista confusa de muitos nomes e datas de nascimento e óbito. Nomes que "já ninguém carrega" e cuja "história nos escapa (pelo menos pode-se fazer

[744] Como as histórias curtas com que participa na publicação *Frigobox* (entre 1994 e 1999), inclusive uma curta adaptação de um episódio de *O Castelo*, de Kafka.
[745] http://www.dominique-goblet.be
[746] "c'est là qu'il travaillait".

interpretações)"[747]. No canto inferior da página da direita, um nome surge inscrito num tamanho superior aos demais, mais claro e destacado: "Mathias Khan – 1945-1988". Essa busca manter-se-á adiante, por sobre todos os nomes em placas dos cremados que se mantêm num muro, lidos um a um, "méthodiquement" ("metodicamente"). Todavia, ele "perde-se neste mar de nomes"[748], e ela (a "pessoa" da voz) não conseguirá depositar o seu ramo de urze sobre a relva, deixando-o "em qualquer lugar em frente dos nomes" porque "(tudo é desprovido de sentido)"[749] e abandonará o cemitério sem o encontrar, ao nome e ao pai, deixando a promessa de que dele se recordará no próximo Dia do Pai.

Não há, em rigor, quaisquer indícios nesta primeira sequência que nos ajudem a identificar quaisquer dos intervenientes, quer a voz narradora/protagonista quer esta pessoa a visitar no cemitério, se intuirmos tratar-se da mesma personalidade. Não sabemos também sequer se é o nome de Khan que se procurava. Esta qualidade dúbia do avanço manter-se-á, apesar de tudo, até ao fim do livro. A não-coincidência dos nomes, de *Goblet* e *Khan*, interrompe o pacto autobiográfico que fora prometido e lança-nos numa busca incessante por um sentido mais seguro. Ao virarmos estas páginas, a inscrição do nome e das datas repete-se, mas toda a cena visual se altera: vemos agora cenas no interior de um apartamento, duas figuras claramente desenhadas (no *facere* de Goblet), e texto que, não obstante estar desenhado sobre a vinheta sem quaisquer dispositivos clássicos (balões, linhas de fala, etc.), são identificados como as falas dessas mesmas personagens. Passamos a mergulhar num outro nível narrativo, hipodiegético, uma história dentro da história, que se alternará à continuação da visita da narradora (pois apesar de tudo, e a partir daqui, insistiremos na sua identificação intuitiva com Goblet) ao cemitério e arredores, um nível de um tempo em que observamos partes da vida desse Khan, com a sua amante, a sua família, o médico que lhe indica a já presença da morte prometida sob o corpo. Não há, todavia, nada que nos possa apoiar à associação desses episódios com um tempo ou "passado" – o do pai de Goblet, o do homem que a voz narradora quer revisitar – ou "fictício" – uma projecção em torno do nome de Mathias Khan... Assim, alternadamente, observamos a ideia de um "presente" no cemitério, e um "passado" na vida de Mathias.

Depois de uma breve e rápida transformação da vida deste, abandonando a vida fácil com a mulher e o seu emprego (suportado parcialmente pelos sogros), retorna à amante, com a

[747] "ne sont plus portés par personne" e "histoire nous échappe (au mieux on interprétera)".
[748] "se perd dans cette mer de noms".
[749] "n'importe où devant des noms" e "(tout est vide de sens)".

qual o víramos logo no início. Esta convida-o a irem passear aos bosques, para apanharem castanhas. Há uma intervenção da voz narrativa, mas que não se parece confundir com quem busca o "nome do pai" no cemitério, explicando num tom enciclopédico a importância das castanhas na dieta desse tempo recuado, o seu papel nos tempos romanos antigos e ainda uma breve descrição das características da árvore e do seu fruto (v. Anexo). Nessas informações, aparentemente gratuitas e sem quaisquer relações para com a(s) história(s) desenrolando-se, surge um comentário notável. Explica-se que é um alimento associado aos defuntos, ao Dia dos Mortos e que nutrem "les âmes du Purgatoire"[750]. Essa informação resgata ou providencia uma leitura. Este é o livro, dos abordados neste trabalho, mais marcado pela presença do morto *na sua morte*. A busca do nome inscrito no "mar de mortos", num cemitério que não pode guardar num local exacto os restos mortais cremados (e tendo sido essa personagem um bombeiro, esse fim entende-se como justo) mas apenas esse nome descarnado. O nome perdeu-se, com a excepção da memória da filha. E se "nomear é conhecer", na fórmula de Le Goff[751], então a personagem/voz narradora de Goblet procura um conhecimento exacto no meio da profusão de outros saberes que lhe dizem pouco... O seu esforço de rememoração encontra-se num estado intermédio, num purgatório. A castanha surge como pertencendo portanto àquela categoria de objectos chamados *mnémata*, de que falámos na parte 1.2.1., capazes de fazer retornar o momento celebratório e a memória do defunto (ou da defunta memória). O ritual das castanhas é um resgate do limbo, e é análogo ao resgate efectuado pela própria voz narradora e a sua narrativa. *Souvenir* torna-se assim um trabalho de luto complexo, que evita colocar o objecto desse luto – o pai, a sua figura, nome, vida – *visível* no discurso (da banda desenhada), optando antes por deixar clara apenas a certeza dessa morte. é como se quisesse afastar-se de algo para melhor o poder destacar, como se essa ausência se tornasse tão premente e vincada que elidiria qualquer outra atenção. Quando termina o livro, a última promessa é de que no próximo Dia do Pai fará um piquenique na floresta, onde "beberá um copo em sua memória"[752]. Uma vez que o ritual de encontrar o seu túmulo e de depositar flores não lhe foi possível, deu-se antes uma alternativa: um desvio pela narrativa da vida de uma outra pessoa (imaginada? recordada?). Não obstante, as raízes para um eventual resgate do purgatório, que igualmente atravessámos, estão lançadas.

[750] Também na Galiza se diz que cada vez que estoire uma castanha se salva uma alma do Purgatório.
[751] Jacques Le Goff, "Memória", *Enciclopédia Einaudi*; vol. 1 *Memória – História* (dir. Ruggiero Romano; {trad. port. Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1984; p. 19.
[752] "boirai un coup à sa pensée".

A linha narrativa que enquadra todas as outras situa-se no cemitério. Este é um espaço a que Michel Foucault aplicou privilegiadamente o seu conceito de heterotopia[753]. Além de ser uma "cidade-outra"[754] (e, nesse sentido, imagem especular negra de Bruxelas, no seio do projecto Récits de Villes), que, por inversão da perda da crença na ressurreição dos corpos, veio garantir o direito de cada indivíduo à "sua própria caixinha para a sua própria decadência pessoal", "tenebroso cantinho de descanso". Mais, de acordo com o quarto princípio das heterotopias, trata-se de um espaço com "um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis", e cuja entrada pressupõe um qualquer ritual e purificação: a voz narradora diz levar um ramo de urze, uma espécie de óbulo dos vivos para penetrar, mesmo que momentaneamente, na necrópole. É nessa cidade que se abrirá um espaço de memória, o qual, como se verificou, não pertence a Goblet, nem ao seu pai, mas a uma ficção contornada em torno de um nome encontrado: precisamente o contrário de *anónimo*, Mathias Khan só tem um nome, e uma data que lhe baliza a existência. É dele que desponta a ficção.

O livro é totalmente atribuível a Dominique Goblet, e todo o manancial informativo extratextual – começando pela capa - concorre para essa leitura, mas uma atenta consulta das notas no interior revelam uma pequena diferenciação. Na pequena introdução, Goblet explicita que "[Guy Marc Hinant] juntou-se a mim na construção deste livro. Para começar, ajudou-me ao escutar-me e depois aceitando escrever alguns textos cuja precisão e acuidade ultrapassou as minhas expectativas"[755]. Depois, no encerramento do livro, acrescenta-se uma nota, "A ficção como extensão da autobiografia" ("La fiction comme extension de l'autobiographie"), na qual se arrolam memórias (reais) da autora e que servem de ligação a cada uma das imagens apresentadas no livro – o passeio, o apartamento em Bruxelas, o cemitério, o bando de pássaros (estorninhos), a garagem, o diário ("Pres'ent Time Book") encontrado no mercado de Jeu-de-Balle. São os pontos desirmanados da memória da sua vida que se tornam objectificáveis e transformáveis em elementos de ficcionalização, uma outra forma de recontar a memória. Ora isto leva-nos a uma questão curiosa. Harvey Pekar é o famoso autor da série

[753] V. Michel Foucault, *Des espaces autres* (1967) {trad. port. Pedro Vieira de Moura, *De Outros Espaços* (*Heterotopias*). [para catálogo de exposição comissariada por Paulo Mendes] (1998) Tradução em domínio público; disponível URL: www.virose.pt.

[754] Todas as citações e ideias que se seguem são de Foucault, op. cit. Numa entrevista a Pierre Polomé (acessível em http://fremok.org/entretiens/gobletsouvenir.htm), o qual se surpreende pela escolha de um cemitério, a autora explica como considera o cemitério como um "rassemblement de la ville", uma convergência habitacional onde todos os habitantes de uma cidade se irão encontrar, e onde o nome ganha, não novos contornos, mas novos conteúdos e novas relações...

[755] "G.M. [Guy Marc Hinant] s'est impliqué avec moi dans la construction de ce livre en m'épaulant 'abord, en m'écoutant et en acceptant ensuite, d'écrire certains textes dont la précision et la justesse ont dépassé mes pensées".

de *comic books* e livros genericamente intitulados *American Splendor*, e que retratam momentos da sua vida quotidiana, profissional e familiar, desde os mais dramáticos momentos (a sua luta contra o cancro em *Our Cancer Year*) ao sumptuoso cheiro do pão acabado de fazer (*American Splendor: The life and times of Harvey Pekar*). Pekar apenas escreve (por vezes em colaboração com a sua mulher, Joyce Brabner), mas conta com um verdadeiro batalhão de desenhadores para construir visualmente as suas histórias, alguns deles prestigiados, como Robert Crumb, Joe Sacco, Dean Haspiel, David Greenberger, ou David Collier. Vimos atrás como Guibert entrosa as várias memórias de Alan Ingram Cope numa narrativa episódica, como David B. reconta parcial e divisamente a vida do seu irmão para chegar a si mesmo. Não levanta, portanto, uma questão de estranheza o recorrer a um artista para que se possa realizar e moldar a memória em banda desenhada, tratando-se de um preenchimento de uma competência em falta – a do desenho, o *savoir faire* da banda desenhada. Mas é uma questão diferente uma autora ter um domínio sobre um meio, um modo, e recorrer a um outro para a *parte da palavra*.

O livro abre com um "je", mas este "eu" jamais surge representado, tal como os autores anteriores, por mais diversas que sejam as estratégias visuais (os "apagamentos", a representação "de costas" e as "aberturas" de Baudoin, destacadamente), o fizeram. Não estamos, todavia, perante uma qualquer forma de representação em que as imagens observadas e criadas quisessem mimar a perspectiva ocular da protagonista (como já discutido), se bem que nalguns momentos essa ideia seja permitida (como na sequência do passeio em carro até Lille, a "journée parfaite"; v. Anexo). Ela está simplesmente ausente enquanto imagem-de-si, e presente na voz narrativa, flutuando por sobre a narrativa. Não há qualquer representação – seja ela "heteropática" (Silverman) ou outra – da voz e figura que nos levaria a um assegurado pacto autobiográfico. O "eu" surge no texto (na voz), mas é incorpóreo.

Paul John Eakin, estudioso da autobiografia, afirma que "é a possessão de uma imagem do corpo que ancora e sustém o nosso sentido de identidade"[756], para depois explicitar que esse sentido, tal como a memória, se fundamenta no e cresce a partir do corpo e da imagem do corpo. Não sendo nenhuma imagem do corpo de Dominique Goblet apresentada, nem sequer a sombra daquela que identificamos como a voz narradora, a protagonista da rememoração do passeio e busca do nome do pai no cemitério e da projecção da vida de Khan, onde quererá chegar esse "apagamento"? A uma eclipse total, uma desancoragem dessa mesma voz da personalidade à qual a associaríamos por via do "pacto"? A uma confirmação dos trânsitos e

[756] Estas ideias apresentam-se em *How our lives become stories: Making Selves* (Cornell University Press 1999) mas citamo-lo de Rocco Versaci, *This book contains language. Comics as literature*. Continuum: Nova Iorque 2007: pg. 53.

das partilhas e fronteiras brumosas entre aquilo que julgamos serem as mais consistentes memórias – que fazem de nós mesmos o que somos ou julgamos ser – e as ficções que inventamos?

Tal como nas estratégias de Baudoin, ou os modos mais *desviados* dos outros autores[757], este apagamento total no caso de Goblet dará conta de um *sintoma*, do *Symptombildung* de Freud, formação "substitutiva", "compósita" ou "de compromisso", comparável à "dinâmica das polaridades" de Warburg: não enquanto figura que busca uma compatibilidade ou uma harmonia entre essas contradições – aqui, a presença de uma voz, protagonista, de um "eu" que rememora, e a ausência de um corpo que os ancore, à voz e ao eu, lançando num espaço inanalisável existente no espaço do trabalho partilhado entre a autora (Goblet), o colaborador (Hinant) e os "objectos encontrados" (o diário, mas também todas as pequenas experiências arroladas no fim do livro)[758]. Uma figura que comporta em si mesma a sua própria desfiguração, um tropos que denuncia um desejo constrangido. Se há formação – i.e., ganhar forma – do inconsciente, é nesta figura fantasmática, voz descarnada. Assim o entendemos como um "falso despojamento", como se aventou no capítulo a propósito de Neaud: há um apagamento do "eu" enquanto personagem visível na narrativa para mais profundamente o espalhar em toda a estruturação, não havendo espaço e momento, por mais recôndito e fugaz que sejam, que essa voz não ocupe e dirija.

Os apagamentos não se cingem somente ao corpo desta voz. Algumas das vinhetas mostram o que parece ser texto (mal) apagado, ou coberto por fita adesiva. Os desenhos são feitos aparentemente a carvão, como projecção da presença permanente de uma morte, ou da sua sombra, pó e terra e fogo espalhando-se sobre a vida do livro, mas permitindo também esta sensação de sujidade, de dimensão táctil dos desenhos, fortalecida por esses outros materiais indicados. A primeira associação não é fortuita: "O meu pai era bombeiro. O seu corpo foi cremado, e as cinzas espalhadas sobre o relvado"[759]. Numa das sequências, vemos uma personagem masculina sentada num banco de jardim, e, por sobre ele, nos céus, observamos manchas negras volitando (v. Anexo). Lemo-las como um bando de pássaros voando, mas o modo como estão desenhadas, pequeníssimas marcas individuais espalhadas na vinheta coberta de manchas a dar conta de nuvens carregadas, esculpidas pelo invisível vento,

[757] David B. procurando a fragmentação das personagens (especialmente dos rostos que ocupam pranchas inteiras ainda que divididas em vinhetas), Neaud espraiando-se em "metáforas visuais", Guibert deslocando-se enquanto sujeito de narração e de acção, e Satrapi, talvez, pela sua extrema estilização.
[758] Todo este parágrafo, cf. Didi-Huberman, *L'Image Survivante:* pgs. 184 e ss.
[759] "Mon père était pompier. Son corps a été brûlé, ses cendres éparpillées sur la pelouse".

poder-nos-ão lançar na ideia de querer perseguir nessas formas parte das cinzas espalhadas que se tenham escapado e voado no vento. Ou, nada paradoxal no fazer da banda desenhada, que se tenham espalhado por sobre estes mesmos desenhos, que esse carvão faça parte da inscrição dos desenhos. Este apagamento nunca é então invisível (que não se adivinharia, que seria parte do trabalho "normalizado" do desenho e apenas pertenceria à esfera das condições de produção, fora da leitura interpretativa), antes abandona vestígios que permitem a sua reconstrução, como um palimpsesto que não o impedisse de ler o antigo texto sob o novo, e provocando múltiplas distâncias, a um só tempo, do que se encontra inscrito. De novo, aqui vemos o modo como o traço se imiscui na própria natureza da memória e da sua disposição na banda desenhada.

É este movimento constante que se dá em *Souvenir*, pela oscilação entre os vários níveis narrativos, e as dúvidas que persistem entre querer encontrar aqui uma verdadeira autobiografia e os seus confins com a ficção. Na abertura, o livro é dedicado ao pai, "morto em 1998", corroborando as ligações textuais à realidade, reforçando, apesar do estranho desvio da colaboração na escrita, o "pacto autobiográfico". Nessa mesma página, como se viu, há um pequeno texto intitulado "Os limites da ficção" ("Les limites de la fiction"), que tenta sumariamente acentuar a existência de um espaço brumoso entre a ficção e a memória (real) que permite, através da primeira, chegar mais perto da segunda: "no fundo, as histórias inventadas são ainda a nossa vida íntima"[760].

Depois do momento em que a voz principal confessa não ter encontrado o nome do pai, segue-se uma sequência de seis pranchas (12 vinhetas, apresentadas regularmente) que representam um funeral: sob a chuva, avança o lento cortejo dos que se despedem. Dessa turba, destaca-se uma jovem criança, uma menina que, ao contrário dos restantes adultos, sorri, observando um pombo sob a chuva. Será esta menina Goblet? Num outro funeral que não o do pai? A sua filha? Tratar-se-á de uma projecção de Goblet-enquanto-menina no funeral do seu pai, dois anos antes do livro que lemos? Será alguém sem quaisquer relações com as duas fábulas narrativas que acompanhámos até então? Talvez o importante seja o facto de que a criança tenha perdido de vista o "tema" principal no qual participa, o funeral, e prefira dar mais atenção àquilo que está vivo e vive de modo simples. A focalização das vinhetas obriga-nos não só a acompanhar esse desvio, como a torná-lo a única coisa que importa.

[760] "Au fond, les récits inventés sont encore notre vie intime".

Uma outra sequência – importará contar, numerar estas sequências?, serão o funeral e a menina, o homem no parque observando pássaros, interrupções às duas linhas narrativas principais? mas em que sentido são "interrupções"? em termos de tempo, de focalização? – apresenta-se intitulada com "Pres'ent time book". Não só o estilo se altera mais uma vez, para pranchas ilustradas de um modo mais claro e representando flores e plantas esmagadas entre as páginas de livros, como recordações, como também aponta a presença de um livrinho de apontamentos incluindo numa das vinhetas dessa sequência (v. Anexo). A voz narrativa diz que, no lento trabalho de luto, se deve fazer uma triagem entre os objectos herdados dos defuntos, dividindo-se esses objectos em três categorias: "que se queimam, que se oferecem e que se guardam"[761]. Este livrinho faz parte da terceira categoria e trata-se de um diário, o qual se abre, se lê e que faz descobrir directamente os afectos de Khan – quem lê e quem os descobre? A resposta é múltipla, ainda que desordenada: a narradora, Lucie, a amante de Khan, nós – é a parte "guardada". A parte "queimada" faz parte do esquecimento, do silêncio, do que está totalmente fora do nosso alcance e que nem condição de possibilidade tem para que o possamos imaginar. Mas o que se "dá", o que se oferta a um outro, uma passagem feita do morto para um terceiro através do herdeiro imediato, é o que constitui o próprio livro, estas memórias misturadas na ficção, um *souvenir* de um dia perfeito, ultrapassando o "passeio em si" que encerra o livro, sangrando para todo ele[762].

De um cemitério no qual não se encontra um nome nem uma placa, nem se alcança o mesmo canto onde as cinzas haviam sido depositadas, emergiu o fumo ficcional que nos dá a vida de um outro personagem, Mathias Kahn, que poderá eventualmente servir de duplo do pai de Goblet. Também exala desse espaço, não só de morte mas de rememoração, pequenas linhas de memórias da autora – a observação dos pássaros, o passeio, o diário comprado no mercado. Cada objecto constitui um *souvenir*, e é a sua junção, sob o domínio da narrativa, que constitui "une journée parfaite". Goblet exerce um trabalho sobre a memória, entendida como "não um campo denso e sólido e seguro, mas antes um paul onde o solo desenha uma

[761] "ce que l'on brûle, ce que l'on donne, ce que l'on garde". O livro é um livrinho real que Goblet encontrou numa feira, como explica no texto do epílogo. Ele é então integrado em *Souvenirs* como associado à personagem Khan. Não estaremos perante uma espécie de *mnémata* emprestado?

[762] É neste passeio, em direcção a Lille, que se atravessa a auto-estrada da qual se observam os campos, as interrupções entre cidades e vilas feitas de "nenhures", os campos semi-lavrados pontilhados por antenas de alta tensão. E é essa última imagem a que ocupa, na capa e nas badanas, todo o livro enquanto objecto. Um outro adicional apagamento da personalidade da autora e das personagens, ao contrário dos livros anteriormente analisados, para se reportar sobretudo a esta ideia de intervalo entre pontos de estadia?

paisagem aparentemente heterogénea mas que pode subitamente ceder sob o nosso peso, ao pisarmo-lo"[763].

[763] Pedro Moura, sobre *Faire semblant c'est mentir*, acessível em http://lerbd.blogspot.com/2007/07/faire-semblant-cest-mentir-dominique.html.

3.7. Frédéric Coché, *Hortus Sanitatis*
A memória transfigurada

the mar of murmury mermers to the mind's ear,
uncharted rock, evasive weed[764]
James Joyce, *Finnegans Wake* (Part II, Episode 8)

Se Baudoin nos obrigou a um *método* diferente, *Hortus sanitatis*[765] é um *caso* diferente. A memória que aqui paira não é nem a do autor nem a das personagens, mas a *nossa* enquanto leitores que lemos para além destas páginas: contra a "rocha por cartografar" que se nos apresenta, e cuja voz "sussurra ao ouvido da memória", fazemos emergir a "erva evasiva" da nossa interpretação. A inclusão deste livro no rol dos demais, sob o signo, já em si multímodo, da memória, não é de modo algum imediata, lançada pela presença de elementos narratológicos, por mais flutuantes que sejam, mas é feita de acordo com um entendimento, ainda nebuloso, arriscado na tipologia avançada, de que essa matéria-memória tem aqui lugar, pelo modo da banda desenhada, ou melhor, de uma banda *gravada*, já que as vinhetas não apresentam propriamente desenhos mas gravuras (águas-fortes)[766] depois compostas em pranchas. Para mais, não há qualquer texto escrito no interior da banda desenhada, nem qualquer tipo de notas explicativas, sinopses, ou outras informações extratextuais no livro.

Permitam-nos um pequeno desvio por uma mitologia alheia. O deus-pai do panteão germânico, Wotan ou Odin, vive acompanhado por dois corvos, que lhe dizem ao ouvido tudo o que transcorre no mundo, depois de voarem sobre ele desde madrugada ao anoitecer. Chamam-se os corvos Hugin e Munin, traduzindo-se esses nomes, respectivamente, por "pensamento" e "memória" [em alemão "das Gedanke" e "die Erinnerung"]. Ambos são capazes de voo, de percepção (testemunham o que observam), cognição (guardam o que observaram), e de expressão (contam o que observaram). Onde residirá a diferença? Talvez o interessante seja precisamente notar como nem um habita totalmente o outro, nem são independentes, mas vivem ambos numa relação interdependente que quase os confunde. Num

[764] Apesar da quase vã possibilidade em traduzir *Finnegan's Wake*, tentamos dar conta dos jogos desta passagem: "o mar da murmória sursirena ao ouvido interior, rocha por cartografar, evasiva e daninha erva".
[765] Fréon: Bruxelas 2001.
[766] As quais são susceptíveis de exposição de um modo mais imediato do que a "arte original" da banda desenhada, como discutido em "Nota sobre a reprodução", parte 1.2.3. Isto é, o seu modo de produção está muito próximo daquele das gravuras que não são utilizadas para serem integradas na arte da banda desenhada, e apenas não é idêntico pelo facto das imagens serem criadas no interior daquele desequilíbrio pertencente à banda desenhada, exposto na parte 2.3. Estas gravuras foram expostas várias vezes, inclusive em Portugal: *Divide & Impera*, exposição comissariada por Pedro Moura para o 18º Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, 2007. (V. http://lerbd.blogspot.com/2007/10/divide-et-impera-cinco-autores-da.html). Foto no Anexo.

dos versos dos Edda, porém, Odin explica como teme que Hugin possa não regressar casa, mas que teme ainda mais por Munin[767]. A necessidade de duas vozes, diferenciadas, para contar o que se passa no mundo concorre para a ideia de que não poderá existir apenas uma versão das coisas, mas que tudo emerge de uma flutuação de forças, de um permanente reequilibrar de intensidades entre dois pólos, entre a ideia de um *arquivo* e a da *faculdade da imaginação*. Nos trabalhos anteriores vimos várias dessas intensidades: em David B., por exemplo, a imaginação moldava substancial e figurativamente aquilo que havia sobrevivido da memória; em Baudoin os elementos da rememoração retornavam vezes sem fim mas sempre em formas diferentes; em Guibert, as memórias de Cope pareciam imediadas apenas porque o filtro (do pensamento) de Guibert quer criar a ilusão de transparência, senão mesmo a invisibilidade, ou como vimos, plasmavam-se no traço (*graphiation*) de Guibert... Mas em *Hortus Sanitatis* ("Horto da Saúde"[768]), o que entenderemos como o trabalho de rememoração e a fabricação da matéria, esse acto criativo acontece de um modo bem diverso. Imagens exteriores ao livro, a saber, obras de arte associadas de algum modo à cidade de Bruxelas[769], concorrem nesta obra, transformadas em figuras reminiscentes, em *Pathosformeln*. As imagens criadas por Coché, *com essas outras imagens*, montam um novo sentido, que se traduz na fábula de *Hortus Sanitatis*. A presença dessas outras imagens, como que fantasmas projectados sobre as novas, e o seu arranjo narrativo, recordará as seguintes palavras de Walter Benjamin: "as ideias não estão representadas nelas mesmas, mas só e exclusivamente num arranjo de elementos concretos no conceito... como a configuração desses elementos"[770]. Em *Hortus Sanitatis*, vemos uma procissão de imagens retiradas, ou transfiguradas, de obras de arte, procissão essa estruturada enquanto uma narrativa legível, naquilo que pode ser entendido como um romance alegórico, ou uma ópera simbólica, ou

[767] V. Maria Lamas, *Mitologia Geral. O Mundo dos deuses e dos heróis*, Vol. II. Editorial Estampa: Lisboa 1991 [3ª ed.]; pg. 32 e 51. Também Tassilo Orpheu Spalding, *Dicionário de Mitologia* [vol. 1]. *Germânica, Eslava, Persa*, etc. Editora Cultrix: São Paulo 1973.

[768] O título é emprestado de um (ou série de) compêndio medicinal tardo-medieval, profusamente ilustrado, publicado em Mainz, em 1491, por Jacob Meydenbach. Apesar de baseado em herbários anteriores, incluiu muitas outras secções tornando esta publicação numa espécie de proto-enciclopédia da saúde. O texto explicativo, de Hugh Cahil,, que se encontra no site do King's College (o qual possui uma cópia), aponta para o facto que apesar de ter um propósito médico-prático, algumas das entradas deste volume são "de natureza fantástica", citando-se a árvore do paraíso. Acedido em http://www.kcl.ac.uk/depsta/iss/library/speccoll/bomarch/bomjuly.html. Frédéric Coché aproveitou o título, mas não trabalhou de forma alguma sobre esse livro (conversa pessoal com o autor, Novembro 2007).

[769] Recordamos que este livro pertence ao projecto Récits de Ville, explicado a propósito do livro analisado de D. Goblet. Todavia, há apenas uma excepção desta nossa afirmação, relativa à última imagem: é dúbia a pertença dessa imagem e é por nós associada, tantativamente, a uma obra de Courbet ou de Duchamp. Nenhum destes casos tem ligações óbvias a Bruxelas. Mas todas as restantes são claramente identificáveis e que anotaremos ao longo desta análise.

[770] Walter Benjamin, *GS* I, p. 214, cit. por Rampley, *The Rembrance of Things Past*:; nota 59, p. 108.

alquímica, seguramente esotérica, mas cuja interpretação joga necessariamente com as referências do leitor, e por isso, de um modo muito particular com as memórias visuais que se têm dessas mesmas obras de arte, aqui traduzidas, incrustadas ou incorporadas[771] no novo texto, e cuja metamorfose no interior do livro reverterá igualmente para uma leitura segunda das mesmas.

Como em casos anteriores e, como dissemos ocorrer de um modo particular na banda desenhada, a capa transporta em si mesma informações extratextuais que lançam de imediato caminhos de abertura e de interpretação do texto (o que acontece de um modo tangencial na literatura *tout court*, salvo excepções pontuais). O que vemos nesta capa (no Anexo) são dois seres humanos num estado diferenciado de decomposição – os rostos já em caveira, as extremidades dos membros ainda com pele – lançando os braços na direcção um do outro, em frente a uma árvore. Por detrás dessa árvore, vemos a encosta de uma colina e é-nos possível observar uma cidade no plano de fundo (Bruxelas[772]), sobre a qual pairam anjos munidos de trombetas. Num plano intermédio, na encosta à direita, vislumbramos algumas personagens que parecem estar a dançar ao som de um tambor e uma corneta. Um pouco atrás desta cena, perto de uma cruz solitária, um homem está em cima de outro, prendendo-o com os joelhos e ergue uma lâmina (uma espada?) por sobre ele, preparando-se para desferir um golpe (fatal?).

Uma observação mais atenta das personagens no plano da frente permite-nos pensar que se trata de duas mulheres: nos seus ventres abertos, que revelam as costelas e toda a pélvis, vemos pequenos esqueletos de feto ainda nas posições de já-não-nascituros. É a leitura do texto que revelará a identidade – provisória ou emprestada – destas personagens, assim como o significado das figuras espalhadas na composição.

Na primeira vinheta da primeira prancha (no Anexo) vemos dois peixes em direcções opostas. Na segunda, o que parece ser um projector de diapositivos ou um velho

[771] Hans Belting refere a forma como Proust incorporou, na sua própria descrição da catedral de Rouen em *À Procura do Tempo Perdido*, as palavras de John Ruskin e as cores do ciclo de 28 pinturas de Monet, para que "a sua vista fosse filtrada através da literatura moderna e da arte moderna. A sua própria memórias incorporou assim as memórias de dois outros artistas. A arte surge como uma outra arte da memória" ("so that his view was filtered through both modern literature and modern art. His own memory thus incorporated the memories of two other artists; art is presented as a another [sic] art of memory"). Belting, ed. rev. de *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998){trad. ing. Helen Atkins, *The Invisble Masterpiece*. Reaktion Books: London 2001: pg. 226. Estas palavras poderiam também ser aplicadas em relação ao encontro das vozes de Alan Cope e Emmanuel Guibert em *La guerre d'Alan*, se bem que neste caso haja uma colaboração *vis-à-vis*, e não à distância, através do empréstimo ou da citação, como no caso exposto por Belting.

[772] Recordemos que este livro faz parte do projecto Récits de Villes, explanado no capítulo anterior, a propósito de *Souverni d'une journée parfaite*. O autor não é belga, como Goblet, mas o projecto pedia um relato associado à cidade: o seu caminho foi o diálogo com uma muito específica tradição pictórica.

cinematógrafo. As páginas que se seguirão "contam uma história", sendo identificável um mesmo espaço da narrativa, personagens constantes e recorrentes, e uma trama diegética, as quais tornam esta primeira prancha numa espécie de introdução extradiegética. Como se afirmou, apenas a interpretação as poderá ancorar num sentido, não existindo dados textuais ou mesmo extratextuais que as "expliquem". Toda a banda desenhada é constituída por uma sequência de imagens separadas e individuais. Repetindo mais uma vez uma ideia anteriormente apresentada, essas imagens, as vinhetas, podem ser consideradas nessa individualidade mas desse modo deixarão de ser *parte* de uma banda desenhada. Uma superficialíssima comparação das vinhetas, enquanto imagens individuais e recombináveis em novas sequências – exercendo assim uma violência para com a estruturação prevista na obra – poder-nos-ia levar a comparações com outras instâncias idênticas e imagens singulares que pudessem ser combinadas em sequências narrativas – os fotogramas de um filme (aqui seria exercida uma dupla violência, não só em relação à estruturação prevista como ao próprio suporte fílmico), uma série de quadros sob um mesmo tema, as fotografias de férias de alguém que as reconta[773], os diapositivos de uma matéria apresentados numa qualquer sessão.

Poderíamos assim imaginar que esta imagem dos peixes se tratasse de uma "sessão anterior" e não mostrada no texto de *Hortus Sanitatis*, mas apenas o momento do seu encerramento e o do início da nova sessão, que dá corpo ao livro. Portanto, colocando toda essa história no "interior" do aparelho, como se fosse por ele projectado, o que influencia a leitura da focalização interna da mesma. A última vinheta mostra uma figura no interior de um círculo, que poderá ser entendido, na continuação desta interpretação, como provindo desse projector[774]. Tendo em conta, como veremos, que muitas das imagens bebem de obras de arte famosas, associadas de um modo ou de outro a Bruxelas, apenas reforçamos a ideia de que serão diapositivos dessas mesmas obras de arte, como uma aula de História de Arte transfigurada. De resto, Frédéric Coché também se inscreve numa vetusta tradição ocidental que tem a ver com a "tradução" da pintura em gravuras[775]. A torção singular e desusada é a sua

[773] Devemos este símile a Domingos Isabelinho.

[774] Algumas destas pistas estão desde logo previstas no texto de apresentação do livro no site da editora. Acessível em http://www.fremok.org/livres/hortus.html.

[775] De novo, uma informação indicada no site da Frémok, mas já visível nos trabalhos anteriores e posteriores de Coché. O pequeno trabalho "sem ordem" "La Mort du Roi" (*Frigobox* no. 10, 1999) apresenta o que parecem ser versões de quadros e retratos em desenhos infantis, apresentados fora de uma sequência mas permitindo uma associação de sentidos. *Ars Simia Naturae* (L'Oeil du Serpent 2003) parte de uma versão monstruosa de "O Rapto das Sabinas" de Poussin para construir uma espécie de relato alegórico, sexual e alquímico a um só tempo de um qualquer mito compósito. *Vie et Mort du Héros Triomphante* (Frémok: s.d. [2005]) une toda uma série de referências, como uma espécie de Piranesi contemporâneo (sobretudo o que erige museus imaginários em *Le Antichitè Romane*) para construir uma enorme epopeia de metamorfoses. Coché referencia muitas das suas fontes em entrevistas,

transformação em vinhetas de banda desenhada, isto é, fracções representativas de uma acção no seio de uma narrativa contínua e coesa que estabelece ligações entre todas essas imagens e figuras, que cria elos mais fortes do que um estudo histórico-comparativo das mesmas, mesmo no caso do projecto *Mnemosyne* de Warburg, fazendo emergir um mito, no seu mais profundo e originário sentido. Vimos como Neaud havia empregue um painel de Grünewald (apresentado paulatinamente em fragmentos, até surgir no seu todo) nas suas considerações extradiegéticas, mostrando o painel numa imitação "fiel" mas que poderia assumir vários sentidos metafóricos. Coché opta antes por uma mostra das suas imagens, duplamente diferente, por um lado por empregá-las enquanto elemento de acção e estruturação da sua história (tornam-se personagens, cruzam-se e agem reciprocamente), por outro, por esvaziá-las da sua polpa (a sua vida histórica e artística original), transformando-as então em *Pathosformeln* recombináveis, gráceis, com nova vida, e como novos pontos de equilíbrio.

É necessário precisar um aspecto, porém: esse esvaziar não significa um apagar total das imagens das obras de arte, quer dizer, não nos impede de, ao ver as personagens de Coché, esquecer esse outro preenchimento original (mostrado precisamente pela mera possibilidade de as identificar). É da ordem do que Paul Valéry afirma, citado por Benjamin: "Reconhecemos a obra de arte no facto de nenhuma ideia que em nó desperta, nenhum comportamento que nos possa sugerir, a poder esgotar ou fechar. Podemos cheirar uma flor agradável ao olfacto o tempo que quisermos; não podemos acabar com esse perfume que desperta em nós o desejo, e não há lembrança, pensamento ou comportamento que anule o seu efeito ou nos liberte do poder que exerce sobre nós"[776]. É como se, ao ler (e ver) *Hortus Sanitatis* tivéssemos um dispositivo de transparências que nos permitisse, ao mesmo tempo, ver as duas camadas das imagens, a do *presente* (não histórico, mas abstracto), isto é, a do próprio livro, e a do *passado* (igualmente abstracto), pertencente às obras de arte, sendo as primeiras as que fazem emergir as segundas de novo, sobrepostas sobre elas.

Poder-se-ia, como se apontou acima, ainda procurar uma leitura mito-astrológica desta entrada, já que os peixes se encontram na posição exacta do símbolo astrológico de Peixes (Ichthye/Pisces), recordando assim o mito de Afrodite e Eros fugindo de Tífon, ora salvos por peixes ora transformados eles mesmos em peixes (como contam as *Metamorfoses*, de Ovídio).

mas o que nos ocupará são aquelas que se detectam no *traços* do seu trabalho, que por sua vez revelam *vestígios* do trabalho da memória. Ou seja, aquelas que são identificadas pelo leitor, no caso presente, nós mesmos.

[776] Valéry, "Avant-propos" da Encyclopédie française, vol. 16. Apud Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 141. A conservação do perfume da flor ecoa as palavras de Santo Agostinho (*Confissões*, Livro X), discutidas na parte 1.2.

Um pormenor das tradições astrológicas representa-os presos um ao outro por um mesmo fio nas bocas. No entanto, o peixe de cima está de boca aberta, permitindo-nos imaginar que o fio está perdido, e que as direcções opostas das personificações do amor podem levar a pulsões de intensidades e consequências diferentes (tanto quando as diferenças existentes entre o Eros filho de Afrodite ou o Eros platónico, filho de Pénia, a Pobreza, e Poros, o Engenho[777], como entre as Afrodite Urânia e Pandémica, deus mais velho e deus mais novo: coreia em torno ora do etéreo ora do mundano, entre uma ancoragem na memória do passado e a liberdade em moldá-la de acordo com a mais livre das vontades, fantasiando, entre a penúria e a panóplia de expedientes...). Não entraremos no território, pantanoso, das interpretações astrológicas, tão numerosas e diversas quanto o pó das estrelas, mas reteremos o facto de que, nessas associações originárias aos deuses gregos do amor, o símbolo dos peixes está associado às paixões, ao nefelibatismo, a um certo grau de escapismo. Sentidos que se poderão detectar em *Hortus Sanitatis* na candura onírica que nos parece indissociável da sua fábula. É na superfície do que aparece ou que é visível que está presente aquilo que está para além do que aparece: o acto da gravura de Coché, os traços de sujidade e os vestígios do trabalho deixam essas pistas do que "está para além", fá-lo aparecer, sem que esse aparecimento o prenda numa forma ou sentido final[778].

A história propriamente dita inicia-se nas ruas de uma cidade (Bruxelas, tudo nos leva a crer, como vimos e veremos), durante o que parece ser um Carnaval. Há uma multidão a encher as ruas, uma multidão de pessoas mascaradas ou de criaturas fantásticas, tocando música, bailando, rindo[779]. Uma trombeta maior soa e uma figura, sem armas e que se parece a um plebeu medieval, fica isolada. Uma criatura com cabeça de caveira, que identificaremos como a Morte, chega e tenta matá-la com uma imensa lança de justa, falhando numa primeira estocada mas colhendo-a na segunda. A populaça alegra-se e volta a folgar, até escolher uma

[777] Platão, *Symposium* {trad. port. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, *O Banquete*. Edições 70: Lisboa 2001: pgs. 71-72 (203b-204a). É na tradução de Paul Vicaire, Jean Laborderie, que encontramos os substantivos gregos em maiúsculas, dando conta da personificação dos pais do Amor, criação exclusiva de Platão. *Oeuvres complètes*. Tome IV, 2e partie: *Le Banquet*. Les Belles Lettres: Paris 2002: pg. 54, notas 1 e 2. *Póros* significa o Expedito, aquele que consegue garantir e conservar os recursos ou os ganhos; Eros herda dele "o mesmo espírito ardiloso", é como o pai "sedento de saber e inventivo", "hábil feiticeiro". *Pénia*, por sua vez, é o espírito (*daimon*) da Indigência e Necessidade; Eros herda da mãe o viver no chão desprotegido, a céu aberto, condenado a uma perpétua indigência" (*O Banquete*).

[778] Uma interpretação muito diferente, que parte do símbolo ictioforme para ler significados cristológicos, pode ser encontrado em Jan Baetens, "Frédéric-Coché, écrivain-graveur. Quelques notes sur l'incipit de Hortus Sanitatis". Tendo em conta o material imagético aproveitado por Coché neste livro, maioritariamente associado à religião cristã, esta interpretação estará mais próxima de um sentido contínuo em *Hortus Sanitatis*.

[779] Veja-se o Anexo para algumas das cenas que passamos a descrever.

segunda personagem, desta feita um cavaleiro, de armadura e espada. A morte vence-a. Mudamos de cena: fora da cidade, que se vê ao longe, duas mulheres encontram-se num caminho, uma mais nova que a outra, ambas grávidas, poisando as mãos nos ventres uma da outra. Um homem passa ao fundo e parece interrompê-las, e elas despedem-se, a mais nova retornando à cidade, onde o Carnaval continua. Por sobre os céus, anjos de trombeta adejam. Quando chega às ruas da cidade, esta mulher parece ser eleita pelos foliões e a morte atravessa-lhe o ventre grávido com a imensa lança. O que se segue é o que parece ser um cogumelo de fumo de uma explosão atómica. Mas nada de terrível se parece passar na cidade, os anjos mantêm-se impassíveis nos céus e acompanhamos a jovem mulher voltando ao seu apartamento. Entretanto, numa panela cheia de mexilhões sobre o parapeito da janela, cresce uma planta[780]. Na rua debaixo da janela da mulher, a festa continua, mas a Morte parece estar com o seu olhar preso ao local onde a mulher se encontra, como se apaixonada. A paginação desta prancha em particular (xxiii, no Anexo) é clara, seguindo as regras do plano subjectivo, levando-nos à interpretação emocional feita[781]: na primeira vinheta vemos em contra-picado a fachada de um prédio, centrado na varanda onde adivinhamos habitar a jovem mulher, na segunda, em picado, a rua onde passa a multidão de máscaras, e a Morte parada, olhando para cima. Mas também poderíamos dizer que ela olha na *nossa* direcção.

Num outro local, numa praça (aliás, a Grand-Place: reconhece-se a fachada e o alto pilar do Hotel de Ville, os pilares vistos de trás da Maison du Roi, e a fachada da Maison des Ducs de Brabant, prancha xxiv, no Anexo), reúne-se um pequeno grupo em torno de uma (outra) panela de mexilhões, a cozinhar num fogo, e escutando uma anedota que é contada por um homem de cabeça de cervo. Os companheiros riem, e outro toma a palavra, aparentemente. Dão as mãos, dispõem-se em círculo (aparentemente) e apontam à panela. Numa vinheta seguinte, o testo está tombado e vê-se um ovo ou bolbo por sobre os mexilhões, e que antecipa a germinação que tomará todo o resto da narrativa. Alternadamente, seguem-se vinhetas que parecem oscilar entre momentos e espaços diferentes Por um lado, a Morte caminhando solitária e cabisbaixa pelas ruas, sentando-se em bancos de jardim e perseguida ao de longe pelos foliões do Carnaval, primeiro à distância e lentamente, mas depois estes lançando-se na perseguição dela. Por outro, observamos uma planta crescendo na

[780] Ainda uma outra instância de mescla ou de encontro, neste caso, animal-vegetal.

[781] De um ponto de vista narratológico, poder-se-ia dizer estarmos perante uma "ocularização interna secundária", isto é, estamos a observar na vinheta (neste caso, a primeira) aquilo que a personagem (atribui-se o olhar à personagem na segunda vinheta). A utilização deste termo deve-se a François Jost (*L'œil-caméra. Entre filme et roman*) Apud Lavanchy, op. cit.: pgs. 51 e ss.

panela de mexilhões e transformando-se numa gigantesca árvore possante, de tronco espessíssimo, com a aparência de um embondeiro; uma mulher (a mesma?) masturbando-se numa cama de dossel com a Morte espreitando; uma procissão de mexilhões abertos em fila afastando-se ou aproximando-se da panela; uma mão com um prego atravessado. Chovem mexilhões do céu: tanto a jovem mulher como a Morte observam essa chuva. A população toda, inclusive os protagonistas, reúnem-se em torno da árvore que domina por sobre os telhados e a praça. Apesar de apenas termos representado, depois da cena do "bolbo" sobre os mexilhões, duas vinhetas com as fases de crescimento da árvore, elas são-nos o suficiente para imaginar um contínuo movimento por detrás dos restantes acontecimentos a que demos atenção (a que fomos forçados a ter atenção, pela focalização gráfica, e de que damos conta no Anexo): a árvore é o baixo contínuo dos eventos na cidade e que une ou desune os protagonistas, será ela o símbolo unificador, ainda que elusivo. A Morte está perto do tronco e da mulher, a qual traz nas mãos uma maçã (ou outro fruto semelhante, o que faz pensar em Eva) e um livro, mas não se parecem nem olhar, nem aproximar-se uma da outra: olham para cima, somente. Na última vinheta, como se seguíssemos de novo o olhar subjectivo de ambas as personagens, mas ao mesmo tempo afastando-nos – e como indicado, como se enquadrados na lente da câmara/projector do início – vemos que a árvore apresenta uma forma de copa diferente, num irregular triângulo invertido, como uma acácia, no topo da cidade remodelada como se fosse um monte, os anjos mosquejando em torno. Mas esta é uma dessas imagens reversíveis em que apenas poderemos percepcionar, à vez, ora uma leitura ora outra. E a outra leitura é a de que vemos a parte inferior das coxas de uma mulher, ostentando o sexo no centro do círculo (o tronco da árvore fazendo as vezes da vulva, a fronde a dos pêlos púbicos, o umbigo por um traço rápido que também poderia ser um anjo isolado nas alturas).

Este resumo descritivo não nos ajuda ainda a compreender a colação deste caso aos restantes. Se há alguma noção de memória, é muito diversa das outras obras analisadas. A razão que nos levou a incluir *Hortus Sanitatis* no presente trabalho é o modo como Coché, para criar esta história, se aproveita de formas anteriores, as de imagens conhecidas da História da Arte, transformando-as em elementos recombináveis e associáveis. Elas são esvaziadas e metamorfoseadas em peças desta nova narrativa. Elas são aquilo a que Warburg chamara de *Pathosformeln* ou *Lebensformen*, que o historiador de cultura estudara como sobrevivendo ao longo da História e constantemente reaparecendo em novos usos[782].

[782] O cruzamento desta circulação de formas com a interpretação cristã das cenas deste livro recupera a noção de Auerbach da *figuram implere*, e do modo de estruturação narrativo-imagético das *Biblia Pauperum*, em que um

Poderemos identificar facilmente algumas dessas imagens e formas. As cenas carnavalescas nas ruas de Bruxelas, com multidões mascaradas de modo diabólico e animalesco (ver Anexo), recordarão cenas análogas tais como pintadas bastas vezes por James Ensor (e de que a *Entrada de Cristo em Bruxelas em 1889*, de 1888, é um caso paradigmático). A prancha xiii (no Anexo), que mostra o momento exacto em que a morte atravessa o cavaleiro com a lança, é um decalque da xilogravura *Der Ritter*, que faz parte do "Volksbuch" *Bildern des Todes* (também conhecido, por pertencer a essa temática, como *Totentanz*) de Hans Holbein, publicado pela primeira vez em 1538. A prancha imediatamente a seguir (xiv, no Anexo), igualmente ocupada com apenas uma imagem, é uma versão do painel lateral (direito) de um tríptico da Visitação de Rogier van der Weyden (dividido entre o Louvre e o Museu de Turim; ou talvez proveniente de um outro seu quadro de 1440-45, que se encontra hoje em Leipzig)[783], representando a Virgem Maria e Santa Isabel, respectivamente grávidas com Jesus e João, o Baptista, encontrando-se (mais, é aqui que se revela o entendimento e reconhecimento de que os dois esqueletos de mulheres grávidas na capa corresponderão a estas personagens). O homem que na prancha seguinte (xv, no Anexo) atravessa o caminho ao fundo é identificável como sendo Santiago, o Maior, tal como representado por Hyeronymus Bosch no volante exterior esquerdo do seu tríptico *Juízo Final* (de ca. 1482, na Akademie der Bildenden Künste, em Viena); os pormenores no fundo são também incluídos, de um lado o que parecem ser dois soldados estropiados retornando da guerra, do outro, um homem matando outro, como na capa do livro. Mas as paisagens e cenas demoníacas do mestre flamengo são também constante fonte em Coché, em *Hortus Sanitatis* sobretudo. A panela de mexilhões é a famosa escultura surrealista de Marcel Broodthaers (*Casserole et moules fermées*, de 1964, ver anexo). A última imagem, a dos genitais femininos construídos a partir dos elementos que pertenciam à história do livro, é relativamente misterioso – ou por nossa ignorância – no que diz respeito às ligações a Bruxelas, uma vez que nos fazem recordar duas obras de arte, mas não belgas ou flamengas: ou o quadro de 1866 de Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, ou a imagem que se vê no "interior" da obra[784] em que Marcel Duchamp trabalhou durante as décadas de 40, 50 e 60, e que seria apresentada postumamente em 1969: *Étant Donnés*, *1. La chute d'eau 2. Le gaz d'éclairage*

exemplo do Antigo Testamento era apresentado lado a lado a um outro do Novo Testamento (e ainda uma cena "contemporânea"). Um cotejamento recorrente por antítese era aquele feito entre Eva (que trouxe o pecado ao mundo por colher um fruto) e a Virgem Mãe (que trouxe um fruto que lava os pecados do mundo). Em Coché, é como se a figura feminina tivesse os dois papéis.

[783] Os nossos agradecimentos a Luís Henriques pela identificação exacta desta pintura.

[784] Não desejamos dar uma ideia de separabilidade, já que esta obra de arte é um todo. Usamos esta distinção por pura conveniência.

(ver Anexo). Se para o primeiro caso concorre o título da obra, "Origine", que se liga a "Ortus" (o título correcto é "Hortus Sanitatis", o primeiro termo lendo-se como "jardim" – de *hortus*, *hortorum* – mas algumas versões medievais do livro, por erro, talvez, indicam o adjectivo *ortus*, ou seja, "origem", v. anexo para um exemplo), no segundo concorre a perspectiva "apertada" através de um foco e que impede de descobrir o resto do corpo (na obra de Duchamp, apenas se vê o torso, um braço segurando uma lamparina, mas em grande plano o sexo), logo, a identidade da mulher, transformando-a num símbolo, talvez, quer de um "dado adquirido" quer de "uma origem", colocados ambos no fim da narrativa.

Outras cenas que julgamos concorrentes durante a leitura de *Hortus Sanitatis* são os constantes anjos voando e tocando as trompetas, charamelas ou outros instrumentos de sopro medievais (um *cromorno*, um *cornetto*?), que pululam na pintura flamenga, representando episódios bíblicos. Um outro nome que poderia estar igualmente presente, mesmo que flutuante em espírito ou sombra apenas, é o de Pieter Brueghel, o Velho, tendo em conta os quadros em que representa cenas urbanas de festa e mesmo de alguma intemperança, com largas multidões (como os *Provérbios Flamengos* ou *A Batalha entre o Carnaval e a Quaresma*, para citar apenas dois), já para não falar dos seus desenhos e esboços para gravuras, quer os de cariz demonológico quer os de cenas do quotidiano do seu tempo. A mistura desses dois "tempos" e "focos", as de uma normalidade da vida terrena e as do assombroso desígnio dos céus, presente na sua *Paisagem com a Queda de Ícaro* ou, de um modo invertido (comportamentos banais no centro da hecatombe), no *Triunfo da Morte*, é algo que foi igualmente herdado por Coché[785].

A colação destas informações à narrativa não torna nada mais claro (*éclairage*, com ou sem gás) mas antes nos lança em uma constante *queda*. Revisitando novamente o Deleuze de *Différence et Répétition*, no momento em que o filósofo sublinha o sentido teatral do segundo termo, o de "ensaio", entendemos que em *Hortus Sanitatis* se cria um teatro no qual as imagens não surgem enquanto mediadoras (o "teatro da representação"), isto é, estabelecendo uma relação directa com as obras de arte que copiam, repetem, ou melhor, ensaiam (tomam o seu

[785] Seguramente que o exercício poderia continuar, tendo em atenção personagens mais secundárias (em termos da distribuição da acção e posição no espaço de representação), mas limitar-nos-emos às identificações e interpretações mencionadas. Como dissemos ao início deste trabalho, poder-se-ia ter procurado as "fontes" junto ao artista, com quem tivemos a oportunidade de falar. No entanto, esse trabalho fará parte de uma fase posterior, digamos de uma dimensão jornalística, que não está no âmbito desta investigação. O propósito é procurar aqueles pontos de contacto com a memória do leitor, menos ou mais versada na história de arte, levando a um grau diferenciado de impressão e conhecimento. Trabalhamos, portanto, nos limites da nossa capacidade de identificação. Ver anexo para algumas destas aproximações.

papel), mas antes fazem transmitir pela sua semelhança (meramente superficial, designatória, indexada, contorno desenho-desejo) uma representação imediata e imediada[786], o "teatro da repetição". "No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-os directamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como 'potência terrível'"[787]. Esta citação parece quase uma felicidade de tão próxima que parece poder constituir uma descrição de *Hortus Sanitatis*. A introdução *destas* imagens *deste* modo revela um desejo pelo reconhecimento das mesmas, sem dúvida, ou pelo menos revela não haver uma qualquer tentativa de dissimulação (o que é diferente). Essa associação a uma *anagnorose*[788] do leitor é confrontada com a estranheza do seu uso na narrativa. Obriga-nos a pensar nas figuras que originalmente representava – a Morte, as máscaras de Ensor e/ou os demónios de Bosch e Brueghel, a Virgem Maria, Santiago, uma escultura surrealista – mas impede-nos que possamos interpretá-las, nesta obra, com esses nomes e vidas. Antes vemo-las como se fossem estátuas-cópias dispostas num novo jardim, "o horto da saúde", a saúde de nos permitirmos uma nova memória, formada por nós mesmos, sobre figuras já existentes. Uma repetição do não-mesmo, depois do trabalho de recognição das obras de arte...

Apesar de termos indicado, através da citação de Deleuze, que estas imagens são desprovidas de mediação, isto é, de não pertencerem ao teatro de representação das obras de arte, *Hortus Sanitatis* não deixa de ser uma obra de arte ela mesma, uma obra poética, isto é, fruto de um fazer e que vive num objecto (o livro). Há, portanto, apesar de tudo, a presença de um filtro mediador, que é o da própria obra. A banda desenhada *está no* livro e *é* o livro. A ideia da mediação está, todavia, também presente na narrativa: pelo aparelho projector ao início, o "óculo" no final, os olhares das personagens e consequentes perspectivas subjectivas, e até a presença ininterrupta e em procissão das máscaras.

Hans Belting, em *Pour une anthropologie des images*, fala de uma "triangulação" entre a imagem, o meio (ou o "dispositivo") e o olhar (ou o "corpo")[789]. Esta triangulação, ao mesmo tempo, parece espelhar a relação triádica que Peirce delineou na relação semiótica, aquela

[786] V. Deleuze, *Diferença e Repetição*, pg. 52 e ss.
[787] Idem, pg, 55.
[788] O *reconhecimento* aristotélico, ainda cf. Deleuze, idem, pg. 62.
[789] Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*: pg. 9.

existente entre – e procuramos aqui uma ordenação respectiva – *significado*, *signo*, e *interpretante*. Como se sabe, o modo de Peirce entender a relação sígnica é diferente da de Saussure, mormente por o peso que o semiólogo suíço colocou sobre a intencionalidade de comunicação desaparecer na visão do semiótico norte-americano, centrando-se antes Peirce num aspecto de recepção, dando maior importância ao facto de que é "alguém" quem estabelece a relação signo-significado. Esse "alguém" é o "interpretante"[790], o qual, por sua vez, deve ser entendido como um outro signo, um signo mediador, e não necessariamente antropomórfico – o que exclui portanto a intencionalidade[791]. Mas mesmo que essa espécie de filtro mediador seja a própria obra, essa pequena distância existe sempre, e será este o momento em que recuperaremos a noção de Stanzel da "mediação" (*Mittelbarkeit*), que se discutiu na parte 2.1.2. (*MODO, GÉNERO*).

Belting distingue ainda três tipos de imagem: a "percepção sensorial" (as imagens construídas pelos sentidos), a "produção de imagens interiores" (a memória, o sonho) e a "produção de imagens no espaço social" (os artefactos culturais)[792]. É na confluência dos dois últimos tipos de imagem que se inscreverá a nossa questão, não apenas em relação a Coché, mas em relação a todos os autores estudados, se bem que seja Coché quem torna esta relação ainda mais imediata, por não haver qualquer "pacto autobiográfico" que nos remeta para um mundo real – com a excepção daquele das obras de arte onde bebem as formas empregues, mas como vimos, esse é um mundo transfigurado, esvaziado, fantasmado. Há uma confluência, ou melhor, uma metamorfose de uma dessas naturezas da imagem noutra natureza, em que as imagens interiores descobrem quais os traços com os quais ganhar corpo e presença no espaço social: no caso presente, esse espaço é a obra de banda desenhada *Hortus Sanitatis*.

Podemos encontrar no enredo várias linhas de interpretação que nos levariam a referências alquímicas ou mitológicas, por exemplo, revisitações ou actualizações de antigos mitos e de casamentos químico-alegóricos, uma romantização, se assim se pode dizê-lo, da constante valsa entre a Morte e a Vida, Eros e Thanatos, sobre o fundo da Danse Macabre e o Carnaval, ambas cortejos constantes do Mundo. Mas o mais importante, para nós presentemente, não está na trama narrativa particular de *Hortus Sanitatis*, tal como ocorrera no caso dos livros de Baudoin, mas antes no modo com que esta obra urde as linhas que puxa

[790] V. Charles Anders Peirce, *Peirce on Signs* (James Hoopes, ed.). The University of North Carolina Press: Chapel Hill/Londres 1991. & Gerard Deledalle, *Charles Peirce's Philosophy of Signs. Essays in Comparative Semiotics*. Indiana University Press: Bloomington/Indianapolis 2000.
[791] Umberto Eco, *Tratado Geral de Semiótica*; pgs. 10-11.
[792] Hans Belting, op. cit. : pg. 19.

da(s) memória(s). Recordemo-nos de que Goblet e Coché têm em comum o facto dos livros escolhidos no *corpus* presente fazerem parte de um projecto de criação de uma história relacionada com a cidade de Bruxelas. E tal qual a primeira artista mergulhou numa cidade *outra*, a do cemitério e os seus mortos, para encontrar aí e daí permitir vias de acesso à sua memória pessoal, é como se Coché procurasse numa outra cidade heterotópica, a do museu, "lugar destinado aos objectos fora de uso e a essas imagens que, representando outro tempo, se metamorfoseiam instantaneamente em símbolos da memória"[793], as suas imagens rememoradoras. É na própria tradição pictórica da arte flamenga e da arte moderna belga (se a identificação das figuras está correcta) que Coché encontra essas imagens, o que mostra outra maneira de entender a memória como um arquivo de peças a recombinar. Mas são as novas imagens criadas por Coché, as suas próprias, e *gravadas*, *Pathosformeln*, que provocam o encontro entre a memória da própria cidade de Bruxelas, a das obras de arte que ela encerra, e a dos seus leitores, que as rememoram, transformando-as. E assim *transfigura* a memória desses mesmos leitores, lançando-os, apesar do mais familiar "mar of murmury" (os murmúrios de reconhecimento das figuras das obras de arte), nos novos territórios de "uncharted rock, evasive weed".

[793] "Le musée (...) un lieu destine aux objets hors d'usage et à ces images qui, en représentant un autre temps, se métamorphosent du même coup en symboles de la mémoire". Hans Belting, op. cit.: pg. 93.

4. (Conclusão)

MNEMOSINE *IN SLUMBERLAND*

Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this pow'rful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time
William Shakespeare, *Soneto* 55

Ce sont les choses mortes depuis longtemps, en effet,
qui hantent le plus efficacement – le plus dangereusement –
notre mémoire.
Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante*

1. *ASCENSÕES, CIDADES, CEMITÉRIOS, HORTOS, CAMINHOS, GUERRAS, DIÁRIOS, SOUVENIRS, VIAGENS, RETRATOS, DIAS PERFEITOS, BURACOS BRANCOS*. TODAS EXPRESSÕES SUSCEPTÍVEIS DE, DE UM MODO OU DE OUTRO, SEREM TRANSFORMADAS EM METÁFORAS DA MEMÓRIA. Que a possam transportar. Ela é, como o mar de Baudelaire, informe *e* multiforme. Os seus veículos devem sê-lo também. Recomeça sempre e não encontra fim, vive sempre num *murmulhar* (o mar da memória) incessante. Pode esconder *rochas por cartografar*, e *evasivas plantas perigosas*. Mas não tem fim, pois mesmo a morte ela pode vencer, se viver nos outros. É mais forte que a pedra monumental. É mito que se vai transferindo.

2. *SLUMBERLAND* É, AS MAIS DAS VEZES, TRADUZIDO COMO "REINO DOS SONHOS"[794]. MAS *SLUMBER* É ANTES UM SONO, DELICADO, ainda não profundo, aquele sono hipnagógico entre a vigília e o sonho, que deixa a realidade entrelaçar-se com imagens que brotam de dentro, uma dança rápida e nebulosa de associações. Dão-se movimentos, uns menores, outros maiores. É a *Verschiebung* ("deslocação") de Freud, troca de uma expressão sem cor e abstracta do pensamento latente do sonho [*Traumgedanken*] por uma expressão concreta e metafórica[795]. Um dragão pela doença, rostos que se ocultam, nomes que se substituem num cemitério, figuras que se destacam das telas e polípticos e começam a caminhar e viver autonomamente. Mas se em Freud a origem dessas transformações é ausente e não existe acesso a ela, para Warburg, mais do que um palimpsesto cuja primeira camada é irrecuperável, como no *Wunderblok*, ela

[794] Esta é uma referência a *Little Nemo in Slumberland* (1905-1914), de Winsor McCay, uma das primeiras obras-primas da banda desenhada.
[795] V. Matthew Rampley, *The Remembrance of things past*: pg. 96; nota 259.

pode constituir um arquivo (ou um palácio), mas em constante movimento e cujas cotas de registo podem mudar, transformando todas essas figuras numa coorte de rememorações. Mas mesmo que seja impossível chegar a ela, à origem, ou a elas, as memórias, importa a viagem contínua, o cortejo.

Discutindo as relações entre as artes, a memória e o olhar na modernidade, Hans Belting afirma que "a cultura moderna do olhar atingiria novos níveis quando esse olhar passou a estar imerso na memória pessoal". E esse olhar transforma "motivos antigos em impressões modernas"[796]. Tal como no trabalho de Coché, que transformou obras de arte reconhecíveis em figuras esvaziadas para depois serem preenchidas com a memória do leitor, ou no de Baudoin, que reconfigura as memórias, num dado livro, que já havia representado noutro, "É impossível separar o olhar do próprio motivo. São impressões disfarçadas de obras que se apresentam como a memória duradoura de um breve mas intenso momento do olhar – o olhar da memória transformado em, ou mesclado com, uma obra de arte"[797]. É como se cada nova memória fosse uma série de folhas transparentes, consecutivamente acumuladas, dando sempre a possibilidade de ver o que está por baixo, mas ainda deixando aberta a possibilidade de mudar as folhas de posição, de ordem ou até mesmo de pertencer ou não a essa pilha.

Santo Agostinho perguntara, sobre a força da memória, "Quem lhe chegou ao fundo?". Não se trata de uma mera pergunta retórica. Santo Agostinho não responde, ou melhor dizendo, não pretende fornecer uma resposta que a impeça de ser novamente feita e que, assim, não permitisse o desencadear de novas buscas por uma resposta. Uma outra resposta possível, que também não responde, mas que identifica a pura possibilidade das respostas possíveis, é a de que essa força serve precisamente não só para levar ao acto da rememoração, mas também à profundidade dupla da memória e do esquecimento. E ainda leva à própria

[796] Em todo o capítulo onde esta frase se encontra (cap. 10. "A Catedral da Memória"), Belting estuda a forma como Proust integra em *À procura do tempo perdido* as *impressões* (o sublinhado é de Belting) da catedral de Rouen tal qual como capturadas na famosa série de 28 pinturas de Monet e na escrita (e desenhos) de John Ruskin, não como mera "apropriação", mas encontrando a catedral "localizada na memória de Ruskin" (pg. 239). "The modern culture of the gaze reached a new level when the latter was immersed in personal memory" e "his way of seeing allowed him to transform the ancient motif into a modern impression". Nesta segunda citação em particular, o autor refere-se à identificação feita por Rodin, da e *sobre* a escultura do Anjo da Catedral de Chartres, de uma dançarina do Cambodja. Hans Belting, ed. rev. de *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998){trad. ing. Helen Atkins, *The Invisble Masterpiece*. Reaktion Books: London 2001: pg. 247.

[797] "It is impossible to separate the gaze from the motif itself. (…) impressions in the guise of works that presented themselves as the enduring memory of a brief, intense moment of seeing – the gaze of memory turned in, or merged with, a work of art". Idem.

possibilidade da rememoração. Essa força nunca é esgotada, e é uma matriz das respostas possíveis que os autores estudados fabricaram nas suas obras e gestos de rememoração. Apesar destes falarem de memória e de si mesmos, o que remete para uma experiência pessoal, não o procuram através de narrativas às quais pudéssemos chamar "realistas" ou "naturalistas". Procuram antes fazê-lo através de vários modos de configurações, de transporte, daquele modo que Bergson indicou de se obscurecerem parcialmente as coisas para as perceber, dando a ver aquilo que sobreviveu neles, autores, e, agora, nas obras.

O caminho da memória não é, portanto, nem uma linha recta, nem um caminho seguro. E somos nós mesmos que nos entregamos à boca do perigo. Por isso preferimos recordar-nos de pequenos fragmentos, de pequenos instantâneos fora de ordem, rápidos trechos de película, que nos dão a ver momentos breves, pequenas acções das quais sabemos melhor ou pior as circunstâncias em que foram registadas... Não há uma ordem narrativa exacta, tudo pode ser recombinado, e a felicidade depende do modo como o autor o cristaliza na obra. Mas são monumentos de um modo muito particular, precisamente alheio à grande narrativa mas atento ao pormenor: "é preciso saber dar valor ao inútil"[798], olhar para outro lado que não o que está à frente dos olhos. Que faz Cope não falando da Grande Guerra? Que faz Goblet escolhendo a bifurcação da ficção ao invés da do seu pai, que não encontra? Que vê Baudoin para falar do pai no meio do caminho de Saint-Jean, ou que vê nos tomateiros para se recordar da mãe? Porque se pergunta: "Porquoi ce souvenir? À cet instant?"[799]

Louis Auguste Blanqui escreveu: "Não há progresso. Hélas! Não, são apenas vulgares reedições, redundâncias" [800]. Da matéria estelar – o seu número, natureza, movimento – às ideias, Benjamin redime a imagem, não em relação à ideia de progresso, mas tomando as ideias como constelações e a imagem como *aquilo no qual* o que foi *se plasma num clarão no* agora *para formar uma constelação*: e estas são desenhos entre pontos que permitem reedições, reconfigurações, novas cartografias, dizer de novo. O trabalho que se leva a cabo em *Slumberland*, possa esta terra ser vista como *Wonderland* ou *Wasteland*: nos nossos autores, em todos os casos, é vista como um pouco de ambos.

[798] Henri Bergson, *Matéria e Memória*: pg. 90.
[799] Em *Éloge de la poussière*.
[800] *L'éternité par les astres*, Apud Joachim Cadava, *Words of Light*. Princeton University Press: Princeton 1997: pg. 33. A citação está em inglês: "There is no progress. Alas! No, they are only vulgar re-editions, redundacies…"; a frase em francês é "il n'y a pas progrès. Hélas ! non, ce sont des rééditions vulgaires, des redites" (edição online).

A translação do "isto é" para um "isto foi" faz com que o passado se debilite e se torne irrecuperável nesse prístino (já ilusório) estado. Contudo, "entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis da memória, ou, o que vem a ser o mesmo, todos os graus da liberdade", a libertação do "ritmo da necessidade" e do "movimento de transcorrer das coisas" [801]. Assim, permite-se um segundo movimento em relação ao passado e à memória dele, um movimento interno dos elementos desta (dá-se a metamorfose, o transporte, a metáfora, a mediação, a imaginação, e o desenho simultaneamente ornamental e metamórfico, delimitado e expansivo), e o "isto foi" pode constituir-se em vários "isto é" (re)construídos no presente, atravessando todo o espectro dos *graus de liberdade*. O conseguir essa construção, o chegar a esse local, é fruto *do acaso*, próprio da modernidade, cujo habitante vive na angústia de estar sem recurso a marcos certos que o guiem, de estar entregue à sua própria alma, "que nunca se encontra no seu lar"[802]. Mas no seio dessa angústia, o gesto é levado ao fim, a taça é bebida até ao sarro. É expressar o *Amor Fati*, e dizer *sim* repetidamente, como Molly Bloom.

3. Como Janus, olhando o passado e o futuro, e vivendo nos intervalos, também a banda desenhada tem duas faces, a da imagem e a da narrativa. Imaginemo-la, tomando os textos do *corpus*, como uma elaborada figura de Escher.

A especificidade formal da banda desenhada é a captura do movimento através de representações estáticas colocadas lado a lado numa sequência relativamente linear, levando a uma leitura de metamorfoses de vinheta para vinheta, que nos impelem, não obstante a natureza estática de cada uma dessas vinhetas, a uma continuidade do movimento. Cada vinheta é uma *aide-mémoire*, colocada no seu nicho (*locus*), no interior de grandes palácios (os *lata praetoria* de Santo Agostinho), atravessado por corredores e escadas que devemos percorrer, numa espécie de "movimento fóssil", para usar uma metáfora de Didi-Huberman. Elas não fazem qualquer espécie de síntese, mas abrem um espaço dialéctico onde se entrançam "a montagem simbólica com a desconstrução dos impulsos, o fóssil mineral com a energia vital do movimento, a cristalização duradoura dos traços com a expressão passageira das emoções"

[801] Bergson, op. cit. 261 e 266.
[802] György Lukács, *Theorie des Romans*, Apud Matthew Rampley, op. cit. pg. 45.

[803]. E percorreremos esse palácio (o de Mnemosine e do Rei Morfeu do Little Nemo), com as velocidades que nos aprouverem.

As obras estudadas vivem num espectro das possíveis relações com o tempo *passado*, e num espectro de modos de o reviver: como ajudam a revelar os textos reunidos de cada "lado" de *Souvenirs d'une journée parfaite*, de Dominique Goblet[804], onde se afirma que "no fundo, as histórias inventadas são ainda a nossa vida íntima" – e o que nos permite vogar pelas variadas proporções destes livros como se num mesmo oceano (ainda que cartografados como *fantasia* em David B., *metaforização* em Neaud, *transfiguração* em Coché...) – descobrimos que estes palácios (pairando por sobre o oceano como Laputa) são afinal um "labirinto de ficção e realidade"[805].

De que serve a narração, aqui? A do fio de lã para sair do labirinto. E a de resguardo da morte. "Se morrer e narrar têm entre si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos"[806]. A morte, nestes autores, não é recalcada. Bem pelo contrário, eles permitem que se elabore uma pequena *Dance Macabre*, mas invertida, em que a morte perde. Um dos possíveis nomes ou rosto da morte é *esquecimento*, mas nesse mesmo nome e rosto há uma transfiguração e vitória, já que estes autores são sujeitos "para quem o lembrar não visa a descrição do passado 'como de facto foi', mas a sua retomada salvadora na história presente"[807]. *A memória é colhida quando brilha no momento do perigo*[808].

O esquecimento tem um papel de *causa*, *fundação*, e *ruína*. Baudoin reescreve-se e escreve para apagar, Neaud batalha, apaga-se, derrota-se a ele mesmo, Satrapi coloca o véu para se descobrir, Alan Cope (e Guibert, em seu nome) solta-se da História, Goblet esconde-se atrás do ecrã das suas imagens e oculta o pai com Mathias Khan, David B. permite que fantasmas

[803] Didi-Huberman, *L'Image Survivante*: pg. 201.
[804] O prefácio, "Os limites da ficção", e o posfácio, "A ficção como extensão da autobiografia".
[805] Hans Belting, op. cit.: pg. 232.
[806] Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin* : pg. 64-65.
[807] Idem : pg. 90. A autora cita uma frase de Leopold von Ranke, "Wie es denn eigentlich gewesen ist", discutido por Benjamin em *Teses sobre a Filosofia da História* (VI), de que citamos parte a seguir.
[808] Perífrase de Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1939){trad. port. Manuel Alberto, *Teses sobre a Filosofia da História* (VI). Relógio d'Água: Lisboa 1992: pg. 159-160.

surjam e obscureçam as coisas (que, como em Bergson, dá a ver as coisas), Coché desassocia as imagens que emprega do seu peso histórico e artístico. Aplicam-se aqui as palavras de Blanchot: "é a narração, independentemente de seu conteúdo, que é esquecimento, de maneira que contar significa pôr-se à prova deste esquecimento primeiro que *precede*, *funda* e *arruína* toda memória"[809].

A especificidade visual e narrativa da banda desenhada, aqui um *nó*: imagens várias marchetadas na continuidade fluida da leitura, no "mel da narração" (G. Colli). Uma linguagem, pensamos, profundamente moderna, feita de "uma série de choques e colisões" visuais (ópticos, formais, estruturados em texto, tessituras) que obriga o seu leitor a tornar-se um "caleidoscópio provido de consciência"[810].

4. Havendo apenas analisado um grupo pequeno de textos de banda desenhada que nos parecem ter a memória como sua matéria central[811], resta-nos uma questão: terá a banda desenhada explorado este campo particular de um modo tão forte como o fizera, por exemplo, com o *humor* ou a *ironia* (de tal modo que esses *temas* quase se confundem com a sua própria condição ontológica)? Esta não foi mais do que uma mostra circunscrita local (o espaço francófono), temporal (a contemporaneidade) e até mesmo politicamente (o círculo "independente" ou "alternativo" da banda desenhada), mas ao destacar as singularidades destes autores e destas obras, esperamos ter sido uma mostra judiciosa para uma resposta positiva à pergunta feita, mesmo que esta se mantenha aberta a posteriores ponderações e aditamentos.

5. Como no verso final de Baudelaire de *A vida anterior*, estes autores abrem nos seus livros aquele espaço no qual podem dizer "C'est lá que j'ai vécu"[812].
Pode dizer-se que ainda lá vivem, ainda que essa experiência agora seja *nossa*.

[809] Nossos sublinhados. Maurice Blanchot, *De Kafka À Kafka*, Apud Gagnebin, op. cit. pg. 71.
[810] Aproveitamos aqui as expressões de Benjamin a propósito de Baudelaire e do próprio Baudelaire. W. Benjamin, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*: pg. 127.
[811] Remetemos, todavia, à "tipologia" proposta no capítulo 1.1.
[812] "Foi lá que eu já vivi". Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (1857) {trad. port. *Fernando Pinto do Amaral*, *As Flores do Mal*. Assírio & Alvim: Lisboa 1992: pg. 73.

Bibliografia

[ankersmit 1999]
Frank. R. Ankersmit, "History and/as Cultural Analysis: Gibbon and Ovid", in *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation* (1999) (ed. Mieke Bal). Standford, California: Standford University Press 1999; pp. 171-188.
[arnaud 2007]
Claude Arnaud, "A propos de l'autofiction ", in *Magazine Littéraire*. Hors-Série no. 11, "Les écritures do Moi". Paris: S.A.S. Magazine Expansion 2007.
[AUERBACH 1946.1968]
Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946, Berna) {trad. fr. Cornéluis Heim, *Mimésis. La représentation de la realité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard 1968.
[AUGÉ: 1998.2001]
Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*. Rivages Poche/Petite Bibliothèque: Paris 2001 [2ème. ed.; 1ème, 1998].
[AUMONT 2003²]
Jacques Aumont, *L'Image*. Nathan : s.l. 2003, 2º ed. (1ª, 1990).
[B(eauchard) : 2000]
David B., entrevista conduzida por Eric Deguin e Eric Flux, e ainda perguntas de Jean Luc Coudray. In *Tao* no. 5. Edição de autor: Paris 2000.
[B(eauchard) : 2002]
David B., entrevista conduzida por Hugues Dayez. In *La Nouvelle Bande Dessinée*. Éditions Niffle: s.l. [Bélgica] 2002.
[B(eauchard) : 2006]
David B., entrevista conduzida por Matthias Wivel. In *The Comics Journal* no. 275, Fantagraphics Books: Seattle, Abril 2006
[BADDELEY: 1997]
Alan Baddeley, *Human Memory. Theory and Practice*. Psychology Press: Sussex, UK 1997.
[BAETENS 1998]
Jan Baetens, *Formes et Politiques de la Bande Dessinée*. Peeters/Vrin: Leuven/Paris 1998.
[baetens 2002]
Jan Baetens, "Revealing Traces. A New Theory of Graphic Enunciation", in *The Language of Comics. Word and Image*; Robin Varnum e Christina T. Gibbons (eds.) Mississippi: UP Mississipi 2002; pp. 145-155.

[baetens 2004]
Jan Baetens, "Autobiographies et bandes dessinées", in *Bélphegor* [publicação online da Dalhousie Universirty, Canadá : http://etc.dal.ca/belphegor/] Vol. 4, no. 1. Novembro de 2004.
[baetens 2005]
Jan Baetens, "Frédéric-Coché, écrivain-graveur. Quelques notes sur l'incipit de Hortus Sanitatis". Texto apresentado em "L'idéogramme", Colloque d'Urbino dirigé par A.M. Christin (12-14 juillet 2005). Inédito.
[baetens 2005]
Jan Baetens, "Quel décor pour quel récit dans la bande dessinée contemporaine?" Texto apresentado no Colloque "Paysages et valeurs", Univ. de Limoges, 24-26 nov. 2005. Inédito.
[baetens 2008]

Jan Baetens, " Mémoire culturelle. Séance de clôture : Autour de la mémoire culturelle". Lição final das "Francqui Chair lectures" do ano lectivo de 2007-2008. Instituut voor Culturele Studies & Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Universidade Católica de Leuven, Bélgica. Inédito.
[BAETENS-LEFÈVRE 1993]
Jan Baetens e Pascal Lefèvre, *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Centre Belge de la Bande Dessinée: Bruxelles 1993.
[BAL 1991]
Mieke Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition* [the Northop Frye Lectures in Literary Theory]. Cambridge University press: Cambridge 1991.
[BAL 1997]
Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press: Toronto 1991.
[BAL 1999]
Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art. Preposterous History*. The University of Chicago Press: Chicago-London 1999.
[Balasch 1990]
Platão, *ΘΕΑΙΤΗΤΟΣ*/trad. esp., ed. e notas Manuel Balasch; introd. António Alegre Gorri, *Teeteto o sobre la ciencia*. Madrid: Anthropos. Editorial del Hombre/Ministério de Educación y Ciencia (Textos y Documentos. Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 4) 1990.
[balzer 1999]
Jens Balzer, *Essais sur les images et le texte dans la bande dessinée*, in *Frigobox* # 10. Fréon Ed. Bruxelles 1999. Pp. 20-29. (trad. port. de Pedro Moura em *Satélite Internacional* #4; Porto: Alíngua 2005).
[barsht 2000]
Konstantin A. Barsht, "Defining the face: observations on Dostoevskii's creative process", *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (ed. Catrioma Kelly e Stephen Lovell). Cambridge, UK: Cambridge University Press 2000; pp. 23-57.
[BARTHES 1953/1964.1977]
Roland Barthes, *Le Degré Zero de l'Écriture* (Éditions du Seuil: Paris 1953) e *Élements de Semiologie* (Éditions du Seuil: Paris 1964) {trad. port. Maria Margarida Barahona, *O Grau Zero da Escrita*, seguido de *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70 1977.
[BARTHES 1980.1989]
Roland Barthes, *La Chambre Claire* (Gallimard: Paris 1980) {trad. port. Manuela Torres, *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70 1989.
[BEATY 2006]
Bart Beaty, *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. University of Toronto Press: Toronto 2006.
[BELO 1994]
Fernando Belo, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 1994.
[BELTING 1983.1987]
Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983){trad. ing. Christopher S. Wood, *The End of the History of Art? [Reflections on Contemporary Art and Contemporary Art History]*. The University of Chicago Press: Chicago-London 1987.
[BELTING 1998.2001]
Hans Belting, ed. rev. de *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst* (1998){trad. ing. Helen Atkins, *The Invisble Masterpiece*. Reaktion Books: London 2001.
[BELTING 2001.2004]

Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenchaft* (2001){trad. franc. Jean Torrent, *Pour une Anthropologie des Images*. Gallimard : Paris 2004.
[BENJAMIN 1920.1993]
Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (1936-9). {trad. port. Márcio Seligmann-Silva, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 1993.
[BENJAMIN 1925.2004]
Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiel*. {trad. port. João Barrento, *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004.
[BENJAMIN 1928.2004]
Walter Benjamin, *Einbahnstraße*. {trad. port. João Barrento, *Rua de sentido Único* in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004. Pp. 7-69.
[BENJAMIN 1929.1986]
Walter Benjamin, "Zum Bildes Proust" (1929){trad. ing. Harry Zohn; ed. Hannah Arendt. "The Image of Proust" in *Illuminations: Essays and Reflections*. Shocken Books: New York 1986 [1ª ed. 1969].
[BENJAMIN 1931.2006]
Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931). {trad. port. João Barrento, *Pequena história da fotografia* in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006, pp. 243-261.
[BENJAMIN 1936.1992]
Walter Benjamin, *Der Erzähler* (1936). {trad. port. Maria Amélia Cruz, *O Narrador*. In, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água 1992.
[BENJAMIN 1936-9.1992]
Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936-9). {trad. port. Maria Luz Moita, *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água 1992. Pp. 93-114.
[BENJAMIN 1938.1992]
Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhunder*. {trad. port. Claudia de Miranda Rodrigues, *Infância em Berlim por volta de 1900* in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: Relógio d'Água 1992. Pp. 109-197.
[BENJAMIN 1938.2004]
Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhunder*. {trad. port. João Barrento, *Infância Berlinense: 1900* in *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim 2004. Pp. 71-122.
[BENJAMIN 1938.2004]
Walter Benjamin, "Peintures Chinoises à la Biblioteque nationale" (1938). in *Écrits français*. Paris: Gallimard 1991. Pp. 329-338.
[BENJAMIN 1938.2004]
Walter Benjamin, "À propos de quelques motifs baudelairiens" (1938). in *Écrits français*. Paris: Gallimard 1991. Pp. 316-318.
[BENJAMIN 1939.2006]
Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939). {trad. port. João Barrento, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* in *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim 2006. Pp. 103-148.
[BENJAMIN 1940.1992]
Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940). {trad. port. Manuel Alberto, *Teses sobre a Filosofia da História*. In, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água 1992. Pp. 157-170.
[BENJAMIN 1972?.2004]
Walter Benjamin, *Denkbilder*. {trad. port. João Barrento, *Imagens de Pensamento: 1900* in *Imagens de*

Pensamento. Lisboa: Assírio & Alvim 2004. Pp. 123-258.
[BENJAMIN 1977.1999]
Walter Benjamin, *Malerei und Graphik. Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1977). {trad. port. Maria Filomena Molder, *Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*. In, *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água 1999. Pp. 13-17.
[BENJAMIN 1978.1994]
Walter Benjamin, *Briefe 1, 1910-1928*, *Briefe 2, 1929-1940* (1978); Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, eds. {trad. ingl. Manfred R. Jacobson e Evelyn M. Jacobson, *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1994.
[BENJAMIN 1982.2002]
Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. {trad. ingl. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, *The Arcades Project*. Belknap/Harvard UP: Cambridge, MA/London 2002.
[BERGSON 1911.1994]
Henri Bergson, *L'intuition philosophique* (1911). {trad. port.Maria do Céu Patrão Neves, *A intuição filosófica*. Edições Colibri: Lisboa 1994.
[BERGSON 1938.2003]
Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant* (1938). Presses Universitaires de France: Paris 2003.
[BERGSON 1939.1999]
Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1939). {trad. port. (Brasil) Paulo Neves, *Matéria e memória*. Martins Fontes Editora: São Paulo 1999 [2ª ed].
[bidon 1996]
Danièle-Alexandre Bidon, "La Bande Dessinée avant la Bande Dessinée. Narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen Âge". In *Le Collectionneur des Bandes Dessinées* [Hors-série : Les origines de la bande dessinée, actes du Colloque organisé au Mussée de la bande dessinée de Angoulême, 26 Janvier 1996, à l'occasion de l'exposition "Rodolphe Töpffer"]. L'Association de la Revue *Le Collectionneur des Bandes Dessinées*/ Centre National de la bande Dessinée et de l'Image : Paris/Angoulême 1996; pp. 11-20. [ver ainda o site companheiro desta investigação, na Biblioteca Nacional francesa: http://expositions.bnf.fr/bdavbd/].
[Blackbeard 1995]
Richard Felton Outcault, *R. F.Outcault's The Yellow Kid: A Centennial Celebration of the Kid who Started the Comics*/ed. e introd. Bill Blackbeard. Northhampton, Massachussets: Kitchen Sink Press 1995.

[Caradec 1990]
Christophe [Georges Colomb], ed. e introd. François Caradec, *Le Baron de Cramoisy - Histoires en images - Ombres, jeux et découpages*. Pierre Horay : Paris 1992.
[CARROLL 1999]
Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. Routledge: Nova Iorque 1999.
[CASEY 2000²]
Edward S. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study*. Indiana Universty Press: Bloomington-Indianapolis 2000 (1ª ed., 1987).
[chanay 2003]
Hugues de Chanay, "Temps partagés, temps retrouvés: lecture sous influence", in *9ème Art* no. 9. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême Octobre 2003; pp. 90-94.
[coles 1999]
Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin* [de-, dis-, ex. Vol. 3]. Black Dog Publishing:

London 1999.
[COLLI 2000]
Giorgio Colli,*Scritti su Nietzsche* [1980]. {trad. port. Maria Filomena Molder, *Escritos sobre Nietzsche*. Relógio D'Água Editores: Lisboa 2000.
[COTRIM 2005]
João Paulo Cotrim, *Rafael Bordalo Pinheiro. Fotobiografia*. Assírio & Alvim/El Cote Inglês/Câmara Municipal de Lisboa – Museu Rafael Bordalo Pinheiro: Lisboa 2005.
[DANTO 1965.1989]
Arthur C[oleman] Danto, *Analytical Philosophy of History* (1965) {trad. esp. Eduardo Bustos, *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* [somente capítulos 1, 7 e 8 da ed. original]. Ediciones Paidós/Instituto de Ciencias de la Educación de la universidade Autónoma de Barcelona: Barcelona 1989.
[de boer 1999]
Theo de Boer, "Desire, Distance and Insight", in *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation* (1999) (ed. Mieke Bal). Standford, California: Standford University Press 1999; pp. 268-286.
[DELEDALLE 2000]
Gerard Deledalle, *Charles Peirce's Philosophy of Signs. Essays in Comparative Semiotics*. Indiana University Press: Bloomington/Indianapolis 2000.
[DELEUZE 1968.2000]
Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de Frances: Paris 1968. {trad. port. Luiz Orlandi e Roberto Machado, rev. Manuel Dias, *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água 2000.
[DELEUZE 1984]
Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de La Sensation*. La Colle-sur-Loup: Harry Jancovici / Éditions de la Différence 1984. Tome I & II.
[DELEUZE 1988.1997]
Gilles Deleuze, *Le Pli.*. Paris: Les Éditions de Minuit 1997; 1ére ed. 1988.
[DELEUZE 1993.2000]
Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1993. {trad. port. Pedro Eloy Duarte, *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Século XXI 2000.
[DELEUZE 1966.1999]
Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France 1966. {trad. port. (Brasil) Luiz B. L. Orlandi, *Bergsonismo*. Editora 34: São Paulo 1999.
[DELEUZE/GUATTARI 2002.2003]
Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka – Pour une Littérature Mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit 2002. {trad. port. Rafael Godinho, *Kafka. para uma Literatura Menor*. Lisboa: Assírio & Alvim 2003.
[deprez: 2001]
Olivier Deprez, "Notes à propos des pratiques et des théories intersémiotiques: contribution à une poétique du regard", in *Image and Narrative* #3, publicação belga *online* (URL: http://www.imageandnarrative.be/illustrations/olivierdeprez.htm**). Última consulta: 25 Julho 2005. (disponível em trad. port. Marta Lança, *Notas a propósito das práticas e das teorias inter-semióticas: contribuição para uma poética do olhar*, in**

***Satélite Internacional* #4. Porto: Alíngua 2005, pp. 127-139)**

[deprez: 2005]
***Le Château*, entrevista conduzida por Satélite Internacional. Trad. port. Marta Lança, in *Satélite Internacional* #4. Porto: Alíngua 2005, pp. 141-159.**

[DEUS 1997]
António Dias de Deus, com Leonardo de Sá, *Os Comics em Portugal. Uma História da Banda Desenhada*. Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa: Lisboa 1997.
[DIDI-HUBERMAN 2002]
Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps de Fantômes selon Aby Warburg*. Éditions de Minuit: Paris 2002.
[DIDI-HUBERMAN 2007]
Georges Didi-Huberman, *L'Image Ouverte.Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Gallimard (Collection "Le temps des images"): Paris 2007.

[Diès 1978]
Platão, FILEBO/trad. fr., notas Auguste Diès; *Philèbe*. Oeuvres Completes, tome IX, 2e. partie. Paris: Les Belles Lettres 1978.
[DOLEŽEL 1990]
Lubomír Doležel, *Occidental Poetics. Tradition and Progress* {trad. port. Vivina dos Campos Figueiredo, *A Poética OCidental. Tradição e Inovação*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 1990.
[isabelinho 2004]
Domingos Isabelinho, "The Ghost of a Character: The Cage by Martin Vaughn-James", in *Indy Magazine*, 1 de Julho de 2004 [publicação online: http://www.indyworld.com/indy/summer_2004/isabelinho_cage/]
[DUCROT/TODOROV 1972.1991]
Tzvetan Todorov e Oswald Ducrot, *Dictionnaire Enciclopédique des Sciences du Langage* (1972) {trad. port. António José Massano, José Afonso, Manuela Carrilho e Margarida Font, dir. por Eduardo Prado Coelho, *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Dom Quixote: Lisboa 1991.
[dufrenne s.d.1994]
Mikel Dufrenne, "As metamorfoses da Estética", trad. port. de Fernando J.N. Trindade, in *Caderno de Filosofias 8. Estéticas*. Coimbra: Associação de Professores de Filosofia 1994; pp. 119-167 [proveniência de *Esthétique et Philosophie*, tome II. Klincksieck: Paris 1976; pp. 13-48].
[ECO 1962.1989:39-40].
Umberto Eco, *Opera Aperta* (1962); Capítulo *Abertura*, *informação, comunicação*. {trad. port. João Rodrigo Narciso Furtado, *Obra aberta*. Lisboa: Difel 1989. Pp. 121-172.
[ECO 1975.1980]
Umberto Eco, *Trattato di semiótica generale*. (1975) {trad. port. (Brasil) da ed. norte-americana, *Tratado Geral de Semiótica*. Editora perspectiva : São Paulo 1980.
[ECO 1992.1993]
Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*. (1992) {trad. port. Miguel Serras Pereira, *Interpretação e Sobreinterpretação*. Presença: Lisboa 1993.
[ESQUENAZI 1994]
Jean-Pierre Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*. L'Harmattan : Pris 1994.
[ferreira 1997]

Platão, *Φαίδρος*{trad. port. e ed. José Ribeiro Ferreira, Fedro. Edições 70: Lisboa 1997.
[fiske 1990, 1995]
John Fiske, "Popular Culture", *Critical Terms for Literary Study* (1990) (ed. Franck Lentricchia e Thomas McLaughlin). Chicago: The University of Chicago Press 1995[2]; pp. 321-335.

[fludernick 2003]
Monika Fludernick, "Natural Narratology and Cognitive Parameters", in *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (ed. David Herman). Standford, California: Center for the Study of Language and Information 2003; pp. 243-267.
[FLUSSER 1983.1998]
Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) {versão. port. do autor, *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da técnica.*. Lisboa: Relógio D'Água 1998.
[FLUSSER 1999]
Vilém Flusser, *The Shape of Things*. Reaktion Books: Londres 1999.
[FRANÇOIS 2005]
Virginie François, *La Bande Dessinée*. Éditions Scala : Paris 2005.
[fresnault-deruelle 1976]
Pierre Fresnault-Deruelle, "Du linéaire au tabulaire" in *Communications* [no. 24]. *La bande dessinée et son discours*. École des Hautes Études en Sciences Sociales/Éditions du Seuil. Paris : 1976; pp. 7-23.
[FRESNAULT-DERUELLE 2008]
Pierre Fresnault-Deruelle, *Images à mis-mots. Bandes dessinées, dessins d'humour*. Impressions Nouvelles: Bruxelles 2008.
[FREUD 1969.2003]
Sigmund Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição electrónica (CD-Rom). Imago: Rio de Janeiro 2004 (1ª ed. impressa, 1969). ["'Tradução da Edição Inglesa, que inclui a tradução das notas e comentários do editor inglês James Strachey"].
[FRIZOT 1989]
Michel Frizot, *Histoire de Voir* (3 vols). Centre National de la Photographie (Col. Photo Poche 40-42): Paris 1989.
[FRONTISI-DUCROUX 2003]
Françoise Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée. Figures grecques de la métamorphose*. Gallimard: Paris 2003.
[FOUCAULT 1967. 1998]
Michel Foucault, *Des espaces autres* (1967) {trad. port. Pedro Vieira de Moura, *De Outros Espaços* (*Heterotopias*). [para catálogo de exposição comissariada por Paulo Mendes] (1998) Domínio público; disponível URL: www.virose.pt.
[FOUCAULT 1969. 2002]
Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) {trad. port. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, *O que é um autor?* Lisboa: Vega 2002 (4ª ed.)
[FOUCAULT 1971. 1997]
Michel Foucault, *L'ordre du discours* (1971) {trad. port. Laura Fraga de Almeida Sampaio, rev. Nuno Nabais, *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água 1997.
[GAGNEBIN 1999]
Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin* [versão portuguesa, da autora]. Editora Perspectiva: São Paulo 1999.
[GAUDREAULT 1989a]

André Gaudreault, *Du Littéraire au Filmique* [prefácio de Paul Ricoeur]. Paris: Méridiens Klincksieck 1989. Exclusivamente capítulo IV, *Narratologie des premiers temps: La* Mimèsis *et la* Diègèsis; pp. 53-70.
[GAUDREAULT 1990]
André Gaudreault, *Mimèsis et diègèsis chez Aristote*. In *Cahiers des études anciennes*, XXIV. Québec: Université Laval 1990, p. 257-271.
[GENETTE 2004
Gérard Genette, *Métalepse. (de la figure à la fiction)*. Seuil: Paris 2004.
[GOETHE 1948.2000]
Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1969). {trad. port. José M. Justo, *Máximas e Reflexões*. Lisboa: Relógio D'Água 2000; col. Obras escolhidas de Goethe, vol. 5.
[GOETHE 1983.1996]
Johann Wolfgang von Goethe, *Écrits sur l'art*. Eds.e trad. por Jean-Marie Schaeffer, introd. por Tzvetan Todorov. Flammarion: Paris 1996 (1éme ed. Klincksieck 1983).
[GOMBRICH]
E[rnst] H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Phaidon: Oxford 1986 [1ª ed. The Warburg Institute: 1970]
[GOMBRICH]
E[rnst] H. Gombrich, *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon: London 1993 [1ª ed. 1960; 5ª ed. 1977, 10 ª reimpr. 1993].
[GOODMAN 1968.1976]
Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976. 2nd edition [1st, 1968].
[GROENSTEEN 1990]
Thierry Groensteen, *Du 7e au 9 e art: l'inventaire des singularités*. In *Cinéma et Bande Dessinée*, dir. Gilles Ciment. Corlet-Télérama: Courbevoire 1990, pp. 16-28.
[groensteen 1996]
Thierry Groensteen, "Les Petites Cases du Moi: L'Autobiographie en bande dessinée" in *9ème Art* no. 1. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême 1996; pp. 58-83.
[GROENSTEEN 1999]
Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*. Paris: PUF, Formes Sémiotiques, 1999.
[GROENSTEEN 2002]
Thierry Groensteen, *La Construction de La Cage*. Paris : Impressions Nouvelles, 2002.
[GROENSTEEN-PEETERS 1994]
Thierry Groensteen e Benoît Peeters, eds., *Töpffer. L'Invention de la bande dessinée* Paris: Hermann 1994.
[groensteen 2001]
Thierry Groensteen, "Le réseau et le lieu: pour une analyse ds procedures de tressage iconique dans la bande desinnée" in *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*; M. Ribière e Jan Baetens (eds.) Rodopi: Amsterdam/Atlanta 2001; pp. 117-129.
[GROUPE μ 1992]
Groupe μ, *Traité du Signe Visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Seuil: Paris 1992.
[grove 2004]
Laurence Grove, "Autobiography in Early Bande Dessinée", in *Bélphegor* [publicação online da Dalhousie University, Canadá : http://etc.dal.ca/belphegor/] Vol. 4, no. 1. Novembro de 2004.
[Guerreiro 2002]
António Guerreiro, "A difícil arte de passear", in *Semear* no. 6 [número dedicado a Walter

Benjamin]. Rio de Janeiro: PUC 2002. [Um artigo sobre o artigo de Walter Benjamin intitulado *Die Wiederkehr des Flaneurs* (ou *O Regresso do Flâneur*) sobre *Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen* (ou *A difícil arte de passear*) de Franz Hessel, de 1933]
[Guibert : 2002]
Emmanuel Guibert, entrevista conduzida por Hugues Dayez. In *La Nouvelle Bande Dessinée*. Éditions Niffle: s.l. [Bélgica] 2002.
[HALBWACHS 1950.1968]
Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*. Presses Universitaires de France : Paris 1968, 2º ed. [1ª, póstuma, 1950].
[HAMBURGUER 1957.1986]
Käte Hamburger, *Die Logik des Dichtung* (1957, rev. 1968). {trad. fr. Pierre Cadiot, *Logique des genres littéraires*. Editions du Seuil: Paris 1986.
[Harrison e Wood 1992.1999]
Charles Harrison e Paul Wood (eds.), *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell: Oxford/Massachussetts 1999 (1st ed. 1992).

[HATFIELD 2005]
Charles Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi: Jackson 2005.
[HEIDEGGER 1950. 2005]
Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks* (1950; conf. de 1936) {trad. port. Maria da Conceição Costa, *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70: Lisboa 2005.
[hérody 1996]
Dominique Hérody, "Baudoin: éloge de la dispersion", in *9e Art*. no. 1. Centre national de la Bande Dessinée et de l'Image: Paris 1996, pp. 128-129.
[isabelinho 2004]
Domingos Isabelinho, "The Ghost of a Character: The Cage by Martin Vaughn-James", in *Indy Magazine*. 1 de Julho de 2004 (publicação online: http://www.indyworld.com/indy/)
[jacobs 2002]
Kristien Jacobs, "*La Cage* by Martin Vaugh-James", in *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*. [ISSN 1780-678X] #4, Gender Issue. Setembro 2002. http://www.imageandnarrative.be/gender/kristienjacobs.htm [última consulta a 14 de Dezembro de 2004]
[jansen 2003]
Yolande Jansen, "The Red Shoes: Walter Benjamin's Reading of Memory in Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, in the Light of the Dreyfus Affair", in *Journal of Romance Studies* (1). Berghahn Books/Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study (University of London): Primavera 2003: pp. 29-45. Disponível em formato pdf online, URL: http://home.medewerker.uva.nl/h.y.m.jansen/bestanden/JRS3_1_04%20Jansen.pdf [última consulta: Janeiro 2008].
[JAUSS 1967.1993]
Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* {trad. port. Teresa Cruz, *A Literatura como Provocação*. Vega: Lisboa 1993.
[JEFFREY 1981.2003]
Ian Jeffrey, *Photography. A Consise History*. Thames & Hudson : London rp 2003 [1ª ed. 1981].
[JOLY 1994.2004]
Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*. {trad. port. José Eduardo Rodil, *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70 2004.

[KANT 1790.1998]
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*. {trad. port. António Marques e Valério Rohden, *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1998.

[KINSELLA 2000]
Sharon Kinsella, *Adult manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. University of Hawai'i Press: Honolulu 2000.
[KUNZLE 1973]
David Kunzle, *History of the Comic Strip. Volume I: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Pictures Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*. University of California Press: Berkeley, Los Angeles, London 1973.
[LAFON-PEETERS 2006]
Michel Lafon e Benoît Peeters, *Nous est un autre. Enquête sir les duos écrivains*. Flammarion: Paris 2006.
[LAVANCHY 2007]
Éric Lavanchy, *Étude du* Cahier Bleu *d'André Juillard. Une approche narratologique de la bande dessinée*. Academia Bruylant: Louvain-la-Neuve 2007.
[le goff 1989]
Jacques Le Goff, "Memória", *Enciclopédia Einaudi*; vol. 1 *Memória – História* (dir. Ruggiero Romano; {trad. port. Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1984; pp. 11-50.
[LECIGNE 1981]
Bruno Lecigne, *Avanies et Mascarade. L'Évolution de la Bande Dessinée en France dans les années 70*. Futuropolis : Paris 1981.
[LEJEUNE 1975]
Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographie*. Seuil : Paris 1975.
[LEJEUNE 1980]
Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias*. Seuil : Paris 1980.
[lejeune 2007]
Philippe Lejeune, "Une pratique d'avant-garde", entrevista de Michel Delon, in *Magazine Littéraire*. Hors-Série no. 11, "Les écritures do Moi". Paris: S.A.S. Magazine Expansion 2007; pp. 6-11.
[LEROI-GOURHAN 1965.1982]
André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole II, La Mémoire et le Rythmes*. Albin Michel: Paris 1982, 2 éme. Ed. [1éme, 1965].
[leslie 1999]
Esther Leslie, "Telescoping the Microscopic Object: Benjamin the Collector", in *The Optic of Walter Benjamin* [de-, dis-, ex. Vol. 3]. Black Dog Publishing: London 1999; pp. 58-91.

[MALEUVRE 1999]
Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technologies, Art*. Stanford University Press: Standford, California 1999.
[man 1983]
Paul de Man, "The Concept of Irony", in *Aesthetic Ideology* (ed. por Andrzej Warminski). University of Minnesota Press: Minnesota 1996, pp. 163-183.
[MARCOCI]
Roxana Marcoci, [ensaio curatorial in] *Comic Abstraction: Image-Breaking, Image-Making*. The

Museum of Modern Art: Nova Iorque 2007; pgs. 9-36.
[MAYNARD 1997]
Patrick Maynard, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Cornell University Press. Ithaca-London 1997
[maynard 2001]
Patrick Maynard, *The time it takes*, in *The Graphic Novel (international conference on the Graphich Novel, Institute dor Cultural Studies, University of Leuven, Belgium), Jan Baetens, ed.* Leuven: Leuven Universtiy Press 2001. Pp. 191-210.
[MCCLOUD 1993.1994]
Scott McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*. HarperPerennial: New York 1994, 1st ed. Kitchen Sink 1993.
[MEDEIROS 2000]
Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O auto-retrato contemporâneo.* Assírio & Alvim: Lisboa 2000.
[MENU]
Jean-Christophe Menu, *Plates-Bandes*. L'Association: Paris 2005.
[METZ 1977.1980]
Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma* (1977) {trad. port. António Durão, *O significante imaginário. Psicanálise e Cinema*. Livros Horizonte : Lisboa 1980.
[MILLER 2007]
Ann Miller, *Reading Bande Dessinée. Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Intellect: Bristol 2007.
[MOLDER 1982]
Maria Filomena Molder, *A propósito de* mímēsis. In *Estudos Filosóficos* no. 1. UNL/FCSH, Dept. Filosofia: Lisboa 1982; pp. 67-85.
[MOLDER 1999]
Maria Filomena Molder, *Semear na Neve*. Relógio d'Água: Lisboa 1999.

[Molder 2005]
Walter Benjamin, *escritos vários*. Colecção de textos de W. B. traduzidos, editados e disponibilizados em fotocópia, por Maria Filomena Molder, durante seminário académico 2004-2005, Departamento de Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. 1. "*As Afinidades Electivas* de Goethe"/"Goethes *Wahlverwandschaften*", I.1, pp. 125-126, 172-173, 194-196. 2. Carta a Martin Buber, Julho 1926, in *Briefe*, I, pp. 126-127. 3. "Sobre o Conceito de História"/"Über den Begriff der Geschichte", in *Gesammelte Schriften*, I.2, pp. 693-694, 697-698. 4. "O Livro das Passagens"/"Das Passagen-Werk", in *Gesammelte Schriften*, V.1, excertos K 2,3, Iº 2 e N,3,1. 5. "A Origem do Drama Lutuoso Alemão"/ "Der Ursprung des deutschen Trauerspiels", in *Gesammelte Schriften*, I.1, pp. 357-358, 283-284. E ainda, 1b. "A Tarefa do Tradutor"/"Die Aufgabe des Übersetzers", in *Gesammelte Schriften*, IV.1, pp. 9-21.
[MOLDER 2004]
Maria Filomena Molder, *Matérias Sensíveis*. Relógio d'Água: Lisboa 2004. 1ª ed. 1999.
[MOLDER 2005]
Maria Filomena Molder, "Um enigma apolíneo em Walter Benjamin: O Carácter Destrutivo". In *Telhados de Vidro*, no. 4. Lisboa: Averno Maio 2005; pp. 137- 156.
[molotiu 2007]
Andrei Molotiu, "Permanent Ink: Comic Book and Comic Strip Original Art as Aesthetic Object" in *International Journal of Comic Art*, Vol. 9, no. 2. IJOCA: Drexel Hill 2007, pp. 24-42.

[MORGAN 2003]
Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*. Paris : L'an 2 Eds, 2003.
[neubauer 1999]
John Neubauer, "Cultural Analysis and the Ghost of 'Geistgesgeschichte", in *The Practice of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinary Interpretation* (1999) (ed. Mieke Bal). Standford, California: Standford University Press 1999; pp. 287-302.
[NIETZSCHE 1874.1976]
Frederico [Friederich] Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. (1874) {trad. port. Lemos de Azevedo, *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida*. In *Considerações Intempestivas* [*Unzeitgemässe Betrachtungen*]. Lisboa: Editorial Presença/Livraria Martins Fontes 1976.
[NIETZSCHE 1883-85. 1998]
Friederich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra ; ein Buch für Alle und Keinen* [1883-1885]. {trad. port. Paulo Osório de Castro, *Assim Falava Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Relógio d'Água: Lisboa 1998.

[NIETZSCHE 2003]
Friederich Nietzsche, *Fragments Posthumes sur l'Éternel Retour. 1880-1888*. Ed. textual e trad. fr. de Lionel Duvoy. Éditions Allia : Paris 2003.
[peeters 2001]
Benoît Peeters, "Le roman-photo: un impossible renoveau?" in *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*; M. Ribière e Jan Baetens (eds.) Rodopi: Amsterdam/Atlanta 2001; pp. 105-115.
[PEETERS 2002]
Benoît Peeters, *Lire la Bande Dessinée*. Paris : Flammarion, 2002.
[PEIRCE 1991]
Charles Anders Peirce, *Peirce on Signs* (James Hoopes, ed.). The University of North Carolina Press: Chapel Hill/Londres 1991.
[Pereira 1999]
Platão, *Politeia*/trad. port. e notas, Maria Helena da Rocha Pereira; *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Textos Clássicos) 1999 (1ª ed. 1972).
[postema 2004]
Barbara Postema, "Memories that Don't Weaken: Seth and Walter Benjamin", in *International Journal of Comic Art*, Vol. 6, no. 2 (Outono 2004); pgs. 266-272.
[PRAZ 1975.1982]
Mario Praz, *Mnemosyne: The parallel between literature and the visual arts*. (1970) {trad. port. bras. José Paulo Paes, *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Editora Cultriz 1982. [Conferências A.W. Mellor]
[RAMPLEY 2000]
Matthew Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden 2000.
[REIS-LOPES 1994[4]]
Carlos Reis e Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*. Almedina: Coimbra 1994, 4ª ed. rev. e aum. (1ª, 1987).
[rémi-giraud 2003]
Sylvianne Rémi-Giraud, "Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud", in *9ème Art* no. 9. Centre National de la bande Dessinée et de l'Image/Éditions de l'An 2: Angoulême Octobre 2003; pp. 85-89.

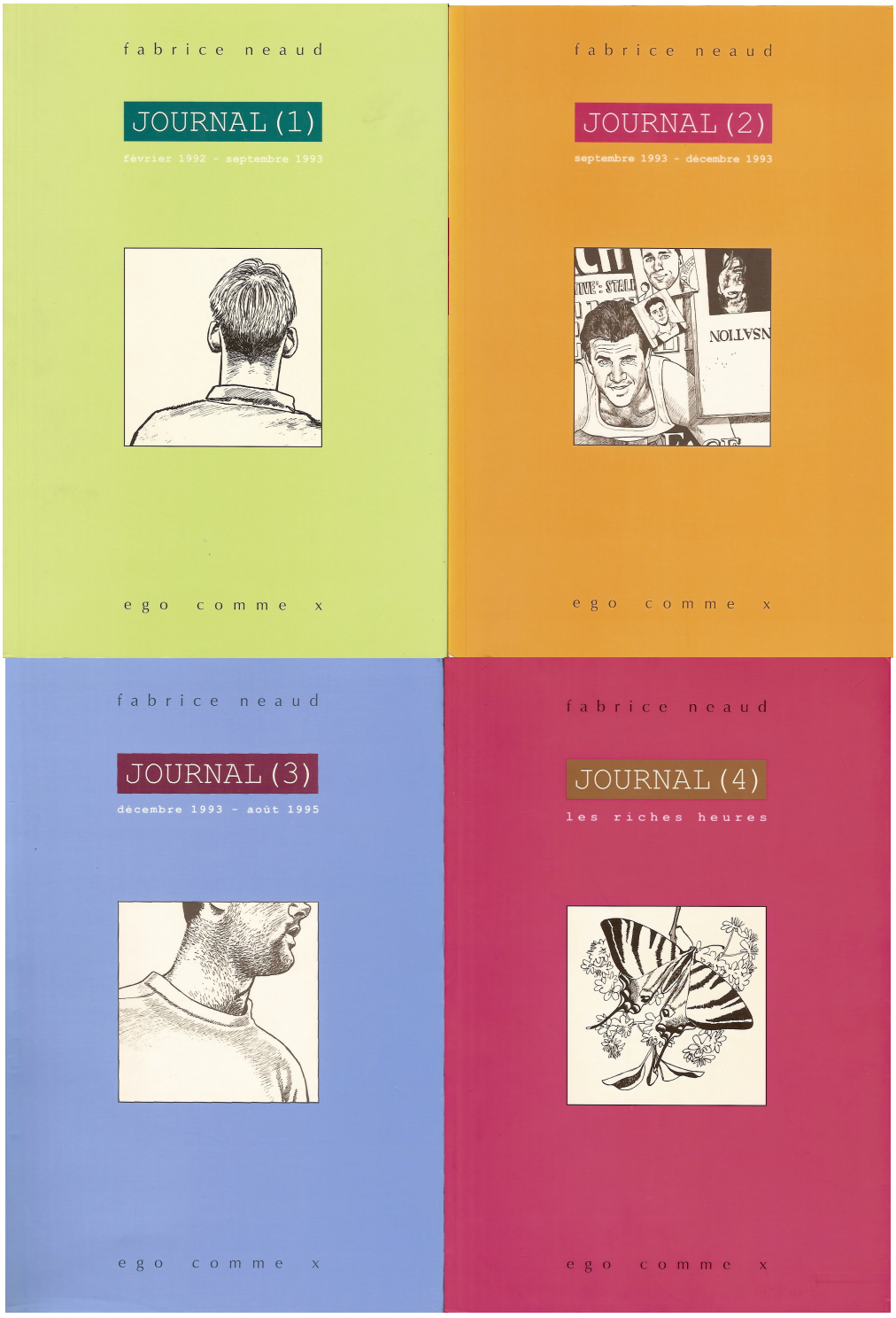
[richter 2004]
Gerhard Richter, textos e citações incluídas no catálogo da exposição *Uma Colecção Privada*, apresentada entre 29 de Abril e 27 de Junho de 2004, no Museu do Chiado- Museu Nacional de Arte Contemporânea. Lisboa: MCMNAC 2004.
[RIEGL 1903.1999]
Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (1903). {trad. esp. Ana Pérez López, *El culto moderno a los monumentos*. Visor: Madrid 1999.
[Robin 1978]
Platão, FÉDON/trad. fr., notas Léon Robin; *Philèbe*. Oeuvres Completes, tome IV, 1e. partie. Paris: Les Belles Lettres 1978.
[SABIN 1996]
Roger Sabin, *Comics, Comix and Graphic Novels. A History of Comic Art*. Phaidon: Londres e Nova Iorque 1996.
[SANTO AGOSTINHO ca..398.2004]
Santo Agostinho, *Confessiones* {trad. port., Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, introd. Manuel Barbosa da Costa Freitas, notas de Manuel Barbosa da Costa Freitas e José Maria Silva Rosa; *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional - Cada da Moeda 2004, 2ª ed. [1ª ed., 2001].
[santos 2005]
Platão, *Θεαίτητος* {trad. port. Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri, dir. José Trindade Santos, *Teeteto*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa 2005
[saraceni 2001]
Mario Saraceni, *Relatedness: Aspects of Textual Connectivity in Comics*, in *The Graphic Novel (international conference on the Graphic Novel, Institute for Cultural Studies, University of Leuven, Belgium), Jan Baetens, ed.* Leuven: Leuven Universtiy Press 2001. Pp. 167-179.
[Sardo 2000]
AAVV, *Projecto Mnemosyne/The Mnemosyne Project*. Delfim Sardo, ed. E comissário da exposição. Encontros de Fotografia de Coimbra: Coimbra 2000.
[schaeffer 1987.1998]
Jean-Marie Schaeffer, "Fiction, feinte et narrations" [in *Critique*: 1987; pp. 555-576] {tradução ing. David Gorman. In *Style*; Northern Illinois University: Illinois Primavera 1998, disponível no URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_32/ai_54019328/pg_1 [última consulta: Fevereiro 2007].
[SCHAEFFER 1992]
Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*. Gallimard: Paris 1992.
[schaeffer 2001]
Jean-Marie Schaeffer, "Narration visuelle et interprétation", in *Time, Narrative & The Fixed Image/Temps, narration & image fixe*; M. Ribière e Jan Baetens (eds.) Rodopi: Amsterdam/Atlanta 2001; pp. 11-27.
[
SCHODT 1996]
Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Stone Bridge Press: Berkeley CA 1996 [2ª impr., com emendas].
[segre s.d.1989]
C.[esare] Segre, "Géneros", {trad. port. Fernando Paulo do Carmo Baptista, in *Enciclopédia Einaudi*; vol. 17 *Literatura – Texto* (dir. Ruggiero Romano). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda 1989; pp. 70-93.
[SILVA 1992[8]]

Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina: Coimbra 1992, 8ª ed. (1ª, 1967).
[silva 2003]
Vítor Silva, *Aby Warburg, 1886-1929. Projecto de uma Cartografia da História, da Arte e da Cultura*. In *ArteTeoria* no. 4. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa: Lisboa 2003; pp. 27-43.
[SIMONDON 1982]
Michèle Simondon, *La Mémoire et L'Oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve. Siècle avant J.-C.* Les Belles Letres: Paris 1982.
[SONTAG 2003]
Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003). {trad. port. José Lima, *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica 2003.
[Sousa 1951.1992]
Aristóteles, *Poetike*/trad. e ed., Eudoro de Sousa; *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Col. Estudos gerais, Série Universitária/Clássicos de Filosofia) 1992, 3ª ed. [1ª ed. de 1951].
[STANZEL 1982[2].1984]
F[ranz] K[arl] Stanzel, *Theorie des Erzählens* (1979, 2ª ed. 1982). {trad. ing. Charlotte Goedsche, *A theory of narrative*. Cambridge University Press: Cambridge, etc. 1982.
[STOREY 1993.1998[2]]
John Storey, *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. 2nd ed. University of Georgia Press: Georgia 1998.
[tamen 1989]
Miguel Tamen, "Amnésia e Melancolia", in *Crítica* no. 5. Editorial Teorema: Lisboa 1989; pp. 25-41.
[TODOROV 1978.1981]
Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (1978) {trad. port. Ana Mafalda Leite, *Os Géneros do Discurso*. Edições 70: Lisboa 1981.
[TODOROV 1973.1993]
Tzvetan Todorov, *Poétique* (1973) {trad. port. António José Massano, *Poética*. Teorema: Lisboa 1981.
[Tricot 1951]
Aristóteles, *de Memoria et Reminiscentia*, in *Parva Naturalia*/trad. fr., notas J. Tricot; *Parva Naturalia*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin 1951; pp. 57-75.
[WARBURG 1932.1999]
Aby Warburg, *Erneurung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* (1932). {trad. ingl. David Britt (c/ Caroline Beamish e Carol Lanham), *The Renewal of Pagan Antiquity*. The Getty Research Institute for the History of Art the Humanities: Los Angeles 1999.
[WARBURG 2003]
Aby Warburg (textos entre 1893 e 1920){ trad. fran. Sibylle Müller, *Essais florentins*. Klincksieck: Paris 2003.
[weitz 1956]
Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XV. The American Society for Aesthetics: Savannah GA 1956; pp. 27-35. Há uma tradução portuguesa (norma Brasil), por Célia Teixeira, disponível online: http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/estetica.htm [última consulta, Junho 2007].
[WELLEK-WARREN 1942.s.d.[5]]
René Wellek e Austin Warren, *Theory of Literature*. {trad. port. José Palla e Carmo, *Teoria da*

Literatura. Publicações Europa-América: Lisboa s.d., 5ª ed. (1ª, s.d.).
[WITEK 1989]
Joseph Witek, *Comics Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi: Jackson e Londres 1989.
[WITTGENSTEIN 1921/1953.95]
Ludwig Wittgenstein, [*Logisch-Philosophische Abhandlung*, Annalen der Naturphilosophie] (1921) e [*Philosophische Untersuchungen*] (1953){trad. port. M. S. Lourenço, *Tratado Lógico-Filosófico* e *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian 2ª ed. 1998 [1ª, s.d.].
[WITTGENSTEIN 1966. 98]
Ludwig Wittgenstein, *Wittgenstein's Lectures and Conversations* (1966) {trad. port. Miguel Tamen, A*ulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa*. Lisboa: Cotovia 3ª ed. 1998 [1ª, 1991].
[woodfield 2001]
Richard Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. G + B Arts International: Amsterdão 2001.
[YATES 1966.1972]
Frances A. Yates, *The Art of Memory*. London/Henley: Routledge and Kegan Paul 1966 [repr. 1972].
[ZINK 1999]
Rui Zink, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Caontemporânea*. Celta: Oeiras 1999.

Ainda
Programa televisivo *VERBD* (5 episódios, 25 minutos cada), uma produção externa da Black Maria para a RTP2, co-realizado por Paulo Seabra e Pedro Moura. [exibido entre Agosto e Setembro de 2007].

Fabrice Neaud – 1

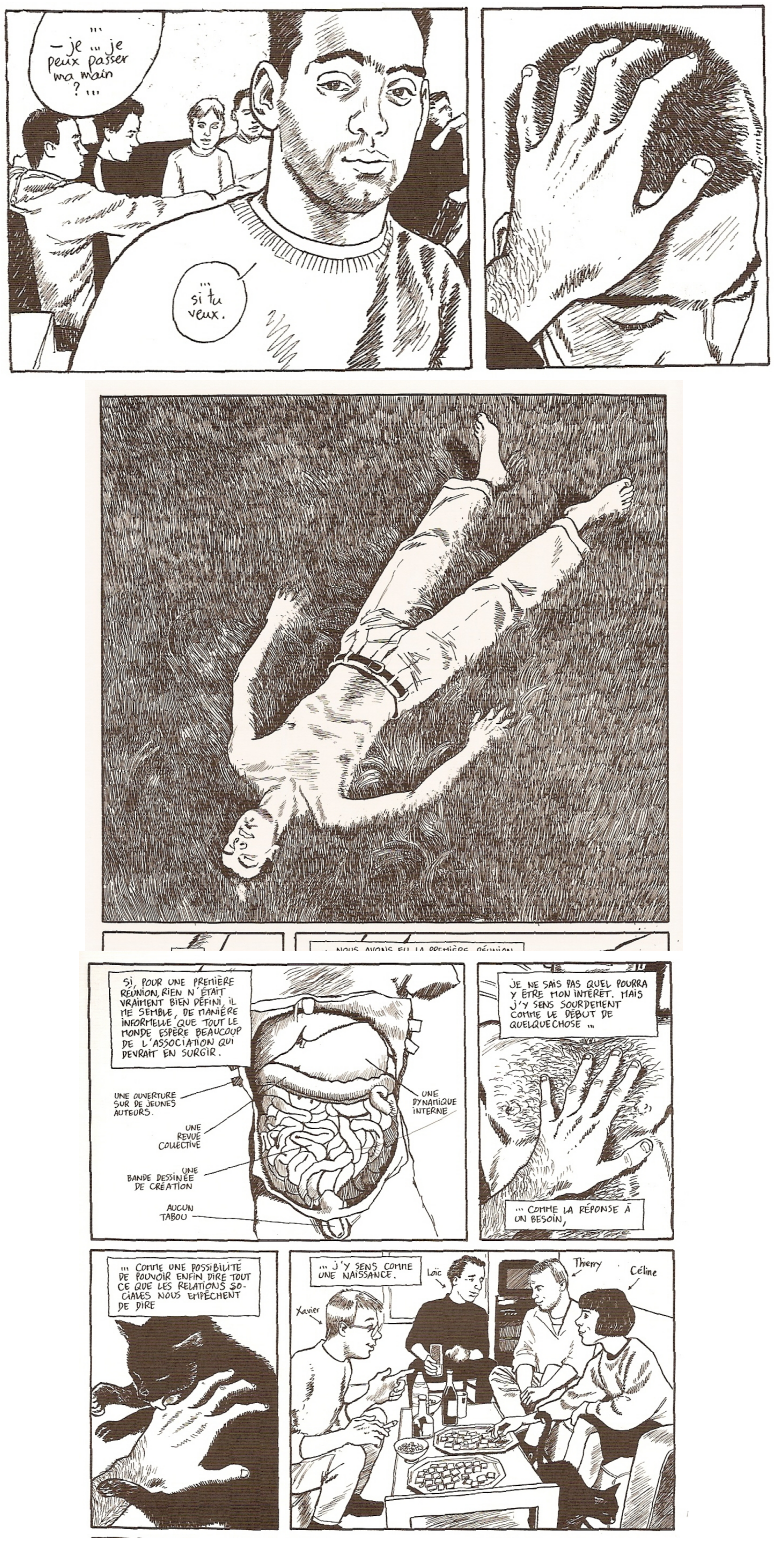


Journal (1-4)

Fabrice Neaud – 2

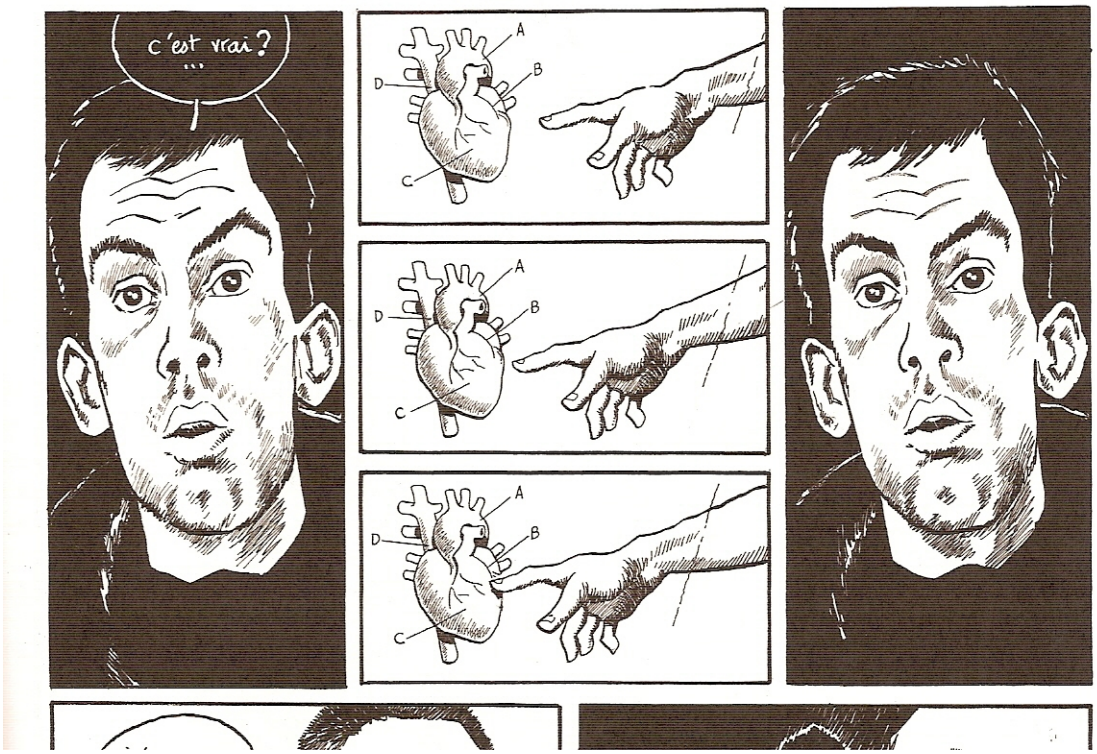
Journal, vol. 2, pranchas iniciais (2 e 3)
(atente-se à desfiguração dos rostos e coincidência entre a posição dos corpos do Fabrice criança na última vinheta da primeira – a 6 – e do Fabrice adulto na primeira da seguinte – a 7)

Fabrice Neaud – 3

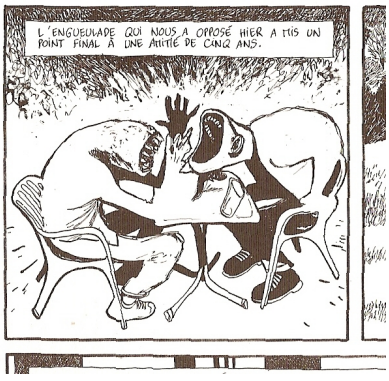


associações tácteis (*Journal* 1, pgs. 45-47, pormenor)

Fabrice Neaud – 4

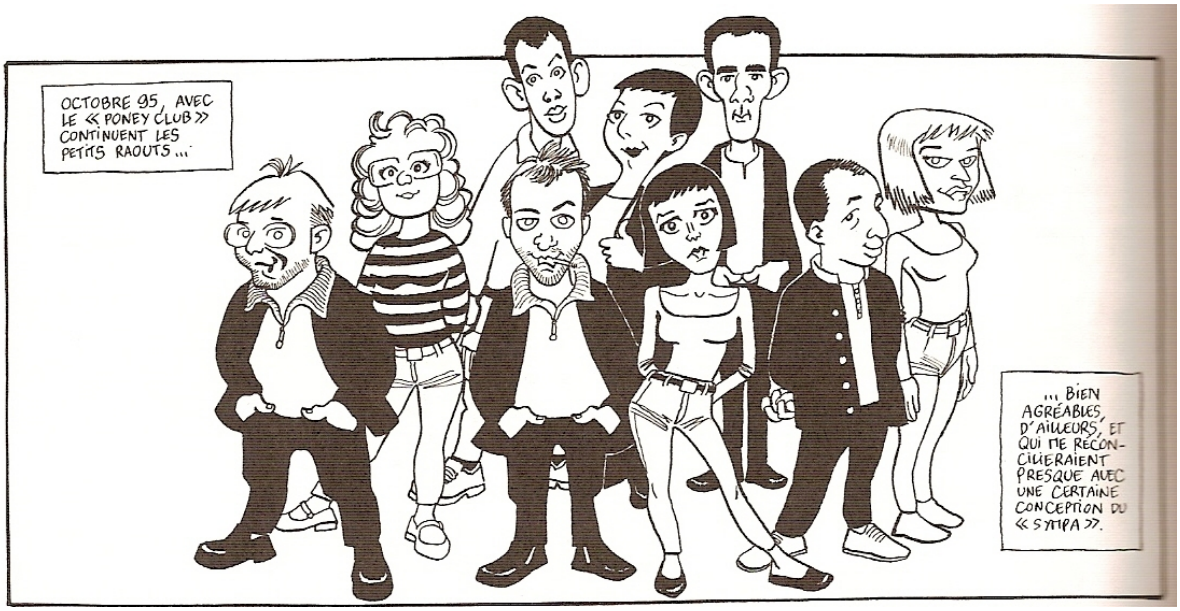


- um exemplo de metáfora visual : coração diagramático –
(vol. 1, pg. 61, pormenor)



- a desfiguração *d'après* Bacon –
(vol. 3, pgs. 140 e 148, pormenor)

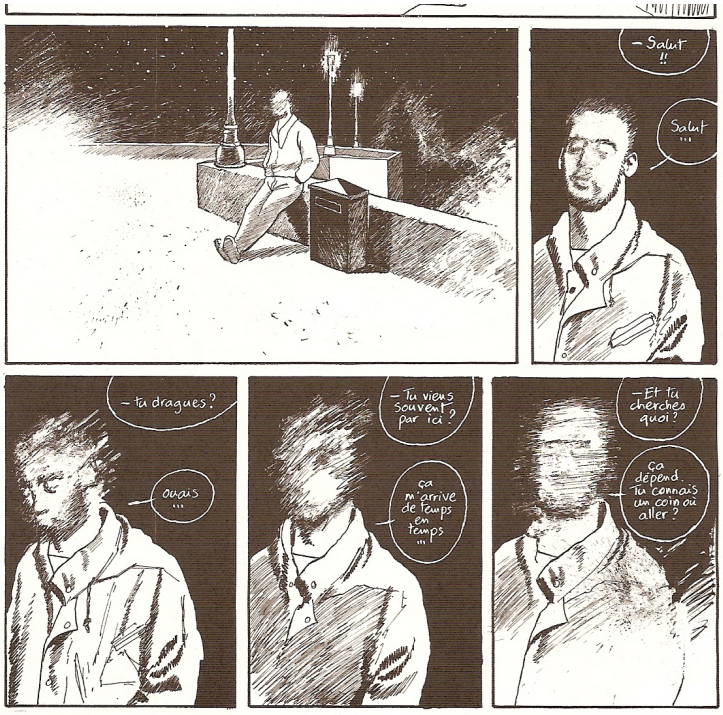
Fabrice Neaud – 5



o uso de "chibi": no fanzine *Doumé* e na representação extradiegética
(vol. 3)

- estratégias de figuração (1) -

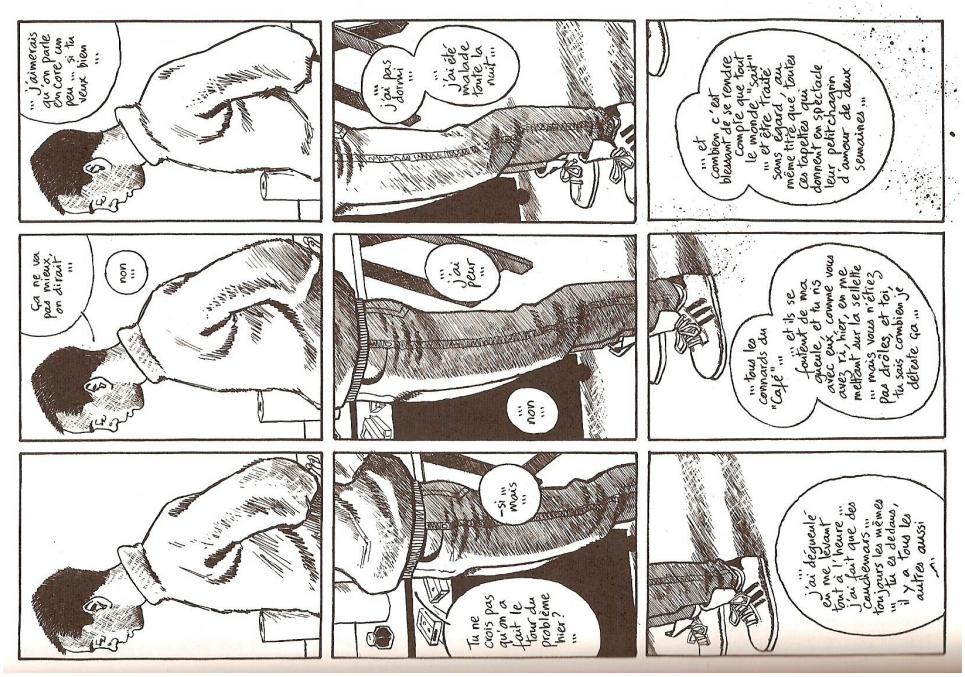
Fabrice Neaud – 6



- a dificuldade da aproximação a Stéphane (1) –
(vol. 1, pgs. 24, 31 e 33, pormenor)

- estratégias de figuração (2) –

Fabrice Neaud – 7

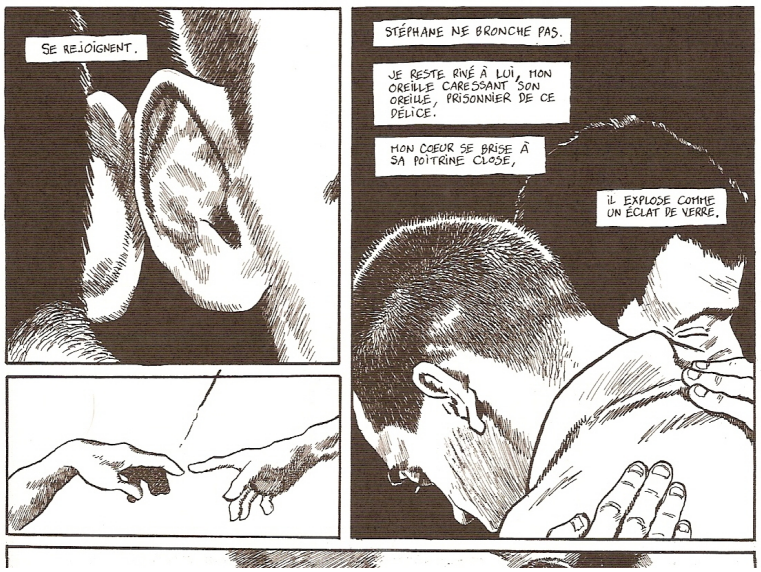


(vol. 1, pg. 73)

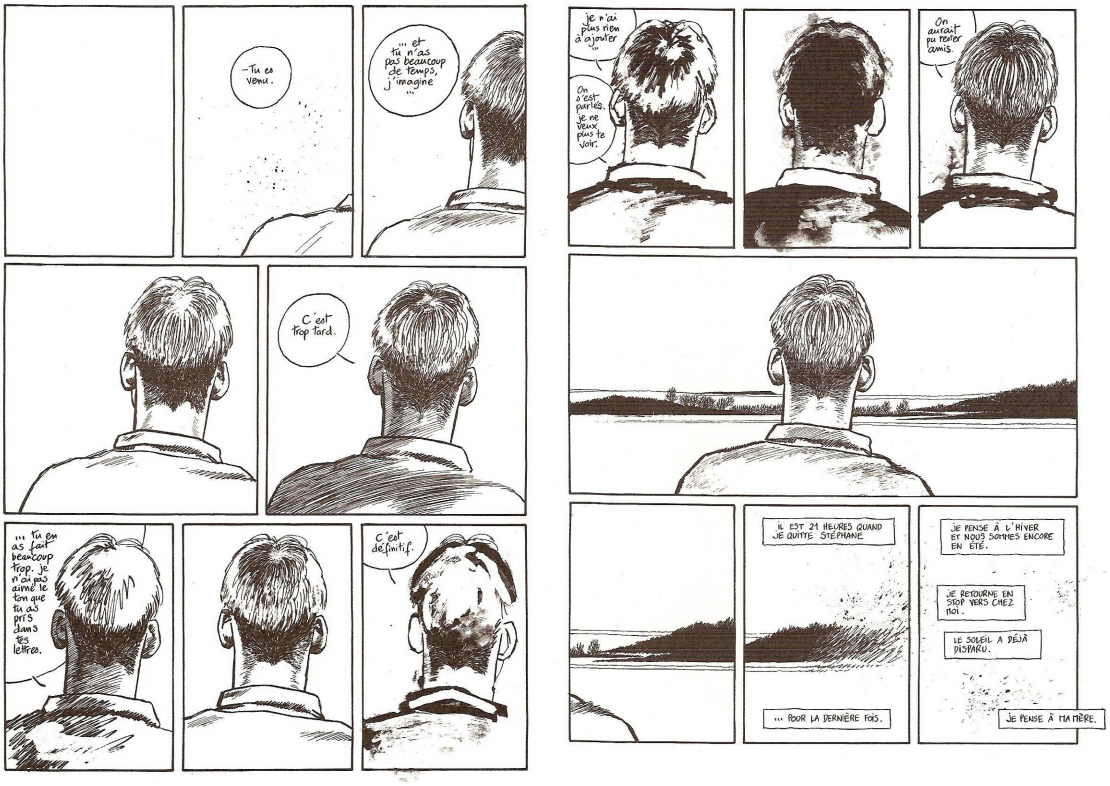
(vol. 1, pg. 71)

- fusão entre olhar e paginação -

Fabrice Neaud – 8



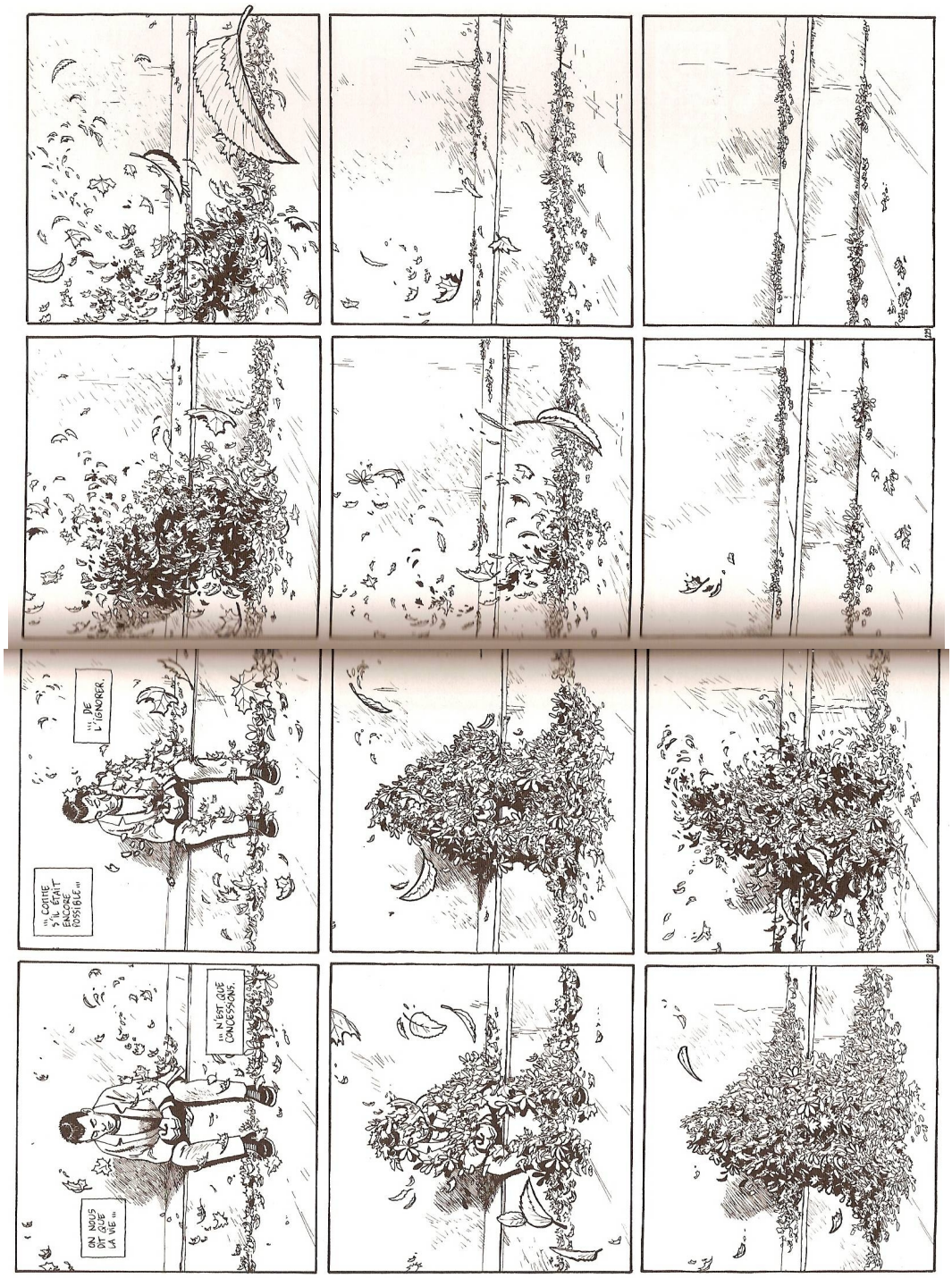
- "reúnem-se os nossos dois corpos"
(vol. 1, pg. 57, pormenor)



- a dificuldade da aproximação a Stéphane (2): o adeus–
(vol. 1, pgs. 108-109)

- estratégias de figuração (3) –

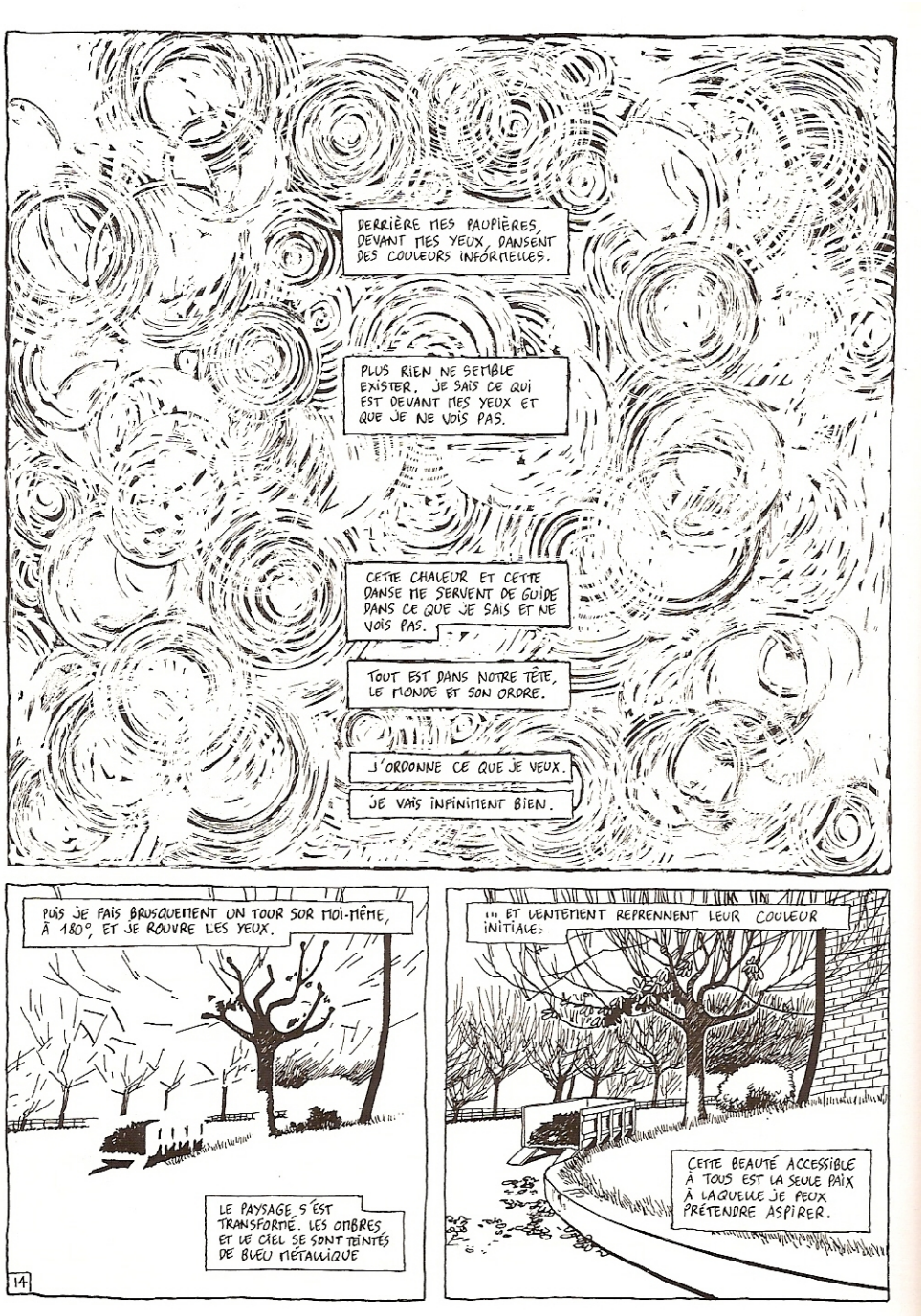
Fabrice Neaud – 9



- dissolução –
(vol. 3, pgs. 230-231)

- estratégias de figuração (4) –

Fabrice Neaud – 10



- dissolução e retorno do olhar: plano subjectivo–
(*Émile*, 14ª prancha)

- estratégias de figuração (5) –

Fabrice Neaud – 11

- fusão do olhar e a paginação: plano subjectivo–
(vol. 4, pg. 35)

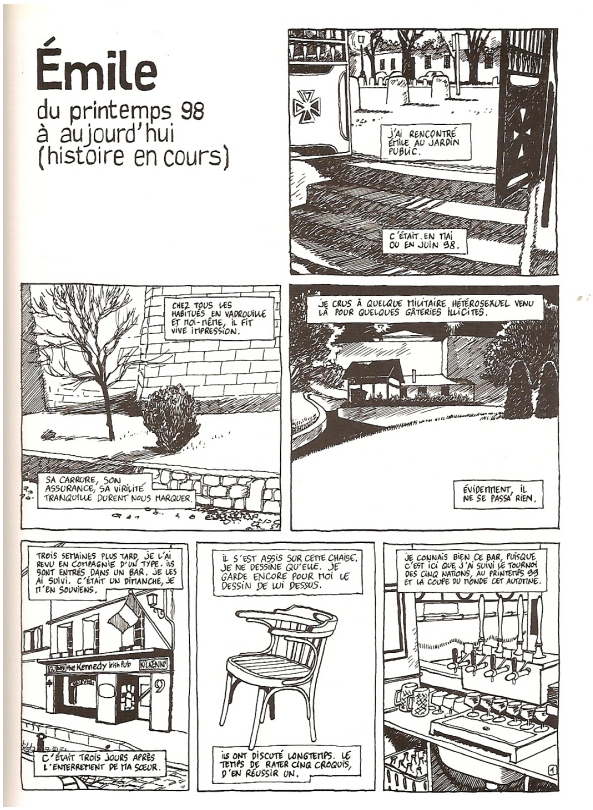
- estratégias de figuração (6) –

Fabrice Neaud – 12

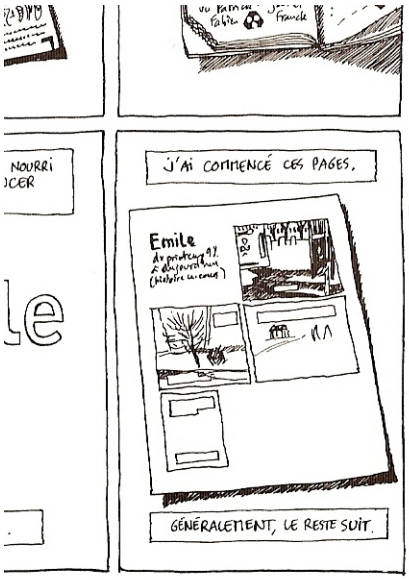
- metáforas de violência –
(vol. 3, pgs. 135 e 194)

- estratégias de figuração (7) –

Fabrice Neaud – 13

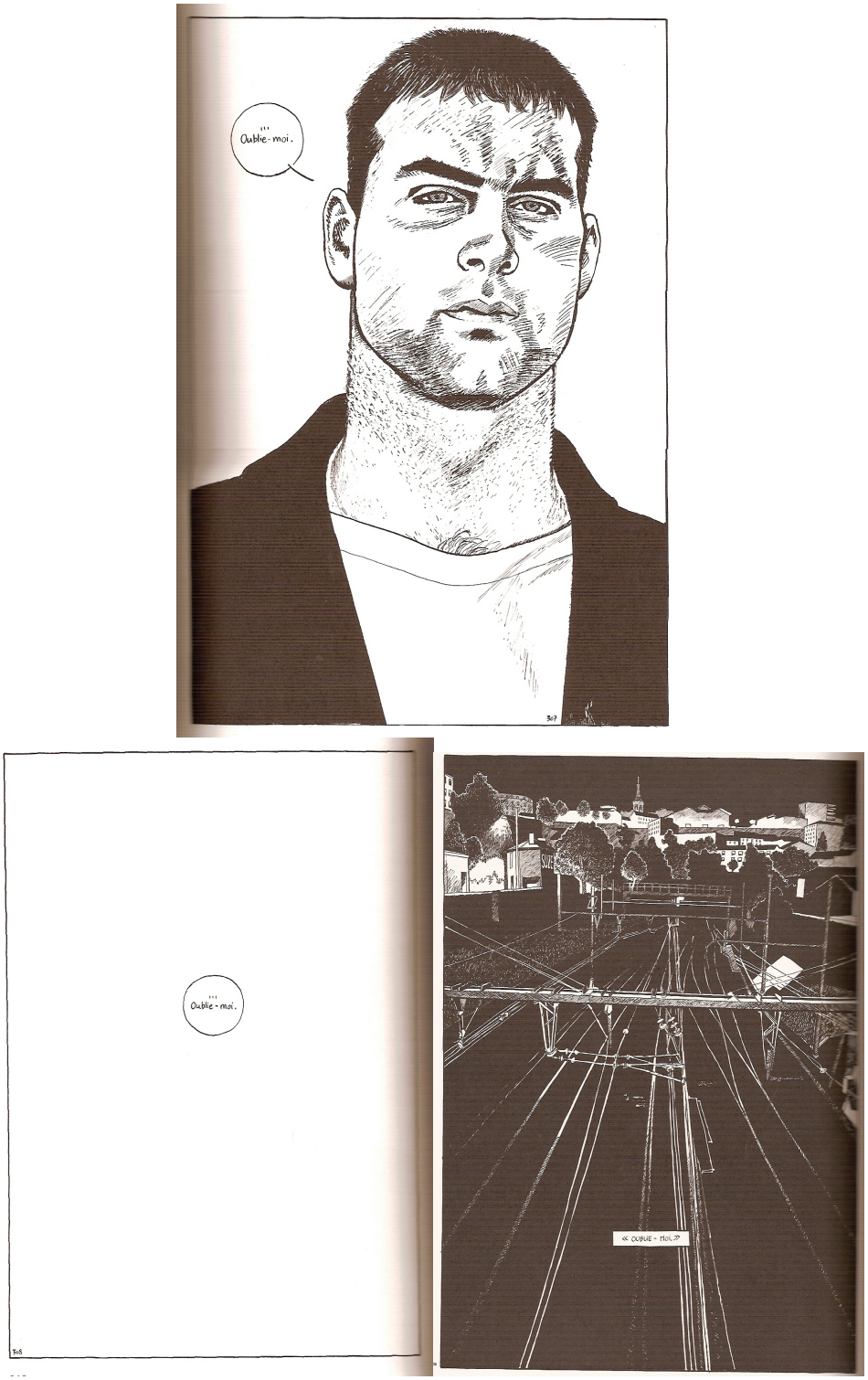


(*Émile* - primeira prancha)



(*Émile*, 6ª prancha, pormenor: a *mise en abîme*)

Fabrice Neaud – 14

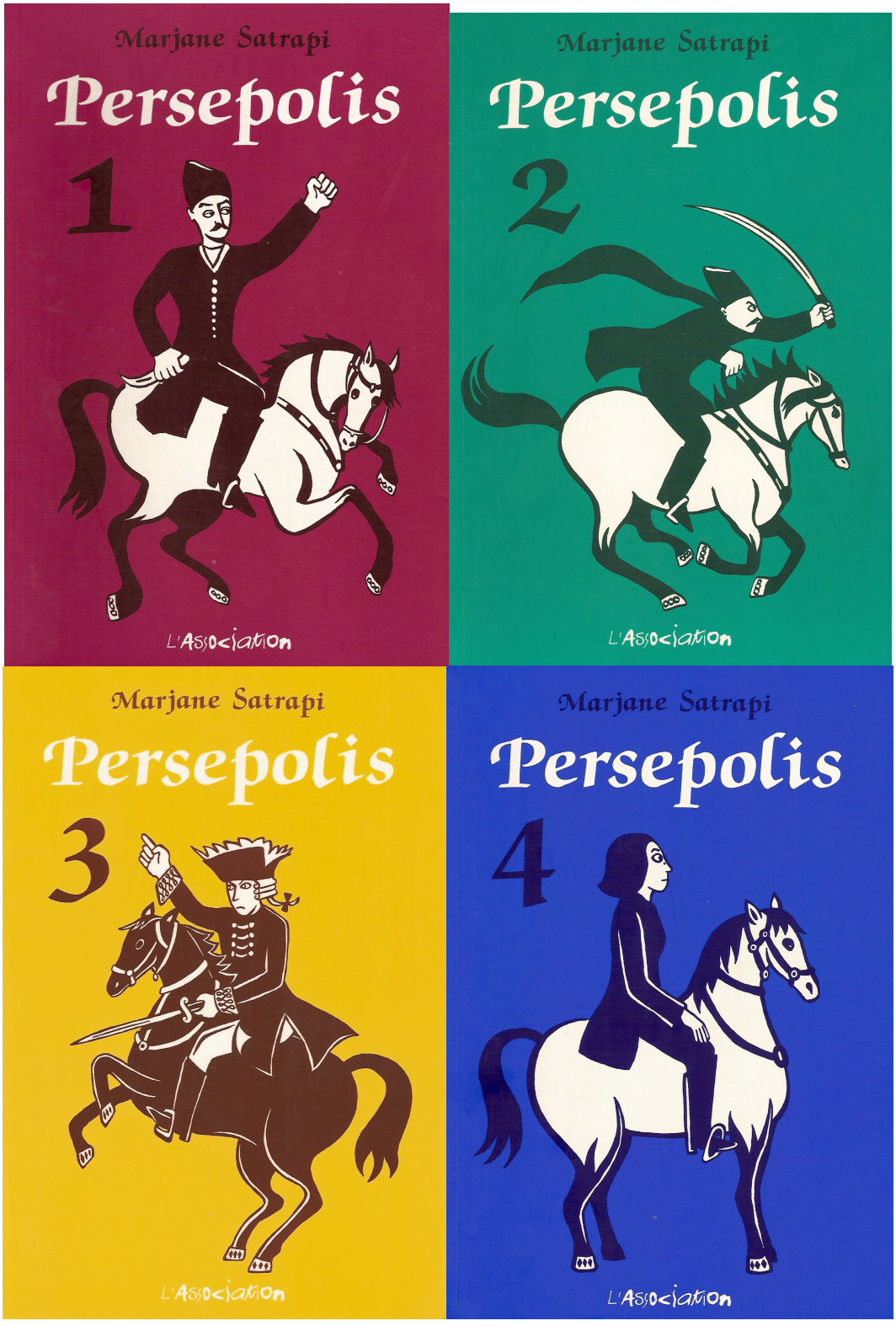


- as várias formas do esquecimento: adeus a Dominique -
(vol. 3, pgs. 309, 310 e 312)

Fabrice Neaud – 15

- *vestir* Dominique -
(vol. 3, pg. 141)

Marjane Satrapi – 1



Persepolis (1-4)

Marjane Satrapi – 2

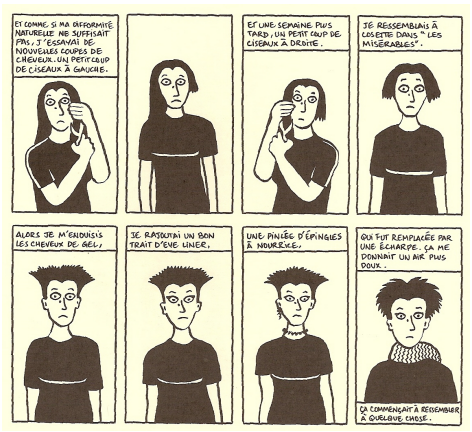
a identificação inicial
(*Persepolis*, vol. 1, primeira prancha, pormenor)

- os profetas antigos e Marji como o seu *selo* –

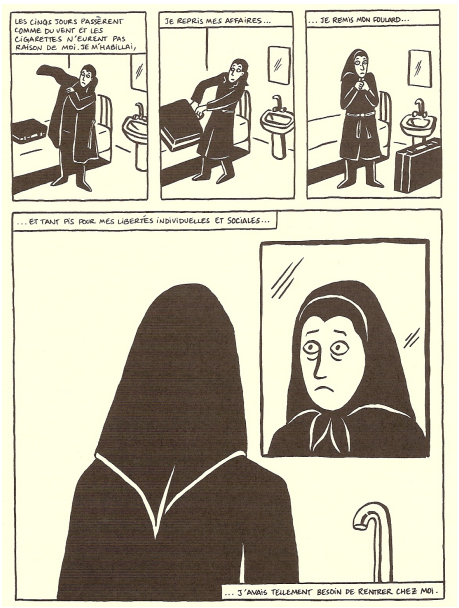
Marjane Satrapi – 3

- as representações da fantasia: Karl Marx e Deus -
1. *Persepolis*, vol. 1
Persepolis, versão fílmica

Marjane Satrapi – 4



as metamorfoses de Marjane – físicas e pela moda (Vol. 3)



as metamorfoses de Marjane – psicológicas
(leitura de *O Terceiro Sexo*, de Beauvoir)

O retorno do véu

(ambas as cenas, Vol. 3)

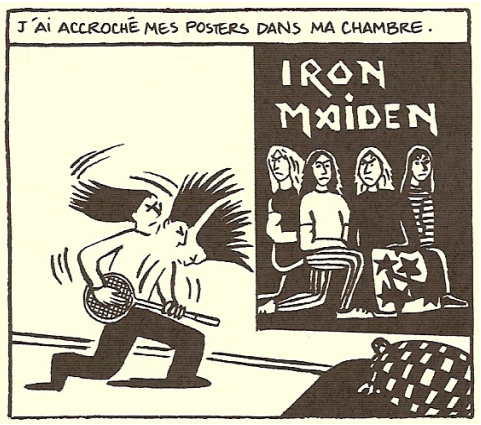
Marjane Satrapi – 5

as metamorfoses de Marjane – "uma mulher ao vento"
(vol. 4)

Marjane Satrapi – 6

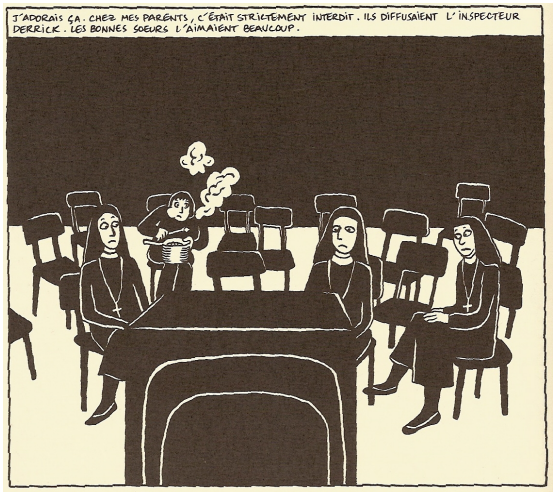
- o não-reconhecimento –
(vol. 3 e vol. 4)

Marjane Satrapi – 7



- espaço de liberdade: Irão: interior –
(vol. 1)

- espaço de liberdade: Europa: exterior –
(vol. 3)



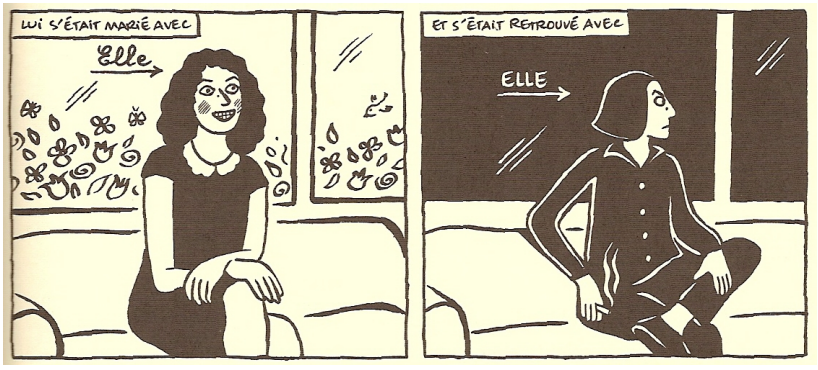
- espaço de conflito: Europa: interior –
(vol. 3)

Marjane Satrapi – 8

- espaço de conflito: Irão: exterior –
(vol. 2)

Marjane Satrapi – 9

- reserva pública, beleza privada –
(em cima vestem todas de preto; em baixo, quantas cores há?)



- "in the eye of the beholder" -

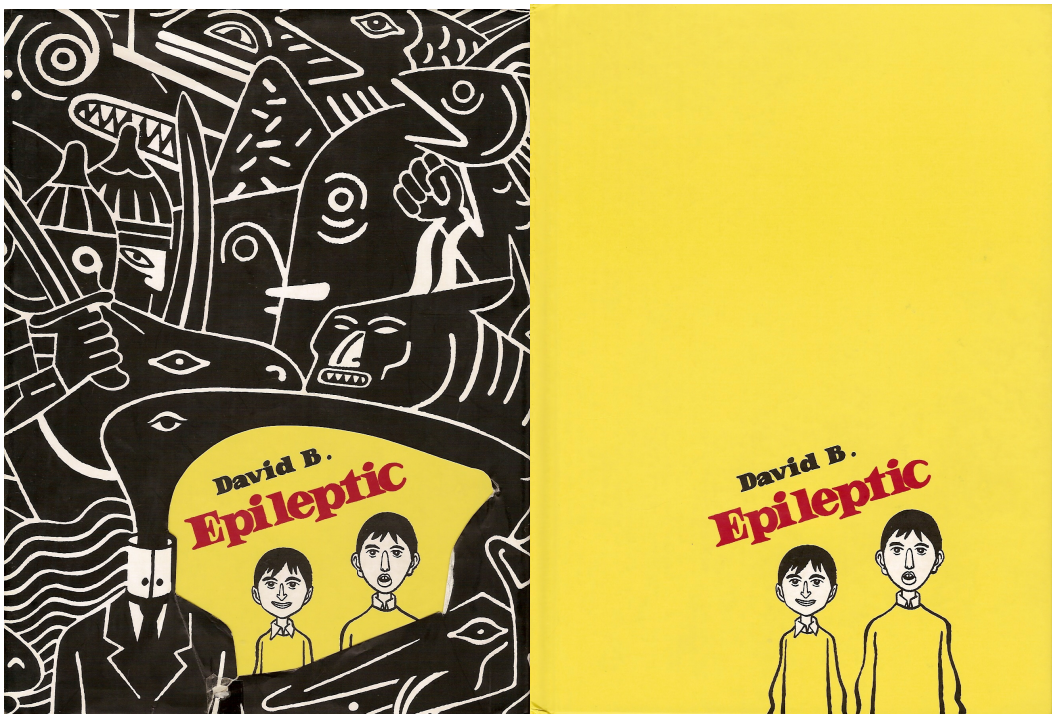
(ambas as cenas, vol. 4)

David B. – 1

L'Ascension du Haut Mal (1-6)

David B. – 2

L'Ascension du Haut Mal 1 – edição francesa (capa à volta)



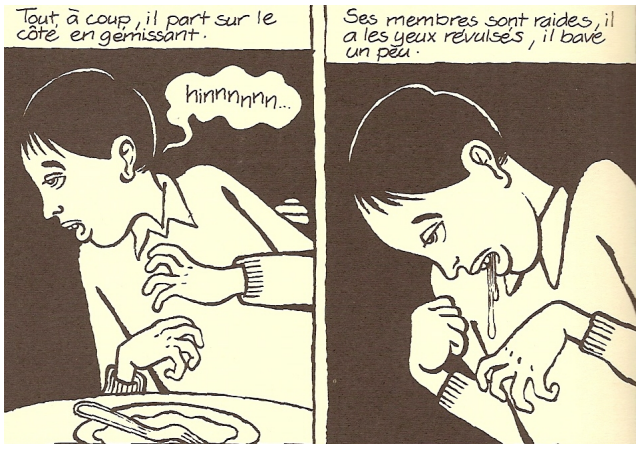
Epileptic – ed- norte-americana de *L'Ascension du Haut Mal*
(com sobrecapa) (sem sobrecapa)

David B. – 3

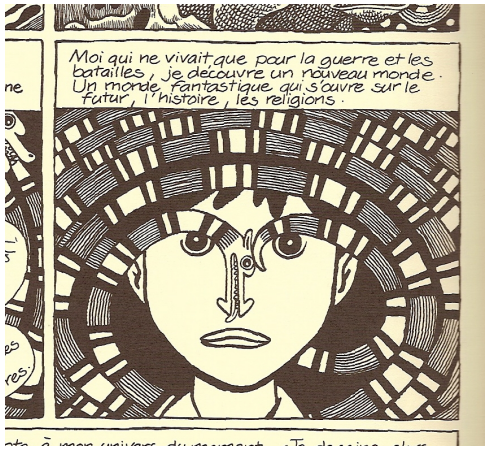
o início
(primeira prancha, vol. 1, pormenor)

a ronda (dança) dos médicos
(primeira vinheta, vol. 1, pg. 10)

David B. – 4



- os ataques de epilepsia (sem dragão) -
(vol. 1, pg. 32, 5ª e 6ª vin.)



- a primeira aparição do dragão da *Planète* para a imaginação de Pierre-François -
(vol. 1, pg. 38, 4ª vin.)

- o dragão atravessando Jean-Christophe –
- (vol. 2, pg. 26, 1º vin.)

- as metamorfoses do dragão da epilepsia (1) -

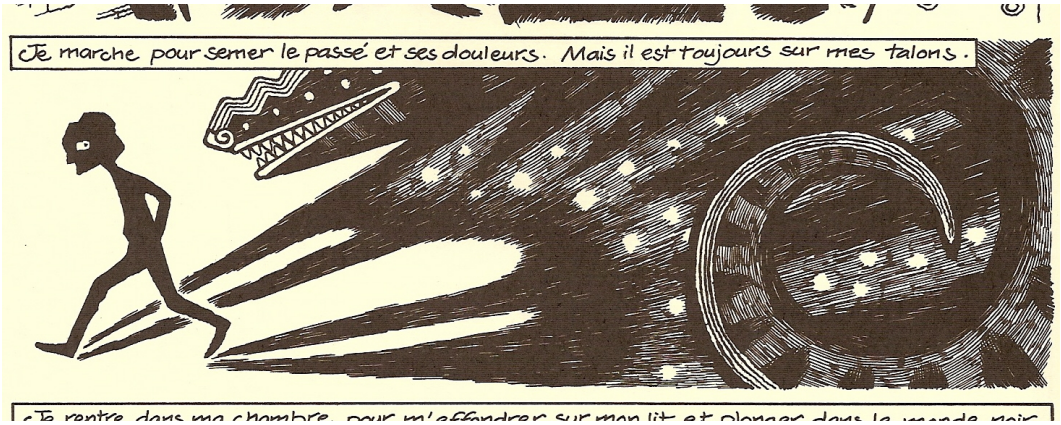
David B. – 5

- um desejo de transferência –
(vol. 4, pg. 4, 1ª vin.)

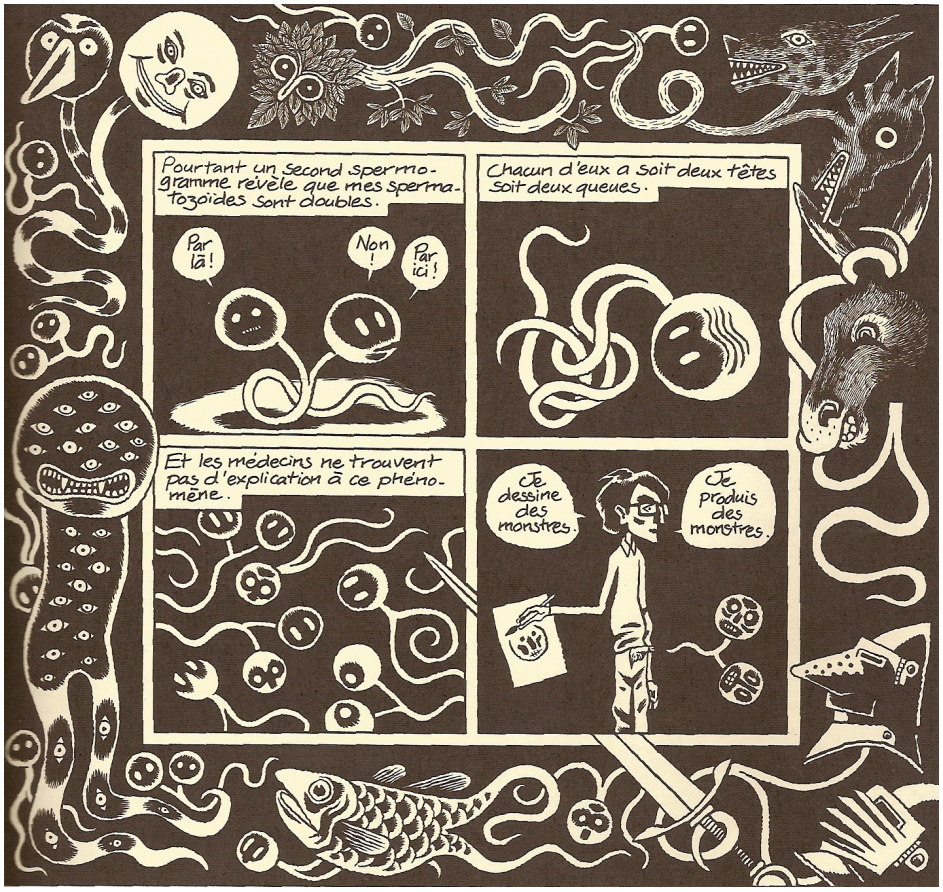
- a assimilação do dragão –
(vol. 4, pg. 26, 2ª e 3ª vin.)

- as metamorfoses do dragão da epilepsia (2) -

David B. – 6



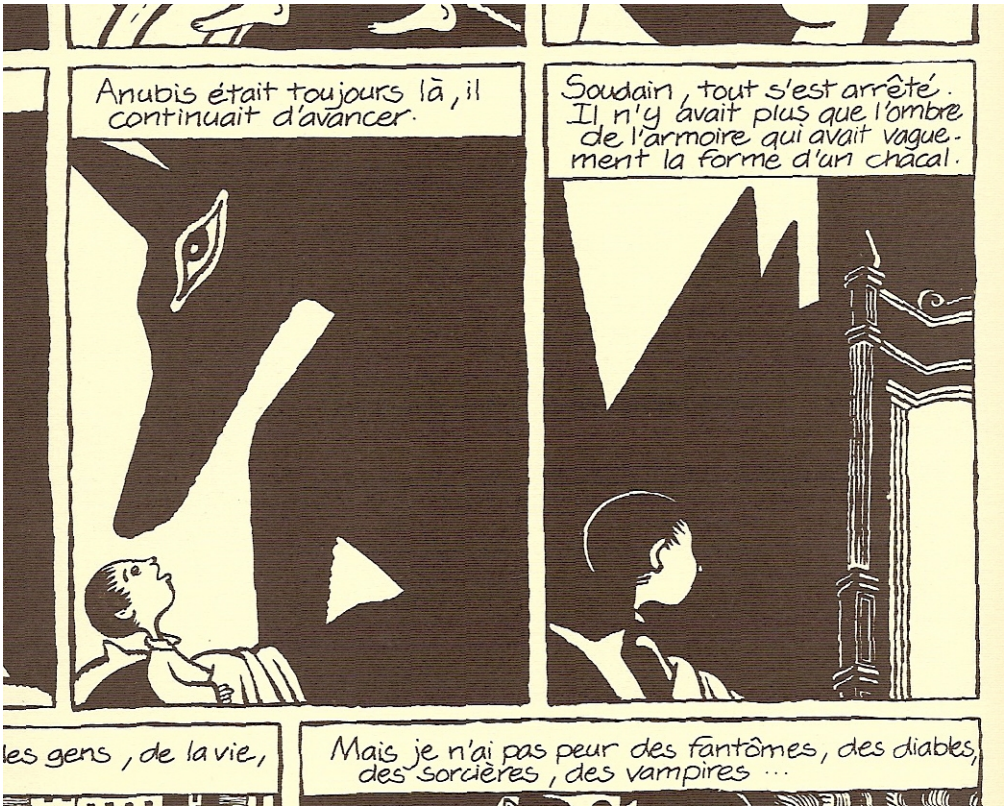
- a sombra do dragão sobre David –
(vol. 6, pg. 6, 4ª vin.)



- a sombra do dragão sobre a semente de David –
(vol. 6, pg. 49, pormenor)

- as sombras do dragão da epilepsia sobre David -

David B. – 7



- Anúbis no armário ou o armário como Anúbis -
(vol. 1, pg. 16, 5ª e 6ª vin.)

- a metamoforse do avô -
(remontagem de vinhetas, vol. 2, pg. 24)

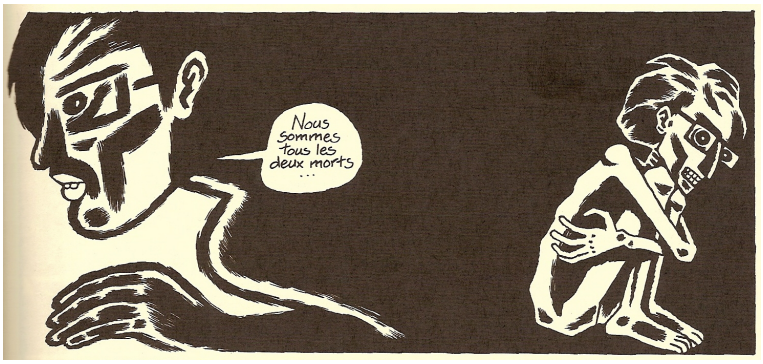
David B. – 8

- adeus aos fantasmas –
(vol. 5, pg. 60, pormenor)

David B. – 9

- a cabeça de morte de David, sob a pele –
(vol. 6, pg. 13, 2ª a 5ª vin., remontado)

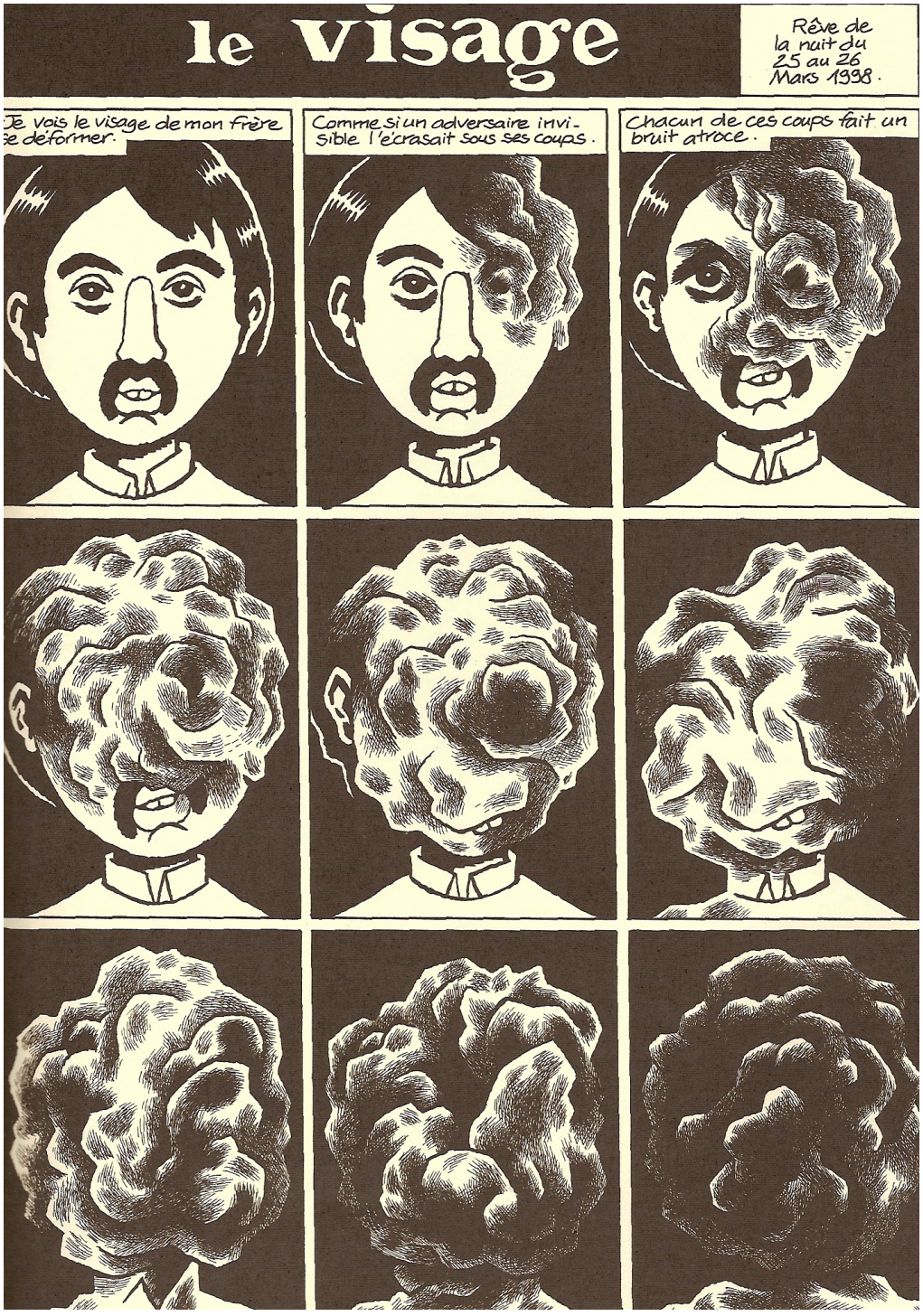
- a cabeça de morte de David, sorrindo –
(vol. 6, pg. 17, 7ª vin.)



- a sombra do irmão –
(vol. 6, pg. 39, 1ª vin.)

- as cabeças de morte em David -

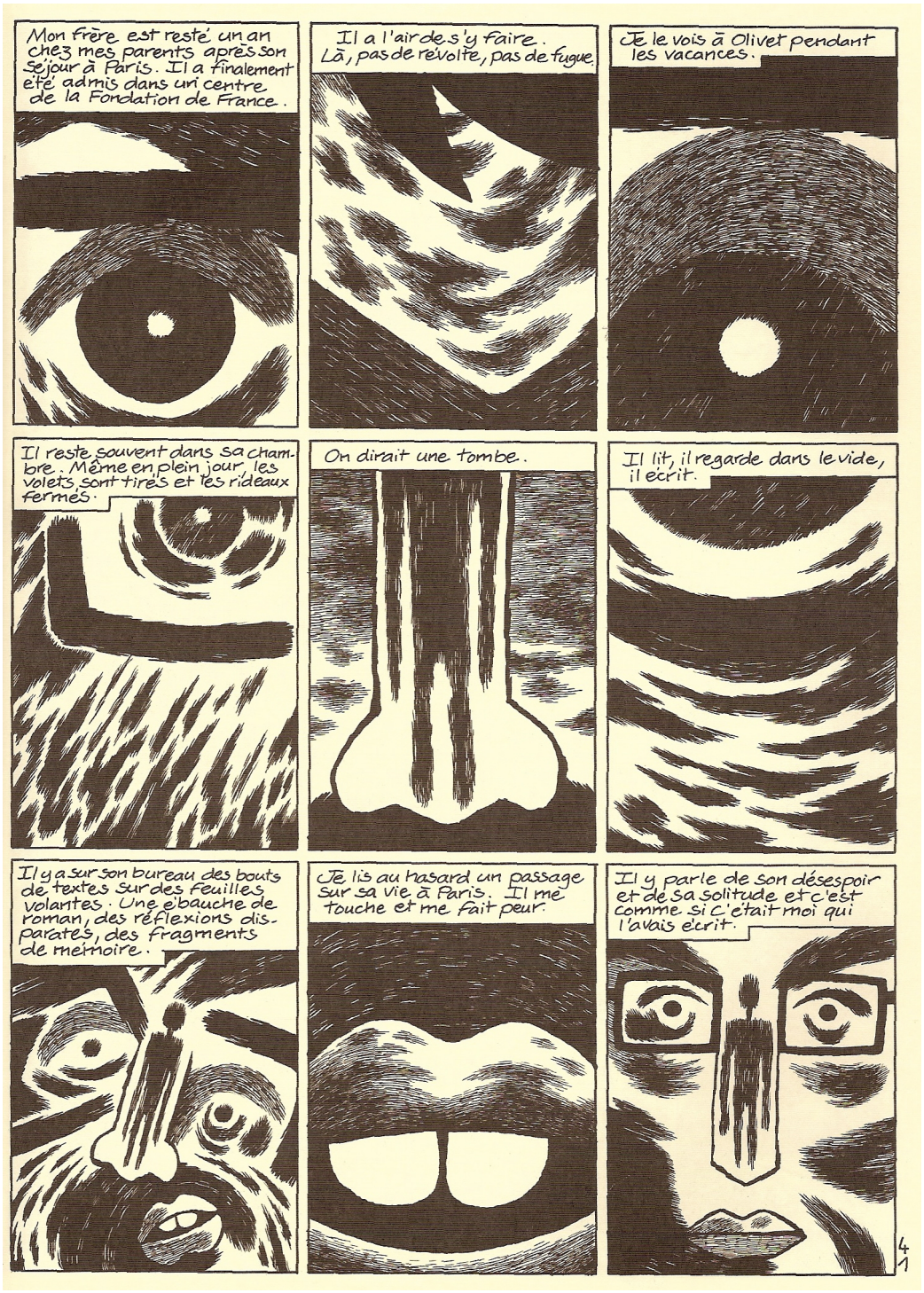
David B. – 10



- um sonho-
(vol 6 pg 67)

- o rosto do irmão (1) -

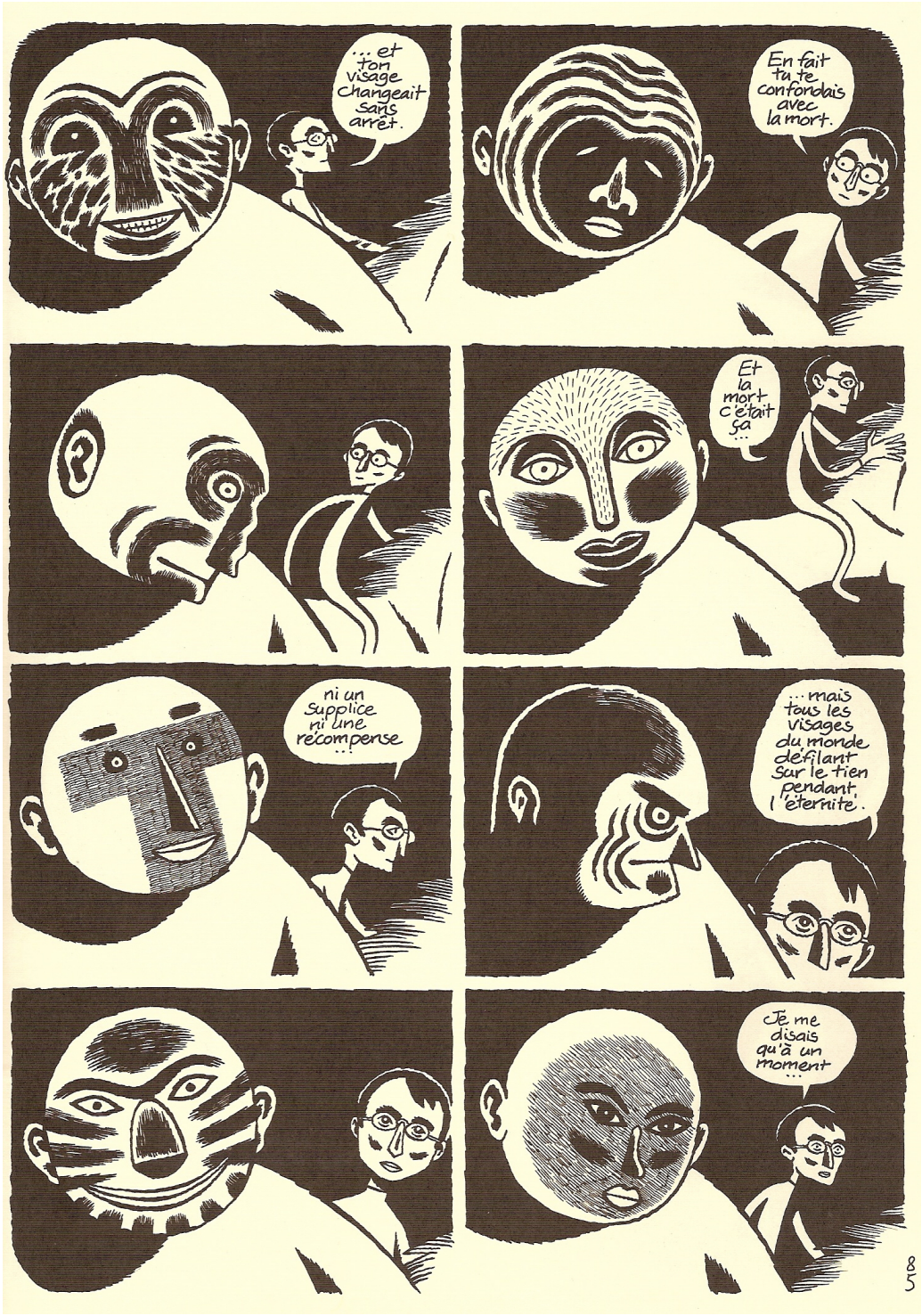
David B. – 11



- o rosto "cubista" de Jean-Christophe -
(vol. 6., pg. 41)

- o rosto do irmão (2) -

David B. – 12



- as muitas cabeças da morte em Jean-Christophe –
(vol. 6, pg. 85)

- o rosto do irmão (3) -

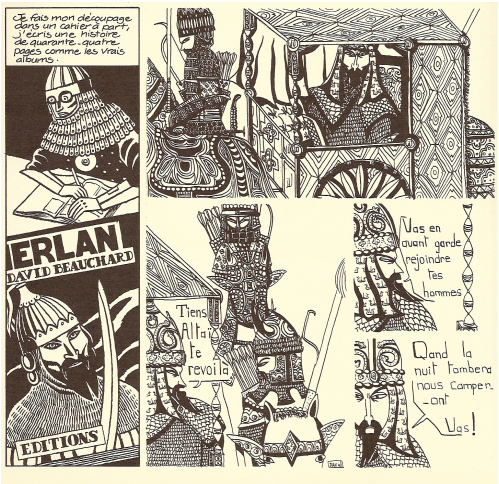
David B. – 13

(vol 6, pg. 25)

(vol. 6, pg. 62, 4ª vin.) (vol. 6, pg. 31, 8ª vin.)

- os isolamentos de Jean-Christophe -

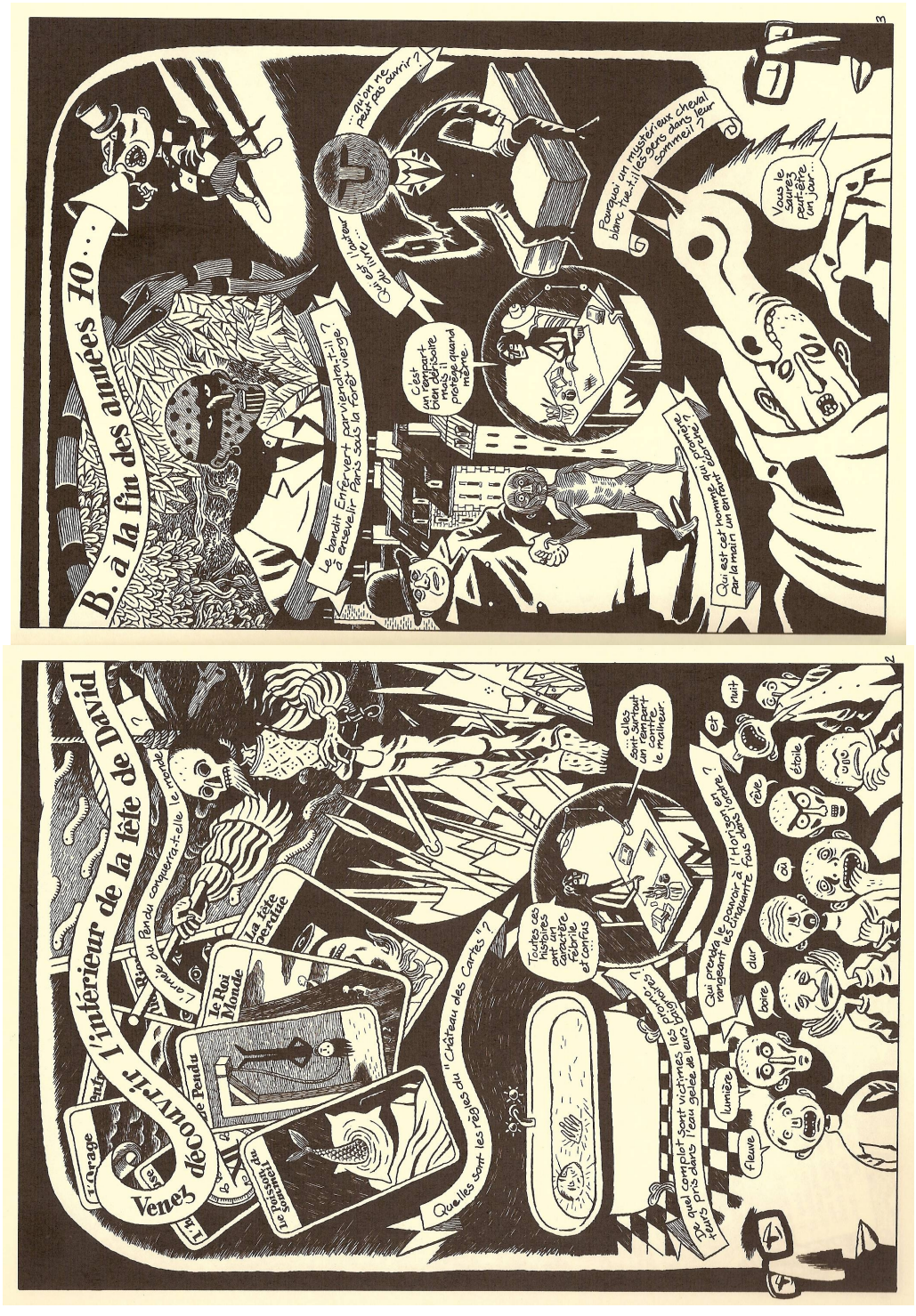
David B. – 14



- uma primeira experiência de banda desenhada – *Tamerlan* -
(vol. 4, pg. 18, pormenor)

- os livros imaginários -
(vol. 4, pg. 44)

David B. – 15



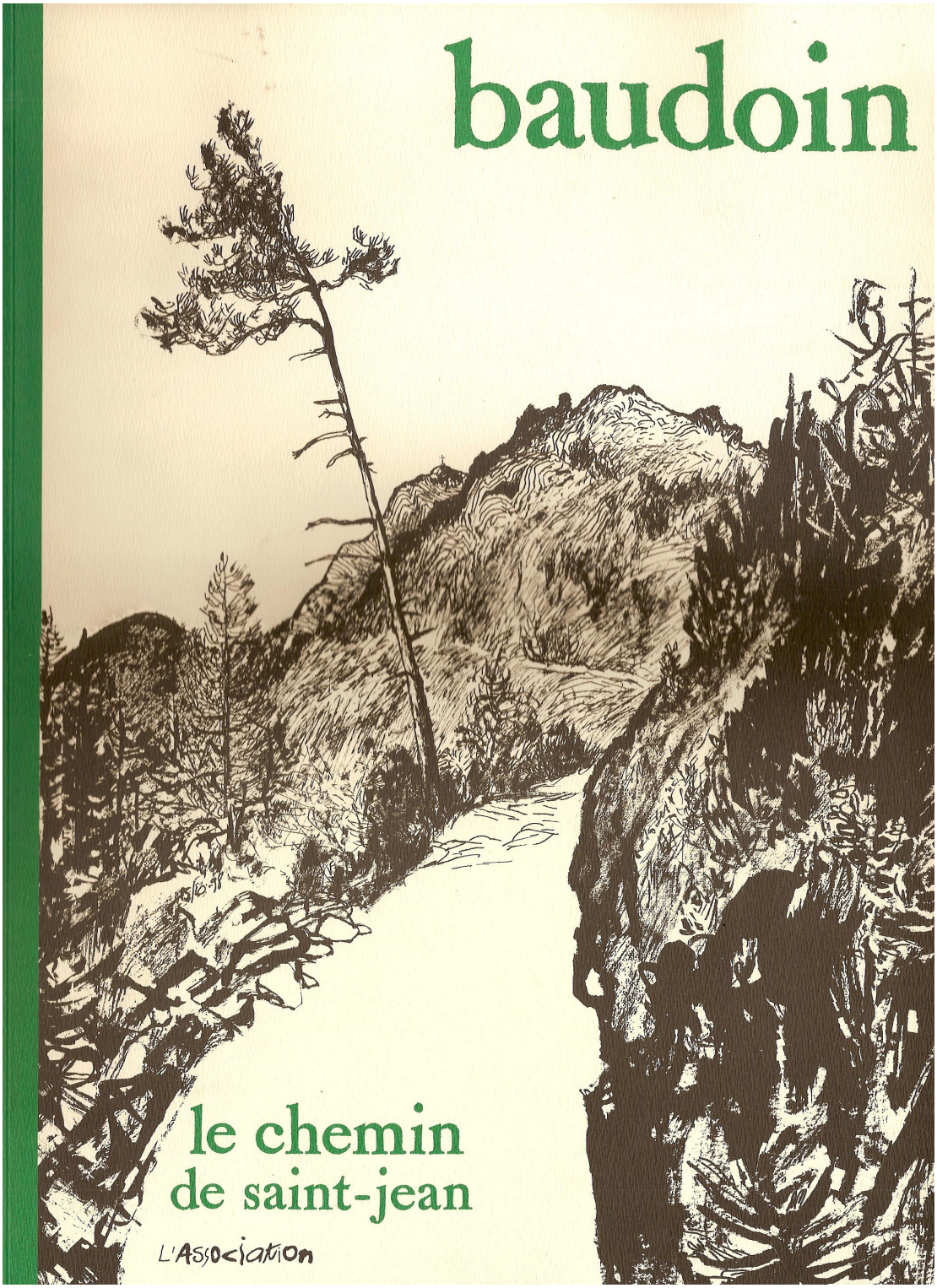
- David B. como Janus -
(vol 6, pgs. 2 e 3)

Edmond Baudoin - 1

Made in U.S., *L'espignole*, *Piero*,
La peau du lézard, *Passe le temps*,

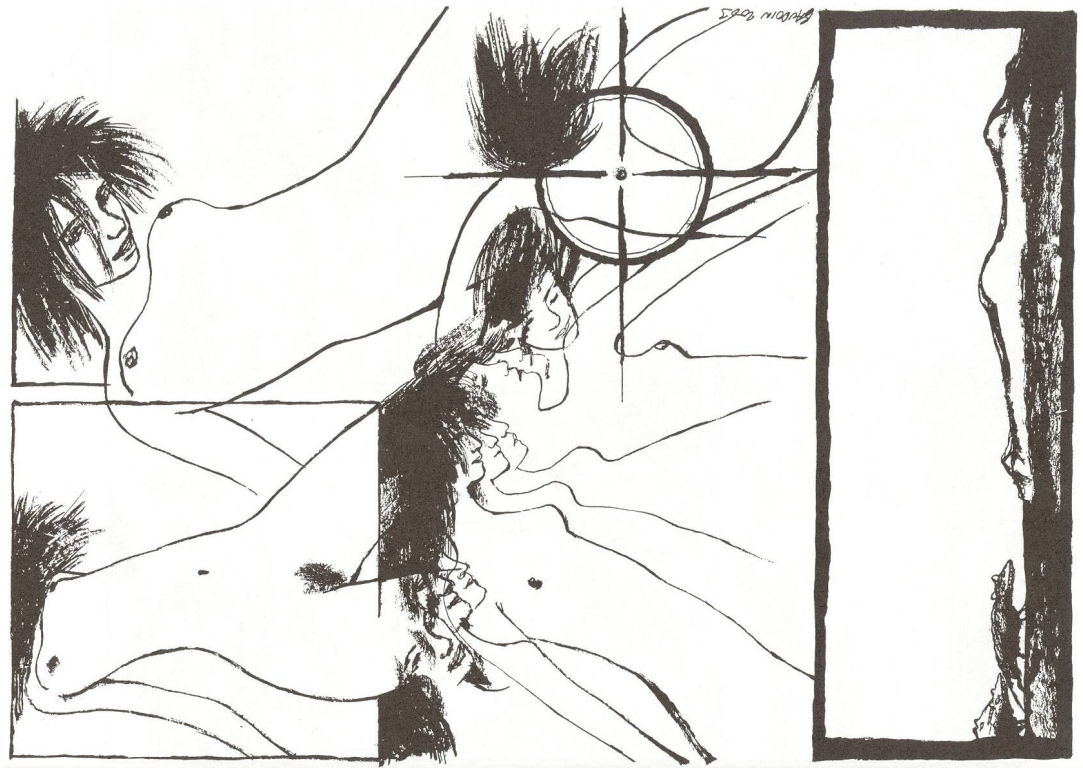
Couma acò, *Éloge de la poussière*
- as pedras do muro da memória de Baudoin-

Edmond Baudoin - 2



Le chemin de Saint-Jean
- o *work-in-progress*, 1ª ed. -

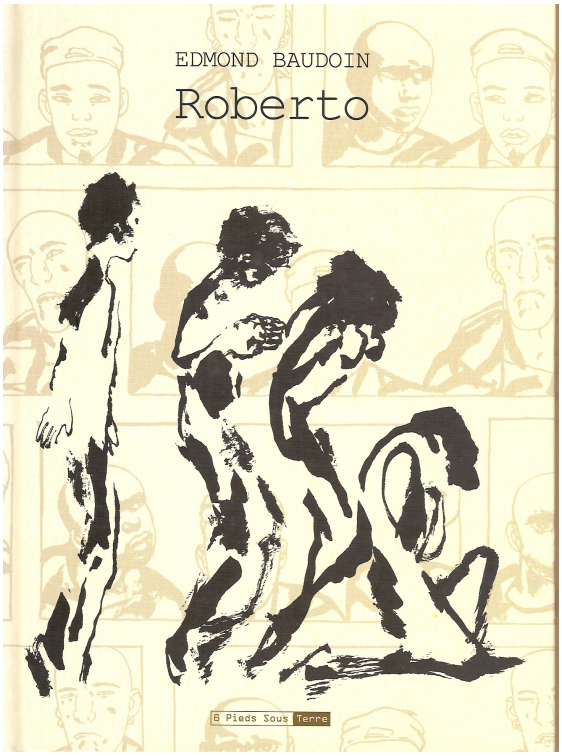
Edmond Baudoin - 3



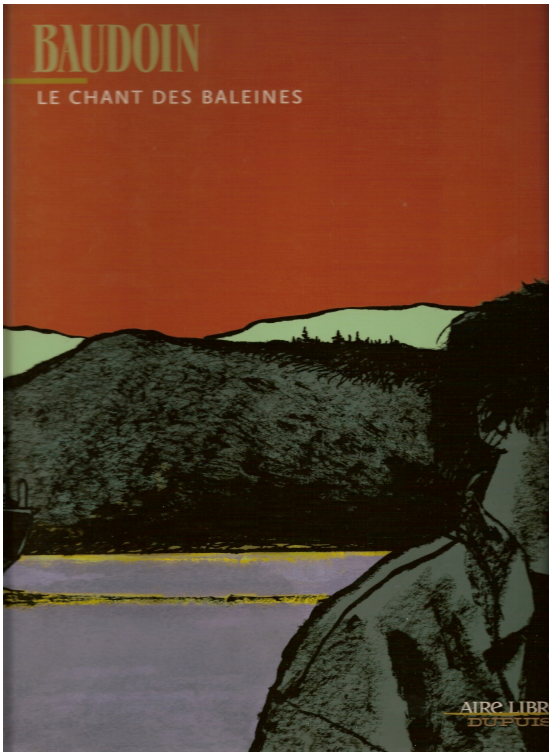
- a dança entre a morte e a vida -

Edmond Baudoin - 4

- performance de Baudoin -

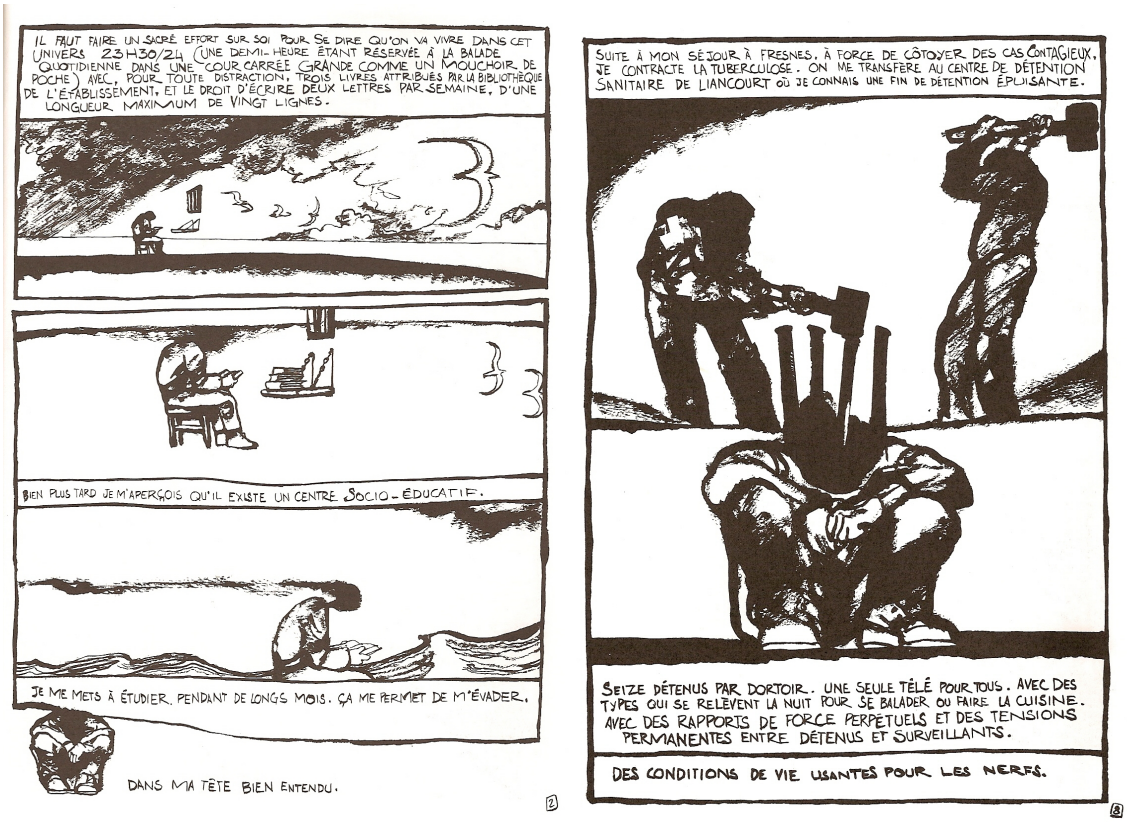


Roberto

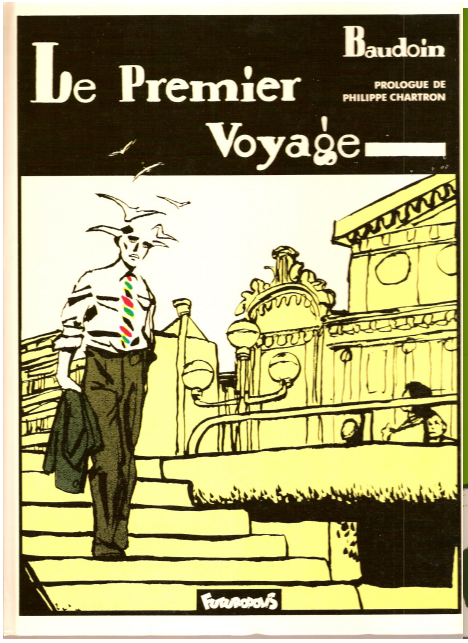


Le chant des baleines

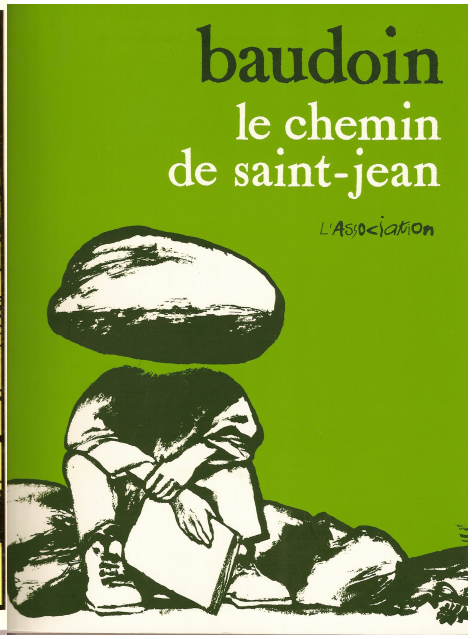
Edmond Baudoin – 5



"La Première Fois" in *Paroles de Taulards*



Le premier voyage



Le chemin de Saint-Jean (2ª ed.)

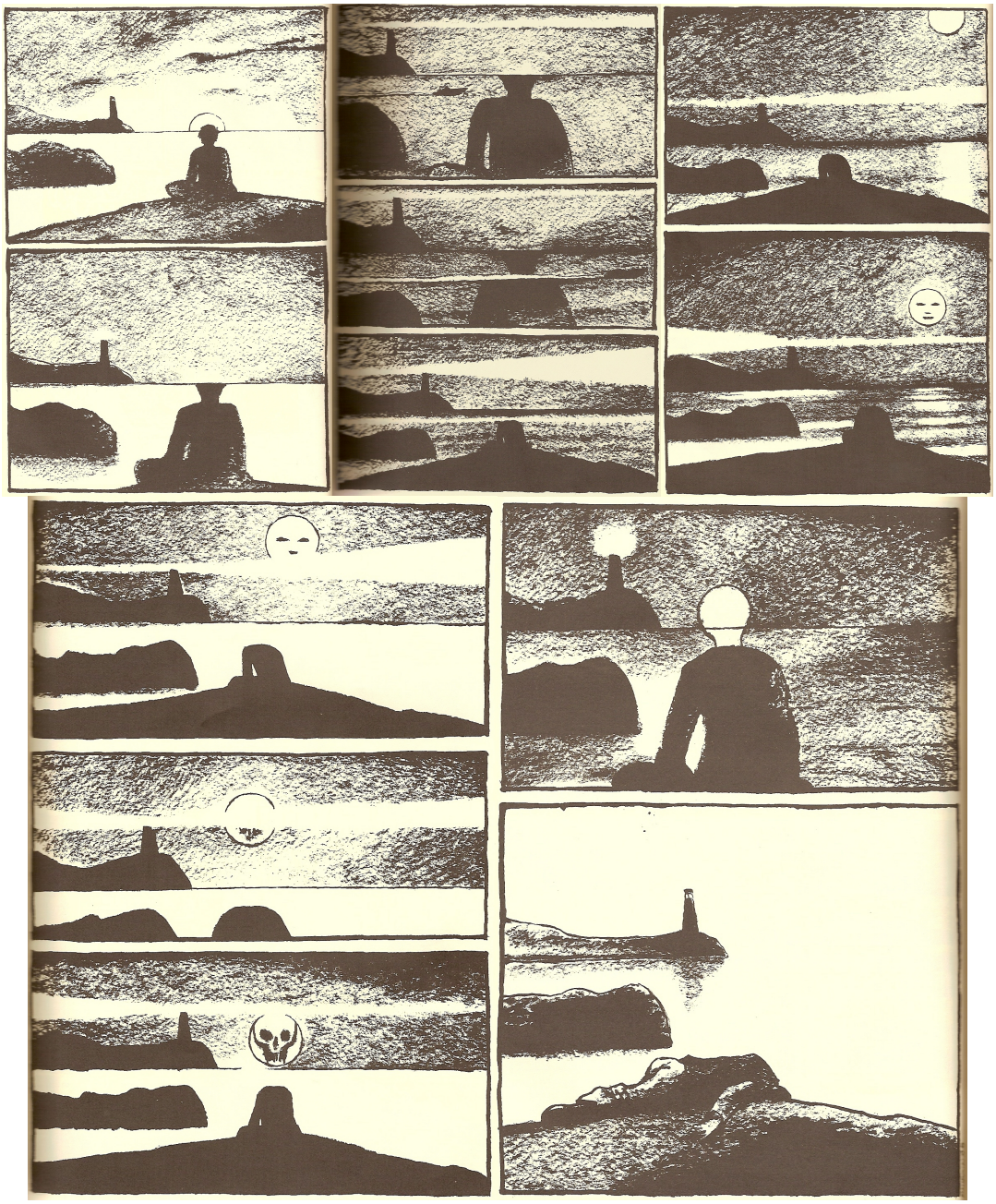
- as cabeças "abertas" ou "substituídas" de Baudoin (1) -

Edmond Baudoin – 6

Le voyage

- as cabeças “abertas” ou “substituídas” de Baudoin (2) -

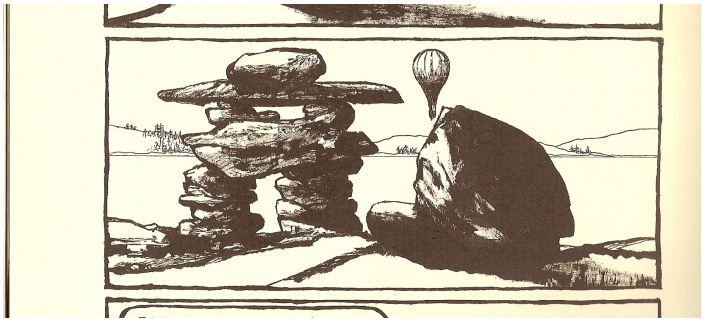
Edmond Baudoin – 7



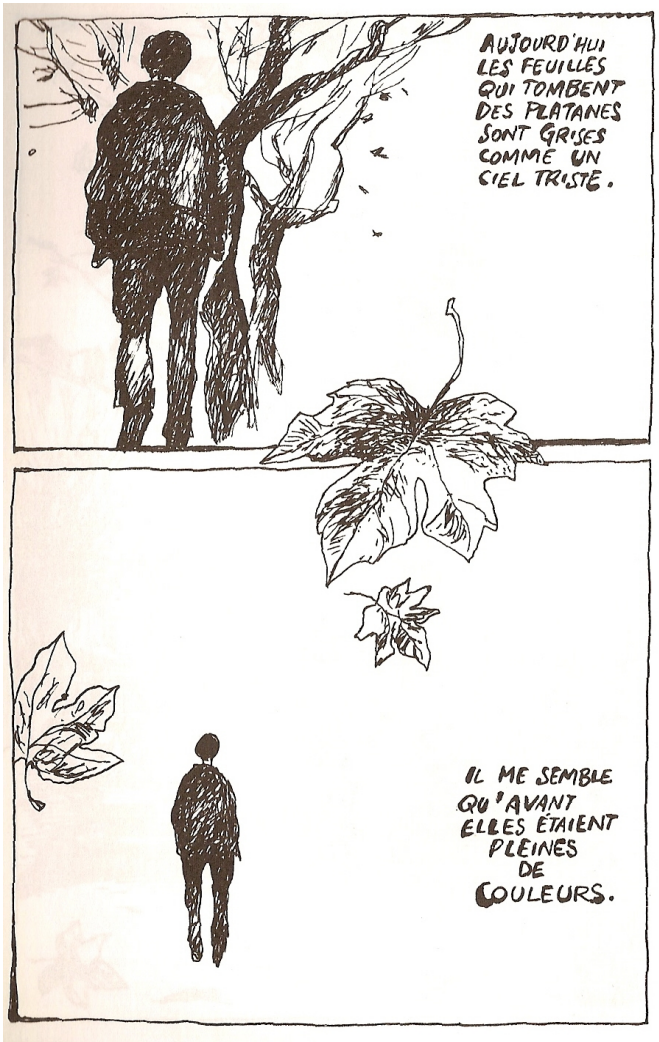
(s/título, *Comix 2000*)

- as cabeças "abertas" ou "substituídas" de Baudoin (3) -

Edmond Baudoin – 8



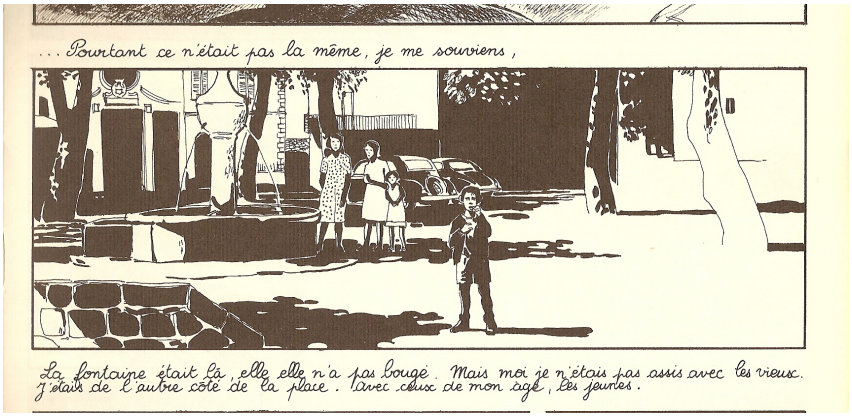
Le chemin de Saint-Jean
- as cabeças "abertas" ou "substituídas" de Baudoin (4) -



Piero

- representação de costas –

Edmond Baudoin – 9



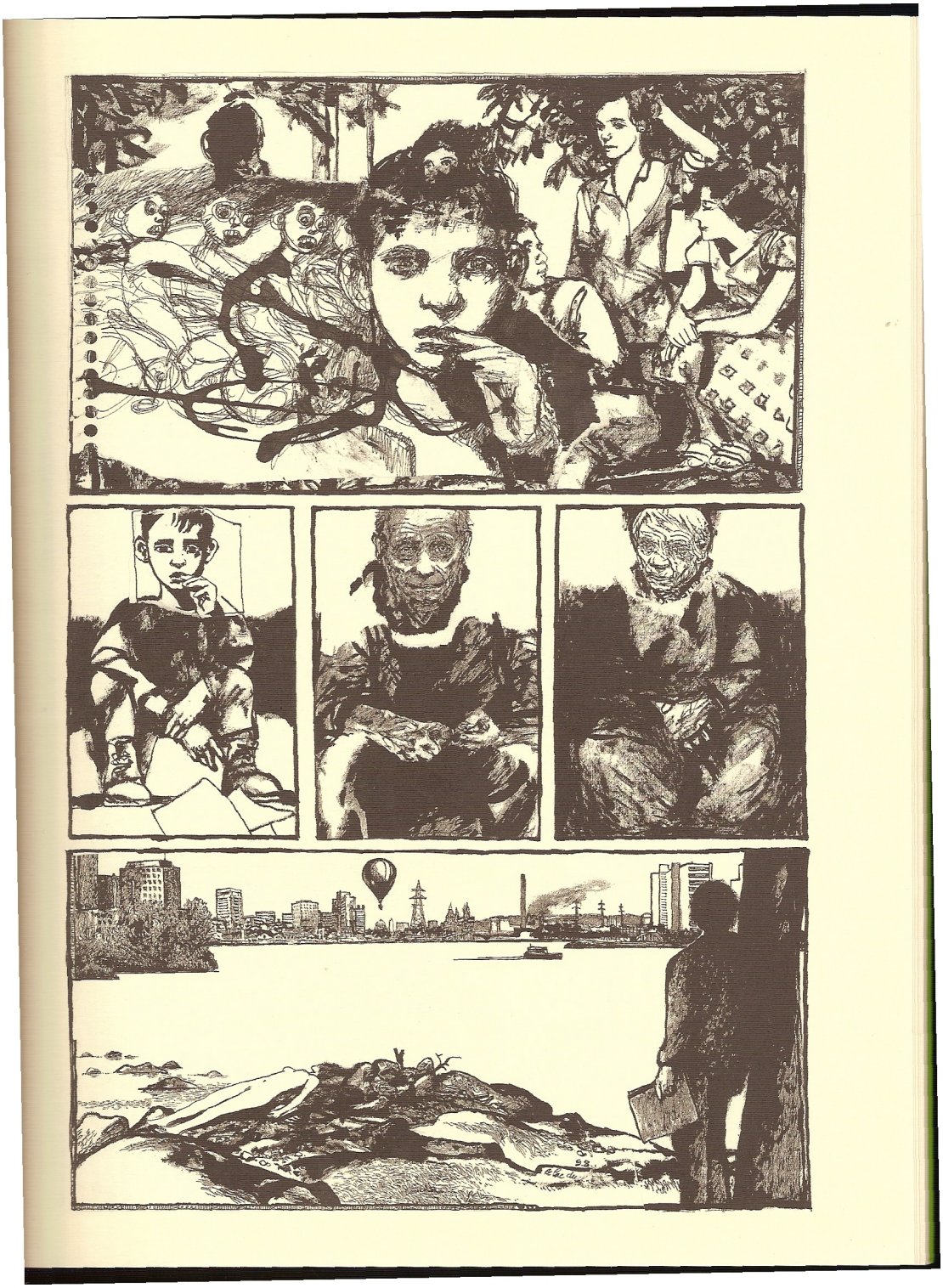
Passe le temps
(1ª e 2ª aparição)

Passe le temps
(guardas do livro)

Travesti

- o menino de dedo na boca -

Edmond Baudoin – 10



Le chemin de Saint-Jean
- a convergência de toda a memória –
(note-se a integração de desenhos infantis, uma cena de *Passe le temps*, com os jovens na parte

superior da vinheta, o "menino do dedo na boca", e os rostos do pai e da mãe, o corpo nu da mulher na rocha, o balão que substituirá a cabeça do artista, este de costas)

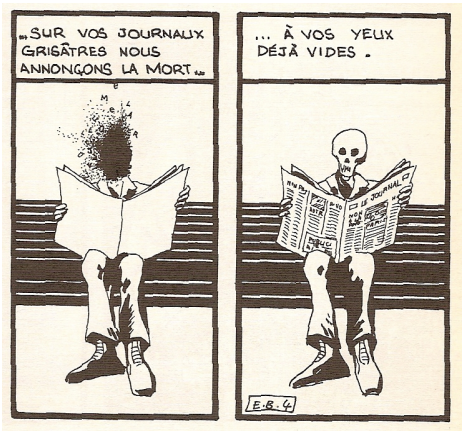
Edmond Baudoin – 11

Le chemin de Saint-Jean

- a sombra da morte no rosto do pai -

Edmond Baudoin – 12

La croisée



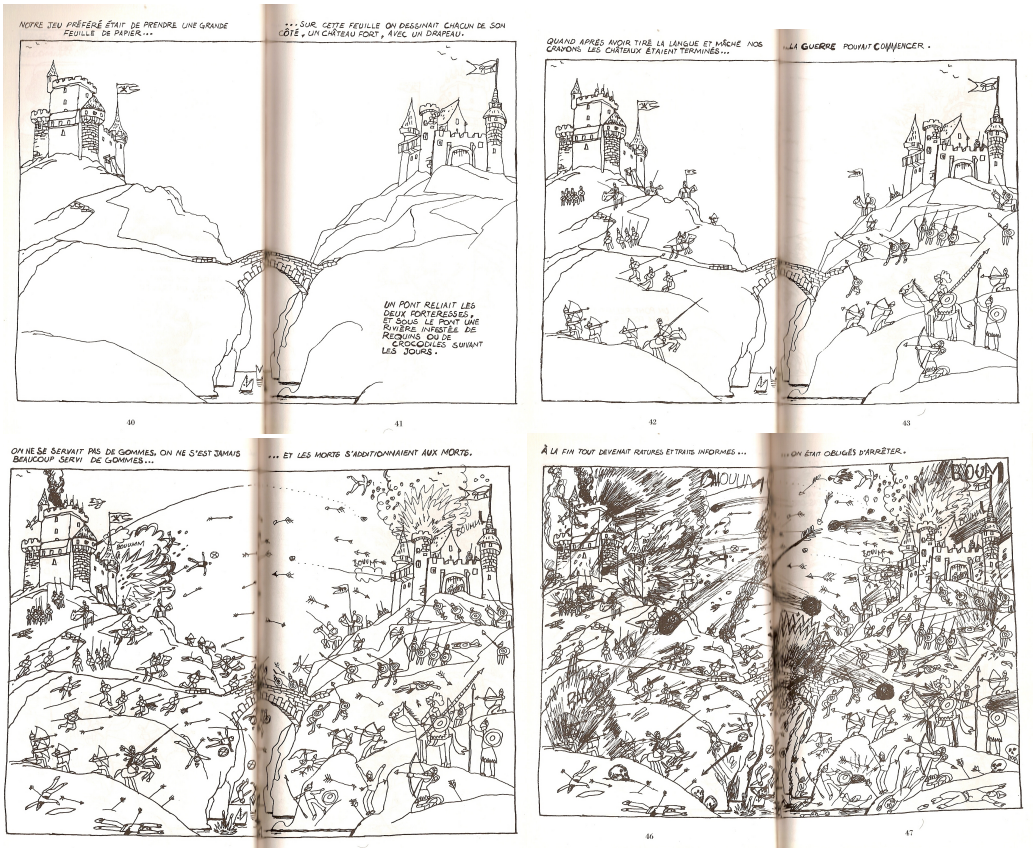
Civilisation

Les yeux dans le mur

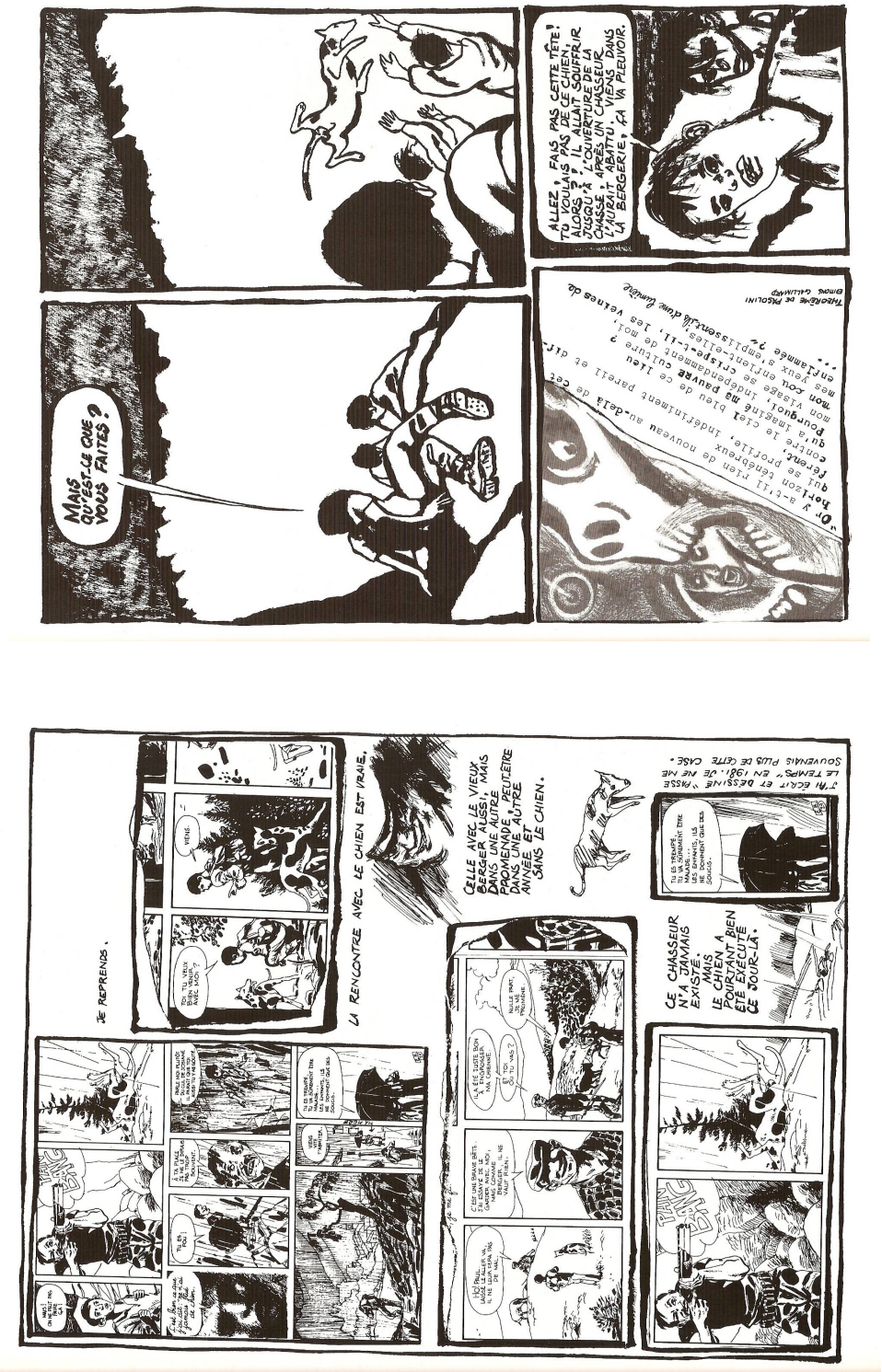
- a cabeça da morte -

Edmond Baudoin – 13

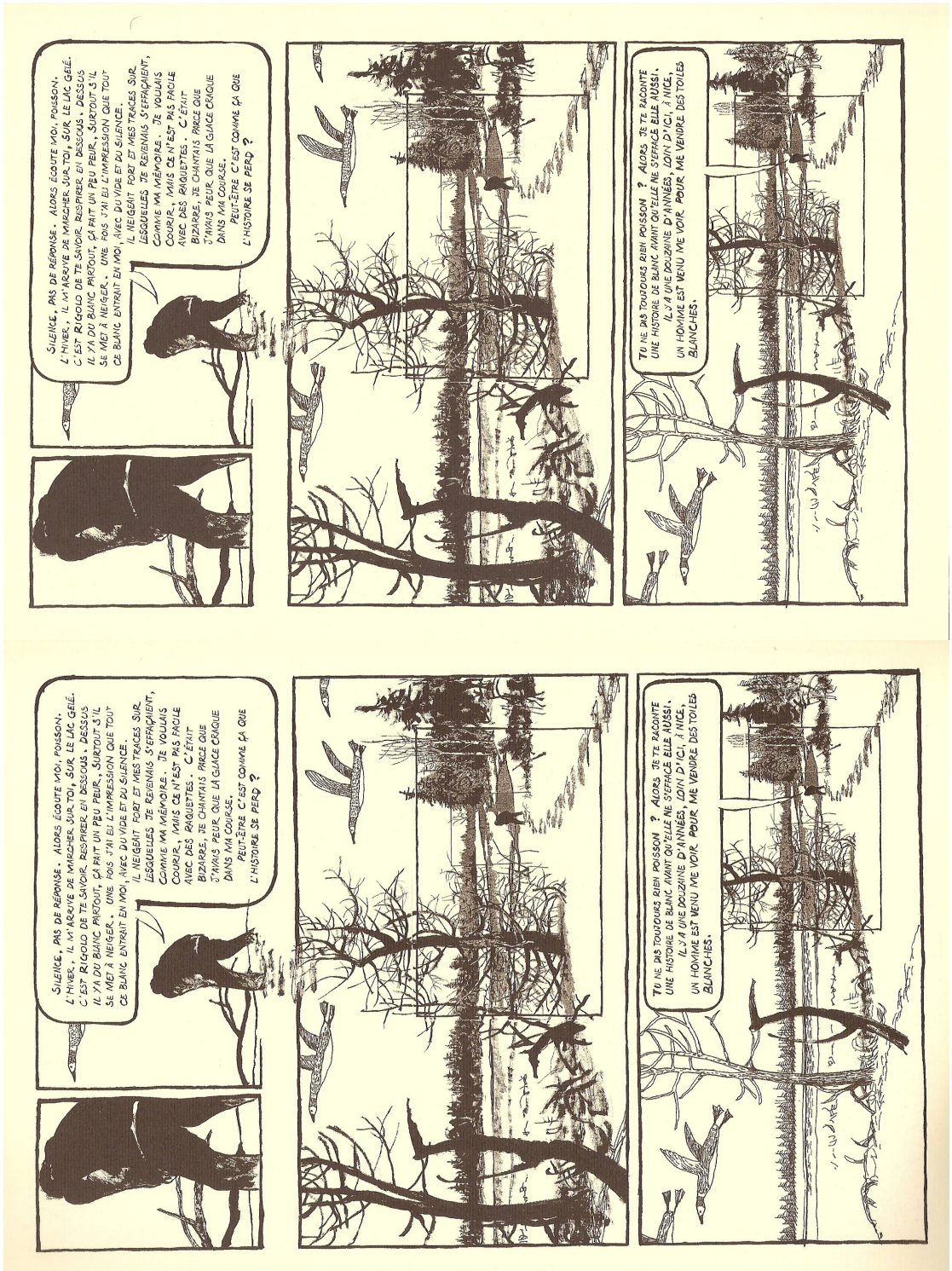
Le portrait
- o "trou blanc/troublant" -


NOTRE JEU PRÉFÉRÉ ÉTAIT DE PRENDRE UNE GRANDE FEUILLE DE PAPIER...
... SUR CETTE FEUILLE ON DESSINAIT CHACUN DE SON CÔTÉ, UN CHÂTEAU FORT, AVEC UN DRAPEAU.
UN PONT RELIAIT LES DEUX FORTERESSES. ET SOUS LE PONT UNE RIVIÈRE INFESTÉE DE REQUINS OU DE CROCODILES SUIVANT LES JOURS.
QUAND APRÈS AVOIR TIRÉ LA LANGUE ET MÂCHÉ NOS CRAYONS LES CHÂTEAUX ÉTAIENT TERMINÉS...
...LA GUERRE POUVAIT COMMENCER.
ON NE SE SERVAIT PAS DE GOMMES. ON NE S'EST JAMAIS BEAUCOUP SERVI DE GOMMES...
... ET LES MORTS S'ADDITIONNAIENT AUX MORTS.
À LA FIN TOUT DEVENAIT RATURES ET TRAITS INFORMES...
...ON ÉTAIT OBLIGÉS D'ARRÊTER.
BOUM!
BOUM!
BOUM!

Edmond Baudoin – 14



Éloge de la poussière
- a verdade "transvestida" de *Passe le temps* (citado) e a verdade reposta -



Le chemin de Saint-Jean
- a *mise en abîme* -

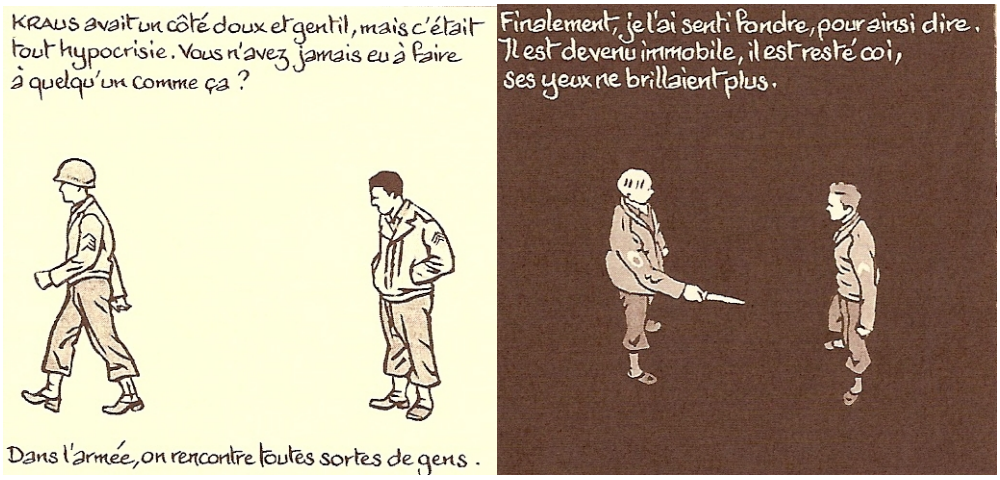
Emmanuel Guibert - 1

La guerre d'Alan (1-3)

Emmanuel Guibert – 2

- de silhueta ao retrato completo: as fases do rosto de Alan -
(vol. 1, pgs. 10, pormenor, 74, pormenor, e 86)

Emmanuel Guibert – 3



- fundo a branco, fundo a preto -
(vol. 2, pgs. 37 e 80, pormenor)

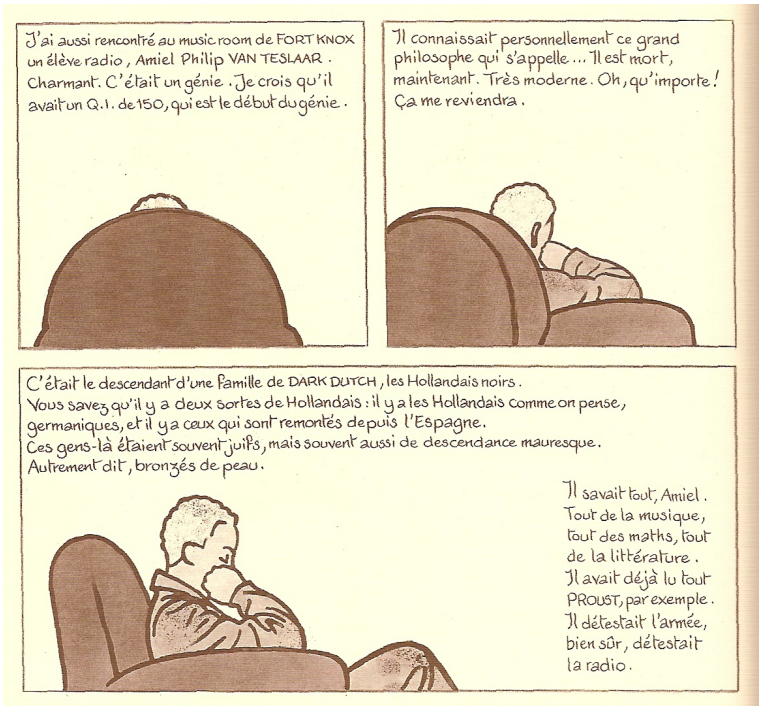
- os fundos "fotográficos" -
(vol. 3, pg. 17, pormenor)

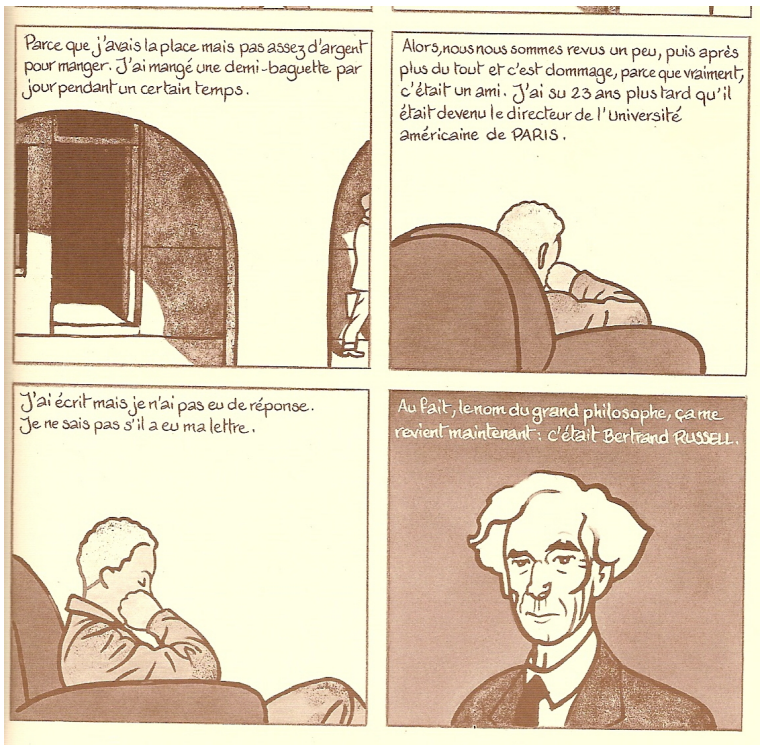
- as várias estratégias de representação -

Emmanuel Guibert – 4

- o espaço intervinhetal enquanto elemento significativo
de acção, tempo e de esquecimento –
(vol. 2, pg. 15, pormenor)

Emmanuel Guibert – 5





- o esquecimento de B. Russell (vol. 1, pgs. 52 e 55, pormenores) -

Emmanuel Guibert – 6

- "não se pode imaginá-la se não se a viu
e não se pode compreendê-la quando se a viu" –
um buraco branco que representa a possibilidade da memória
(vol. 3, pg 71)

Nota: ver última página deste trabalho.

Emmanuel Guibert – 7

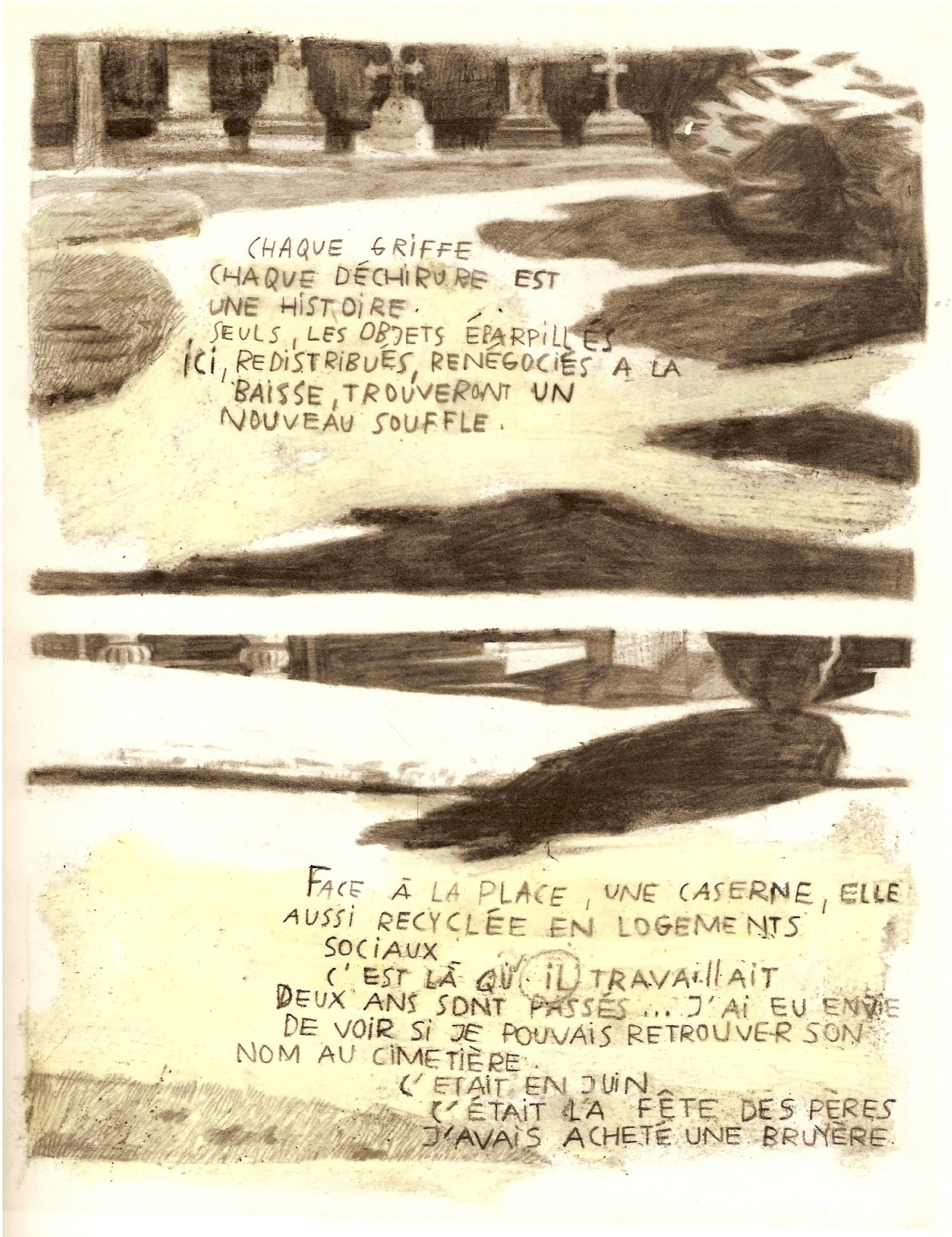
La Guerre d'Alan, vol. 3, última página

- "É tudo".

Dominique Goblet – 1

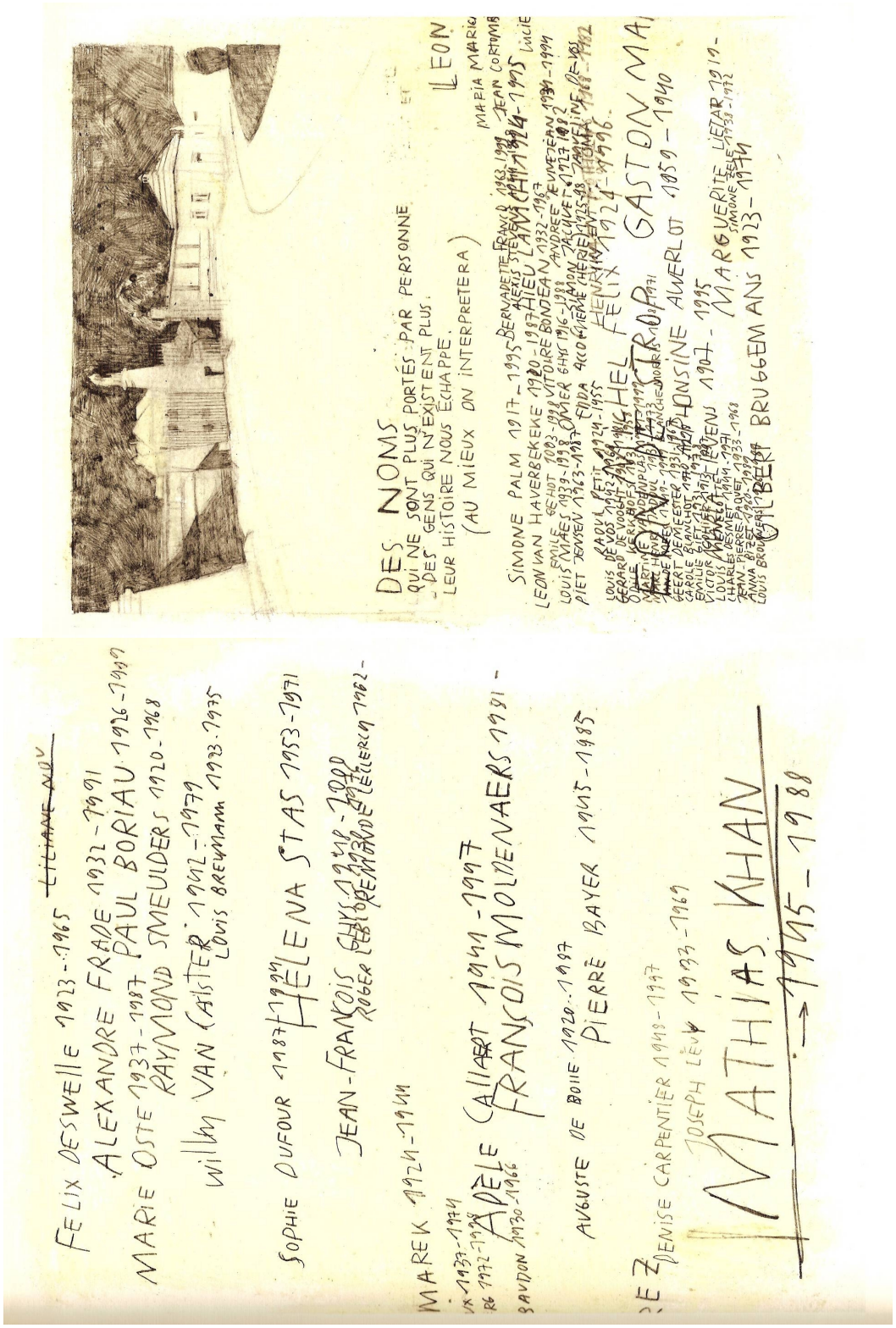
Souvenir d'une journée parfaite

Dominique Goblet – 2



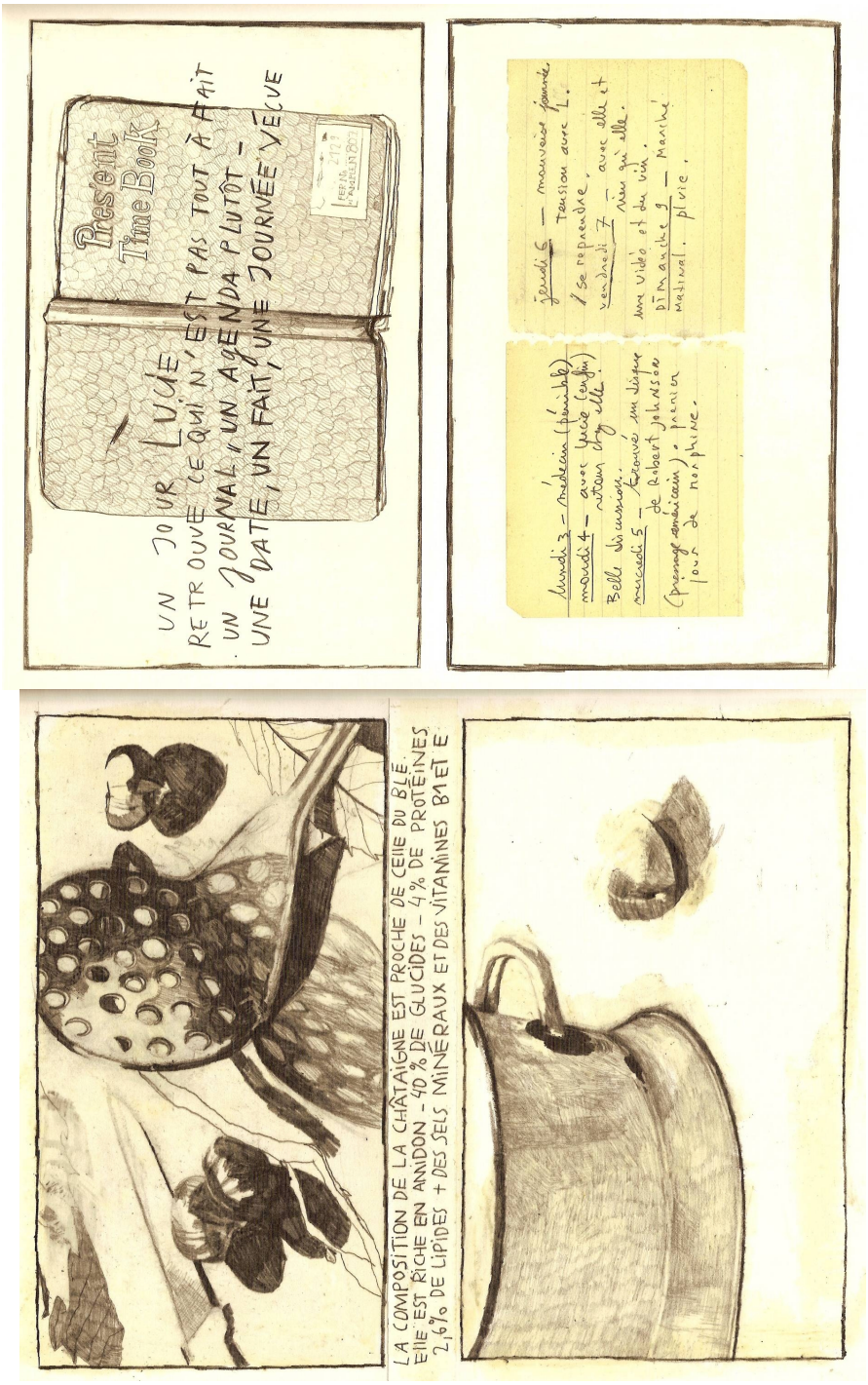
- a entrada no cemitério: o espaço que dará lugar à narrativa -

Dominique Goblet – 3



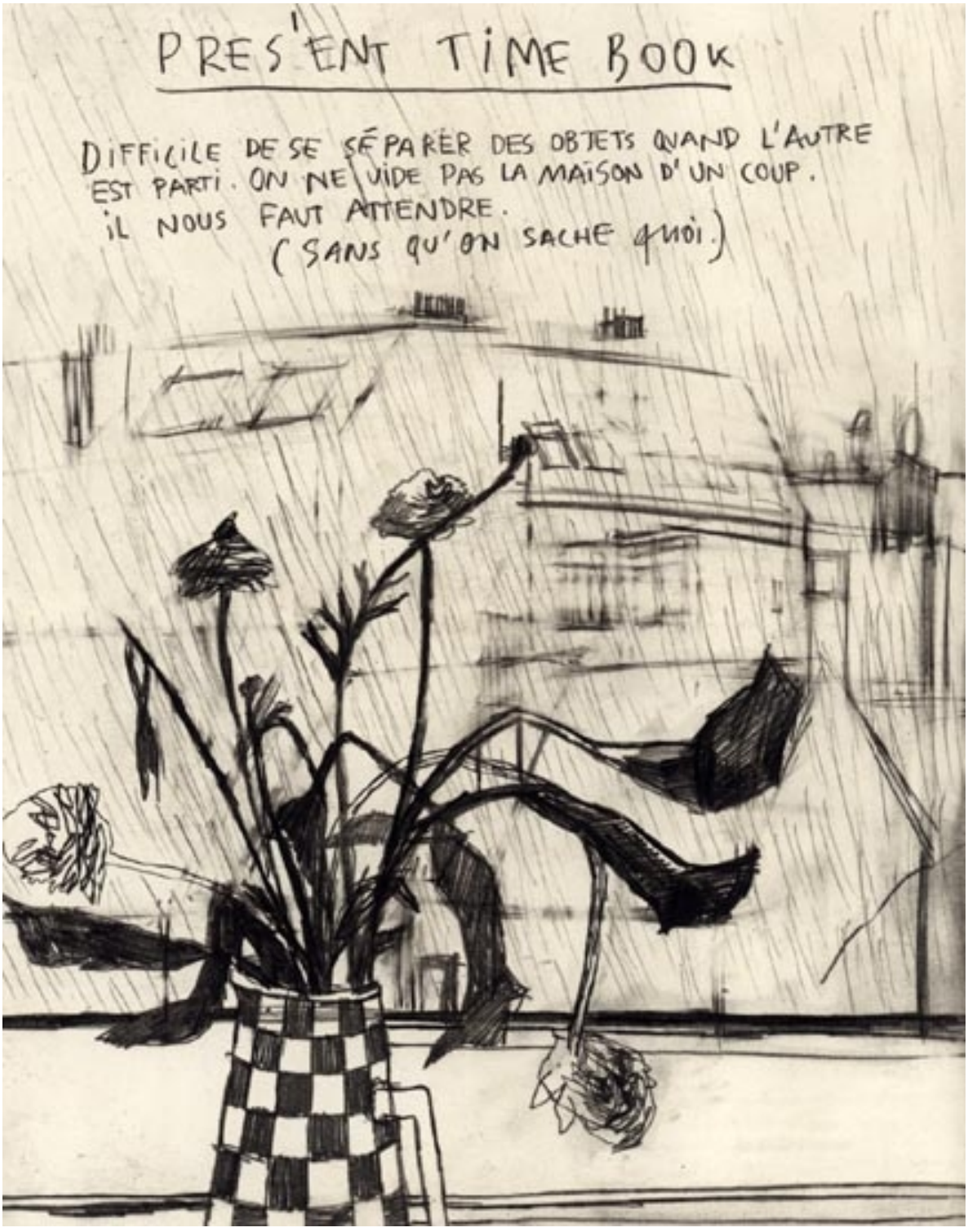
o “mar de nomes”

Dominique Goblet – 4



- os *mnémata*
a castanha e o diário -

Dominique Goblet – 5

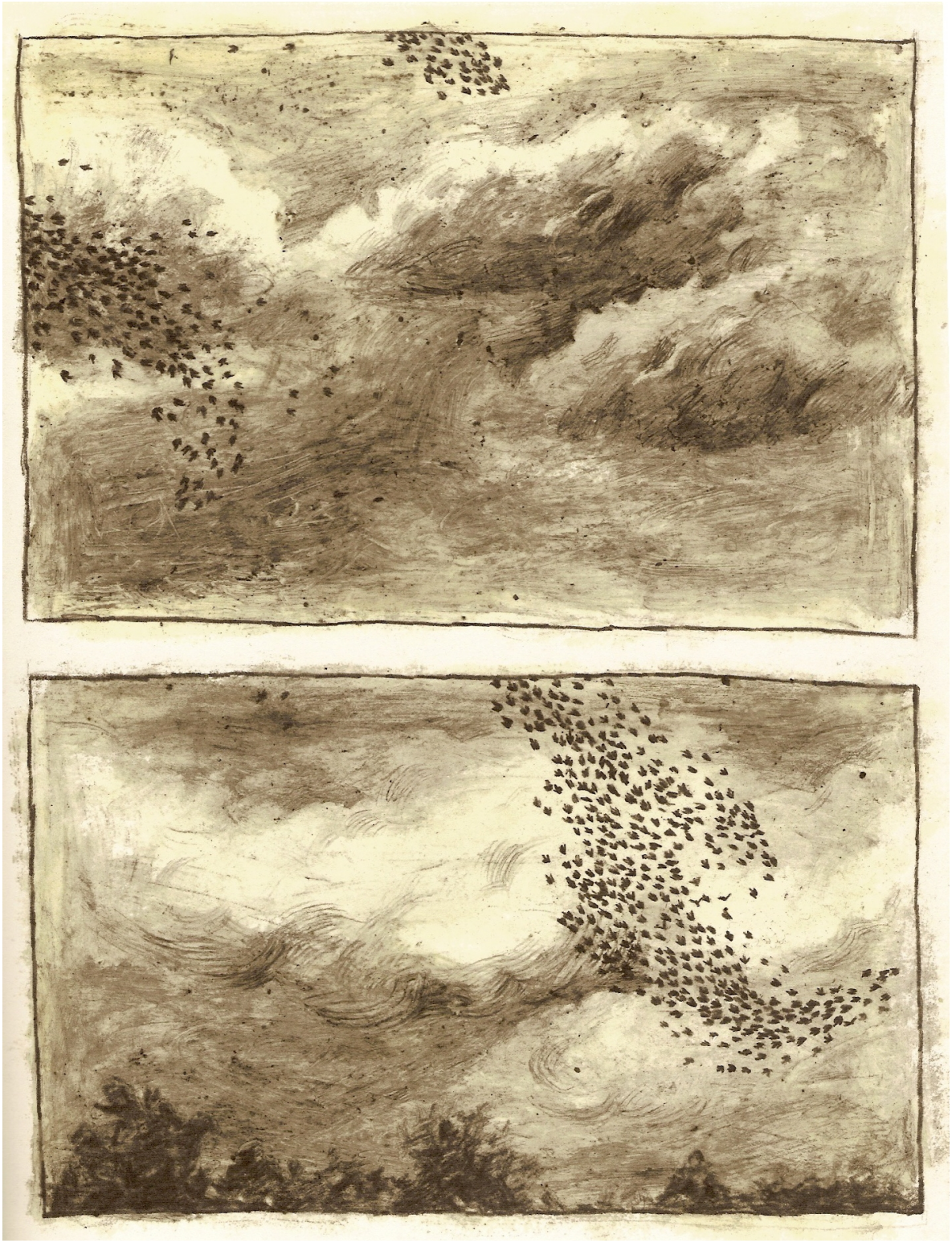


- no interior do *Pres'ent Time Book* -

Dominique Goblet – 6

- o espaço da ficção de Mathias Khan -

Dominique Goblet – 7

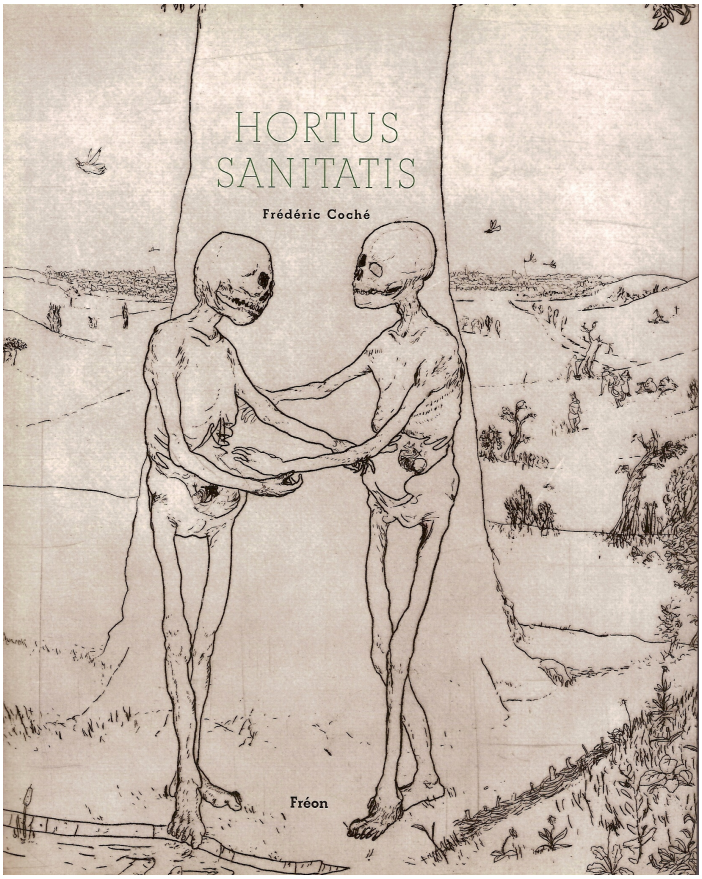


- o voo dos pássaros ou o espalhamento das cinzas? –
(quem observa?)

Dominique Goblet – 8

- o passeio a Lille num "dia perfeito" -

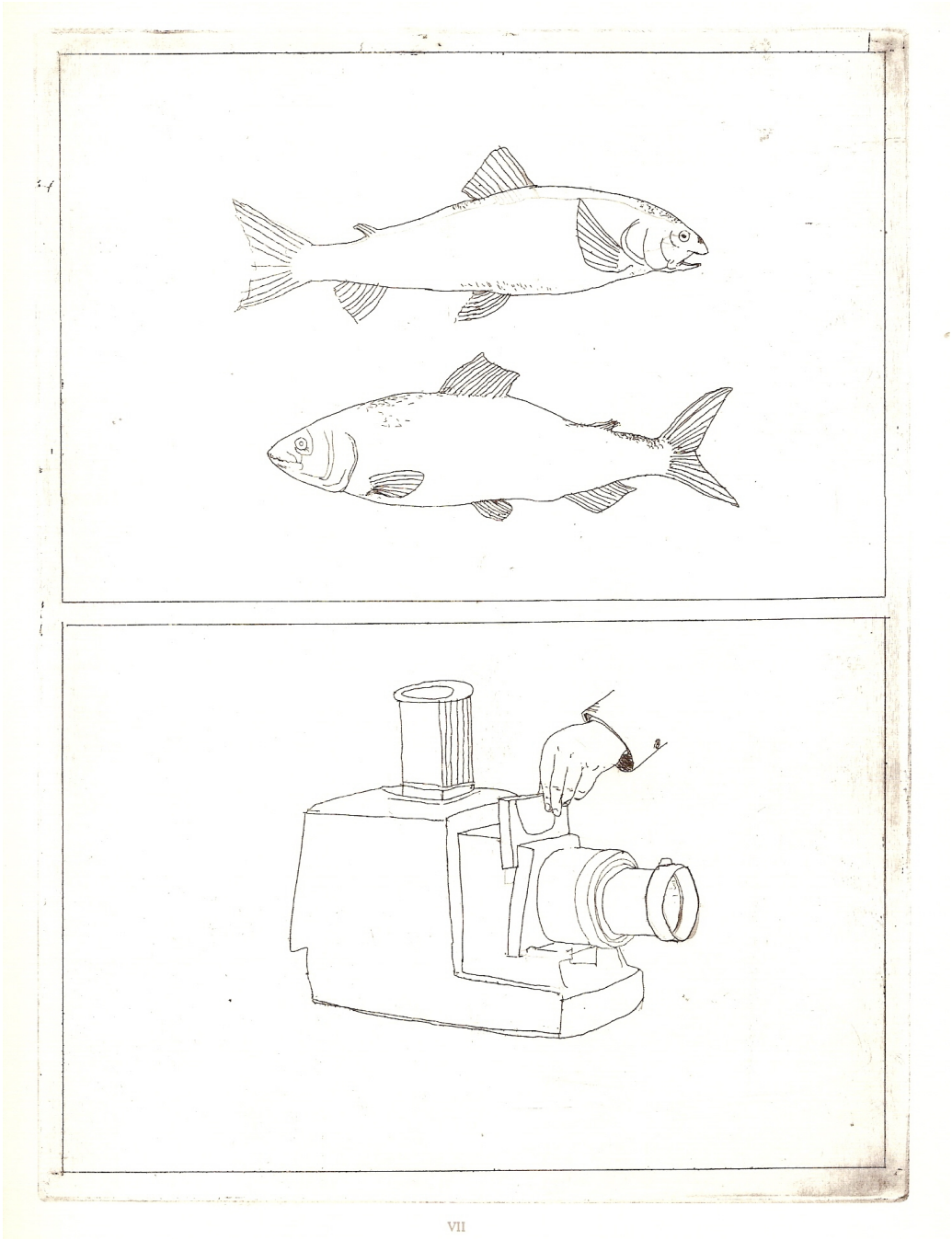
Frédéric Coché – 1



Hortus Sanitatis

Hortus Sanitatis - edição 1517
(note-se corruptela do título)

Frédéric Coché – 2



prancha vii (primeira)

Frédéric Coché – 3

prancha xiv

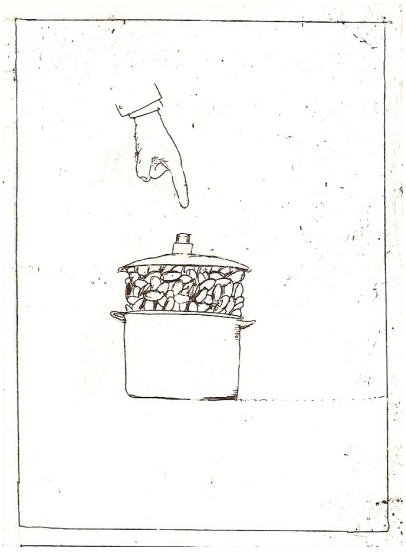
Rogier Van der Weiden
Tríptico da Visitação
(painel direito)

prancha xv
(pormenor, vinheta sup. esq.)

Hyeronimus Bosch
Juízo final
(painel exterior esquerdo)

as obras de arte (1)

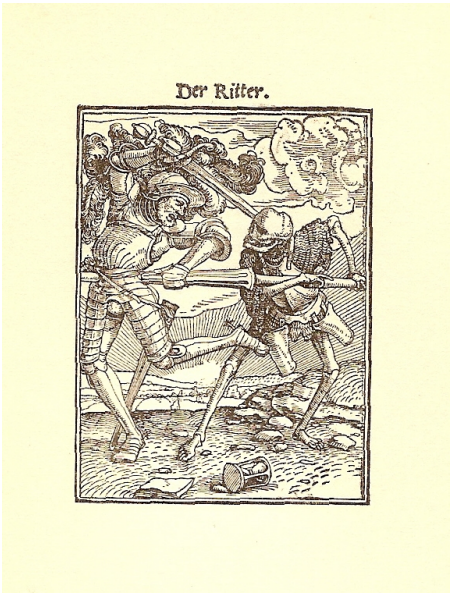
Frédéric Coché – 4



prancha xxvii
(pormenor, vinheta sup. dir.)

Marcel Broodthaers
Casserole et moules fermées

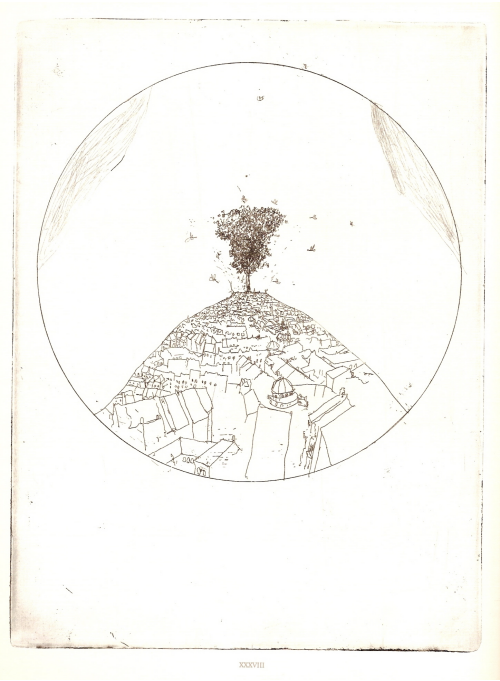
prancha xiii



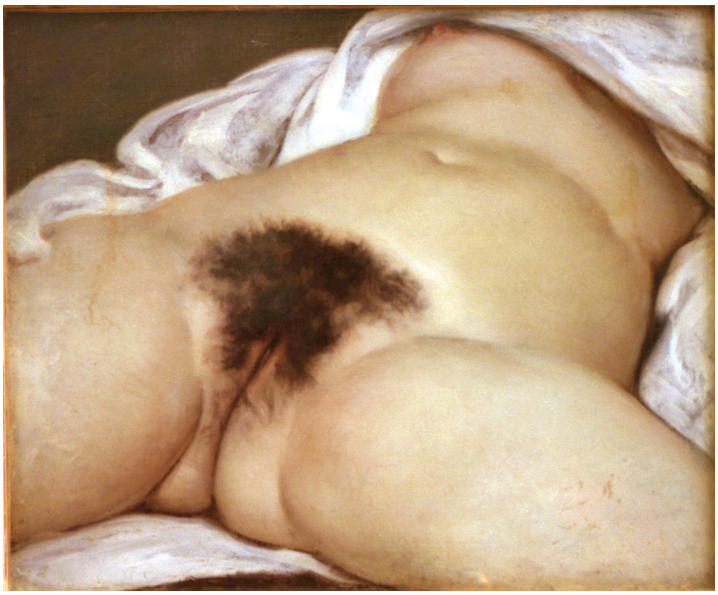
Hans Holbein
Tontentanz, Der Ritter

as obras de arte (2)

Frédéric Coché – 5



prancha xxxviii (última)



Gustave Courbet
L'Origine du Monde

Marcel Duchamp
Étant Donnés
(2. Le gaz d'éclairage)

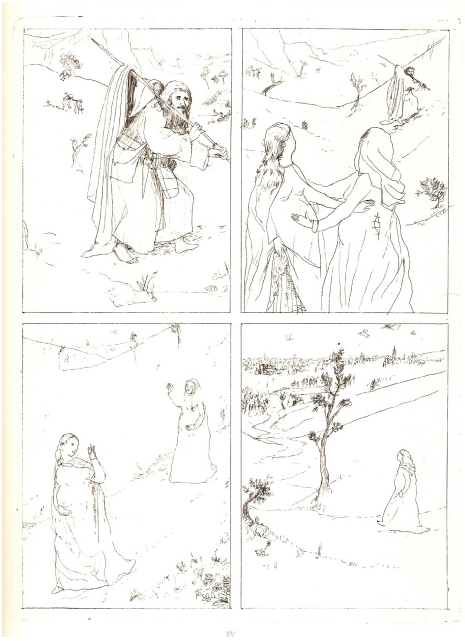
as obras de arte (3)

Frédéric Coché – 6

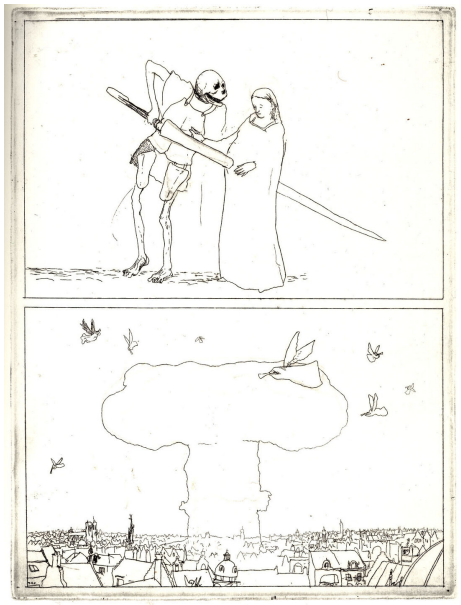
prancha xxiii

Frédéric Coché – 7

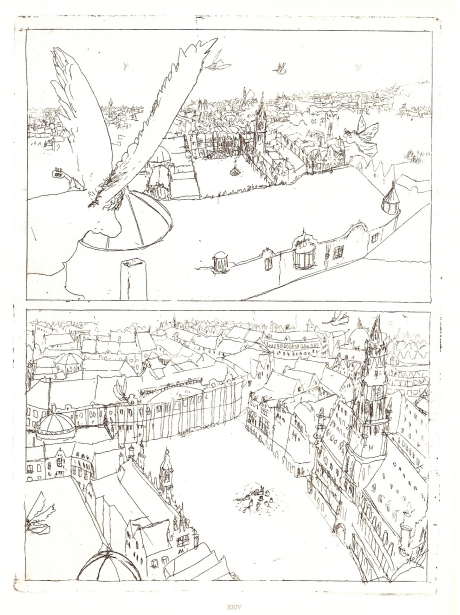
prancha viii



prancha xv

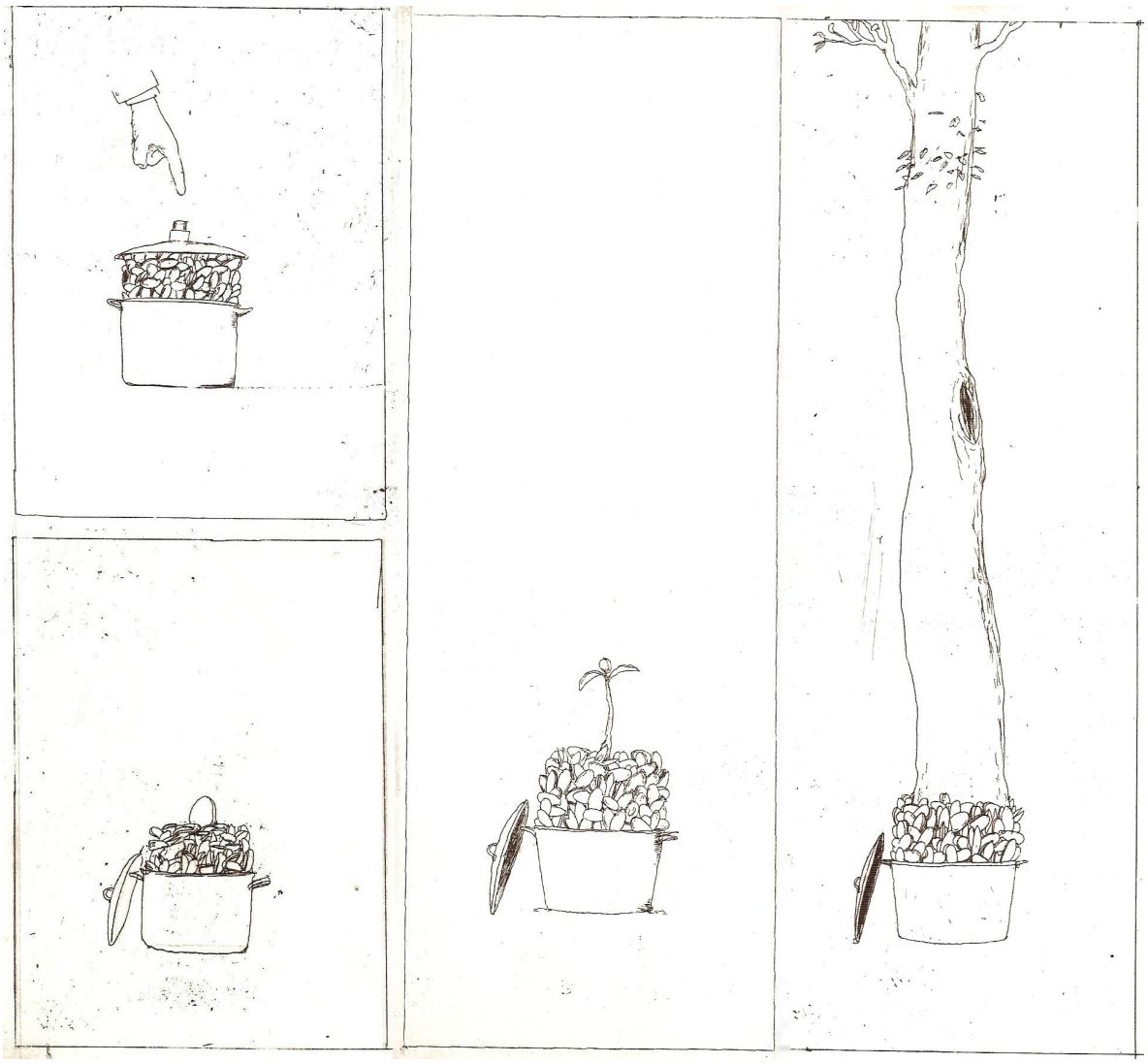


prancha xix



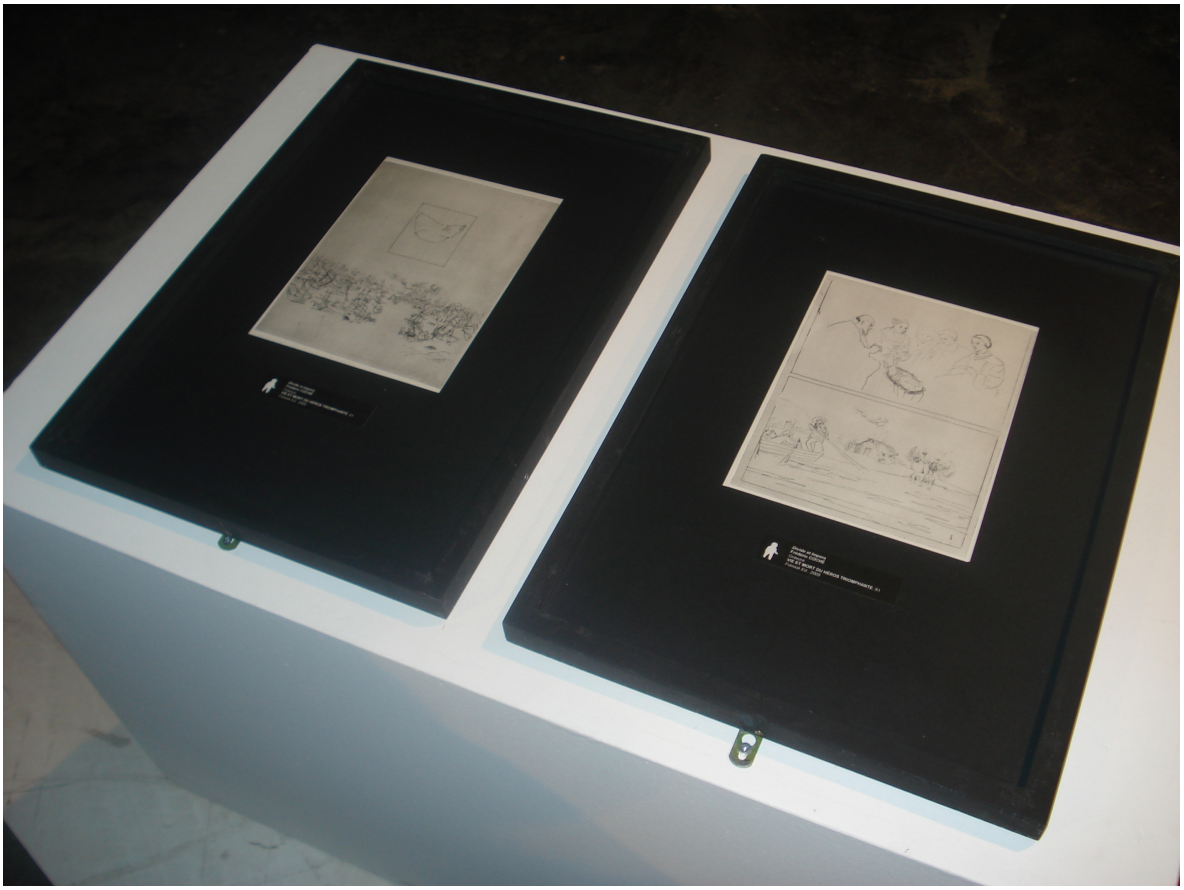
prancha xiv

Frédéric Coché – 8



o crescimento da árvores dos mexilhões
(colagem de vinhetas das pranchas xxvii, xxviii e xxxv)

Frédéric Coché – 9



gravuras de *Hortus Sanitatis* em exposição

in *Divide & Impera*, 18º Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora