

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA  
MESTRADO EM PSICOLOGIA

Laís Miranda Barbosa

Potências midiáticas:  
A emergência dos processos de subjetivação no encontro com as Histórias  
em Quadrinhos

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Almeida Pinto

Niterói - RJ  
2015

Laís Miranda Barbosa

Potências midiáticas:  
A emergência dos processos de subjetivação no encontro com as Histórias  
em Quadrinhos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Almeida Pinto

Niterói – RJ  
2015

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**B238** Barbosa, Laís Miranda.

Potências midiáticas : a emergência dos processos de subjetivação no encontro com as histórias em quadrinhos / Laís Miranda Barbosa. – 2015.

116 f. : il.

Orientador: Leonardo Almeida Pinto.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2015.

Bibliografia: f. 113–116.

1. Histórias em quadrinhos. 2. Memória. 3. Subjetividade. I. Pinto, Leonardo Almeida. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Abrahão Oliveira Santos  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Romulo Matteoni  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Leonardo Almeida Pinto  
Universidade Federal Fluminense

## **Agradecimentos**

Agradeço em primeiro lugar aos meus pais, Nilva e Donizete, pelo carinho, pelo suporte, pelas palavras de apoio em momento difíceis e, principalmente, pela confiança. À minha irmã Thaís pelo cuidado e pela presença constante, ainda que distante.

Ao professor Leonardo Almeida pela orientação, paciência e por sua leitura cuidadosa.

Ao professor Adalberto Müller, por Tarkovsky, por Manoel e, principalmente, por *Matéria e Memória*, um livro que levarei comigo para sempre.

À Fábio Araújo, obrigada pelo acolhimento, pela escuta e disponibilidade, por me abrir as portas d'A casa e por tornar o Rio uma experiência possível.

Aos meus amigos Guilherme Nunes, Francine, Guilherme Bessa, Breno, Willian e Daniel Coelho que embora distantes sempre estiveram presentes. Obrigada pela cerveja gelada nos finais de tarde, pela companhia, carinho e pelo colo em momentos difíceis em que eu pensei não ser possível prosseguir.

Obrigada a Daniel Vellutini e Isabela Cristina, por todas as conversas e pelo aprendizado cotidiano.

À Ronie Guimarães pelos momentos de apoio, pelas trocas e por seu companheirismo.

A todos os amigos que participaram de algum jeito desse processo de escrita e que com certeza estão presentes em cada linha desse texto, pois por mais que se trate de uma experiência solitária, uma escrita nunca se faz sozinha.

E por último, obrigada à Naiana, sem a qual essa pesquisa não existiria nem mesmo de início. Obrigada pelas conversas madrugada à dentro, pelas cervejas, pelo carinho e por não me deixar desistir. Por ser minha interlocutora e por sempre me fazer ir além nas vezes em que acreditei não ser capaz de dar um mais passo se quer. Nai, você sabe.

Minha gratidão a todos vocês

Laís Miranda Barbosa

## **Resumo**

O presente trabalho propõe uma leitura das histórias em quadrinhos a partir das articulações entre os conceitos bergsonianos de percepção, memória e duração em relação aos conceitos de dispositivo espaço-tópico e dispositivo artrológico propostos por Groensteen. Tem como objetivo pensar a relação instaurada entre leitor e obra, bem como os processos subjetivos que são engendrados a partir desse encontro, argumentando que o quadrinho é uma possibilidade de experimentar um espaço-tempo singular que prescinde da participação ativa do leitor. Nesse sentido, utiliza como objeto de análise a leitura do quadrinho *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo*, entendendo este enquanto um potente intercessor para se pensar as relações entre tempo e subjetividade, bem como a produção de existência no contemporâneo, devido às suas características formais e narrativas singulares.

**Palavras-chave: quadrinho, memória, subjetividade.**

## **Abstract**

This study proposes a reading of comic books from the joints between Bergsonian concepts of perception, memory and duration in relation to the concepts of space-topic device and artrologic device proposed by Groensteen. Aims to reflect the established relationship between reader and work, as well as the subjective processes that are engendered in this relation, arguing that the comic is a possibility to experience a singular space-time construction that dispenses the active reader participation. In this sense, uses as an object of analysis the reading of the comic *Jimmy Corrigan -o smartest boy on earth*, understanding this as a powerful intercessor to think about the relationship between time and subjectivity, as well as the production of existence in the contemporary due to its formal and narratives unique characteristics.

**Keywords: comic, memory, subjectivity.**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
<b>CAPÍTULO 1: Articulações espaço-temporais nas histórias em quadrinhos: a relação leitor e obra</b> .....	15
1.1 Um breve histórico – do underground aos quadrinhos alternativos .....	15
1.2 O sistema dos quadrinhos .....	26
1.3 Subjetividade e memória, tempo e imagem .....	33
<b>CAPÍTULO 2: Memória e tempo em <i>Jimmy Corrigan</i> – uma possível leitura</b> .....	42
2.1 James III (Jimmy) – Chicago de 1993 .....	43
2.1.1 O super-herói .....	50
2.1.2 Tammy .....	56
2.2 James I – Chicago de 1983 .....	58
2.3 Análise da linguagem do quadrinho – uma leitura bergsoniana de Jimmy Corrigan .....	68
<b>CAPÍTULO 3: Configurações urbanas e subjetivas em <i>Jimmy Corrigan</i></b> .....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	110
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	114



## INTRODUÇÃO

A tradição de contar histórias através de imagens sempre esteve presente na história da humanidade, desde as pinturas rupestres, os hieróglifos egípcios, as tapeçarias medievais até os vitrais de igrejas. A arte sequencial, o cinema, a literatura, a pintura, fazem parte da construção de um imaginário moderno e sendo formas de expressão de suma importância para se entender nossa relação com as imagens e, portanto, nossa representação de mundo e de nós mesmo. Considerando que as histórias em quadrinhos enquanto parte desse conjunto é uma arte de inegável importância histórica, política e social, o presente trabalho propõe partir desse meio pensar a narrativa imagética em sua relação com a produção de subjetividade e enquanto meio potente para problematizar nossas experiências no contemporâneo.

Nesse sentido, será colocada em análise um determinado processo de leitura através do qual serão exploradas as conexões criadas entre leitor e quadrinhos, cujos desdobramentos atravessarão a pesquisa em diversos âmbitos. Nesse ponto, é possível uma breve aproximação entre os quadrinhos e a leitura literária, para melhor fundamentar tal proposta, uma vez que ambos produzem relações análogas no que se refere ao processo de leitura em si. Almeida (2009), ao falar sobre o espaço de ressonâncias que é aberto entre leitor e obra e a experiência da leitura literária coloca que esta é “uma atividade solitária que convida aquele que a exerce tanto à alteridade quanto ao retorno sobre si mesmo, sendo, deste modo, um ato que torna possível uma mudança na esfera subjetiva” (ALMEIDA, 2009, p. 153). Da mesma forma, esta pesquisa argumentará que a leitura do quadrinho é capaz de colocar verdades e convicções em questão e proporcionar a criação de novos sentidos ao confrontar o leitor mobilizando suas percepções de mundo e de si. Como coloca o autor “poderíamos enfatizar que a leitura literária não desvela uma verdade, mas coloca as verdades em questão. Ou, ainda, que ela tem, como um de seus objetivos, o de ser contaminada pelo questionamento das convicções e das regras que nos cercam” (ALMEIDA, 2009). É nesse sentido, portanto, que a relação entre leitor e quadrinho será pensada aqui, enquanto um espaço de ressonâncias através do qual são produzidos novas percepções e novos arranjos subjetivos.

Em relação a teoria da linguagem dos quadrinhos, partimos da obra de Thierry Groensteen, *The System of Comics* 2007, uma leitura dos quadrinhos que aborda as características formais de sua linguagem através dos estudos de seus elementos espaço-

temporais, divididos nos dispositivos espaço-tópicos e artrológicos. Groensteen é, atualmente, um dos teóricos que tem se firmado enquanto leitura obrigatória para pesquisadores da área, justamente por propor uma ruptura com perspectivas tradicionais<sup>1</sup>. O trabalho de Groensteen orienta-se no sentido de estabelecer os quadrinhos enquanto uma linguagem única, focando nas características particulares da articulação de seus elementos e nas impressões temporais que são estabelecidas entre obra e leitor. Através de uma rica análise tenta, então, abarcar a diversidade de todas as formas dos quadrinhos, não recaindo, contudo, em uma proposta de normatização desta linguagem.

Para o autor, a base ontológica do quadrinho é o jogo relacional de uma pluralidade de imagens interdependentes que coexistem plástica e semanticamente no mesmo espaço, refutando, assim, a concepção tradicional que coloca o quadrinho enquanto o resultado apenas da articulação palavra e imagem (GROENSTEEN, 2007). Nos quadrinhos, as imagens possuem primazia sobre as palavras e são, portanto, a sua principal base narrativa. Não se trata, entretanto, de um simples alinhamento de imagens sequenciais na página. Da mesma forma que na literatura e no cinema é imprescindível um determinado fluxo narrativo, é preciso que algumas variáveis sejam consideradas no processo de criação dos quadrinhos. É imprescindível, então, que seu(s) autor(es) levem em conta suas exigências formais e a pré-concepção da organização espacial que será adotada, ou seja, seu *layout*. Esse processo remete, ao mesmo tempo, a uma partição temporal que é definida pela decupagem, a forma como as imagens se organizam nos quadros para compor uma narrativa. Ambas operações se determinam mutuamente sendo, por isso, necessário considerar seus entrelaçamentos que vão influenciar diretamente na leitura do quadrinho.

Nesse sentido, a partir dos dispositivos criados por Groensteen, buscou-se pensar a relação entre o *layout* e a decupagem e sua relação com as articulações de sentido feitas pelo leitor, principalmente através das funções da sarjeta e do princípio de tabularidade (GROENSTEEN, 2007). A tabularidade remete a forma como o leitor percebe a página inicialmente como uma imagem só para posteriormente decompô-la em unidades menores a serem decifradas (os quadros). A leitura de um quadro influencia necessariamente na leitura dos quadros posteriores e anteriores, de forma que há entre

---

<sup>1</sup> Como a de Will Eisner (2010), que entende os quadrinhos enquanto forma de literatura, dando grande foco a relação entre palavras e imagens característica do meio, mas que exclui de sua definição uma grande variedade de obras. A discussão sobre a questão da definição dos quadrinhos será tratada em nosso primeiro capítulo.

eles uma relação de simultaneidade. Nesse sentido, a percepção que o leitor tem um quadro se atualiza em outro e vice-versa, em um movimento constante de construção de significados. Operação esta que é mediada pela sarjeta (espaços entre os quadros), a qual, junto com o requadro (moldura do quadro), possibilita ao leitor discernir entre os quadros da página e atualizar a imagem de um sobre os demais. Dessa forma, é possível ir além da concepção tradicional que coloca a justaposição enquanto uma operação de montagem e reconstituição de movimento através de cortes fixos no espaço, retratando, ao contrário, o próprio tempo.

Entendendo que na leitura de um quadrinho o leitor participa ativamente da construção de sentidos na narrativa utilizando suas próprias experiências (MCCLLOUD, 2005), propõe-se uma intercessão entre a teoria dos quadrinhos de Groensteen e a filosofia de Bergson, através dos conceitos de percepção, memória e duração. As principais características a serem pensadas são aquelas referentes ao espaço e, principalmente, ao tempo, que como se pretende demonstrar, está intrinsecamente ligado a produção de subjetividade.

Em *Matéria e Memória* (2010), Bergson lança as bases conceituais para a formulação de uma teoria original que altera radicalmente os pressupostos filosóficos modernos. Ao relacionar os conceitos de percepção, memória e duração, o filósofo propõe uma nova forma de percebermos e nos relacionamos com o tempo, a matéria e o espírito. O conceito de duração instaura a noção de um tempo contraído em que passado e presente se mesclam na produção de um constante devir, em que um se atualiza no outro num movimento incessante de criação, um processo de vir a ser em que os sujeitos estão em processo constante de transformação. Isso devido à concepção bergsoniana que coloca o passado enquanto algo que se conserva em si e ao mesmo tempo no corpo sob a forma de mecanismo sensório-motor apreendido, ou seja, enquanto duas realidades coexistentes. Dessa forma, a duração remete a um movimento de atualização desse passado vasto em uma percepção presente que volta a ser passado resultando em um movimento indivisível, pois toda percepção por mais instantânea que pareça, possui uma espessura de duração (BERGSON, 2010). Portanto, para Bergson, o ser só pode ser compreendido na duração.

A maneira como o tempo é percebido e compreendido, através da relação entre percepção e imagens, implica em uma determinada concepção de subjetividade que influencia a forma com que experimentamos nossa relação com o mundo, com o outro e com nós mesmos. A arte possui uma relação privilegiada com o tempo (MAGUEIRA e MAURÍCIO, 2012), uma vez que compõe espaços-tempo singulares que escapam a

ordenação cotidiana a partir da qual estruturamos nossas vidas em termos de um tempo útil e rígido que permeiam nossas rotinas. No espaço-tempo criado pela arte, é possível experimentar um outro tempo que se dá em outros ritmos, no qual o pensamento reverbera de formas distintas da maneira com que se habitou a perceber o mundo e a organizar modos de viver. Nesse sentido, a arte é uma possibilidade de criar outras formas de experimentar os devires do mundo e das forças que nos constituem como sujeitos, (MAGUEIRA e MAURÍCIO, 2012).

Assim, esta pesquisa elege o quadrinho enquanto uma aposta política, potente para tencionar nossas percepções e colocar nossas verdades em questão. O quadrinho é um modo de pensar, é um exercício do pensamento e uma forma de compreender o mundo em suas configurações históricas, sociais e políticas. É capaz, assim, de mobilizar a percepção de formas distintas, como forma de problematizar nossas relações com o mundo. Sendo uma linguagem cujas característica estática e pela participação ativa que exige do leitor em termos de memória e percepção, considera-se que o quadrinho permite uma relação singular com o tempo através de suas propriedades formais e da maneira como cada autor a utiliza para representar o mundo. Dessa forma, cria a possibilidade de subversão da própria percepção, de ressignificação de afetos e, assim, de colocar em movimento questões que afetam, que mobilizam e produzem configurações subjetivas.

O quadrinho será colocado, então, enquanto um intercessor<sup>2</sup> para pensar, através de uma determinada experiência de leitura, as redes de forças que se imprimem sobre os corpos e constituem nossa maneira de ser e estar no mundo. Bem como para problematizar a relação entre subjetividade e memória, imagem e tempo em uma configuração histórica atual que é caracterizada pelo excesso de informação, de imagens, e pela instantaneidade do tempo.

Esta discussão terá como base de análise a obra de Chris Ware, *Jimmy Corrigan: o menino mais esperto do mundo* (2000), em que a memória e o tempo são essenciais, uma vez que são a matéria-prima a partir da qual a narrativa é construída. Trata-se de um quadrinho que, na forma como compõe suas páginas, retrata o próprio funcionamento da

---

<sup>2</sup> Para Deleuze, os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento (DELEUZE, 2010). A criação de conceitos, a invenção de imagens, se faz mediante as apropriações de conceitos de outrem, de torções e conjunções de distintos conceitos filosóficos e de intercessões com saberes não-filosóficos (a literatura, a arte e a ciência). Ou seja, um intercessor é um encontro que nos força a pensar, que retira o pensamento de sua imobilidade, violentando nosso pensamento (para Deleuze pensar é uma violência) no confronto que implica colocar em questão nossas concepções, nossas verdades

memória, figurando, simultaneamente, passagens temporais distintas em que passado, presente e futuro coexistem na mesma página, como um todo a ser apreendido. Assim, o leitor tem acesso aos próprios fluxos de pensamento, às percepções e às memórias do personagem a partir de uma perspectiva interior e ao mesmo tempo exterior. Algo que só é possível à linguagem do quadrinho e que mobiliza a percepção de forma singular.

Devido à apropriação espaço-temporal instaurada pelos quadros, e a forma não cronológica da história em que tempos distintos se cruzam através da história dos personagens, os sentidos permanecem sempre em vias de se construir, tanto do ponto de vista da página, quando da obra em si. Dessa forma é possível ao leitor traçar paralelos constantes entre os personagens, em que o passado de um é remetido ao presente do outro, dando maior densidade a tais figuras. Assim, argumenta-se que, da mesma forma que o leitor apreende a página como um todo, esta relação pode, em outros níveis, ser estendida para a obra, que permanece aberta à mobilidade de significados suscitados por cada página. Como se a obra em si constituísse uma espessura de duração como a entende Bergson (2010).

*Jimmy Corrigan* consiste em uma história que trata de questões caras para se pensar nossa própria experiência da alteridade, do contemporâneo, como a busca por pertencimento, a dissolução dos laços familiares, o isolamento e a falta de conexões que permeiam nossas relações com o outro. Portanto, trata-se de uma leitura singular que coloca em análise, ao mesmo tempo, determinada experiência de mundo. Através da leitura desta obra de Chris Ware pretende-se, então, elaborar uma discussão sobre os aspectos formais do quadrinho e sua relação com o leitor para, posteriormente, problematizar a própria história e aquilo que ela coloca em questão.

É válido ressaltar que a leitura que se coloca em questão aqui não se dá em caminhos certos, mas se faz no processo, criando neste mesmo caminho, desvios, retornos, paradas ou atalhos. Ou seja, não se trata aqui de rotas determinadas em começo e fim, mas de passagens criadas processualmente, sempre em vias de alterarem suas trajetórias, de criar novos sentidos. Dito isso, é importante ressaltar: tão pouco se trata de um leitor previamente dado. De um sujeito já constituído. Nessa leitura ocorre uma relação de trocas em que o leitor é ao mesmo tempo produto e produtor. Dessa forma, ao colocar em análise uma determinada leitura do quadrinho, o que se quer aqui não é gerar permanências, interpretações determinantes que esgotem os possíveis sentidos da obra, mas colocar em questão o próprio processo de leitura, os entrelaçamentos de sentido que

vão assumindo múltiplas formas em um movimento incessante de ressignificação e produção de novas percepções.

O quadrinho, ponto do qual esta pesquisa parte, é uma experiência solitária, é um meio que exige de seu leitor o confronto com sua própria solidão e, por consequência, com as questões que o mobilizam. Mas antes de tratar-se de apenas mais uma forma de isolamento imersivo, o quadrinho é um vacúolo de silêncio que nos abre à possibilidade de experienciar um tempo outro, nosso próprio tempo. Leitor e quadrinho aqui estabelecem uma relação para catalisar processos, para fazer pensar, para recolocar em movimento o próprio pensamento e através da leitura, produzir um nó entre distâncias e imersões que nos possibilitem refletir e pensar a vida que nos atravessa em tantas instâncias.

Nesse sentido, esta pesquisa se divide em dois momentos distintos: um primeiro em que será feito um histórico tanto dos quadrinhos como da relação entre tempo e subjetividade, além de traçar um panorama dos mecanismos de produção de sentido da linguagem do quadrinho de forma a melhor fundamentar a análise que se seguirá. Em um segundo momento será feita uma leitura panorâmica da obra em questão, buscando desdobrar as tramas da narrativa, focando em seus aspectos formais e nas possíveis articulações de sentido. A isso se seguirá uma análise da história em si e de que maneira a obra pode lançar visibilidades sobre os processos de produção de subjetividade e contribuir, assim, para uma leitura do contemporâneo.

## Capítulo 1 - Articulações espaço-temporais nas histórias em quadrinhos: a relação leitor e obra

### 1.1. Um breve histórico – do *underground* aos quadrinhos alternativos

A história em quadrinho é uma arte global, motivo pelo qual é difícil estabelecer um marco inicial ou considerar a produção de cada país isoladamente, conforme apontaram Mazur e Danner (2014), em *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. Entretanto, para a discussão que se segue, é necessário estabelecer um recorte para melhor situar nosso objeto de estudo, a obra de Chris Ware. Assim, será traçado aqui um breve panorama da história dos quadrinhos norte-americanos a partir de 1960, o início do movimento *underground*, cujas raízes subversivas influenciaram toda uma concepção do meio que ainda reverbera nas produções atuais, passando por Chris Ware na década de 90.

Nos Estados Unidos, a grande popularização dos quadrinhos de super-heróis resultou em um mercado extremamente rentável cujo polo criativo era mediado por grandes editoras com destaque para a DC Comics e a Marvel Comics. Entretanto, mesmo diante da maior aceitação pública dos quadrinhos os autores eram constantemente limitados pelas editoras a produzirem o mesmo tipo de conteúdo padronizado e massificado, privados da maioria dos direitos de autoria e criação de suas histórias.

Diante de tal contexto, somado a histórias repetitivas, ao envelhecimento do público leitor e a crescente insatisfação dos autores frente ao não reconhecimento de seu trabalho, a produção de quadrinhos *mainstream* norte americanos enfrentou um declínio considerável, uma vez que essa indústria “foi se tornando uma monocultura, intrinsecamente identificada com um único gênero, que o público em geral associava exageradamente à bobagem juvenil” (MAZUR & DANNER, 2014). Fato que leva quadrinistas a lutarem constantemente contra o estigma corrente no ideário social de que este é um meio infantil e inferior à linguagem escrita por empregar imagens que fariam deste um meio meramente didático, uma porta de entrada para leituras “mais densas” a serem desenvolvidas futuramente por seus leitores:

Nas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, pode-se dizer que pouquíssimas pessoas pensavam seriamente no futuro dos quadrinhos. Onde quer que aparecessem (e apareciam praticamente em todos os lugares) eram vistos como diversão sem valor, efêmera, com forma e conteúdo pautados por considerações comerciais: aos criadores de histórias em quadrinhos não era

permitido trabalhar fora dos gêneros, formatos, abordagens narrativas e estilos gráficos considerados comercializáveis para um público de massa. O respeito pelo trabalho artístico não estava em questão. (MAZUR; DANNER, 2014, p. 11).

Nesse sentido, o surgimento de publicações independentes foi essencial para proporcionar a liberdade e a valorização que continuavam sendo negadas aos autores, uma vez que o gênero dos super-heróis, embora em crise, continuava a representar o que se entendia por quadrinho. Determinava-se, então, sua imagem como produto de entretenimento massificado, voltado para o público infanto-juvenil, e limitava-se o desenvolvimento de suas potências expressivas.

No final dos anos 60, o movimento dos quadrinhos *underground*, em que se destacavam figuras como Robert Crumb e Harvey Kurtzman, foi essencial para criticar esse *status* de produção massificada e superficial encarnados pelos quadrinhos mais populares da época. Eram produções que escapavam às amarras editoriais e questionavam abertamente as temáticas moralistas e conservadoras das obras mais comerciais, produzindo conteúdos de maneira livre e sem censura. Nesse movimento, autores utilizavam a linguagem dos quadrinhos para expressar a densidade histórica da época do pós-guerras, as contradições e insatisfações sociais, a alienação e as frustrações vivenciadas pelos próprios autores. Eram produções de humor ácido que expressavam uma nova forma de sensibilidade, voltadas para a expressão da realidade interna de seus autores, que passaram a se preocupar mais com o processo de escrita e desenho em si, escapando às necessidades mercadológicas. O movimento *underground* norte americano, somado aos movimentos que aconteciam principalmente na Europa e no Japão, abriu novos precedentes e possibilidades para o desenvolvimento da linguagem do quadrinho como a conhecemos hoje, provando a um público descrente, formado até mesmo por alguns autores mais céticos, que o quadrinho possui um potencial criativo que ainda está em vias de se descobrir, estando ainda no início de suas experimentações formais (MCCLLOUD, 2006).

Os quadrinhos, de uma forma ou de outra, sempre estiveram à margem dos meios artísticos, seja o cinema, a literatura, a pintura, etc., algo que se deve, em grande parte, a sua linguagem híbrida formada por imagem e texto<sup>3</sup>, seu formato serializado, sua ampla acessibilidade a públicos diversos, resultando em sua massificação e, conseqüentemente, à sua desvalorização enquanto objeto artístico, além da pouca densidade atribuída às suas

---

<sup>3</sup> Embora existam obras criadas apenas com imagens, a exemplo de *Monstros*, lançada em 2012, por Gustavo Duarte.



histórias, associadas a um mero escapismo infanto-juvenil<sup>4</sup>. Dessa forma, mesmo nos dias de hoje o quadrinho ainda mobiliza esforços no sentido de conquistar um espaço maior entre os demais meios artísticos e, ao mesmo tempo, de se firmar enquanto uma linguagem legítima, original e independente. Ao longo de sua história, vários foram os debates que discutiram tendências opostas no que se refere a percepção do meio e ao seu futuro. Alguns autores, principalmente aqueles do movimento *underground*, vinha para afirmar um certo *status* marginal e fora das institucionalizações rígidas do mercado, argumentando que o *establishment* artístico em nada contribuiria para o meio (MCCLLOUD, 2006). Ao mesmo tempo, outros focaram seus esforços no sentido de elevar os quadrinhos a um patamar superior, estabelecendo-o como um domínio artístico legítimo, cansados da desvalorização de seus trabalhos e do menosprezo com que os quadrinhos eram vistos. Nesse contexto, surge um importante movimento encabeçado por um autor vindo da vanguarda dos anos 40.

Com o lançamento de *A Contract with God and Other Tenement Stories*, em 1978 por Will Eisner, o termo Romance Gráfico (*Graphic Novel*, no original) começa a se popularizar entre os autores de histórias em quadrinhos, revolucionando importantes características que os definiam até então. Dentro de uma tradição que concebia os quadrinhos como histórias coloridas, dinâmicas, e, principalmente, serializadas, a publicação de Eisner em formato único, abordando temáticas mais “sérias” que destoavam da já falida produção de revistas de super-herói, foi essencial para abrir caminho a novas experimentações formais e estéticas, além de contribuir para a ampliação do público leitor.

Entretanto, embora a geração do romance gráfico se empenhasse em criar obras destoantes do universo de super-heróis, com temáticas mais cotidianas e pessoais, foi justamente o gênero dos superpoderes que revigorou o mercado decadente dos quadrinhos na década de 80. As produções da época seguiram as tendências europeias desenvolvendo histórias de super-heróis mais densas que levaram ao ressurgimento dos gêneros de ficção

---

<sup>4</sup> Inclusive, por mais que a história dos quadrinhos tenha sido a história de um esforço constante para se desvencilhar da imagem de uma linguagem exclusiva do universo infantil, as obras destinadas a esse público são de extrema importância para a compreensão do meio. Além disso, incorre-se frequentemente no erro de associar as publicações infantis a obras de pouca densidade formal e expressiva, entendendo que se trata apenas de narrativas simplórias, desconsiderando uma ampla variedade de produções. Entretanto, vários foram os autores que retrataram com sensibilidade e propriedades impressionantes o universo infantil, produzindo obras substanciais e inovadoras, como *Little Nemo* (1905) de Winsor McCay e de publicações mais atuais como *Turma da Mônica – Laços* (2013), de Vitor Caffagi e Lu Caffagi.

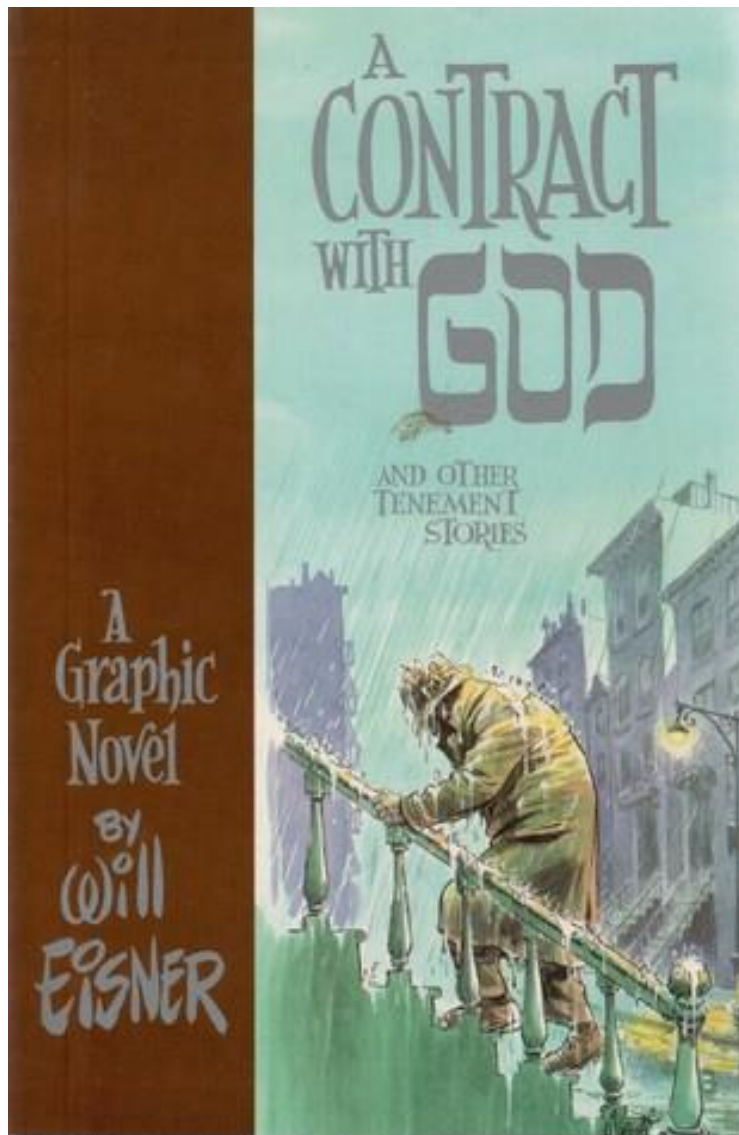


Figura 1 - EISNER, W. *A contract with god and other tenement stories*, 1978.

científica e de fantasia. Um movimento que resultou na criação da antológica revista 2000 A.D, da qual surgiram importantes nomes para o futuro dos quadrinhos como Frank Miller, com *O cavaleiro das Trevas* (1986) e os escritores ingleses Alan Moore, com *Monstro do Pântano* (1985) e *Watchmen* (1986), e Neil Gaiman, com *Sandman* (1989). Obras que influenciaram milhares de autores, não só norte-americanos, com suas temáticas mais filosóficas e existencialistas, criando histórias que abordavam temas mais socialmente explícitos como violência racial, questões de identidade, gênero e sexualidade, como vemos na Figura 2, página de *Watchmen*. Os trabalhos de roteirização e escrita passaram a ter maior importância para o mercado editorial que investiu amplos recursos para trazer escritores visados para as editoras, de forma que entre as décadas de

80 e 90, essa geração de escritores ingleses revolucionou o universo fantástico da DC Comics dando início a uma nova era na produção de quadrinhos. De forma que:

Em sintonia com a tendência norte-americana para histórias mais longas e com mais envolvimento, isso levou a um novo foco sobre o ofício de escrever para o veículo histórias em quadrinhos como um exercício literário em si, em vez de ser apenas uma estrutura na qual pendurar a arte. (MAZUR & DANNER, 2014, p. 165).

Moore, em parceria com Dave Gibbons, ressignificou o universo da ficção-científica e o gênero de super-herói com *Watchmen*, uma história ambientada na época pós-guerra fria, em que vigorava o medo e a paranoia da ameaça nuclear. Em *Watchmen*, as imagens de perfeição idealizada dos super-heróis foram desconstruídas e profundamente criticadas. Eles foram retratados como figuras cheias de defeitos, moralmente questionáveis, ambíguas e mais complexas, destoando profundamente da dicotomia clássica entre bem e mal que regia os universos fantásticos até então. Inspirados pelo movimento *graphic novel* iniciado por Eisner, foram criadas histórias mais complexas, com heróis mais tristes e sombrios, ambíguos, que destoando da superioridade nobre do herói de gerações anteriores, influenciando a criação de produções mais politicamente engajadas e em sintonia com os vários processos sociais de sua época. Conforme frisou McCloud, “o impacto social e político é, por si, um dos atributos da literatura ‘séria’, e os quadrinhos norte-americanos se inclinaram ocasionalmente nessa direção” (2006, p. 38). Logo, esse movimento configurou-se com um importante exemplo do potencial expressivo e crítico que os quadrinhos podiam atingir. Em *Watchmen*, por exemplo, Alan Moore:

Ao criar uma história independente, ambiciosa e completa, com toda a narrativa e as temáticas intrincadas de um romance literário, ele provou que o gênero era capaz de inesperada complexidade. Combinou aspectos de histórias em quadrinhos de super-heróis com o mistério de assassinato, suspense psicológico e comentários sobre a natureza da própria autoridade, precisamente estruturados em camadas de imagens simbólicas, todos encenados por arquétipos de super-heróis levados a seus extremos lógicos: o homem-deus sem emoções, a acadêmica/atleta, a encarnação da perfeição humana, o vigilante urbano hipócrita e perigoso, o tímido e indeciso benfeitor. (MAZUR & DANNER, 2014, p. 176).

Dessa forma, obras como *Watchmen* reforçaram uma tendência que se delineava a partir da publicação de *Um contrato com Deus*: os quadrinhos como forma de literatura.

Em *Quadrinhos e arte sequencial* (1985), Will Eisner lança um estudo da linguagem do quadrinho definindo-o como uma forma de literatura<sup>5</sup>, uma arte sequencial cujo fundamento é a relação entre palavras e imagens. Algo que contribuiria para extensos debates sobre qual seria o valor cultural de tais publicações, quais características uma obra deveria ter para ser definida enquanto romance gráfico e o que a diferenciaria das demais, qual seria a nomenclatura correta para designar as publicações subsequentes, etc. Mas, ao mesmo tempo, a revolução encabeçada por Eisner resultou também em uma visão equivocada que colocava o quadrinho enquanto um subgênero literário.

Uma vez que tais obras empreendiam esforços no sentido de tentar se afastar do legado anterior, boa parte das publicações existentes foram desconsideradas em seu esforço de se diferenciar substancialmente de tais produções. Buscavam consolidar o meio enquanto forma de arte tão expressiva e complexa quanto as demais artes, capazes de retratar a realidade e o mundo subjetivo de seus autores através de estruturas narrativas cada vez mais elaboradas, compostas por camadas intrincadas de sentido, em que imagem e texto produziam efeitos expressivos complexos, característica que, até então, eram dificilmente atribuídas aos quadrinhos. Nesse sentido, o formato romance gráfico contribuiu para uma mudança de perspectiva sobre o meio, criando possibilidades para artistas experimentarem outros formatos, com histórias mais extensas e complexas, uma revolução que conferiu maior peso ao trabalho de escrita e roteirização, alinhados a artes mais elaboradas e sóbrias. Características que seriam importantes para os movimentos posteriores.

Em suma, o movimento de ruptura iniciado por Eisner gerou duas importantes tendências: por um lado, representou uma revolução na complexidade narrativa das histórias; por outro lado, a proposta de um novo formato mais extenso e em volume único, com encadernações que se aproximavam bastante dos livros literários. Assim, autores podiam explorar novas formas de organização espacial da narrativa, bem como novas concepções imagéticas.

O formato periódico e serializado imprimia uma certa velocidade e dinamismo às narrativas, em que a transição de um quadro a outro se dava, na maioria das obras, por

---

<sup>5</sup> Noção que é amplamente criticada por vários teóricos como Thierry Groensteen em *The System of Comics* (2007), considerando que nos quadrinhos as imagens possuem primazia sobre as palavras e são, portanto, a sua principal base narrativa. O autor faz uma crítica a tendência das sociedades ocidentais a valorizar mais a palavra do que a imagem, resultando em uma hierarquização em que mesmo narrativas fundamentalmente imagéticas como o cinema, são, por diversas vezes, lidos e interpretados segundo os preceitos da estrutura linguística.

cortes abruptos, divididos em ações distintas denotando seu curso. Como afirma, McCloud:

Na América do Norte, os quadrinhos por muito tempo se confinaram a pequenos capítulos periódicos, e adotaram por isso o eficiente método narrativo do “não mais que os fatos, senhora”. A transição de um quadrinho a outro ocorria predominantemente na forma de ações distintas e a escolha das ações destinava-se tradicionalmente a manter o roteiro andando. (MCCLLOUD, 2006, p. 37).



Figura 2 - MOORE e GIBBONS, Watchmen, 1986.

A mudança de formato e a pretensão a um status mais elevado levaram os quadrinistas a ampliar as possibilidades formais. Tais inovações contribuíram para o surgimento de uma nova leva de artistas com raízes no movimento *underground*, que elevaram o quadrinho a um novo patamar. Suas criações alternativas de cunho político mais cínico buscavam através de um retrato do cotidiano expor em suas entrelinhas as contradições sociais da época, a busca por pertencimento, a falta de sentido do caos urbano e das relações mercadológicas, explorando as relações humanas e as construções identitárias. Temáticas que foram abordadas principalmente por obras autobiográficas, como *American Splendor* (1976), de Harvey Pekar, que retratava os detalhes de seu cotidiano em um bairro operário de Cleveland e seu trabalho como funcionário de um hospital. A narrativa de Pekar, desenvolvida em parceria com artistas como Robert Crumb, trazia uma história mais intimista, em que o protagonista era apenas um observador passivo dos acontecimentos a sua volta. Essa obra influenciou vários autores subsequentes e o gênero autobiográfico proliferou no mercado editorial dos quadrinhos de tal forma que por um longo período a maioria das publicações se limitava a este gênero.

Embora amplamente criticado por alguns autores, a autobiografia inaugurou uma outra relação entre a linguagem do quadrinho e a memória, alterando substancialmente a forma de criar histórias e compreender o meio. Nesse sentido, uma das obras mais importantes e revolucionárias do quadrinho viria justamente de uma junção sutil entre autobiografia e fantástico, os dois gêneros mais populares até então.

No final da década de 80 e início de 90, em diversas partes do mundo, mas principalmente na sociedade norte americana, as histórias em quadrinhos atravessaram um intenso período de renovação e transformação de sua linguagem. Nessa época, o acontecimento de maior destaque se deve à criação, em 1980, da revista RAW de Art Spiegelman, dedicada a publicar quadrinhos de vanguarda. A revista deu cada vez mais espaço para que artistas independentes publicassem suas histórias sem as limitações autorais ou preocupações mercadológicas, possibilitando a liberdade criativa que contribuiu para a produção de importantes obras. Foi em edições pioneiras da RAW que grandes autores como Daniel Clowes e Chris Ware publicaram seus primeiros trabalhos, além do próprio Spiegelman, responsável pela obra mais influente do universo dos quadrinhos alternativos norte-americanos (MAZUR & DANNER, 2014).

A publicação mais importante da época, criada por Art Spiegelman, foi *Maus: a survivor's tale*, de 1986, um relato da história de seu pai como prisioneiro nos campos de concentração de Auschwitz e uma análise crítica do legado dos horrores do holocausto

para gerações posteriores. Nessa obra, Spiegelman cria personagens antropomórficos retratando os judeus como ratos e os alemães como gatos. Uma construção metafórica das divisões nacionalistas e raciais da Alemanha nazista que, ao mesmo tempo, fazia referência direta à estética estereotipada e racista dos quadrinhos dos anos 20 e 30 que retratavam ratos e negros sem grandes diferenças. A complexidade do argumento da história e forma como o autor escolhe retratar seus personagens, fez de *Maus* uma obra singular que levou o quadrinho à patamares expressivos inéditos. A obra, que operou uma junção entre gêneros de ficção e não-ficção, foi um dos primeiros quadrinhos a ser amplamente reconhecido e valorizado pelo grande público, chegando a ganhar um Prêmio Pulitzer especial em 1992:

Essa estratégia de retratar personagens da vida real em um contexto dramático/trágico como animais antropomórficos, combinada com o assunto histórico pesado, elevou *Maus* a um patamar inédito em relação a qualquer revista de quadrinhos autobiográficos anterior, e isso por meio de um forte envolvimento não só dos quadrinhos em si, mas também de uma associação com gêneros infantis. Adultos não acostumados à leitura de quadrinhos, muito menos considerando-os literatura séria, encontraram a justaposição de um dos piores horrores do mundo moderno com um estilo associado ao prazer da infância, poderoso e comovente. (MAZUR & DANNER, 2014, p. 186-187).

Em *Maus*, o papel da memória, que nos quadrinhos autobiográficos começava a se complexificar, ganhou contornos ainda mais densos. A narrativa é construída a partir de várias camadas que entremeiam a memória de seu pai, suas próprias lembranças de infância e uma memória histórica revivida através de experiências pessoais que remetem à um acontecimento que marcou a humanidade em diversos níveis. O relacionamento com seus pais pós Auschwitz é atravessado o tempo todo pelo peso dessa memória, para eles e para Art, enquanto filho e autor. Através da figura de Art, enquanto personagem da obra, o leitor experimenta em diversos níveis a memória do holocausto e seu significado para a história da humanidade, seu legado histórico que moldou toda a cultura moderna.

Spiegelman constrói uma multiplicidade de significados e momentos desdobrando metáforas em metalinguagens. A imersão na memória de seu pai é progressivamente desfeita quando as personagens, retratadas como animais, passam a ser mostradas como pessoas usando máscaras de animais (ver Figura 3). O autor consegue construir através da aparente simplicidade do desenho a representação de um movimento em que as experiências passadas, nossas memórias, reverberam no presente, em nossa percepção de mundo. Como aponta McCloud:

Conforme o livro progride e a metáfora vai ficando problemática, Spiegelman permite que os símbolos e sentidos enterrados sejam exumados diante de nossos olhos. Subitamente, os ratos que protagonizam o livro se tornam seres humanos com máscaras de rato, o passado penetra fisicamente o presente e Spiegelman incorre em várias contorções auto-referentes. (MCCLLOUD, 2006, p. 33).



Figura 3 - SPIEGELMAN, A. *Maus: a survivor's tale*, 1986.

O papel de *Maus* na ampliação do público leitor de quadrinhos e na revolução de sua linguagem foi crucial. A obra abriu caminho para outro tipo de experimentação e para



uma nova geração que começou a explorar um conjunto mais profundo de emoções subjetivas, com um olhar mais introspectivo e autorreferente. Característica que remete a publicações anteriores como *Peanuts*, de Charles Schulz, série publicada em jornais desde 1950 no formato de tiras:

Os artistas de quadrinhos que estavam no auge nos anos 1990-2000 cresceram durante a melhor fase dos cinquenta anos de publicação de *Peanuts* [*Minduum*]. A tira – e o “complexo de inferioridade” de seu sensível protagonista – se fixaram profundamente na consciência popular e ressurgiram nos quadrinhos alternativos de décadas posteriores. (MAZUE & DANNER, 2014, p. 240).

Na década de 90, o movimento dos quadrinhos alternativos, iniciada pela RAW marcou um “ressurgimento no espírito criativo da era *underground* filtrado pela sensibilidade uma geração autorreferente e irônica” (MAZUR & DANNER, 2014, p. 232). Autores como Chester Brown e Daniel Clowes exploraram as possibilidades da ficção realista criando atmosferas imbuídas em nostalgia, representando um mundo moderno mais sombrio através de personagens socialmente alienados, solitários, introspectivos e decadentes. Temas como a angústia da vida nos centros urbanos, a falta de pertencimento e sentimentos de frustração e decepção tornaram-se frequentes nas obras dessa geração de quadrinistas.

É nesse contexto que surge Chris Ware e uma de suas obras mais icônicas: *Jimmy Corrigan: o menino mais esperto do mundo* (2000), o primeiro romance gráfico a ganhar um grande prêmio literário britânico, o *Guardian First Book Award* em 2001. Essa obra de Chris Ware, um marco na história dos quadrinhos, tem um estilo estético baseado no *design* gráfico norte-americano do início do século XX e suas narrativas intrincadas influenciam outros trabalhos até hoje.

As personagens dos quadrinhos de Ware são meras expectadoras dos eventos que ocorrem à sua volta, incapazes de agirem ativamente sobre as situações que atravessam suas vivências. É uma narrativa lenta, detalhada, que quebra a linearidade cronológica com mesclas vertiginosas de diferentes tempos e ritmos ao longo do livro. Baseia-se nas memórias e percepções dos personagens criando uma relação em que o leitor enxerga os acontecimentos a partir do próprio ponto de vista de cada personagem. Dessa forma, não encontramos o movimento classicamente concebido, mas uma temporalidade e uma qualidade de imagens que remetem ao universo subjetivo de cada personagem, a maneira como se relacionam com o outro e com o mundo e as mudanças que vão sendo produzidas em suas percepções.

Nesse sentido, podemos pensar que tais personagens se aproximam daqueles presentes no cinema moderno, o cinema de vidente, tal como demonstra Deleuze (2013) ao explorar o conceito de imagem-tempo em contraposição à imagem-movimento do cinema clássico. Uma vez que há uma imobilidade substancial nos personagens de Chris Ware, que os impede de romper com a massacrante rotina que construíram para si, padecem diariamente sob o invólucro de uma solidão angustiante. Uma característica que, articulada com o alto nível de detalhamento das páginas, produz um efeito similar (ainda que essencialmente diferente) daquele do cinema de vidente.

Logo, transgredindo as narrativas que subordinam o tempo ao espaço, de modo a estabelecer uma ordem sequencial lógica para reconstituir o movimento, o tempo em Chris Ware ganha uma nova dimensão. Essa forma de retratar o tempo, não subordinado ao espaço, produz outra compreensão e eleva a participação do leitor a um novo patamar, engendrando sentidos e conexões mais complexas.

Neste ponto, é necessário um aprofundamento teórico em relação aos mecanismos formais do quadrinho para melhor sublinhar a discussão tomará corpo em nosso segundo capítulo. Conforme será desenvolvido a seguir, esta pesquisa parte da teoria proposta por Thierry Groensteen (2007), que entende a linguagem dos quadrinhos enquanto um sistema.

## **1.2.O sistema dos quadrinhos**

É difícil encontrar uma definição de história em quadrinhos que consiga ser suficientemente plural para abarcar a grande variedade de obras que podem ser entendidas como tal. A dificuldade deve-se, em grande parte, ao fato de que a maioria das definições ora é muito genérica, abrangendo produções que não fazem necessariamente parte dos quadrinhos, ora são muito limitadas e excluem uma ampla variedade de obras, cujas características formais escapam ao uso comum do meio. É o que vemos em definições como a de Will Eisner em *Quadrinhos e Arte Sequencial* (2010) que coloca os quadrinhos como uma forma de literatura. Esta definição elege como principal característica dos quadrinhos a relação entre palavras e imagens, o que exclui várias obras que não usam construções textuais em suas narrativas. Embora esta relação seja de fato uma característica marcante dos quadrinhos e o texto seja um elemento importante a ser considerado, trata-se de uma linguagem com propriedades singulares, inclusive na maneira como emprega o texto, e que, portanto, não pode ser definida sobre preceitos

linguísticos. O que implica dizer que o quadrinho não é um subgênero literário ou mesmo um derivado da imagem cinematográfica.

Nesse sentido, Thierry Groensteen, em *The System of Comics* (2007), defende que no quadrinho há uma prevalência da imagem sobre a palavra. Segundo o autor, o princípio fundamental desse meio é a solidariedade icônica, que se refere às conexões e articulações de uma pluralidade de imagens interdependentes que coexistem no mesmo espaço. Trata-se de imagens estáticas, organizadas sequencialmente, segundo determinado *layout*, que são costuradas por espaços vazios, os entrequadros, e que, coexistindo no mesmo espaço (página ou mesmo a obra como um todo), se sobredeterminam mutuamente.

Defino estas imagens como interdependentes que, participando de uma série, apresentam a dupla característica de serem separadas - esta especificação descarta imagens únicas encerradas dentro de uma profusão de padrões ou anedotas - e que são plasticamente sobre-determinada pelo fato de sua coexistência *in praesentia*.<sup>6</sup> (GROENSTEEN, 2007, posição 288 de 2574)<sup>7</sup>.

É a partir de tal definição que a linguagem do quadrinho será analisada aqui. Dessa forma, será feita uma análise dos principais mecanismos que compõem a linguagem dos quadrinhos para tentar entender os preceitos gerais do meio e, posteriormente, pensar as particularidades da obra de Chris Ware.

Numa tentativa de entender os quadrinhos de forma mais abrangente, Groensteen utiliza a noção de sistema<sup>8</sup>, em que estabelece preceitos formais mais gerais e abrangentes para analisar o meio de forma a considerar a variedade formal das produções existentes. Nesse sistema, segundo o autor, o princípio da solidariedade icônica é composto por dois dispositivos distintos: o dispositivo espaço-tópico, a organização espacial e topológica de seus elementos, e o dispositivo artrológico<sup>9</sup>, as possibilidades de articulação de sentido entre os quadros. A relação existente entre ambos, remete a forma como os quadrinhos são criados, mas analisa principalmente sua relação com o leitor e a maneira como as

---

<sup>6</sup> "I define this as interdependent images that, participating in a series, present the double characteristic of being separated – this specification dismisses unique enclosed images within a profusion of patterns or anecdotes – and which are plastically over-determined by the fact of their coexistence *in praesentia*". (GROENSTEEN, 2007, posição 288 de 2574).

<sup>7</sup> A marcação em posição nas referências é referente a versão e-book do livro de Groensteen que, no momento está em processo de tradução para o português, mas que ainda se encontra disponível somente na versão original em francês e em sua tradução para o inglês (edição em falta no Brasil).

<sup>8</sup> "The comics system will be a conceptual frame in which all of the actualizations of the ninth art can find their place and be thought of in relation to each other, taking into account their differences and their commonalities within the same medium. In this meaning, the notion of the system, "an ensemble of things that are held" (Littré), advances the fundamental concept of *solidarity*. (GROENSTEEN, 2007, posição 329).

<sup>9</sup> Arthology, do grego *arthron* que significa articulação.

características formais utilizadas por cada autor implicam na construção de sentidos no processo de leitura. Para entender a relação entre tais dispositivos é preciso primeiramente falar sobre a importância dos quadros para esse sistema.

O quadro (panel) é definido como “uma porção de espaço isolado por espaços em branco e encerrado por um requadro (frame) que assegura sua integridade” (GROENSTEEN, 2007, posição 387). Trata-se de unidades que coexistem no mesmo espaço, a página, possibilitando ao leitor o acesso simultâneo a múltiplas unidades de sentido. Sua leitura ocorre em ritmo particular, sem duração determinada, como ocorre, por exemplo, no filme, que possui duração pré-definida, instaurando, assim, uma relação espaço-temporal singular em que é o próprio ritmo do leitor que determina a progressão da narrativa. Para Groensteen, o quadro, enquanto estrutura formal, é a unidade mínima a partir da qual é possível analisar o quadrinho sem recair nas particularidades estilísticas de cada autor e, portanto, de uma amplitude inapreensível para o estabelecimento de uma teoria que se propõe a considerar a maior variedade de obras possível à sua definição. Nesse sentido, é a partir dessas unidades e das relações possíveis que tecem entre si, que Groensteen (2007) pensa os dois dispositivos que fazem parte de seu sistema.

O dispositivo espaço-tópico – um termo criado através da junção dos termos espaço (quadros, requadros, balões de fala, tiras) e lugar (suas coordenadas espaciais, sua localização na página, na obra, em relação a outros quadros) – remete à organização espacial e estrutural dos quadros, ao parcelamento espacial da narrativa. Há três parâmetros principais para os quadros: a forma do painel (retangular, quadrado, redondo, etc.), sua área e sua localização na página e na obra como um todo.

Fazem parte desse dispositivo, além do quadro, requadro, hiperquadro, multiquadro e os entrequadros. O requadro encerra a imagem, faz desta um objeto de contemplação e leitura, convidando o leitor a se deter e a decifrar o conteúdo do quadro. Groensteen estabelece seis funções importantes que são desempenhadas por essa moldura, que são: fechamento (do conteúdo do quadro), separação (de um quadro em relação a outro), ritmo (a forma como cada quadro se relaciona com o outro), estrutura (o arranjo visual da página), expressividade (podem assumir formatos que remetem metaforicamente àquilo que a imagem expressa), legibilidade<sup>10</sup> (que impele o leitor a se deter na leitura de cada quadro). Estas funções se exercem sobre os conteúdos dos quadros

---

<sup>10</sup> Respectivamente, na tradução em inglês, *closure, separative, rhythmic, structural, expressive, readerly*; do mesmo modo, no original, encontramos os termos *clôture, séparatrice, rythmique, structurante, expressive, lecture*.

e influenciam a percepção no processo de leitura, estabelecendo várias possibilidades formais e participando diretamente do estilo narrativo específico de cada autor.

O hiperquadro é a moldura que envolve os quadros de uma mesma página, é o contorno exterior desta forma que separa a superfície utilizada da página de sua zona periférica, a margem. O multiquadro consiste na multiplicidade de painéis que compõem a página e é uma síntese dos requadros que compõem o quadrinho, incluindo os hiperquadros. É pela localização das partes do multiquadro que o leitor é capaz de deduzir o caminho a seguir, a ordem de transição de um painel a outro. Em suma, a noção de hiperquadro aplica-se a uma unidade única, a página, enquanto o multiquadro, por outro lado, remete às múltiplas unidades que compõem a obra como um todo.

A partir do dispositivo espaço-tópico, Groensteen argumenta que, ao contrário do que ocorre no texto literário que toma forma a medida que o ato da escrita acontece, a narrativa do quadrinho é determinada e organizada previamente através do *layout* da página. Dessa forma, a criação de uma página envolve a definição de estratégias em relação à distribuição espacial e ao lugar que os quadros ocuparão nas páginas, bem como seus formatos e áreas (GROENSTEEN, 2007). Portanto, tal concepção estrutural das páginas varia de acordo com a apropriação que cada autor faz dos componentes formais desta linguagem e influenciará diretamente na maneira como a história será percebida pelo leitor:

O layout da página não se opera em painéis vazios, mas deve levar em conta os seus conteúdos. É um instrumento à serviço de um projeto artístico global, frequentemente subordinado ao objetivo narrativo ou, pelo menos, discursivo<sup>11</sup>. (GROENSTEEN, 2007, posição 1263).

A organização do layout envolve duas características importantes para a leitura de um quadrinho, implicando diretamente no conceito de tabularidade, criado por Fresnault-Deruelle (1976). Segundo este princípio da tabularidade, em um primeiro vislumbre o leitor enxerga a página como uma unidade imagética coesa, para posteriormente ir decodificando, um a um, os quadros que a compõe. Uma vez que os quadros coexistem simultaneamente na mesma página, cada unidade corresponde a um momento determinado da narrativa, de forma que o leitor não os apreende apenas como fragmentos isolados, mas tece entre eles uma relação de sentidos. Assim, o conteúdo de um quadro

---

<sup>11</sup> “The page layout does not operate on empty panels, but must take into account their contents. It is an instrument in the service of a global artistic project, frequently subordinated to a narrative, or, at least, discursive, aim” (GROENSTEEN, 2007, posição 1263).

influenciará a leitura daqueles que o precedem e que o sucedem (não necessariamente em um fluxo linear), ou seja, todos os quadros da página interferirão sobre o entendimento de cada um<sup>12</sup>.

Enquanto o *Layout* é a operação fundamental do dispositivo espaço-tópico, a decupagem é a operação fundamental da Artrologia, sendo que ambos estão inter-relacionados. De acordo com o conceito de sistema proposto por Groensteen, a organização espacial, visual e narrativa das páginas está interligada com a progressão da leitura, a articulação e conjunção dos quadros suscitados pelo dispositivo artrológico. Isto é, a forma como os quadros se conectam no formato de uma rede, em séries contínuas ou descontínuas através de correspondências intrínsecas entre seus componentes.

O dispositivo artrológico, que remete a tais formas de articulação de sentido, é dividido em duas formas de articulações: a artrologia restrita, uma articulação linear governada pela operação de decupagem e que se delinea mediante a organização dos quadros em tira; e a artrologia geral, que consiste em uma relação translinear ou distante, que representa um nível mais elaborado de integração entre o fluxo narrativo e a operação espaço-tópica. Envolve, portanto, a relação de quadros que não estão necessariamente em relação direta, isto é, o quadro que inicia a página está tão relacionado ao último quadro desta, quanto àquele que o sucede ou precede (GROENSTEEN, 2007).

Nesse sentido, a construção de significado reside na relação que os quadros tecem entre si, de modo que é na conjunção, na contextualização de um quadro pelo outro que a produção de sentido ocorre. Uma imagem/quadro é narrativamente indeterminada (desconectada) até que um outro quadro o suceda, o colocando, assim, dentro de um contexto. O contexto de cada quadro está ligado ao contexto do quadro prévio, de forma que a criação de sentidos está sempre em vias de se formar, nunca cessa de se produzir, sempre se transformando mediante a leitura de outro quadro. As imagens são contextualizadas tanto por aquelas que as antecedem quanto pelas que as precedem, não necessariamente de forma imediata. Ou seja, os quadros se relacionam uns com outros compondo um sentido que pode ser destacado do todo, mas que ao mesmo tempo se relaciona com este, sendo apenas uma parte da narrativa.

Há ainda um importante conceito que remete tanto ao dispositivo espaço-tópico quanto ao dispositivo artrológico: os entrequadros, ou, nos termos de Scott McCloud (2005), as sarjetas. São os espaços vazios que entremeiam um quadro e outro, que os

---

<sup>12</sup> Característica que remete também ao dispositivo artrológico que será analisado posteriormente.

costuram, mas que também remetem à passagem de uma página à outra. Esses espaços suscitam o poder de conclusão e imaginação do leitor que os preenche de forma a dar sentido à narrativa ao estabelecer uma relação entre os quadros, compreendendo-os como um todo:

Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada. (MCCLLOUD, 2005, p. 67).

Entretanto, os entrequadros não constituem um conteúdo virtual que se coloca invisível entre dois quadros, transformado um em outro, mas são antes um mecanismo de articulação. Cada quadro é um todo em si, de forma que a imagem de um, na progressão da narrativa, não se transforma na imagem do quadro seguinte, mas mantém com esta uma ligação lógica, uma construção de sentido realizada pelo próprio leitor. Assim, embora o conteúdo de cada quadro esteja em relação de solidariedade com os demais, isso não implica em uma metamorfose. O que ocorre é que o leitor pressupõe de antemão a existência de um sentido lógico entre os quadros, de forma que no processo de leitura ele está sempre construindo um sentido, estabelecendo articulações possíveis que compõem uma narrativa (GROENSTEEN, 2007). Cada quadro, portanto, substitui a leitura do quadro precedente, que, entretanto, é conservado enquanto memória que irá se atualizar na imagem de outro quadro. É dessa forma que a narrativa do quadrinho, embora seja fragmentária e descontínua, resulta em uma história ininterrupta, contínua, formando um todo lógico mediante as inferências do próprio leitor. Como coloca Groensteen:

A imagem do quadrinho não é uma forma que, submetida a uma metamorfose contínua, seria modificada através do investimento de quadros sucessivos (entre os quais seria admissível reconstituir os momentos em falta). É necessário, por outro lado, que a sarjeta (provisoriamente) cancele o quadro já lido a fim de permitir que o próximo quadro existir em seus próprios termos, em termos de uma forma completa e compacta<sup>13</sup>. (GROENSTEEN, 2007, posição 1550).

A ideia de uma progressão da história, de uma sequencialidade lógica dos quadros, de forma a constituir uma narrativa de fato e ser capaz de transmitir uma ideia, se faz

---

<sup>13</sup> The comics image is not a form that, subjected to a continual metamorphosis, would be modified by investing successive frames (between which it would be permissible to reconstitute the missing moments). It is necessary, in contrast, that the gutter (provisionally) cancels the already read panel in order to allow the next panel to exist in its own right, in terms of a complete and compact form. (GROENSTEEN, 2007, posição 1550).

através da relação direta entre leitor e obra. Esta fornece imagens que servem como uma espécie de “gatilho” para acionar a memória do leitor exigindo, o tempo todo, sua incursão sobre as imagens, bem como o exercício da imaginação e da capacidade de inferir a sucessão dos acontecimentos para que estes se efetivem num todo lógico. Logo, ler um quadrinho é constantemente imaginar, rememorar e reler, de forma que o leitor está sempre sendo requisitado a fazer conexões que deem sentido a narrativa.

O fascínio que os quadrinhos podem realizar sobre seu leitor reside, entre outros elementos, na sua capacidade de fazê-lo imaginar tudo aquilo que não está sendo realmente mostrado: há um ruído de signos mudos (assim como há um restolhar do imóvel por trás desses quadros docilmente alinhados. (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, citado por Groensteen, 2007, posição 192 de 2574; tradução minha).<sup>14</sup>

Ao ler um quadrinho, o leitor se depara não só com instantes dispostos espacialmente, mas com temporalidades distintas que coexistem na mesma página. Ainda que se trate de imagens estáticas e fixas, cada quadro tem em si uma espessura temporal característica, e sua ligação relacional com os demais diz respeito a cortes e fluxos temporais. A pressão temporal, inerente a cada quadro, estabelece uma relação de fluxo com os próximos quadros, de modo que o movimento não é dado por uma progressão temporal, por uma montagem de eventos dispostos numa linha espaço-temporal, mas por temporalidades distintas que se atualizam umas nas outras. Cada quadro implica em uma contração temporal que em relação aos demais compõem uma determinada espessura de duração para criar uma ideia de movimento. O quadrinho mobiliza, portanto, blocos de espaço-tempo (os quadros, as páginas) que instauram relações singulares com o leitor, uma vez que permite a este o acesso simultâneo a tempos distintos de forma que em um mesmo espaço, coexistem passado, presente e futuro.

As coordenadas de posição do painel não resultam apenas do parcelamento do espaço: elas são também determinadas por uma partição do tempo. A posição de um painel na página corresponde a um momento particular no desenrolar da história, e também no processo de leitura. Se o layout de página define os parâmetros espaço-tópicos do painel (sua forma, sua área, e seu local) é a decoupage - o agente da artrologia restrita - que confere suas coordenadas temporais<sup>15</sup>. (GROENSTEEN, 2007, posição 525).

---

<sup>14</sup> The fascination that comics can carry out on the reader rest, among other elements, on its capacity to make us imagine everything other than what is actually shown to us: there is a rustling of voiceless sign (just like there is a swarming of the motionless) behind these docilely aligned frames. (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, citado por Groensteen, 2007, posição 192).

<sup>15</sup> The positional coordinates of the panel do not stem merely from the parceling of the space: they are also determined by a partition of time. The position of a panel in the page corresponds to a particular moment



Em resumo, o sistema de Groensteen nos permite traçar relações entre a organização espacial da página e possibilidades de construção de sentido, ou seja, entre espaço e tempo. Sendo esta última dimensão imputada principalmente à participação do leitor, uma vez que é a partir da relação entre sua percepção e memória que esta é percebida (relação que será melhor desenvolvida na sessão posterior). Feitas tais considerações, portanto, é necessário fazer uma breve contextualização da relação entre subjetividade e tempo, bem como das consequências que determinada concepção temporal tem para a produção de uma certa qualidade de imagens.

### **1.3.Subjetividade e memória, tempo e imagem**

A sociedade de controle, segundo Deleuze (2010), não se caracteriza mais por um funcionamento regido pelo confinamento, mas por um controle que é contínuo, interiorizado, por instantaneidades no lugar das permanências bem localizadas das sociedades disciplinares. Os desdobramentos do capital tomam de assalto a subjetividade, captam nossas formas de pensar, de sentir, de nos expressar e comunicar, rege nossa relação com o outro. Não há mais a necessidade de um poder disciplinar bem localizado, centrado em figuras de autoridade, uma vez que o controle foi internalizado sob a forma de uma autovigília constante, de um autocontrole e autocrítica. Consistem em “formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado” (DELEUZE, 2010, p.224)

Na sociedade atual, caracterizada por suas máquinas cibernéticas, pela virtualidade das redes sociais e suas ramificações nos diversos âmbitos de nossa vida, nunca estamos suficientemente sós. Há uma falta de momentos em que estamos somente com nós mesmo, longe dos barulhos atordoantes e da infinidade de informações efêmeras, excessos esses que, mesmo no conforto das esferas privadas, continuamente nos invadem. Com o avanço dos desenvolvimentos tecnológicos e a ampliação das redes virtuais, estamos conectados simultaneamente com várias pessoas, com diversas culturas de partes diferentes do mundo, com grandes quantidades de dados, de informações sobre uma multiplicidade de assuntos, de imagens, de experiências. Essa instantaneidade e a dissolução de barreiras geográficas permitem uma experiência distinta do tempo-espaço:

---

in the unfolding of the story, and also in the process of reading. If the page layout defines the spatio-topical parameters of the panel (its form, its area, and its site) the breakdown – the agent of restrained arthrology – that confers its temporal coordinates. (GROENSTEEN, 2007, posição 525).

uma dissolução das distâncias e um imediatismo das relações. Estamos o tempo todo voltados para aquilo que sucede o tempo presente, para a próxima novidade que instantaneamente toma o lugar do que nem chega a criar densidade, apenas superfícies. Entretanto, estamos abertos ao novo sem necessariamente estarmos dispostos ao acolhimento daquilo que difere de nós, sem tempo para pensar a transitoriedade das imagens que a que somos expostos e que são imediatamente substituídas pela próxima novidade.

Nesse processo, somos expropriados de nós mesmo e nos encontramos vulneráveis, ávidos por alguma consistência que dê densidade e ordene essa experiência de mundo calcada no transitório, no efêmero. Essa sociedade, como descrita por Deleuze, produz modulações que não constituem forma concreta, mas que são virtualidade que mudam continuamente a cada instante (DELEUZE, 2010). São modelos fluídos de assujeitamento e dominação, caracterizados pela intensificação dos processos comerciais em que todas as relações são mediadas pelo consumo, por valores mercadológicos.

O consumo passa a ser não só a aquisição de produtos, de bens, mas de padrões identitários, de formas de pensar, de maneiras de nos colocarmos no mundo que são fabricadas sob medida para garantir a máxima expressão de um “eu” interior, de uma identidade para dar conta do caos disruptivo do contemporâneo. De forma que “para proteger-se da proliferação das forças e impedir que abalem a ilusão identitária, breca-se o processo, anestesiando a vibratibilidade do corpo ao mundo e, portanto, seus afetos” (ROLNIK, 1997, p.20).

Nesse sentido, as fronteiras identitárias assumem contornos mais espessos em que o “eu”, remete a uma visão de subjetividade individualizada, fechada em si e imune às transformações constantes do mundo, às suas redes de forças que estão sempre assumindo novas configurações de acordo com seus tensionamentos. É produzido uma concepção de subjetividade dada a *priori*, enquanto uma essência dos sujeitos, naturalizada, voltada para o interior, para a busca de si mesmo. Esse fortalecimento das identidades gera individualidades enclausuradas, cujas barreiras são erigidas de modo a deixar de fora tudo aquilo que é diferente, que destoa do conforto do conhecido, tudo aquilo que me é estrangeiro. Como afirma Rolnik ao discorrer sobre o intempestivo, daquilo que muda subitamente e se renova a cada minuto:

Esta nova situação, no entanto, não implica forçosamente o abandono da referência identitária. As subjetividades tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam por todos

os lados, para organizar-se em torno de uma representação de si dada a priori, mesmo que, na atualidade, não seja sempre a mesma esta representação. (ROLNIK, 1997, p.19).

Então, essa rigidez dos modelos identitários frente a transitoriedade do contemporâneo que muda a cada segundo, gera movimentos paradoxais: velocidades de fluxos que geram imobilidades, a promessa de conexão que gera isolamentos, consumismo desenfreado de produtos que ao invés de suprir, geram vazios existenciais, redes sociais que produzem individualidades exacerbadas, comunicação que produz incomunicações, apenas ruídos.

Diante disso, os seguintes questionamentos se fazem presentes: em tempos de saturação dos sentidos, dos automatismos do pensamento, devido à quantidade excessiva de informações, imagens e sons a que somos expostos diariamente, como escapar à inércia do movimento que engloba a potência criativa da vida? Como tecer novas percepções que potencializem a dimensão criativa da vida e possibilitem outras formas de estar nesse contemporâneo?

Nesse sentido, há uma necessidade de exercitar nossa própria solidão, não essa solidão que é repudiada e colocada como uma condição a ser evitada enquanto extremo oposto das imagens de felicidade que nos são vendidas. Mas a solidão enquanto uma reconexão com nós mesmo, com nossas experiências e vivências e, portanto, com o mundo. Essa solidão que é na verdade um silêncio no qual é possível a nosso pensamento reverberar na experimentação de outros espaços e tempos, potencializando o exercício de pensar nossa própria existência e criar outras formas de perceber e agir sobre o mundo.

Para Deleuze (2010), a subjetividade é fabricada por uma rede de forças invisíveis que se inscrevem sobre o corpo e que o modificam, gerando arranjos subjetivos a medida que agem sobre este sujeito. Faz-se necessário então criar novas formas de tempo e espaço que tornem “visíveis as diferentes forças que agem nos corpos, modificando-os, provocando-lhes alterações” (MANGUEIRA e MAURÍCIO, 2012, p.155). Visibilidades enquanto expressão sensível de tais intensidades de forças, sensibilidades essas que agem sobre o pensamento o violentando, o retirando da inércia e, dessa forma, gerando processos e não imobilidades. O pensamento como um processo de subjetivação, um devir sujeito em constante movimento. Como coloca Deleuze:

Esses processos de subjetivação são inteiramente variáveis já que a todo momento o poder não para de recuperá-los e de submetê-los às relações de força, a menos que renasçam inventado novos modos, indefinidamente. (...)

Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não pode se confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda a interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a “pessoa”: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...). É um modo intensivo e não um sujeito pessoal. (DELEUZE, 2010, p.127-128).

Portanto, a forma como a subjetividade é entendida, implica necessariamente na maneira como concebemos o tempo e, conseqüentemente, na maneira com que articulamos pensamento e imagens.

Segundo Bergson (2010), nossas percepções possuem um caráter utilitário na forma como se relacionam com as imagens que nos cercam, depreendendo delas somente aquilo que julga necessário ao organismo. Nesse sentido, elas estão voltadas para nossa ação sobre as imagens que nos cercam e, portanto, para o tempo presente, se organizando em esquemas sensório-motores através dos quais o corpo age sobre o mundo prologando percepção em ação. A percepção então se volta para um presente do qual o futuro é uma mera possibilidade, enquanto o passado é entendido apenas como uma coleção de memórias criadas a partir de tais ações e que são remetidas ao interior do sujeito. Portanto, o passado seria uma decorrência do presente, existindo em uma dimensão psicológica intrínseca que constituiria uma essência natural do sujeito, a partir da qual as imagens seriam apenas representações de mundo, de um movimento inextensivo que se refere somente a esta interioridade.

Entretanto, para Bergson, o tempo não é linear, e sua cronologia se deve a um trabalho da consciência que organiza nossas percepções de forma lógica. Um dos principais preceitos da teoria bergsoniana é que o passado se conserva em si mesmo enquanto uma virtualidade que é, entretanto, real, e está sempre em vias de se atualizar no presente. Isto implica em uma concepção temporal simultânea, em que passado e presente coexistem na mesma realidade, ou seja, o tempo é uma dimensão exterior ao sujeito, mas que se conserva também sobre o corpo, em esquemas sensórios motores que atualizam esse passado em percepções presentes.

Este é o conceito de *duração*, “trata-se de uma ‘passagem’, de uma ‘mudança’, de um *dever*, mas de um dever que dura, de uma mudança que é a própria substância” (DELEUZE, 2012). Uma simultaneidade de tempos, que coloca o passado enquanto o meio pelo qual o presente passa, de forma que o movimento é compreendido, então, mais em termos de tempo do que de espaço. Dessa forma, nossas percepções, que são requisitadas pelas imagens a agir, vão formar a cada instante novas lembranças, que voltam a recobrir tais percepções quando requisitadas pelas imagens, formando assim um

circuito em que uma corre atrás da outra. Em que passado e presente coexistem numa relação de constante atualização e produção, um devir.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então, mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 2010, p. 30).

É nesse sentido que para Bergson a subjetividade é a própria explicitação do tempo, é memória. Enquanto nossa percepção se orienta sempre para ação, estando sempre em vias de se atualizar em presente, nossa memória encontra-se livre para examinar e interpretar, através de um trabalho da consciência suas experiências, recobrando a percepção com esse passado que se conserva em si. A memória recobre a percepção com aquilo que é útil a situação presente, em uma operação que é ao mesmo tempo uma contração de todo o passado vivido e uma síntese da qual só as informações que julgar úteis recobrirão a percepção. Dessa forma, a relação entre sujeito e mundo, entre percepção e memória, está relacionado diretamente com a questão da imagem. Uma vez que:

Falar de um sujeito é falar do universo onde ele está inserido e, portanto, é falar de como este sujeito sente ou apreende este universo. E partindo da idéia de que o sujeito é uma realidade, assumimos com Bergson a defesa de que ele é também *duração*, considerando que, para o filósofo, a realidade última das coisas – a sua essência – é temporal e, portanto, a característica essencial do ser é a temporalidade sentida como experiência interior. (SILVA, 2011, p.26).

Assim, é através da concepção bergsoniana da subjetividade enquanto temporalidade, enquanto duração, que se propõe pensar a relação entre leitor e quadrinho através do conceito de memória, uma vez que, entende-se que a leitura do quadrinho mobiliza diretamente a memória instaurando outras relações temporais e, portanto, colocando em análise nossas próprias convicções. Um tempo fora do tempo, no qual é possível colocar em questão as verdades que norteiam nossa percepção de mundo, uma vez que “toda e qualquer verdade é uma verdade do tempo e no tempo” (MANGUEIRA e MAURÍCIO, 2012, p.156).

O quadrinho possui propriedades particulares que remetem ao próprio funcionamento da memória criando, no processo de sua leitura, um espaço-tempo particular no qual a participação ativa deste é imprescindível para que a narrativa tenha

sentido. É através da memória do leitor, que organiza as imagens fragmentárias em uma ordem lógica, e que dão vida a cada imagem a partir de suas experiências passadas, que é possível à narrativa contar uma história, criar sentidos.

O quadrinho mobiliza a dimensão do espaço e do tempo simultaneamente no processo de leitura, de forma que, enquanto o espaço remete às propriedades formais que ditam a organização espacial dos quadros na página, a dimensão do tempo remete as articulações de sentido feitas pelo leitor através dos movimentos da percepção e memória. Nesse sentido, enquanto a percepção é suscitada pelos quadros, a memória recobre tais percepções com imagens-lembrança do leitor em que cada quadro se torna uma nova lembrança que será atualizada nos quadros seguintes. Assim, através da relação entre percepção, memória e a consciência que organiza os quadros num todo lógico, o leitor é capaz concluir e inferir conexões entre esses, de modo a produzir, junto às imagens, uma narrativa. Ou seja, é a partir da relação com a memória do leitor que a imagem do quadrinho opera uma passagem do tempo.

Deleuze problematiza a questão do pensamento em sua relação com a imagem através do cinema, estabelecendo uma taxonomia de imagens que aborda nos livros *Imagem-movimento* (1985) e *Imagem-tempo* (2013). Em tais obras Deleuze utiliza o cinema enquanto um intercessor para pensar questões relacionadas com a forma como concebemos o tempo e a subjetividade, questões caras à psicologia, uma vez que remete diretamente a forma de conhecermos e compreendermos os sujeitos e o mundo.

Dessa forma, Deleuze baseia-se na filosofia bergsoniana para relacionar os tipos de imagens cinematográficas à forma como os sujeitos se relacionam com a realidade, bem como para fazer uma crítica do pensamento enquanto uma faculdade natural ao homem, com uma condição essencial dada *a priori*, que remete à tradição do pensamento cartesiano (sintetizada na máxima “penso, logo existo”).

Do ponto de vista de Deleuze, o período inicial de desenvolvimento do cinema seria de fundamental importância nessa discussão, na medida em que ele operava com um tipo ou tipos de imagens que privilegiavam signos de caráter predominantemente sensório-motores. Esses signos possuem como propriedade fundamental traduzir imediatamente em estímulos motores – isto é, em movimento – as sensações que são produzidas pela justaposição das imagens. A consequência disto é que os diferentes tipos de imagem-movimento (imagem-percepção, imagem-ação, imagem afecção) atingem o pensamento de forma apenas indireta, já que elas privilegiam a reapresentação ou representação de clichês ou situações sensório-motoras, exigindo do pensamento somente o seu reconhecimento. Seria basicamente uma situação de estímulo-resposta, como no arco reflexo: um automatismo em que o pensamento jamais chega a ser efetivamente confrontado ou abalado. (MAGUEIRA E MARÍCIO, 2012, p.160).

Nesse sentido, a imagem-movimento tem como característica mais marcante estar voltada para a ação, para o movimento, em um prolongamento da percepção em ação, obedecendo esquemas sensório-motores. Dessa forma, ela se caracteriza por uma divisão do movimento em termos espaciais, compondo, através de uma montagem clássica dos planos sequenciais, um movimento natural voltado para a ação.

Na imagem-tempo, ao contrário, na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, há uma mudança na qualidade interna dos signos em que a percepção não se prolonga mais em esquemas sensório-motores,. Consequentemente, o tempo não resulta mais de uma divisão espacial do movimento, mas é o movimento que decorre do tempo. É um tipo de imagem na qual a banalidade das ações cotidianas faz deste “um cinema de vidente não mais de ação” (DELEUZE, 2013, p.11). Nesse cinema, os personagens frequentemente se veem em situações em que não conseguem agir, encontram-se paralisados, imóveis, de forma que a imagem torna-se pensamento, uma imagem do próprio tempo.

Essa mudança que se verifica na imagem cinematográfica pode ser também observada, em certo nível, na imagem do quadrinho. Notando-se, entretanto, que uma comparação entre ambas guarda apenas algumas semelhanças quanto a forma de conceber o tempo e o pensamento, uma vez que em termos de qualidades formais elas possuem naturezas distintas, já que a imagem do quadrinho é uma imagem estática enquanto que no cinema trata-se de um movimento.

É importante notar, então, que existem diferentes apropriações da linguagem dos quadrinhos que instauram relações distintas entre suas qualidades formais e a participação do leitor, e que remetem, portanto, a certas maneiras de compreender a relação com o mundo, o tempo e a subjetividade. Nesse sentido, alguns quadrinhos possuem estruturas formais mais rígidas, na qual o fluxo de leitura se orienta em um sentido linear, baseado em um padrão de leitura, que na sociedade ocidental caracteriza-se por um fluxo orientado da esquerda para a direita, de cima para baixo. Trata-se de quadrinhos cuja estrutura de quadros não opõe resistência ao olhar, compondo um movimento linear através de quadros dispostos em ordem cronológica em que a ação se desenvolve enquanto uma sucessão de tempos presentes, sempre no sentido de um depois. É o caso, por exemplo, de alguns quadrinhos de super-heróis dos anos 30 em que a simplicidade de uma estrutura formal padronizada, com quadros de formatos e espessuras iguais, cria um efeito em que

os limites dos quadros desaparecem e a leitura se dá em um movimento contínuo e linear, sem desafio ao pensamento do leitor.

Portanto, nem toda sequencialidade implica em uma narrativa linear. Essa é uma importante característica que é possível aos quadrinhos explorar de maneiras variadas, mas que, entretanto, poucos autores se dispõem a adotar em suas narrativas: a capacidade de criar uma imagem do tempo e da maneira como este é percebido em sua duração. Uma capacidade do quadrinho de explorar, através de suas imagens estáticas, não só a criação da ideia de um movimento em termos espaciais, mas também de uma imagem tempo que instaure com o leitor uma outra relação de leitura.

É nesse sentido que os quadrinhos Chris Ware são tão distintos e potentes na forma de conceber o tempo, criando uma outra qualidade de imagens. Em suas obras a leitura não ocorre de forma fluída, em sentidos únicos, preocupada em representar um movimento. Pelo contrário, importa mais um movimento enquanto estado de mudança nos próprios personagens do que um movimento voltado para o desenrolar de uma ação. Essa relação fica explícita na forma como suas páginas são organizadas. Há uma profusão de quadros de diversos tamanhos e espessuras que acoplam uns aos outros formando uma espécie de mosaico. Assim, a horizontalidade da leitura é quebrada e o leitor se vê livre para testar diversas possibilidades narrativas em um labirinto de quadros no qual é necessário empreender um esforço a mais para conseguir organizá-los num todo lógico. Ao quebrar com a linearidade da leitura, Ware ilustra o próprio funcionamento da duração nos moldes como Bergson a concebe, como uma coexistência de tempos que mobiliza a percepção e a memória do leitor de maneira a compor articulações de sentido distintas.

A memória é de suma importância nos quadrinhos de Ware, uma vez que é através das memórias de seus personagens que a narrativa é construída. Dessa forma, ao mostrar os processos perceptivos e a memória dos personagens, a partir de seus próprios pontos de vista, ele capta uma dimensão sensível em que as sensações, pensamentos, emoções e experiências são vividas pelo personagem, de forma que não é o movimento ou ação que importa, mas a própria passagem do tempo e a explicitações de fluxos de consciência. Seus personagens são caracterizados por uma passividade, a propensão à imobilidade e à falta de ação, em que assistem impassíveis aos acontecimentos à sua volta, sem capacidade para agir sobre eles. Estão sempre voltados para dentro si, incapazes de estabelecer conexões mais profundas com outras pessoas, produzindo isolamento e solidão, além de uma sensação de desencaixe e falta de pertencimento. Os universos de Ware são motivo de angústia e ansiedade para seus protagonistas que se encontram



fechados em si, dentro de limites identitários rígidos e herméticos. Um universo imbuído em uma melancolia nostálgica que constrói, através da memória, das sensibilidades, imagens da subjetividade contemporânea ao tratar temas como a experiência da solidão nos grandes centros urbanos, a falta de conexão, o isolamento, falta de pertencimento e a banalização da sensibilidade que já não se afeta com nada. Suas obras, principalmente *Jimmy Corrigan*, são potentes intercessores para pensar nossa própria forma de existência e os movimentos do contemporâneo que nos atravessam e constituem.

Nesse sentido, será feita no próximo capítulo uma descrição da história de *Jimmy Corrigan*, seguida da análise dessa leitura e de suas características formais do quadrinho em si e da relação que estabelece com o leitor.

## Capítulo 2 - Memória e tempo em *Jimmy Corrigan* – uma possível leitura

O trabalho de Chris Ware tem se destacado em termos de criação de obras pouco convencionais que trabalham essencialmente com os limites espaço-temporais. Sua narrativa explora um tempo anacrônico cujo fundamento é sobretudo a memória de seus personagens, sendo esse seu principal material de composição narrativa. Em suas histórias um simples evento ou um objeto qualquer desencadeia nos personagens uma sucessão de lembranças que coexistem a situação presente, concatenando temporalidades distintas que se desdobram sobre a mesma página. Essa forma de apreensão temporal explorada pelo quadrinista causa no leitor a impressão de estar exposto a uma multiplicidade de momentos situados em tempos diferentes (que ocorreram há dias, meses, anos e até mesmo séculos, ou situações de relação causal que se desdobram em consequências futuras que podem ser apenas imaginárias e nunca chegarem de fato a ocorrer) criando, assim, segundo o princípio da tabularidade, um jogo relacional que tenciona as noções de passado e futuro.

Visto isso, para tentar responder aos questionamentos feitos anteriormente, este capítulo pretende fazer um estudo da obra de Chris Ware colocando em análise a experiência de leitura do quadrinho *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo* (2012). Busca-se assim, pensar as possibilidades dos quadrinhos em sua relação com o leitor, e a forma como percepção e memória se relacionam com a produção de sentidos.

Portanto, neste capítulo será traçado um panorama da obra citada através da análise detalhada de algumas cenas mais relevantes para a discussão que tomará corpo em um segundo momento de análise. As cenas a serem analisadas foram escolhidas por tratarem-se de momentos limite para ambos os personagens (Jimmy e James I), além de serem exemplos potentes de como a narrativa de Chris Ware produz articulações que vão além do simples encadeamento linear dos quadros.

## 2.1. James III (Jimmy) – Chicago de 1993.

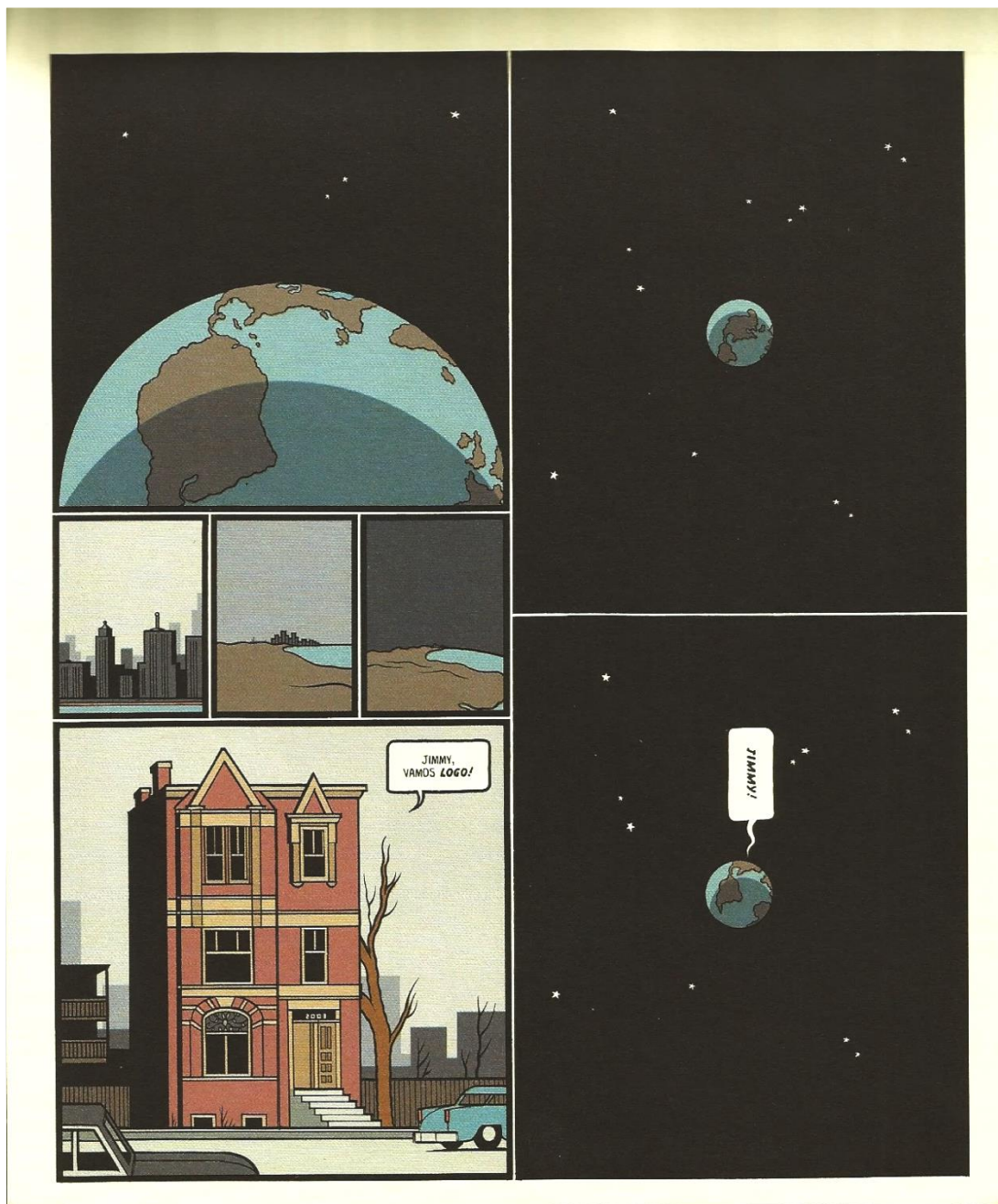


Figura 4 - Ware, C. - *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Uma página<sup>16</sup> negra repleta de pontos luminosos imersos em silêncio implícito sugere ao leitor a vista distante do universo, um pequeno recorte da vastidão que nos

<sup>16</sup> A edição brasileira de *Jimmy Corrigan* (2012), publicada pela CIA nos Quadrinhos, passou por vários contratempos referentes a sua formatação e edição. Devido a qualidade de impressão e do papel escolhido, a editora precisou re-colorir alguns quadros para que se aproximassem das cores da edição original e fazer novamente o letreiramento de alguns quadros. Devido às tais dificuldades o quadrinho não possui numeração de páginas, motivo pelo qual este dado não foi incluído nas referências das imagens utilizadas.

cerca. Aos poucos os quadros se dividem criando a sensação de aproximação ao focar sobre um ponto luminoso específico: a terra. O nome de Jimmy irrompe, então, da superfície calma do planeta criando um contraponto com o silêncio característico das primeiras horas de um dia que acabara de nascer, ilustrado no quadro que o segue, um balão que funciona como indicativo da exata localização do protagonista na imensidão do mundo. Os quadros vão se tornando menores, ocupando a página de forma a produzir um fluxo de leitura que se orienta contrário ao sentido de rotação do planeta, criando um efeito peculiar de passagem do tempo que faz com o leitor precise interagir com o livro, girando-o fisicamente para conseguir acompanhar os quadros.

Somos finalmente apresentados a Jimmy Corrigan: um garoto de 6 anos de idade absorto em sua própria imaginação, alheio ao mundo e aos protestos de sua mãe. Seu único anseio, enquanto leitor de quadrinhos, parece ser somente por dar vazão às suas fantasias e encontrar seu super-herói preferido que se apresentará na pequena feira de exposição local da cidade de Chicago. Uma vez na feira, ele trata de se desvencilhar de suas obrigações para conseguir assistir à apresentação de seu herói e, ansioso, escuta desatento às instruções que lhe são dadas por sua mãe, contrariando-as logo em seguida. Após a apresentação, já na fila para conseguir um autografo de seu ídolo, Jimmy é despertado de seu transe fantasioso pelos gritos de sua mãe completamente indiferente às suas vontades de garoto, estado que só é apaziguado pela súbita relação de interesses que se instaura entre ela e o homem fantasiado que a convida para jantar (ver figura 5).

A partir de então, observa-se um garoto confuso e incomodado com a relação entre os dois adultos e o conseqüente desvanecimento de suas fantasias e devaneios que se perdem junto com a caracterização de super-herói do homem e se transformam em confusão diante da situação. Sem entender bem o que se passa entre sua mãe e o homem estranho, tanto durante o jantar, quanto já em sua casa, Jimmy apenas observa passivo ao desenrolar dos eventos, completamente desapercibido pelos dois adultos envolvidos entre si. Na manhã seguinte, ao surpreender o suposto herói se esgueirando silenciosamente para sair da casa, o garoto é inocentemente persuadido com um presente a não fazer perguntas e a não fazer muito barulho para não acordar sua mãe. Quando esta acorda, depois de alguns minutos, encontra o garoto exultante com sua nova máscara de super-herói, alheio às complexidades e reverberações do breve relacionamento casual entre os dois adultos, que aos seus olhos da criança não fazem o menor sentido. O garoto transmite então a mensagem do desconhecido para sua mãe claramente vulnerável e confusa: “Mãe! Ele disse pra te dizer que adorou te conhecer! ”.

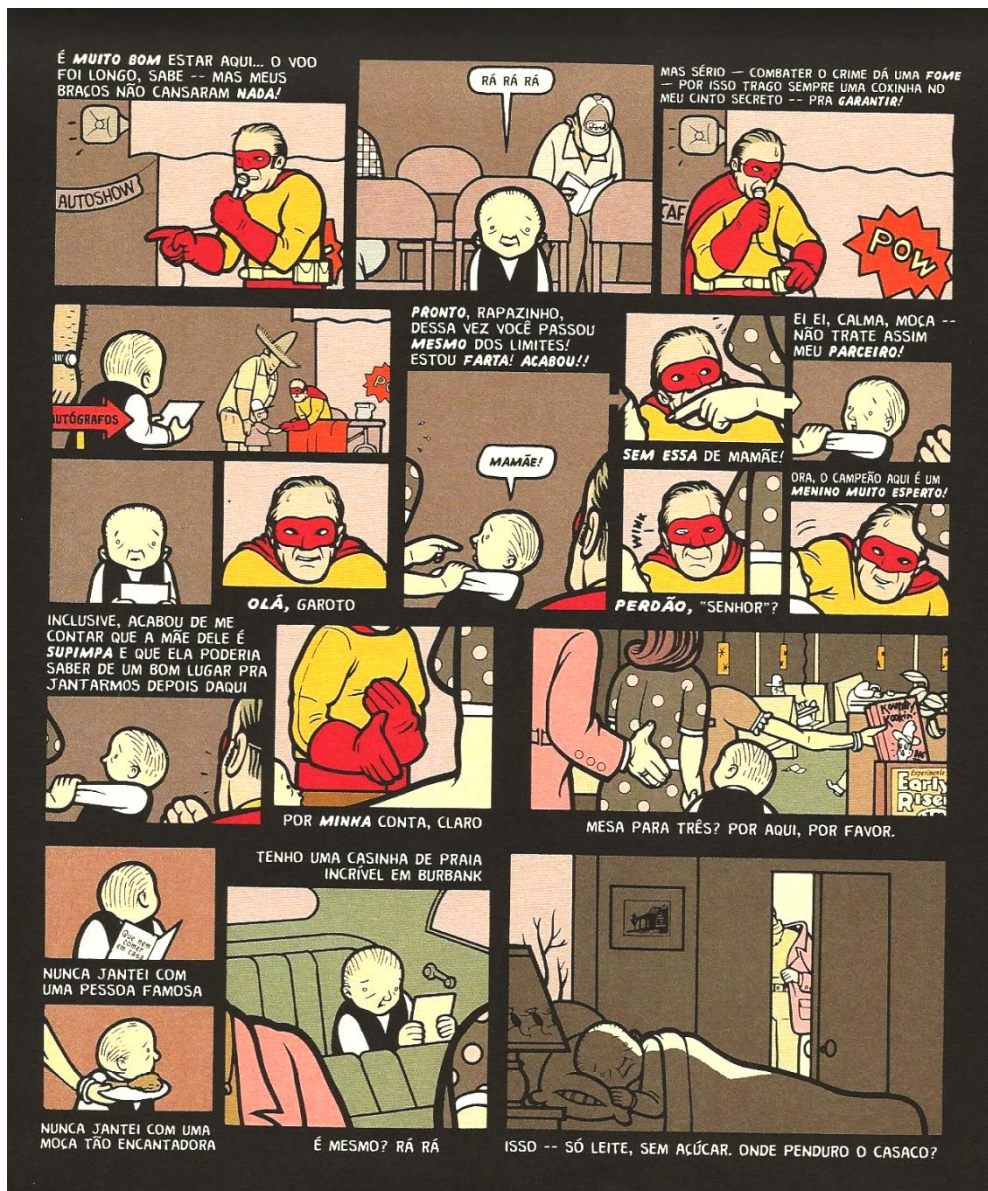


Figura 5- WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Essa cena deixa transparecer um importante detalhe que servirá como tônica para os desdobramentos da história do personagem: Jimmy e sua mãe são abandonados por seu pai quando este ainda é uma criança. Desde então, vemos as distâncias que separam mãe e filho, caracterizando uma relação em que ambos vivem isolados em sua própria clausura. A mulher tenta dar conta do peso de ser mãe solteira ao mesmo tempo em que precisa lidar com sua própria solidão, com a angústia do abandono e a procura por vínculos e laços afetivos duradouros, mas que se mostram, ao contrário, efêmeros e superficiais. Diante disso, seus desejos e impulsos voltam-se inteiramente para a dedicação e os cuidados que a maternidade implica, em que o vínculo com seu filho torna-se seu principal laço emocional com o mundo e, portanto, sua maior prioridade. Ao

mesmo tempo, Jimmy lida com as situações por meio de pequenos escapes fantasiosos, tão ricos no universo infantil, que perduram na sua vida adulta, e que se mostram como a forma pela qual, de acordo com suas possibilidades, sua experiência de mundo vai se tecendo.

Nesse sentido, os aspectos formais, utilizados pela narrativa para ilustrar essa cena, causam a sensação de estarmos observando, de um ponto de vista onisciente, esse universo no qual Jimmy encontra-se absorto. Os quadros que compõe este seguimento da história são envolvidos por margens e entrequadros negros, que são ocupados somente pela fala dos demais personagens, de maneira que somente as falas de Jimmy tem espaço no interior dos quadros. Ou seja, a atmosfera que é criada pela utilização das cores, da disposição do texto, dos ângulos com que os personagens são retratados nos quadros (de baixo para cima), sempre focados em pequenos detalhes, pequenos gestos e nunca nas feições dos adultos em cena, causam a impressão de uma história vista sob a perspectiva do próprio garoto.

De fato, como se descobrirá no decorrer da obra, a cena em questão trata-se, na verdade, de uma memória de Jimmy que é ilustrada quase como um segmento a parte do restante da história, dado as características discrepantes de suas páginas em relação ao restante do livro. Ela funciona, assim, como um pequeno prologo que introduz de forma sutil as características de sua personalidade, desde a relação de profunda dependência infantil que mantém com sua mãe, até os devaneios fantasiosos que perduram em sua vida adulta, através do quais ele constantemente se imagina como uma versão superior de si mesmo, sendo esta sua forma de escape da realidade monótona e solitária em que vive.

A partir de então, através da imagem de um prédio que se degrada no tempo até deixar de existir, sequencia que é dividida em quatro quadros que ilustram o prédio em quatro diferentes estações do ano (de diferentes anos, como fica implícito na velocidade de transformação do imóvel), inferimos a existência de um salto temporal que suscita o envelhecimento do personagem, agora com 36 anos de idade. O quadrinho mostra, então, os desdobramentos de sua vida, fazendo um breve panorama de sua realidade cotidiana atual. Jimmy torna-se um personagem que transita entre o vazio do apartamento em que vive e a clausura compartimentalizada dos cubículos no escritório em que trabalha. É um personagem solitário que sofre com a dificuldade de se relacionar com outras pessoas, principalmente quando se trata do sexo oposto, cujas raras interações ao longo da história são motivo de grande ansiedade para Jimmy, que idealiza tais mulheres nutrindo por cada uma delas um tipo de amor platônico, sem a coragem para desenvolver relações mais

profundas. A única companhia de Jimmy é sua mãe, já idosa, que mora numa casa de repouso afastada da cidade e lida com seu próprio isolamento ligando insistentemente para o filho durante todo o dia. É uma presença que, apesar da distância, exerce grande influência e controle na vida de Jimmy, agravando ainda mais sua postura introvertida em relação ao mundo e a sua inexpressiva vida social. O personagem passa grande parte de seu dia sozinho, preenchendo seu tempo vago com pequenas tarefas domésticas e alguns hábitos peculiares que vão desde gravar seu próprio show de rádio, até a passar trotes em sua mãe por telefone.

Uma inércia claustrofóbica envolve o personagem de Jimmy, que se encontra paralisado em sua rotina maçante, padecendo diariamente sob o invólucro de uma solidão angustiante da qual não consegue se libertar, incapaz de se expressar emocionalmente. Jimmy comunica-se de maneira hesitante, por falas tremulas e incertas que denotam sua forte insegurança e a dificuldade com que mantêm interações sociais. Efeito que é produzido pelo letreamento de suas falas, em que cada palavra dita é ilustrada com repetições de sílabas. É um gaguejar de alguém desabituaado as sutilezas de vínculos formados através de conversas significativas, que tenta sem sucesso se fazer ouvir e conectar-se com outras pessoas.

O personagem vê sua rotina rigidamente definida se alterar quando recebe uma carta do pai, após anos de silêncio e afastamento, propondo um encontro para que possam se conhecer e tentar desenvolver uma espécie de relação. A carta é um acontecimento que desestabiliza Jimmy e seu mundo de certezas bem delimitadas, provocando no personagem todo tipo de inquietação e estranheza com a possibilidade de conhecer uma parte sua história.

A página da figura 6 mostra a transição de um devaneio frequente de Jimmy, em que este se imagina em um relacionamento com a colega de trabalho por quem nutre uma paixão platônica, para abruptamente ser despertado para a realidade pela rispidez dessa mesma colega. É nessa cena que Jimmy recebe uma carta de seu pai (James II) convidando-o para passar o feriado de ação de graças em sua casa, carta que é motivo de estranhamento e confusão para o personagem. O fluxo diagramático, que aos poucos torna-se desalinhado, funciona como uma analogia que transmite a impressão de sua desorientação ao mesmo tempo em que dá a sensação da presença invasiva de sua mãe, cujas fala invadem os quadros. A cena é emblemática, pois Jimmy está entre a familiaridade cômoda de sua vida representada pela mãe, mas ao mesmo tempo entre o desassossego gerado pelo contato inesperado com o pai que não conhece.

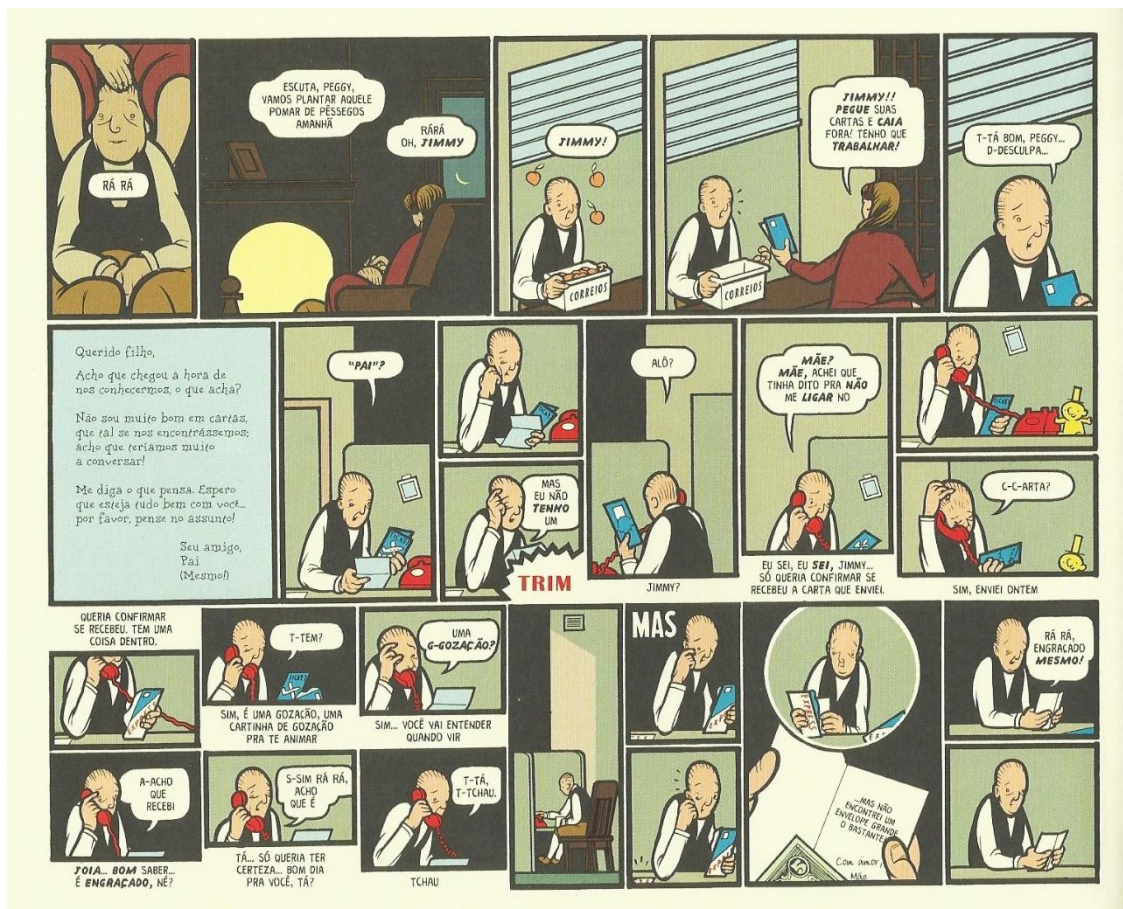


Figura 6 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

A proximidade eminente do encontro com seu progenitor gera em Jimmy uma mescla de sentimentos e expectativas ao mobilizar todo tipo de questões sobre si mesmo e sobre suas relações pessoais e familiar, tencionando os limites da identidade que criou para si. Nesse sentido, o garoto fica dividido entre o desejo de saber mais sobre a parte esquecida de sua história e o temor de que sua mãe entenda o movimento de aproximação com o pai como uma afronta, resultando em seu abandono por essa. Conflito que é evidenciado na confusão que Jimmy faz entre as cartas que recebe de ambos os pais: o dinheiro enviado por sua mãe e a passagem de avião enviada por seu pai, ou seja, respectivamente, o conforto do conhecido que protege e acolhe, mas ao mesmo tempo prende e paralisa, e a incerteza que inquieta e angustia diante do desconhecido.

A partir de então, a narrativa passa por inúmeras cenas imaginárias, por sonhos e devaneios de Jimmy que giram em torno de suas fantasias sobre a aparência e a personalidade de seu pai. São sequencias que aludem às emoções do personagem e o significado do encontros entre ambos, seus conflitos que tendem entre a raiva e



inconformidade diante do abandono e a progressiva aceitação e absolvição do estranho que diz ser seu pai.

A cena em que pai e filho se olham pela primeira vez em anos (figura 7) é emblemática nesse sentido. É uma cena espelhada dividida em quadros de mesmo tamanho que se alternam entre o olhar de Jimmy e o olhar de seu pai, dando a impressão do estranhamento que é produzido em ambos por tal encontro, ao mesmo tempo em que denota a similaridade entre ambos. Há uma parada no momento em que os dois se veem, criando um estado de suspensão em que as distâncias que qualificam o momento são preenchidas por um silêncio espesso que se coloca entre os dois homens. A semelhança inegável entre os dois produz ainda a impressão de que, ao se olharem, os personagens olham para si próprios, colocando em questão suas percepções sobre si mesmos.



Figura 7 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

A sequência culmina em um devaneio de Jimmy que finalmente consegue dar uma feição ao homem que o gerou, imaginando-o em uma relação sexual com sua mãe. O

devaneio segue com uma conversa banal entre os dois em que a figura de Jimmy transparece, em seu silêncio e em suas feições, toda a confusão e a mágoa sentidas em relação à negligência do progenitor consigo e com sua mãe. Tanto que o devaneio tem fim com o assassinato brutal do homem por Jimmy.

Sendo assim, conforme dito, ao longo da história vemos fragmentos da imaginação de Jimmy em uma mescla de sentimentos e qualidades em que sua relação atual com o pai é paralelamente comparada aos ideais de paternidade que construiu para si. Noção esta que é continuamente produzida nas relações que vão sendo estabelecidas entre ambos, mas também com outros membros de sua família: sua irmã, Amy, uma garota afro-americana que é adota por James II em seu segundo casamento e que recebe toda a sua atenção e cuidados paternos, e seu avô James I, cuja história será abordada posteriormente.

Em toda a estranheza que gera e em relação a tudo aquilo que mobiliza sobre a identidade do personagem, a relação breve que estabelece, ainda que superficialmente, com o lado desconhecido de sua família chega a um fim abrupto e trágico, quando após um acidente, James II falece. Ocorre então um corte da frágil relação instaurada entre ele e sua família recém conhecida, em que as possibilidades do garoto encontrar ali o pertencimento que tanto anseia são desfeitas.

Jimmy parte então, em busca do conforto e segurança proporcionados pela figura maternal, indo visita-la na casa de repouso em que vive, somente para descobrir a eminência de um casamento que a aguarda. O que deixa o garoto desamparado diante do corte inusitado na sua relação com ambos os pais, que é sentido por ele enquanto a enorme solidão e abandono que abate sobre si.

Nesse ponto, faz se necessário a análise mais profunda e detalhada de dois momentos que são bastante significativos para a progressão da história e para o entendimento tanto do personagem, quanto das construções narrativas da obra.

### **2.1.1.O super-herói**

O escritório em que Jimmy trabalha é um dos poucos espaços que este ocupa, além de sua própria casa. Entretanto, o quadrinho nunca indica qual é exatamente o trabalho de Jimmy, deixando apenas referências genéricas do que parece ser um cargo qualquer dentro uma grande empresa com vários funcionários. Sugere, assim, uma característica despersonalização e invisibilidade dentro da massa de trabalhadores que, junto com

Jimmy, desempenham funções de pouco importância. O ambiente é retratado com uma neutralidade impessoal e insípida, com cores de tonalidades frias e monótonas que causam a impressão de uma rigidez apática e insensível. Os trechos em que Jimmy é mostrado em seu trabalho, nos dão a impressão de que ele está só no prédio, uma vez que há uma ausência gritante de qualquer atividade humana além da do próprio personagem. É um ambiente composto por cubículos que cercam aquele que o ocupa no intuito de oferecer-lhe a privacidade e o foco necessários para a realização das tarefas que lhe são designadas. Mas que, ao mesmo tempo, tem o efeito de produzir isolamentos e privação de interações com outros, uma vez que os sujeitos se encontram limitados a enxergar somente aquilo que está a sua frente. Até mesmo o refeitório, que é um espaço em que alguma socialização é possível, é retratado como um amplo espaço vazio, composto por máquinas de lanches e refrigerantes, deixando transparecer mais uma vez a impessoalidade utilitária e arbitrária que se impõe sobre os sujeitos que trabalham ali.

Em um dia normal de trabalho, ao voltar ao seu cubículo, Jimmy percebe um bilhete deixado sob sua mesa com a seguinte frase: “sentei na sua frente por seis meses e você nunca reparou em mim! Adeus”. A cena nos mostra que Jimmy finalmente olha para além de seu próprio cubículo procurando, confuso, pelo remetente da nota, mas em sua frente já não há mais ninguém, apenas uma pequena mesa vazia, recentemente desocupada. Olhando além dos nichos fragmentários de confinamento Jimmy vê uma paisagem composta por arranha-céus que se amontoam pela calçada, cerceando os entornos uns dos outros na enormidade de suas construções. No topo de um desses prédios, ele avista uma figura que espera pacientemente que este a note. O homem vestido de super-herói acena para Jimmy que tem um pequeno momento de surpresa diante da novidade proporcionada pela figura do homem que destoa de tudo e todos ao seu redor.

O que se segue é uma sequência em que dois grandes quadros, equivalentes em tamanho e espessura, são dispostos lado a lado ilustrando o momento em que, simulando uma tentativa de voo, o super-herói salta intrépido em direção a multidão de prédios e janelas para mergulhar solitário em direção ao vazio do concreto. A maneira como a cena é retratada em dois quadros, quase numa relação de antes e depois, nos dá a impressão da instantaneidade do ato em si, da brevidade de um único gesto que dura apenas poucos segundos em sua execução, mas que se perpetua. Um vislumbre momentâneo de algo cuja consequência são permanentes, e que concentra, por isso mesmo, uma multiplicidade de afetos que mobilizam em seu leitor um misto de perplexidade, impotência e incompreensão.

A cena é de uma beleza poética e dolorosamente irônica. A tonalidade pastel e a uniformidade das cores usadas para pintar não só os prédios, mas também as pessoas que caminham pela rua, destoam gritantemente do uniforme colorido do super-herói estatelado sobre o asfalto. É criado, assim, um efeito de ruptura no torpor da paisagem urbana em decorrência da interrupção abrupta de seus fluxos inertes causada pelo corpo fantasiado. Os transeuntes assistem a cena surpresos e curiosos, entretanto o abalo que é produzido dura poucos minutos e logo as pessoas se refazem do choque e retomam o fluxo programado de suas vidas, deixando só o corpo anônimo do ex-super-herói que fica

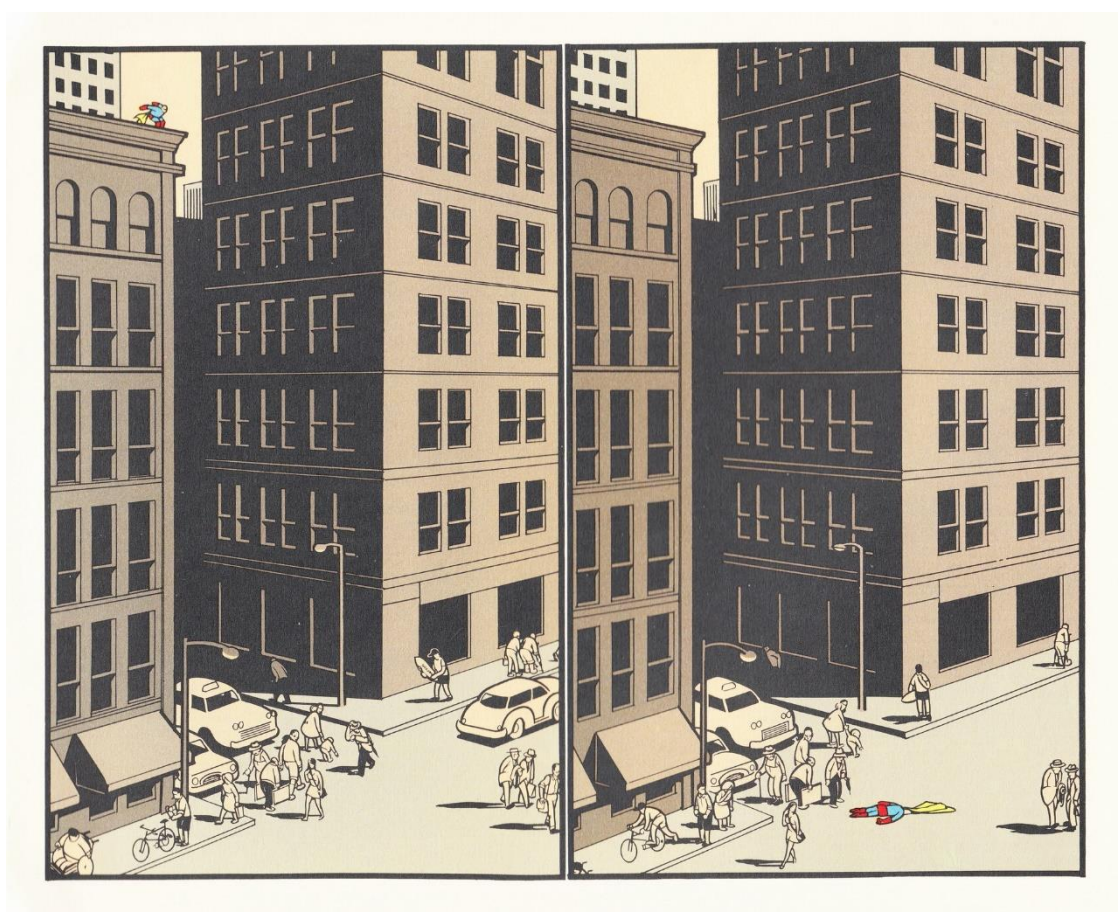


Figura 8 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

horas a ser só mais um indigente inerte sobre asfalto esperando que alguma autoridade pública arque com a responsabilidade e tome as devidas providências. Até mesmo a ambulância, que aparece momentos depois para recolher o corpo, parece ter mais um caráter de limpeza e organização do que um cuidado propriamente dito.

É interessante notar a ironia que a cena produz: diante de toda a grandeza que reveste o ato em si, um salto que representa a libertação do isolamento e da invisibilidade que caracterizam sua vida, o super-herói permanece no profundo desconhecimento, anônimo em sua identidade secreta e indigente enquanto produto de sua última ação.

Vemos assim, toda a potência de seu gesto reverberar por apenas alguns segundos para logo em seguida esmaecer decadente e insignificante diante das distâncias com que os outros vivenciam a cena, algo que apenas os tangencia sem nunca de fato chegar a tocá-los.

Na página adjacente à passagem em dois quadros descrita, vemos os desdobramentos da cena. O leitor vivencia a cena através do olhar atônito de Jimmy, seu único espectador e a única testemunha para quem o acontecimento não é insignificante. Tanto pela relação que estabelece com o homem através de sua nota suicida endereçada a ele, quanto pela clara relação paralela existente entre suas memórias de infância, marcadas pela idealização dos super-heróis, e o significado desta cena em sua atual vida adulta. Uma relação que causa a impressão do desvanecimento do universo fantástico e ingênuo da infância, em que o mundo é motivo de encanto e novidade, dando lugar a relações concretas e utilitárias com o outro. Um mundo em que os sujeitos se encontram cerceados pelo próprio desenrolar de suas vidas, coagidos por suas imposições impessoais e hostis, sem lugar para super-heróis e fantasias.

É uma página em que múltiplos quadros são dispostos segundo uma diagramação vazada, ocupando a maior porção de área possível ao mesmo tempo em que são entremeados por espaços vazios. Essa composição cria, em relação aos formatos e tamanhos dos quadros, uma sensação de confusão e incompreensão, mas também de desamparo e abandono tanto nos personagens presentes na cena, quanto no próprio leitor. Impressão que é causada por um jogo entre o texto e a alternância entre imagens que nos mostram as reações de Jimmy e ao mesmo tempo que mostram o corpo do super-herói e a maneira como os transeuntes reagem a ele.

O texto diz respeito a um diálogo entre o personagem e sua mãe. Ao mesmo tempo em que assiste à cena entorpecido, Jimmy recebe novamente (pela quarta vez naquela manhã) o telefonema de sua mãe, afoita pela atenção do filho, com quem não consegue estabelecer um diálogo, recebendo respostas vazias e distraídas que geram uma incomunicação em que nenhuma de suas demandas emocionais são correspondidas. O leitor é, assim, simultaneamente confrontado com a cena do suicídio e os efeitos que provoca, com a demanda afetiva da mãe que teme o desapego do filho e, por último, com a figura de Jimmy, através da qual vivenciamos a incompreensão do acontecimento e o atordoamento que é gerado pela cena como um todo. Há, portanto, uma conjunção de diferentes solidões vivenciadas por cada personagem que anseia estabelecer algum

vínculo, mas que permanecem presos em suas individualidades encapsuladas e fragmentadas, apartados dos demais.

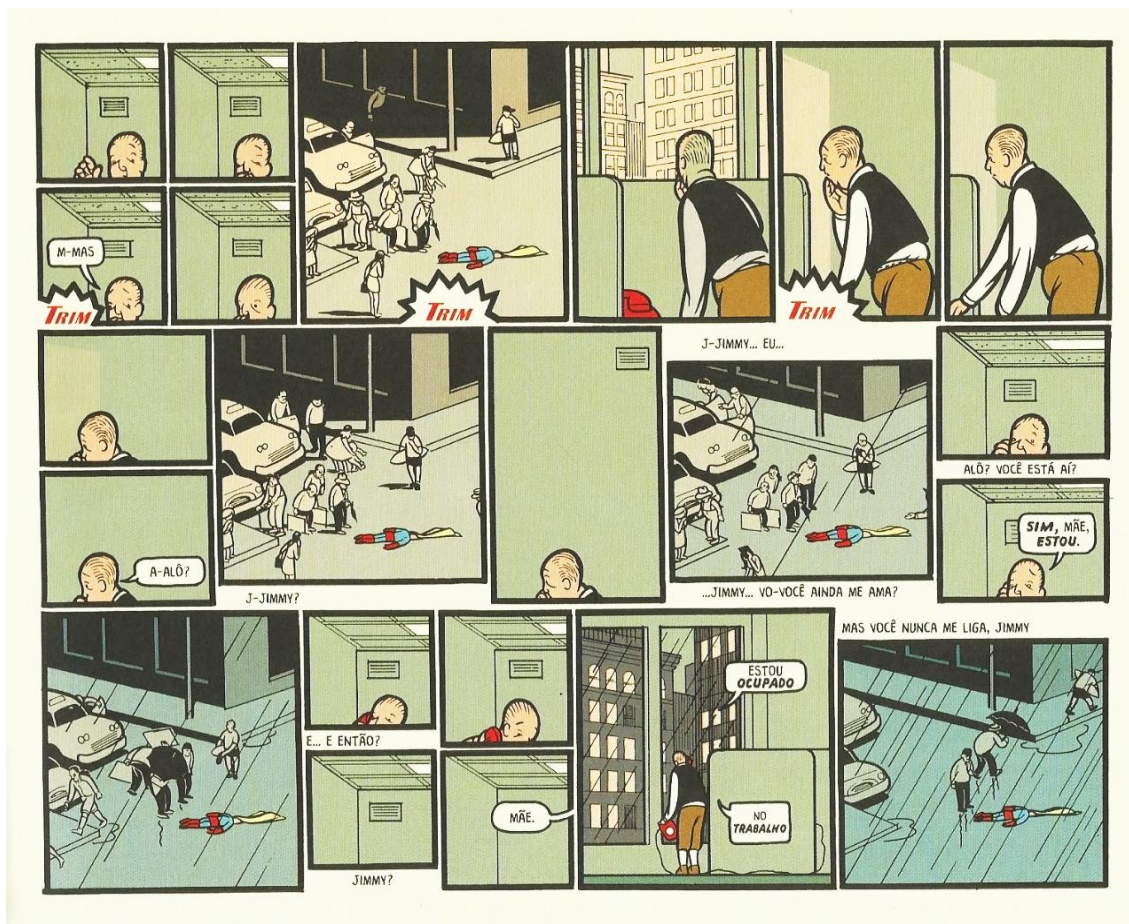


Figura 9 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Nos quadros desta página é formado um interessante jogo de perspectivas entre três planos distintos: sob um ponto de vista externo, vemos as transformações nas expressões de Jimmy ao testemunhar a cena, que são retratadas ironicamente em pequenos quadros, dando a impressão de que o personagem está preso em uma caixa minúscula que só permite entrever uma parcela de seu rosto; sob a perspectiva de Jimmy vemos o corpo do super-herói estirado na rua enquanto pequenas aglomerações de pessoas se formam ao seu redor; por último temos a perspectiva lateral do personagem que nos permite vislumbrar seu gesto de atender ao telefone que toca insistentemente e fazer uma contraposição entre as falas de sua mãe e suas respostas, uma relação que sugere a indisponibilidade e a indiferença do personagem.

Essa relação de alternância entre os múltiplos quadros que compõem essa página produz, em contraste com os dois quadros da página que a precede, uma interessante relação temporal em que ambas possuem diferentes espessuras de duração. A visão

panorâmica do cenário composto por prédios imensos em comparação a figura minúscula do super-herói e a página seguinte, composta por planos menores e fragmentados que enquadram apenas o olhar de Jimmy, desvelam certa ironia entre a grandeza do ato, a liberdade que o caracteriza e a pequenez de seu protagonista. Ao passo em que a cena do suicídio sugere a libertação, em um último recurso, das amarras de uma vida de individualidades exacerbadas, enquadradas em espaços privados, o ato gera, em contraposição à página seguinte, o efeito de enfatizar essa mesma condição de paralisia na figura de Jimmy.

Há então, uma diferença temporal entre um tempo que flui ágil, instantâneo, e um tempo estagnado, inerte que é aquele do próprio protagonista. Dessa forma, ao mesmo tempo em que temos a sensação da brevidade com que uma vida se esvai, proporcionada pela forma como o ato suicida do super-herói é retratado, na página seguinte há um tempo que se desenrola lento, arrastado. São enquadramentos que se atém a pequenos detalhes e considera cada gesto e cada expressão dos personagens, dividindo-se e se prolongando em uma variedade de quadros. As reações de Jimmy são retratadas sutilmente através de minúcias, de hesitações, de pequenas mudanças quase imperceptíveis. A maneira como ele é mostrado repetidamente em uma sequência de três quadros iguais com poucas variações, sugerem que seus gestos são lentos e incertos, transmitindo a ideia de que sua atenção está focada na situação externa, impressão que é enfatizada pelos quadros menores que figuram apenas os olhos de Jimmy. Existe, assim, uma imobilidade do personagem que não consegue esboçar uma resposta à situação que o confronta, ficando apenas na posição de espectador. Esse efeito deve-se em grande parte a alternância entre as reações de Jimmy e a cena que observa, pelo ruído abrupto do telefone que corta e ao mesmo tempo enfatiza o silêncio imersivo no qual o personagem se encontra, distante da confusão instaurada na rua, e pelas pausas sugeridas no monólogo de sua mãe.

Mas entende-se, também, que a expressão temporal aqui é influenciada diretamente pela relação de contiguidade que uma página mantém com a outra, uma vez que se trata de páginas vizinhas que reforçam a diferença de durações através do contraste que é instaurado. A diferença temporal é sentida pelo leitor no próprio ato de leitura, através do olhar que hora é interrompido e que hora flui livremente, percorrendo os entrequadros de uma imagem a outra. É importante notar que cada painel, possui em si uma duração intrínseca, que são postas em relação umas com as outras o tempo todo, compondo um fluxo heterogêneo de imagens que coexistem no mesmo espaço, mas que

ao mesmo tempo se chocam e se sobrepõem, de forma que seus conteúdos se influenciam mutuamente na construção ininterrupta de significados.

### 2.1.2. Tammy



Figura 10 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Após a perda do pai e a eminência da ausência da mãe, que possui novamente outra pessoa em sua vida, Jimmy retorna a Chicago sentido mais que nunca o peso da solidão, imaginando-se só em seu apartamento vazio ao constatar a total falta de perspectivas e sentido. A cena é dividida em duas sequências de quadros: a primeira tira superior em quatro quadros cujo sentido de leitura ocorre da esquerda para a direita, transmite a impressão do movimento do trem; os dois quadros da extremidade, que ocupam proporções maiores, criam uma imagem espelhada de uma perspectiva externa ao trem em que vemos Jimmy e a uma perspectiva interna, em que contemplamos a paisagem aos olhos do personagem. Ao mesmo tempo, os três quadros que ocupam a



porção interna da tira mostram a sequência de ações de Jimmy que se correlaciona com a sequência horizontal de quadros que ocupa o canto esquerdo inferior da página. A cena nos mostra o fluxo de pensamentos de Jimmy encadeados com seus movimentos de retração da tira anterior, cujos entrelaçamentos sugerem o significado do desfecho da página. No último quadro, que ocupa a maior porção da página, contrastando com o tamanho diminuto do pequeno personagem, vemos Jimmy parado justamente no mesmo lugar em que outrora havia o corpo do super-herói. A sensação de solidão e a inevitável associação com o acontecimento anterior convergem na conclusão de que Jimmy tomará a mesma decisão de seu herói.

O que se segue é uma série de ações em que Jimmy finaliza suas pendências em seu escritório deserto, num claro ritual de despedida, imaginando constantemente como o ato em si acontecerá, entregue a autopiedade complacente com relação a seus desgostos e vicissitudes pessoais. Torna-se impossível para Jimmy suportar a falta de laços e perspectivas de sua não vida, e a escassez de um deserto emocional em que as interações são feitas sempre sob o jugo de uma superficialidade descomedida, de uma pobreza relacional que assume múltiplas formas de incomunicação.

Entretanto, há um novo acontecimento: Jimmy conhece sua nova colega de trabalho, Tammy, uma garota ruiva igualmente tímida e solitária que ocupa a mesa de seu falecido colega. O contato entre eles se dá apenas através dos olhos, uma vez que o biombo que os separa deixa entrever apenas parte de seus rostos, mas a impressão que se tem é a de dois personagens que realmente se enxergam, que estabelece visibilidades e conexões entre si. Uma conexão sutil, mas significativa, que, como sugere a cena preenchida pelos volumosos cabelos ruivos da garota, dá um novo significado e colorido à vida monocromática de Jimmy.

O encontro entre ambos sugere que ao presenciar a cena do suicídio do super-herói, ocorre uma mudança em Jimmy que passa a perceber mais seu entorno. Dessa forma, todos os acontecimentos que se seguem à cena, convergem no encontro entre ele e Tammy, dando a impressão que há um despertar da inércia em que o personagem se encontrava. O que é enfatizado pela cena final do livro em que Jimmy aparece sendo carregado por um super-herói.

## 2.2. James I – Chicago de 1983

Paralelo à história de Jimmy, o quadrinho frequentemente introduz cenas que nos contam a história de seu avô, James, e sua difícil relação com o pai. São segmentos que narram suas memórias de infância através de um narrador onisciente, que nos permite reviver, junto com o garoto, lembranças que são narrativas de si. É James que conta. Dessa maneira, a história de Jimmy, que se passa em 1993, é constantemente entremeada de cenas sobre a infância de James e sua vida na Chicago de 1893, compondo uma relação que nos permite traçar semelhanças e diferenças entre os dois personagens.

Somos apresentados a James quando este tem 6 anos (a mesma idade que Jimmy possui na figura 5) através de suas memórias de infância, marcadas pelo relacionamento com um pai opressor e agressivo. Sua história nos mostra um menino afoito por qualquer demonstração de afeto, mas que passa seus dias sozinho refugiando-se na sua imaginação para suportar o fardo de uma infância tolhida em todos seus impulsos pelo pai hostil que nunca o quis, mas que exerce sobre ele um controle rígido, desprovido de qualquer carinho ou estima.

Para melhor compreender sua história e o âmbito no qual se dão suas memórias, uma breve contextualização se faz necessária. James vive sua infância em Chicago na época em que a cidade se recupera de um período de recessão e de um grande incêndio que a destrói quase completamente, passando por um intenso processo de transformações urbana e, conseqüentemente, por um crescente desenvolvimento econômico que marca a vinda de inúmeros imigrantes europeus a procura de trabalho e melhores condições de vida.

Willian Corrigan, pai de James, é um jovem irlandês que se alista nas tropas estadunidenses em plena guerra civil em que sul e norte entram em conflito devido às divergências sobre questões escravagistas e à conseqüente secessão dos estados do sul. Após obter a dispensa de suas obrigações militares devido ao falecimento de seu pai, o jovem retorna para a Irlanda, onde permanece cuidando de sua mãe recém viúva. Anos mais tarde, Willian retorna a Chicago em que surgem diversas oportunidades de emprego e riquezas proporcionada pela reconstrução da cidade recém dizimada pelo fogo. É nesse contexto que o jovem se torna um bem-sucedido vidraceiro, torna-se pai solteiro ao perder sua mulher durante o parto de James.

Durante a infância de James, a cidade está em ebulição devido ao acontecimento da grande feira de exposições que marcou, não só a história da cidade, mas do país como

um todo, uma vez que contou a com a apresentação de várias inovações tecnológicas proeminentes que impulsionaram a segunda revolução industrial no século XX, como as invenções exibidas por Nicolas Tesla. Chicago emergia, então, como uma potência econômica e cultural, da qual a Feira Mundial serviria como testemunha.

Entretanto, esse mesmo contexto de crescimento urbano, gerou também, com a vinda de vários imigrantes, condições precárias de saneamento, trabalho e moradia em que apartamentos pequenos e lotados, em bairros pobres localizados perto de fábricas e centros comerciais, tornaram-se cenas comuns na cidade. Além de existir uma expressiva segregação racial que perdura na história dos EUA até os dias de hoje. Em síntese, esse é o contexto no qual James cresce.

Há uma relação, traçada a medida que a história progride, em que suas memórias são entremeadas pela memória da própria cidade e sua paisagem urbana. Através da figura de James, ao mesmo tempo em que conhecemos seus anos de infância e a vivemos através de seu olhar, vamos nos dando conta das diversas imbricações contextuais surgidas através das dinâmicas urbanas, de eventos que se correlacionam e permeiam as relações, produzindo sujeitos e modos de existência.

As cenas que contam a história de James possuem sempre um arranjo peculiar de quadros. São memórias contadas do ponto de vista de um narrador onisciente que são apresentadas na forma de um texto sensível, envolto por uma atmosfera de nostalgia melancólica, que deixa entrever, ainda assim, certa infantilidade cúmplice na forma como expressa o universo emocional do garoto. É uma narrativa que oscila entre as nuances de seu mundo imaginário e fantástico descrevendo, com a precisão de uma criança, seus jogos e brincadeiras, ao mesmo tempo em que desvela as distâncias que se entropem entre o garoto e o mundo, entre pai e filho. Essa impressão pode ser vista na diagramação das páginas das figuras 11 e 12, composta por um arranjo peculiar que parte de quadros maiores que se subdividem em numerosos quadros menores, causando a impressão de um afinilamento da perspectiva.

Estas páginas, postas em relação, compõe uma estrutura espelhada, diametralmente oposta, utilizando mais uma vez as possibilidades da dupla-página para criar um efeito de passagem de tempo. A estrutura formada por ambas as páginas atua compondo uma dimensão temporal que ilustra à rotina diária de James no transcorrer de um dia que é delimitado de acordo com a rotina laboral diária de seu pai. As páginas são compostas, assim, por diferentes espessuras de tempo, em que os quadros maiores transmitem a sensação de um tempo lento, composto por poucos acontecimentos.

Cria-se, assim, um efeito singular de apreensão temporal: ao passo em que a largura da página, considerando os limites do hiperquadro, dá uma ideia de um tempo que ocorre dentro de um período padrão, bem delimitado e marcado cronologicamente pelo transcorrer de um dia, simultaneamente, a diagramação do multiquadro, composta por quadros maiores que progressivamente dividem-se em quadros menores, cria um efeito de estiramento temporal. Partimos de uma perspectiva macro e distante para aos poucos engrenar em uma multiplicidade de pequenos eventos que dão a ideia de uma duração temporal mais densa e comprimida. Ou seja, coexistem na mesma página diferentes espessuras temporais que permitem ao leitor vivenciar a noção temporal singular de James, vivenciar a maneira como o transcorrer do dia é sentido por ele em sua dinâmica de apropriação desse período de tempo que hora se contrai e passa despercebido, hora se dilata pesadamente em momentos que parecem não fluir.

Assim, na primeira página, temos a impressão de estar efetuando, junto com James, um movimento imersivo em que partimos de uma perspectiva ampla e distante, para um progressivo estreitamento do foco que converge sobre minúcias e pequenos detalhes. A página seguinte é composta por uma estrutura reversa em que há, em contraposição, um movimento de emersão em que o olhar minucioso do garoto, aos poucos, retorna a sua amplitude inicial ilustrada na página anterior. Esse efeito de zoom tenciona as relações de distância e proximidade que aludem ao próprio movimento de mergulho do garoto em sua imaginação, para, logo após, emergir novamente, desperto de seu transe pela presença do pai.

Tais fluxos temporais são, portanto, pontuados no início e fim da sequência, pela presença do pai. Dessa forma, conforme dito, tem-se entre ambas as páginas equivalências espelhadas de quadros diametralmente opostos que produzem repetições quanto à perspectiva utilizada e diferenças quanto ao efeito produzido. Nesse sentido, os quatro quadros marcados pelos conectivos “depois” e “assim” dispostos nas duas páginas, utilizam uma perspectiva distanciada, com planos abertos e afastados nos quais só as silhuetas dos personagens são visíveis e que marcam a partida e o retorno do pai de James. Este ponto de vista, através do qual o foco da narrativa recai sobre a relação de ambos, atua como uma metáfora da relação existente entre pai e filho, permeada por gestos genéricos e hostis, que são costurados por silêncios que denotam a incomunicação existente entre os eles.

Os dois quadros seguintes ocupam a maior porção de espaço em ambas as páginas e retratam, respectivamente, os momentos em que o Sr. Corrigan parte para o trabalho e

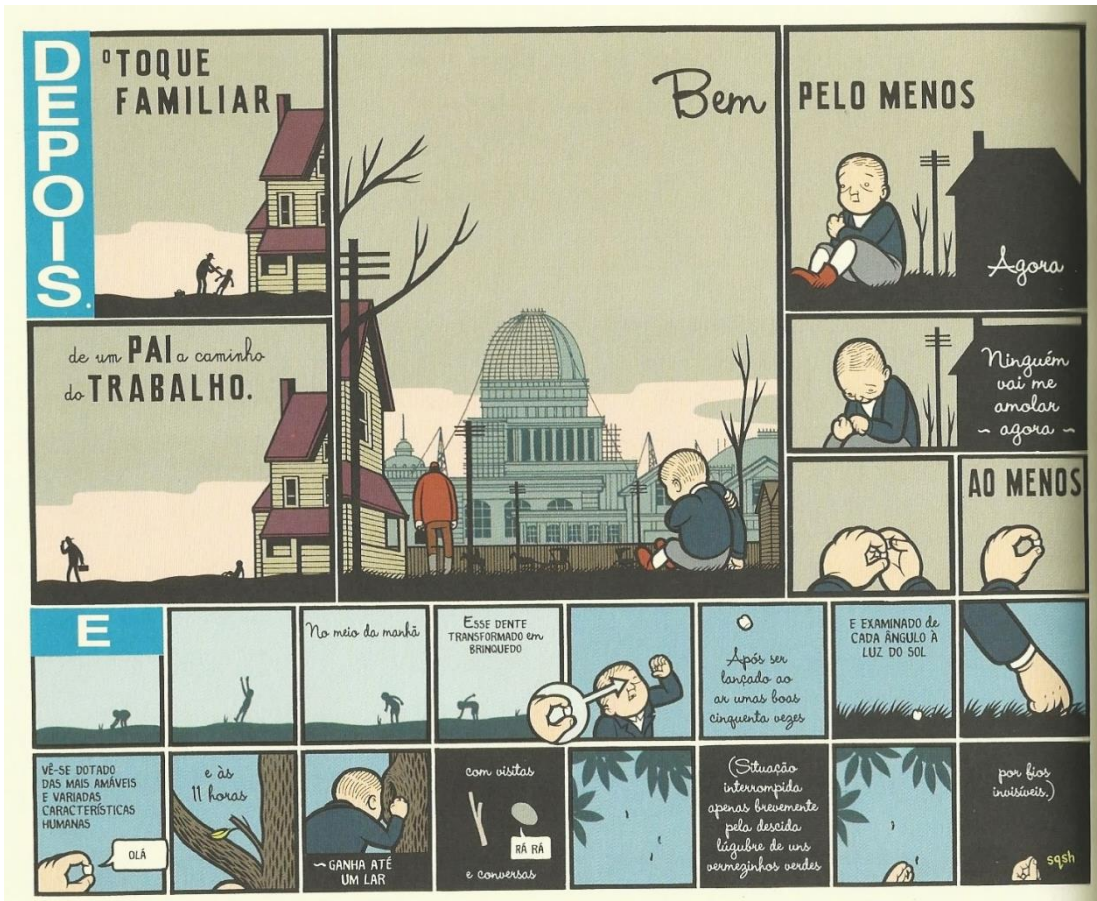


Figura 11 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

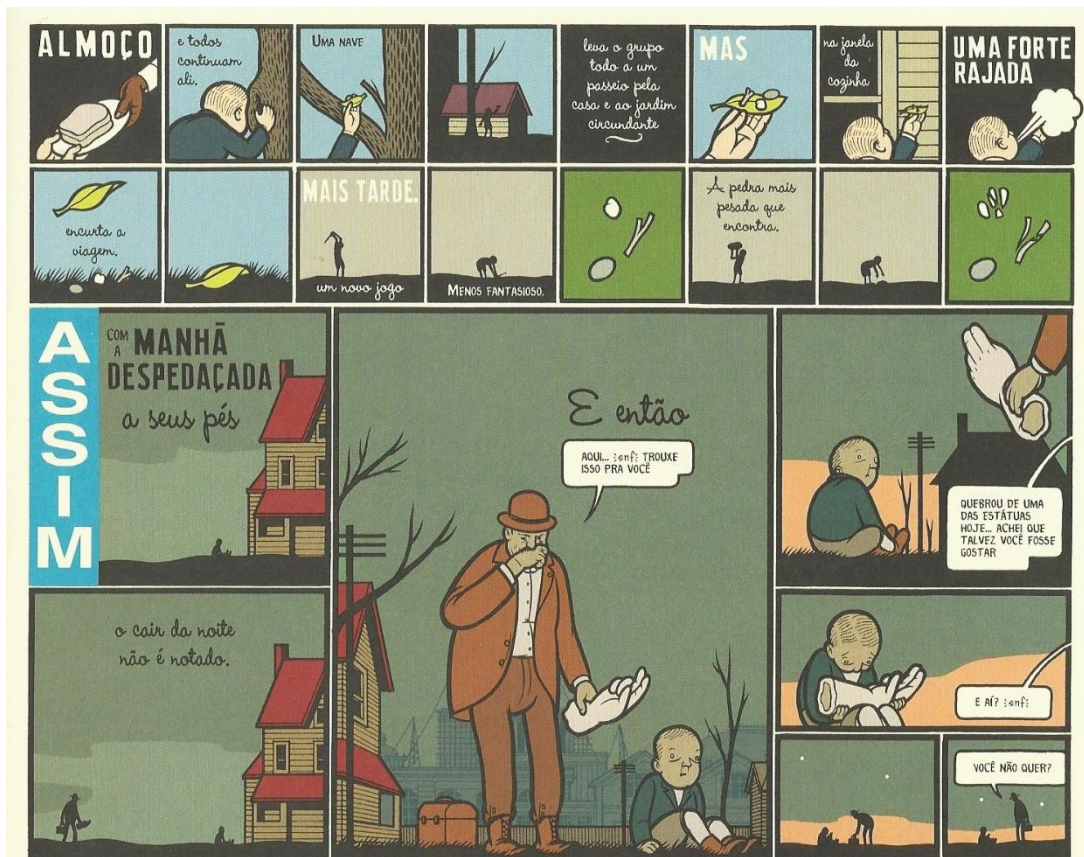


Figura 12 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

retorna para casa. Há um jogo relacional em que os limites entre as distâncias que tangenciam o relacionamento dos personagens são tensionados e colocados em questão tanto pela proporção em que são retratados, quanto pela perspectiva que os coloca sempre de costas um para o outro. Dessa forma, o distanciamento que se entrepõe entre ambos se faz presente o tempo todo em variados níveis e intensidades, balizando simultaneamente suas experiências de mundo ao produzir cortes e interferências. Até mesmo quando essa relação é encenada por pequenas silhuetas, único momento em que as personagens se encaram de frente, permanece, ainda assim, um distanciamento tácito entre ambos. A medida que tomamos conhecimento da história de James, percebemos que há, ali, apenas a encenação dos papéis de pai e filho, um teatro de sombras que esconde os reais sentimentos de ambos, limitando sua relação à superficialidade de laços familiares que se impõem sobre os dois.

O garoto tem que crescer sozinho dando conta ao mesmo tempo de seu próprio caos emocional e das transformações sofridas por seu corpo, que são constante motivo de surpresa e, ao mesmo tempo, de medo. James vive sobre o terror da possibilidade eminente de sofrer retaliação por parte de seu pai, que pune agressivamente qualquer intento do garoto de dar vazão a sua energia e curiosidade. Nessa cena, após ser deixado pelo pai, o garoto olha para o dente de leite que perdeu na noite anterior, guardado em silêncio, produzindo nele uma espécie de segredo íntimo sobre algo que diz respeito somente a si mesmo. Os últimos quadros que compõem essa sequência, que termina a primeira tira da primeira página, analisados paralelamente aos últimos quadros da página seguinte, estabelece uma relação de proximidade entre os dois objetos que James segura: seu dente e a mão quebrada que cai de uma das estatuas em construção no pavilhão em que o Sr. Corrigan trabalha, que lhe é dada de presente. Ambos objetos que se desprendem de algo, fragmentos de um todo maior, apenas com o diferencial de que, enquanto para James o dente, ao ser transformado em um brinquedo, é um potencial elo de si com o mundo, a mão da estátua parece enfatizar a distância do menino em relação a seu pai. Relação essa que é reforçada pelas diferentes perspectivas que encaram as duas sequências: uma aproximação e um distanciamento, respectivamente.

Assim, na sequência dívida em múltiplos quadros de menores proporções, o dente, que antes era motivo de pânico para o garoto, é agora um instrumento lúdico de constante exame e escrutínio que vai aos poucos se exaurindo em criatividade e possibilidades de uso, para ser finalmente dizimado através de um ato final de destruição. Os quadros pequenos e numerosos nos quais vemos o garoto interagindo com seu novo brinquedo

ilustra, em enquadramentos ampliados, pequenos gestos, dando foco em detalhes e minúcias, fazendo recortes que remetem àquilo que os olhos de James vê. Encenam, portanto, mudanças de perspectiva em que a dimensão micro das imagens que ilustram o universo imaginário do garoto, contrastam com os quadros grandes em que seu pai aparece, nos dando a nítida impressão de vivenciarmos o mundo através de seu olhar.

Há ainda nesta sequência de quadros, blocos de tempo cuja divisão em cores e tonalidades distintas, indicam o transcorrer do dia, com suas variações de luz e sombras. Uma dinâmica que enuncia uma multiplicidade de durações temporais contraídas, que causam a impressão de um tempo acelerado, que passa despercebido. Os quadros que iniciam e fecham essa sequência em ambas as páginas, nos quais vemos apenas a silhueta do menino à distância, estabelecem um vínculo com as sequências que os precedem e com as que os sucedem, reforçando, mais uma vez o movimento de imersão e emersão que é criado a partir das vivências de James, sendo costuradas pelo fio invisível das relações veladas de cuidado metaforicamente ilustrada pela mão da única pessoa que lhe oferece algum cuidado: a governanta<sup>17</sup> da casa que, ainda assim, permanece despersonalizada na qualidade de uma mão que alimenta, sem que seu rosto jamais seja mostrado, mesmo em outras passagens do livro.

As passagens em que a história de James é contada são compostas por fragmentos de suas memórias, flashbacks apresentados por um narrador externo aos eventos, um narrador atemporal. Posteriormente, descobrimos tratar-se de sua neta adotiva, Amy, que escreve, para um trabalho escolar da quarta série, as memórias contadas pelo avô sobre a feira mundial de Chicago. Justamente por isso, as várias passagens de sua história, entrelaçadas à de Jimmy, não possuem uma sequência cronológica exata, nem mesmo uma continuidade linear, operando saltos temporais difíceis de serem localizados em uma data específica. Assim, constatamos a inexatidão de vários detalhes presentes em tais momentos de sua história, uma vez que se trata de uma narrativa feita por uma terceira pessoa, que conseqüentemente não conseguiria retratar com a mesma precisão as memórias de seu interlocutor.

A medida que vamos avançando na leitura do quadrinho e tomando conhecimento de partes da história de James, cria-se a impressão de uma narrativa que se delineia à medida que é contada, de memórias que vão se refazendo através de suas próprias narrativas em que a repetição sempre produz diferenças. Ocorre então, uma inversão de narradores em

---

<sup>17</sup> Em diagrama genealógico que aparece posteriormente na história, vemos que essa mesma governanta é tataravó de Amy, a menina que é adotada por James II, pai de Jimmy.

que é o próprio James que narra sua história, uma vez que se trata de memórias que ainda estão sendo escritas por Amy. Ou seja, há aqui um tempo que se bifurca, se divide entre o tempo em que a história é contada, o tempo em que ela é escrita e o tempo em que ela é revivida pelo leitor enquanto memória de James.

No momento em que conta sua história, James está com mais de 100 anos (as datas não são precisas), de forma que há um grande intervalo de tempo em relação às suas memórias de infância, que vão tornando-se mais imprecisas a medida que vão sendo contadas. Alguns detalhes se perdem e outro tornam-se nublados, como no caso da aparência de alguns personagens que aparecem enquanto lembranças vagas, em que jamais vemos seus rostos, pois James já não os recorda mais. São, portanto, retalhos de memórias que vão se conectando, se costurando umas às outras à medida que são narradas, compondo diferentes versões da mesma história enquanto revisita e recria a infinidade de detalhes e eventos que as compõem. Sendo assim, a ordem de sucessão em que são lembradas e narradas não obedece necessariamente a uma conexão temporal entre os eventos contados. São antes livres associações de memórias segundo links temáticos ou emocionais, dotadas de uma ambiguidade cronológica que escapa a linearidade temporal estruturada por eventos bem marcados no tempo. As lembranças de James produzem, portanto, narrativas sobre si mesmo através de um misto de memória e imaginação. Tais propriedades da memória ficam mais claras no momento em que há uma mudança de foco narrativo na história de James, em que vemos lembranças que remetem a sua relação com a mãe que não conheceu, mas cuja falta é sentida constantemente.

James tem que viver sobre o peso da dura realidade de ter perdido sua mãe durante seu próprio parto, uma ausência que é amenizada na criação, para si, de uma vaga imagem da figura maternal. O garoto constrói histórias, compõe detalhes e sentimentos, envolta da imagem distante da mãe que nunca conheceu, como meio de apaziguar a solidão que o transborda. O garoto se prende então a única foto conhecida da mãe, encontrada nas memórias de sua casa entre pertences há muito esquecidos e abandonados. Foto que é mantida por ele como um segredo bem guardado e escondido nas páginas de um velho dicionário entre a letra m do alfabeto, que remete ao significado que o rosto na foto possui para si.

Na cena representada na figura 13, James está na casa de um de seus colegas de turma, entretido por horas no que se configura como uma das poucas passagens em que ele se sente acolhido e aliviado na presença de um adulto: o pai de seu colega que ensina a seus amigos como fazer esculturas de cera. A cena é quente e acolhedora, e James sente-



se visivelmente atordoado com acolhimento familiar que nunca conheceu e ao mesmo tempo acalentado pela presença do homem que diverge de toda figura adulta com quem já tivesse interagido. Entretanto, o encanto proporcionado pelo conforto do momento é abruptamente interrompido por seu próprio pai que aparece a sua procura. A cena é marcada é dividida em dois momentos distintos, que convergem nos últimos dois quadros da página. Enquanto a interação com o pai é retratada em uma frieza caracterizada pela nevasca, ao mesmo tempo temos acesso aos devaneios criados por James para suportar a saída abrupta do aconchego de sua breve experiência familiar e a eminente punição por parte de seu próprio pai. São devaneios que giram em torno de sua mãe, do que acredita ser a maternidade, numa mescla confusa de qualquer indício maternal proporcionado por outras pessoas. A ideia de um devaneio é fortemente marcada pelos quadros negros que permeiam a cena, lacunas que dão a impressão de algo que não pode ser retratado, cuja lembrança é tão inexata que não pode nem mesmo ser representada, uma vez que existe apenas enquanto um eco distante na mente do próprio personagem. O garoto imagina até mesmo a cena da morte de sua progenitora, criando toda uma fantasia que envolve os detalhes do momento de seu nascimento, imaginando-se em um tamanho menor como um bebê recém-nascido, que, aos poucos, vai diminuindo sua proporção até atingir o tamanho insignificante de uma pequena tigela de água, cuja presença passa despercebida pelos adultos na cena.

Os dois momentos que compõem a cena convergem nos dois últimos quadros da página, que sugerem a forma de castigo recebido por James. Há uma mescla confusa dos sentimentos do garoto que são sentidas pelo leitor através da diagramação da página, das cores utilizadas e da densidade das imagens postas em relação umas com as outras. Cada imagem, inclusive os quadros em que há apenas texto, constituem camadas de sentido que se articulam e ao mesmo tempo se sobrepõem umas às outras criando uma noção da dimensão emocional do garoto, de um desespero que o transborda em choro e culpa. A leitura dessa cena é acompanhada de um aturdimento que nos é causado ao sentir, junto com o menino, a profundidade emocional que envolve seu gesto de se dobrar resignado à penitência em decorrência da culpa que atribui a si mesmo pela morte da mãe e que é reforçada pela ira de seu pai.

A última memória contada por James à sua neta, diz respeito a suas lembranças da feira mundial em si. Como foi abordado anteriormente, a história de James é nitidamente permeada por uma relação intrínseca com a cidade e suas transformações urbanas, e, nesse sentido, a narrativa do quadrinho consegue construir um panorama em

que esses entrelaçamentos se tornam claros. James relata sua própria experiência da feira e o que viria ser um dos acontecimentos mais marcantes de sua infância.



Figura 13 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Chicago continuava a receber trabalhadores imigrantes de todas as partes do mundo, que lotam ainda mais suas ruas e bairros, ávidos para trabalharem na construção dos pavilhões temporários que abrigarão as exposições. Conforme a construção avançava e a data de inauguração se aproximava, também as oportunidades de emprego se tornam mais escassas e isoladas, o que resulta em milhares de trabalhadores desempregados, vivendo sob condições precárias, amontoados em prédios que serviam apenas como dormitório. Nesse contexto, a história toca sutilmente nas dificuldades econômicas do Sr. Corrigan que perde sua casa e tem que se mudar com James para um desses dormitórios. Não há uma passagem que explicita isso, de modo que a transição da casa para o dormitório é feita, mais uma vez, por saltos temporais a partir do olhar de James.

A liberdade que James exercia nas tardes em que passava sozinho longe do escrutínio crítico de seu pai, tem um fim abrupto e a relação de ambos assume tons mais

claustrofóbicos com a perda significativa de espaço e a vigília constante de suas atividades pelo pai. Situação que se prolonga até a inauguração da feira, onde finalmente o Sr. Corrigan abandona James. O garoto é levado por seu pai para finalmente conhecer a feira após dias de espera, trancado num quarto que aos poucos vai sendo misteriosamente esvaziado. É uma sequência em que as lembranças de James tornam-se mais embaçadas, misturando lembranças, sonhos e a imaginação para recorrer para narrar a cena.

James narra a si mesmo andando pela feira em um pijama branco, descalço, seguindo o calçado de seu pai até a beirada do prédio mais alto em que imagina, numa sequência meio real e meio onírica, o gesto do seu pai de atirá-lo para baixo, numa clara metáfora de como o abandono é sentido pelo garoto já num orfanato (figura 14). James conta como com um único gesto, um aperto de mão sobre seu ombro, seu pai simplesmente se afasta e nunca mais retorna, deixando o garoto a própria sorte.

Essa é a última lembrança contada por ele sobre a feira mundial que remete a sua difícil infância. Logo em seguida, conectada a ela, a narrativa se bifurca novamente e presenciemos a memória de seu filho, pai de Jimmy, em que vemos James sentado à mesa da cozinha com sua neta adotiva que anota atentamente a tudo que é dito pelo avô. Fazemos então um breve flashback da relação entre o James I e seu filho. É uma passagem que destoa do restante da obra, sendo a única cena narrada do ponto de vista de James II, funcionando como um prenúncio nostálgico do fim trágico que o aguarda.

Seu acidente e sua morte funcionam como um corte na tênue linha que conecta Jimmy ao lado paterno de sua família, um vínculo que se sustenta somente em laços sanguíneos que após a sua morte já não tem força o suficiente para se manter. De fato, seu falecimento é um momento limite também para Amy e James, uma vez que sua figura representa o único elo existente entre os dois e em relação a Jimmy, que apesar de seu parentesco, permanece um desconhecido para ambos.

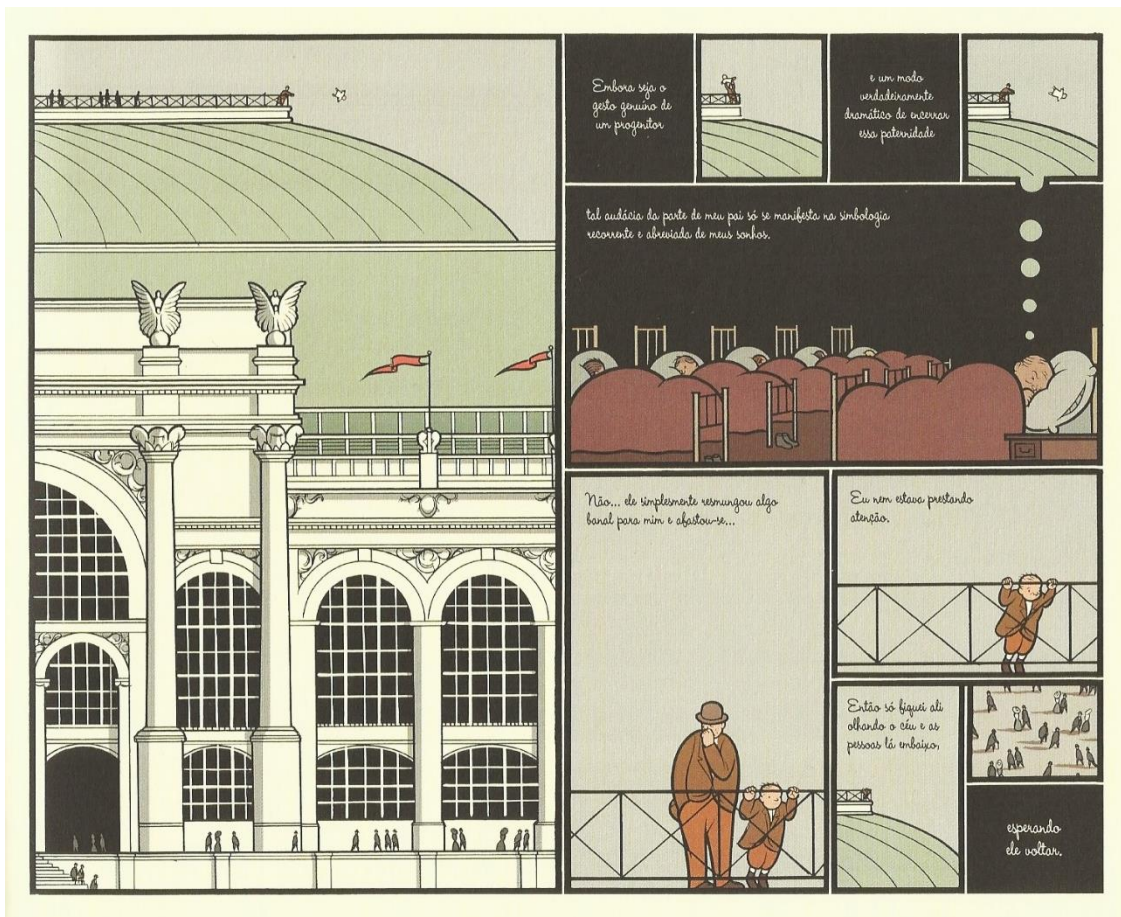


Figura 14 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

### 2.3. Análise da linguagem do quadrinho – uma leitura bergsoniana de *Jimmy Corrigan*

Para a análise que se segue, é importante ressaltar que o panorama feito anteriormente não corresponde a ordem com que a narrativa é organizada no livro. Para fins didáticos, a história foi dividida em duas partes que correspondem a cada um dos personagens, James III (Jimmy) e James I, respectivamente. Em outras palavras, uma divisão entre presente e passado. A narrativa de *Jimmy Corrigan* é mais complexa do que a linearidade com que ambas histórias foram apresentadas, uma vez que ao longo do quadrinho elas se entrecruzam produzindo um efeito de sobreposição do passado de James, sobre o presente de Jimmy. Esta característica é reforçada pelo fato de que entre ambos os personagens há uma enorme semelhança física, além de um mesmo nome, de forma que em uma leitura menos atenta a divisão de histórias pode passar despercebida, sem que o leitor compreenda se se trata de uma volta à infância de Jimmy (já que é

justamente uma cena de sua infância que inicia a história) ou de um personagem distinto. Diferenciação que só se torna clara em momentos avançados da narrativa (principalmente na cena em que James I é mostrado contando tais memórias para Amy).

Assim, a metodologia de análise aqui proposta, baseia-se nesta divisão com o propósito de clarificar os aspectos de cada personagem e o contexto em que ambos vivem para melhor fundamentar a análise da história e como ambas se relacionam ao longo do quadrinho. Se argumentará que, sendo uma obra composta por diferentes camadas temporais que coexistem no mesmo espaço, o quadrinho como um todo, elas se atualizam umas nas outras de forma a criar uma só imagem, uma duração, segundo conceito proposto por Bergson (2010). Em outras palavras, uma análise de como memória e percepção são retratadas no quadrinho para, posteriormente, verificar como estas construções entram em relação com a própria percepção e memória do leitor mediadas pelos dispositivos formais de acordo com Groensteen (2007).

Nesse sentido, em um primeiro momento é necessário fazer uma breve exposição dos conceitos de percepção, memória e duração tal como entendido por Bergson, para em um segundo momento analisar como esses conceitos se aplicam à narrativa de *Jimmy Corrigan*.

Tais conceitos serão tratados a partir de sua definição em *Matéria e Memória*, obra na qual Bergson redefine a realidade da matéria e do espírito, se propondo a resolver a divisão entre ambos, encontrando na memória seu ponto de encontro. Para Bergson, a realidade material é um conjunto de imagens, e o corpo faz parte das imagens do mundo, logo é também matéria. Dessa forma, entender o corpo como parte do universo material, implica dizer que tais imagens existem em si mesmas, independente de nossa existência, de forma que o que percebemos delas é uma imagem que está, de direito, no próprio objeto percebido. As imagens existem de fato, sem serem determinadas por uma representação que temos delas, ou, ao contrário, enquanto representações que são produzidas em nós. Essas imagens estão em relação umas com as outras em uma multiplicidade contínua, na qual elas se continuam nas imagens que a seguem e se prologam naquelas que a precedem. Atuam, portanto, umas sobre as outras em todas as suas faces, recebendo e devolvendo movimento na mesma medida, em um efeito que é proporcional a sua causa (DELEUZE, 2012).

Em meio a esse conjunto da realidade material, o cérebro é uma imagem privilegiada que funciona como um centro de ação em relação ao qual as imagens se dispõem, de forma que é a partir dessa imagem que toda relação do corpo com a matéria é

mediada. Esse centro exerce influências reais nas imagens com quem interage através de ações possíveis, nascentes ou extensivas, e a medida que é estimulado por determinada imagem devolve para ela este estímulo na forma de movimento. Nesse sentido, a relação entre o corpo e as outras imagens se dá somente enquanto aquilo que lhe é útil, enquanto sua ação possível sobre as outras imagens, percebendo delas somente aquilo em que pode exercer sua influência. Entretanto, essa imagem privilegiada se diferencia das outras na medida que pode escolher a resposta que será dada a certo estímulo ao invés de só devolver mecanicamente o movimento. Bergson chama isso de princípio de indeterminação, quanto mais os mecanismos cerebrais se desenvolvem, mais variados e complexos se tornam os movimentos que devolve às imagens que o circundam, formando arranjos cada vez mais variados de movimentos possíveis e, por isso, expandindo sua ação sobre a matéria. Nossa percepção, nesse sentido, é limitada e incompleta, já que elege somente algumas partes do objeto nas quais vai exercer sua influência, de forma que perceber é recortar, pois ela suprime da totalidade da matéria aquilo que não lhe interessa. Isso quer dizer que as imagens são iluminadas nelas mesmas e que para percebe-las é necessário um esforço da consciência, não em lançar luz sobre elas, mas, ao contrário, de obscurecer certos lados dessa imagem, destacando somente as partes nas quais suas funções estão interessadas. A percepção funciona, então, como uma tela escura na qual a luminosidade translúcida das imagens torna-se opaca. Nas palavras de Bergson:

Se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem” (BERGSON, 2010, p. 36).

Portanto, isso implica dizer que é mediante tal funcionamento da percepção consciente que é possível ao espírito discernir, destacar as imagens desse todo translúcido que compõe com as outras imagens. Para, Bergson, portanto, a questão verdadeira remete em descobrir não como tal percepção nasce, mas como ela se limita, uma vez que ela seria a imagem do todo do conjunto das imagens do universo, mas se reduz a perceber somente aquilo que lhe interessa (BERGSON, 2010, p. 39). Estando sobre o princípio de indeterminação a chave para a compreensão de tal problemática, uma vez que é a partir dele que as imagens são escolhidas dentre uma infinidade de outras imagens. Como é possível ao corpo escolher quais são os aspectos das imagens que lhe são úteis e quais movimentos irá executar em relação a elas?

Neste ponto, o princípio fundamental da teoria bergsoniana pode ser resumido da seguinte maneira: o passado se conserva de duas formas distintas, enquanto esquemas sensório-motores aprendidos, que se conservam no próprio corpo, e que se voltam, portanto, à ação (como no caso da repetição em que a cada nova tentativa há um novo progresso); e se conserva em si mesmo, enquanto virtualidade, que possui uma data e lugar e será de início o que será sempre, não tem sua natureza original modificada pela repetição.

Segundo Bergson (2010), a percepção da imagem, conforme visto, não se opera por um acaso, uma vez que denota uma escolha, pois a percepção se orienta no sentido daquilo que é útil, buscando na memória experiências análogas àquela em que se assenta no presente. Para Bergson, isso implica dizer, portanto, que a memória se conserva enquanto imagem-lembrança, que registra “todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto seu lugar e sua data” (BERGSON, 2010, p. 88). É através de tal memória que nos é possível reconhecer uma percepção já experimentada, através de todo esse passado armazenado que se contrai para recobrir, enquanto síntese dessa vasta lembrança, a percepção que elege somente aquilo que é útil para a situação presente. Corresponde, portanto, as nossas experiências de vida, ao nosso passado e por ter uma data, uma localização no tempo, ela não se repete, é um acontecimento de nossa vida.

Entretanto, essas lembranças prolongam-se em ação nascente, de forma que elas fazem parte de um presente, são vividas, estão voltadas para uma ação que o corpo prepara. Conservam-se no próprio corpo enquanto hábito apreendido, como “uma série de mecanismos inteiramente montados, com reações cada vez mais numerosas e variadas às excitações exteriores com réplicas prontas a um número incessantemente maior de interpelações possíveis” (BERGSON, 2010, p.88-89). Decorre disso, portanto, que o corpo é um centro de ações, atuando como um condutor, que confere materialidade à lembrança, fazendo com ela atue sobre o presente. Dessa forma, uma vez que essa lembrança se coloque na percepção, prolongando-se como ação, ela já não é mais uma lembrança, mas torna a ser percepção. A percepção então “já não representa nosso passado, ela o encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 2010, p. 89). Esse movimento de atualização, de um passado que avança sobre o presente, consiste na própria duração, possui uma espessura e é indivisível. Como Bergson, coloca:

O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nos, seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade já não há jamais instantâneo para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível. (BERGSON, 2010, p. 73).

Trata-se, portanto, de duas memórias que se diferenciam em natureza (uma que se conserva no corpo em mecanismo sensório-motores, outra que se conserva em virtualidade) e não em grau, como se fossem uma e só coisa em intensidades diferentes, o que faria da memória apenas uma percepção mais fraca, um resultado dessa que ficaria gravado no cérebro enquanto a representação de um presente, ou seja, um tempo que transcorreria na sucessão de presentes, nublando assim a separação entre passado e presente. Entender ambas apenas enquanto uma diferença de grau, implicaria em dizer que a percepção, enquanto uma lembrança mais intensa, seria um estado interior do sujeito, apenas um estado contemplativo. Sobre isso Bergson diz:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. (BERGSON, 2010, p. 280).

Nesse sentido, a crítica de Bergson ao cinema e sua relutância em considerá-lo enquanto forma expressiva válida, produtora de realidades remete ao problema da percepção natural. Para ele a realidade material não é constituída por cortes fixos no tempo, alinhados em um único plano, de modo que o movimento não pode ser dividido. Para ele, portanto, o cinema ao tentar reconstruir o movimento perpetuaria uma ilusão de nossa consciência que organiza as imagens em uma ordem lógica, ou seja, formaria uma ilusão cinematográfica que não condiz com nossa real percepção do mundo material. Entretanto, Deleuze em seus livros sobre o cinema argumenta que a imagem cinematográfica é um potente intercessor para problematizar a questão do tempo e da imagem e que no pensamento de Bergson já haveria os germes de uma nova concepção de imagem que caracteriza o cinema moderno – a imagem-tempo. Nesse sentido, esta pesquisa parte do pressuposto que, assim como o cinema, o quadrinho pode ser pensando



em uma intercessão com o pensamento de Bergson, para pensar a questão da imagem e da forma como percebemos e nos colocamos no mundo. Considerando que ambas são artes sequenciais, ainda que operem segundo lógicas distintas, cada uma em sua própria linguagem, é possível ver no quadrinho também uma distinção na forma como retrata o mundo e faz uso de uma imagem que é o próprio tempo.

O quadrinho enquanto imagem estática permite um outro tempo que é aquele do próprio leitor, enquanto o cinema tem uma duração determinada. Em um e outro é possível ver um certo trato em relação às imagens, uma vez que o cinema e o quadrinho são formas de pensar e representar o mundo, e em sua história é possível ver uma certa mudança interna nas próprias imagens. Para Deleuze, essa mudança se opera na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, decorrente das consequências do pós-guerra que influenciam toda uma forma não só de fazer cinema, mas de pensar e retratar o mundo. Nesse sentido, a partir da teoria bergsoniana, Deleuze constrói uma taxionomia das imagens cinematográficas, estabelecendo como um limiar essencial de tal classificação a passagem do cinema clássico para o cinema moderno com o surgimento do Neo-realismo italiano. Essa mudança se dá em decorrência de uma crise da imagem-movimento em que as situações sensório-motoras que a caracterizam dão lugar a uma imagem-tempo, na qual a relação entre movimento e tempo se inverte de forma que, em tais imagens, o tempo não resulta mais de uma relação espacial, mas, ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. Nesse sentido, há, portanto, uma imagem caracterizada pela interrupção dos esquemas sensórios-motores, dando lugar a um cinema de vidente, em que os personagens assistem passivos os desenrolar dos eventos a sua volta. A imagem passa a se caracterizar por situações óticas e sonoras puras em que os personagens já não sabem como agir diante dos acontecimentos da vida, há, então, uma interrupção do prolongamento da percepção em ação, de forma que “a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento, ao mesmo tempo em que a câmera assume diversas funções que equivalem verdadeiramente a funções proposicionais” (DELEUZE, 2010, p. 72).

Deleuze usa os domínios não-filosóficos, o cinema, a pintura, a literatura, não para pensar uma lógica interna à arte em si, em que a filosofia viria para lançar luz a questões limitadas a cada campo artístico, mas como intercessores potentes que em sua relação com a filosofia são capazes de produzir conceitos (DELEUZE, 1999). um encontro através das ressonâncias produzidas entre ambos em que cada domínio exerce influências sobre os outros, mas ainda assim permanecem em si com sua funcionalidade intrínseca.

Nesse sentido, tomando o pensamento de Bergson e as imagens cinematográficas, Deleuze diz que há semelhanças entre eles, fazendo do cinema um intercessor potente para se pensar a questão da imagem e da sua relação com o tempo, pois “é ao mesmo tempo em que o cinema se inventa que o pensamento de Bergson se forma. A introdução do movimento no conceito se faz exatamente na mesma época em que se introduz o movimento na imagem” (DELEUZE, 2010, p. 156).

Assim, estabelecendo uma relação análoga, porém distinta em alguns pontos, pode-se pensar também na imagem do quadrinho como um intercessor para problematizar nossa relação com o tempo, bem como as concepções de subjetividade e pensamento que decorrem de tal relação. A partir de tais concepções, dessa mudança fundamental que consiste na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, é possível traçar algumas características na linguagem dos quadrinhos que podem produzir, na relação com o leitor, efeitos similares. O quadrinho enquanto uma forma de pensar e produzir sensações é também um importante meio a partir do qual podemos pensar nossa relação com o mundo, uma vez que tanto o cinema quanto o quadrinho são formas de pensar, de criar e, portanto, de produzir realidades. Ainda assim é importante frisar: ambos estão condicionados à sua materialidade, que influencia a maneira como suas imagens serão apreendidas, operando de forma distinta em cada um.

No quadrinho, dado a sua característica estática e fragmentária em que várias unidades de espaço-tempo ocupam o mesmo espaço, o nível de relação com o leitor atinge outras proporções quando comparado ao espectador do cinema. Nesse sentido, existe entre eles uma semelhança e ao mesmo tempo uma diferença essencial: ambos propõem deliberadamente uma sequência de leitura, mediante a qual a imagem que constituem deve ser lida, mas enquanto o cinema o faz de maneira a impor uma duração determinada a seu espectador, o mesmo não ocorre com o quadrinho, que permite ao leitor um ritmo de leitura próprio (BARTUAL, 2012). A isso se soma uma distinção fundamental, enquanto o cinema expõe um quadro por vez, em sequência deliberada, o mesmo não ocorre, necessariamente, no quadrinho, quando consideramos os quadros em relação a uma página. A página comporta em si um número de quadros que se inter-relacionam nesse espaço<sup>18</sup>. Tais quadros, são vistos imediatamente como uma única imagem para, posteriormente, ser decomposta em quadros a serem lidos um por vez de acordo com o

---

<sup>18</sup> Em um quadrinho, considerando seu formato enquanto livro ou revista, mesmo que se trate de uma página com um único quadro, esse quadro é colocado em relação com a página adjacente, compondo uma relação análoga a que se dá entre vários quadros sobre uma mesma página.

conceito de tabularidade. Entretanto, ainda que se detenha sobre um único quadro, as zonas periféricas do olhar colocam no campo de visão do leitor os quadros adjacentes, de forma que os conteúdos de um quadro influenciam direta ou indiretamente na leitura dos demais. O que ocorre não só segundo um movimento vetorizado de leitura que se dá tradicionalmente da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas também em quadros espacialmente distantes que se influenciam mutuamente, uma vez que ver a página como um todo implica em ter em mente os quadros que a compõe e construir articulações de sentido mediante tais informações que são simultaneamente dadas, mas unitariamente lidas.

Pensando tais relações a partir dos conceitos bergsonianos de percepção, memória e duração, temos que em uma mesma página, inicialmente percebida como uma só imagem, a percepção leitora vai discernir dessa imagem suas partes, seus quadros, que através dos requadros encontram-se delimitados e distintos. A percepção de cada quadro constitui uma espessura de duração (pois, segundo Bergson, por mais instantânea que se suponha uma percepção ela tem sempre uma espessura de duração) sendo que a percepção prolonga aí suas próprias memórias, seu passado vivido, que de acordo com o nível de detalhes e o grau realístico de cada desenho será mais ou menos requisitada. O desenho, por sua vez, possui uma propriedade que McCloud (2005) chama de “amplificação pela simplificação<sup>19</sup>”: quanto mais simples e icônico é o desenho, mais características e situações ele é capaz de retratar, de refletir e abarcar. De tal forma, cada quadro forma com a percepção leitora um circuito em que a imagem do objeto suscita uma imagem virtual cada vez mais distante, sendo necessário recorrer cada vez mais a memória. Temos, então, que para fazer sentido, a imagem precisa ser recoberta com uma camada de lembranças do leitor que serão mais ou menos requisitadas de acordo com o nível de detalhes. O que ocorre, portanto, como Bergson coloca, é que ao mesmo tempo em que o quadro suscita uma lembrança, ele já é também uma lembrança, conservando-se enquanto memória (tanto no corpo quanto virtualmente), de forma que através da sarjeta essa lembrança atualizada em um quadro, em decorrência de seu prolongamento na percepção, será atualizada nos outros quadros, sejam eles adjacentes ou distantes. São formados assim, circuitos cada vez maiores em que uma imagem se atualiza na outra, não necessariamente de forma cronológica e espacialmente determinada, linear. Nesse

---

<sup>19</sup> Esse conceito implica em dizer que não há, na imagem do quadrinho, um sentido determinado, mas a imagem é antes algo que suscita a memória e a imaginação do leitor de formas variadas e singulares, de acordo com suas experiências passadas.

sentido, não só a percepção de cada quadro possui uma espessura de duração, mas a também a própria página é uma duração enquanto explicitação de um tempo complexo, na qual coexistem diferentes temporalidades que se articulam mediante as conexões de sentido feitas pelo leitor. A leitura se dá, então, em uma relação entre virtual e atual, entre passado e presente que é agenciada pelos quadros e que será mais ou menos complexo de acordo com as apropriações dos aspectos formais do meio. Donde a importância do *layout* e da decupagem, as operações fundamentais dos dispositivos espaço-tópico e artrológicos, respectivamente.

Enquanto o *layout* forma essa imagem una da página e ao mesmo tempo determina a organização dos quadros que a compõe, é à decupagem que se deve uma organização temporal, uma divisão do próprio conteúdo dos quadros<sup>20</sup>. *Layout* e decupagem estão implicados um no outro, sendo que é a partir de suas configurações que se dará a produção de sentido bem como a maneira pela qual o leitor estará implicado nessa leitura. Um *layout* em que o multiquadro é padronizado e invariável, possivelmente resultará em uma maior fluidez da leitura, em que muitas vezes tal estrutura deixará até mesmo de ser notada pelo leitor. É produzido, então, um efeito em que é suprimida a distinção dos quadros que convergem em um todo orgânico para gerar a sensação de um movimento constante e ininterrupto que pode ou não ser enfatizado pela decupagem. Neste ponto, é importante frisar que, segundo McCloud (2005), ao contrário do enquadramento cinematográfico, a composição dos quadros, aquilo que nele figurará, é uma escolha do autor. Este ilustrará somente aquilo que escolhe mostrar, de forma que não é operado um corte na realidade em que algumas de suas partes são ocultadas como no cinema, mas uma representação de tudo aquilo que se pretende, deliberadamente, expor ao leitor. Sobre isso, o próprio Chris Ware coloca que para ele quadrinhos não são imagens retiradas da realidade material, mas da própria memória de seu autor (BARTUAL, 2012).

Nesse sentido, a decupagem corresponde à forma como o conteúdo é organizado e a que tipo de narrativa se destina, bem como o que seu autor intende mostrar, a própria natureza das imagens. Através dessa operação, o conteúdo pode ser organizado em termos temporais, cronológico ou não, com uma narrativa que se volta à ação que vai ser dividida em uma linha temporal espacialmente determinada. Ou pode, ainda, compor uma narrativa mais complexa e intermitente que, ao contrário de formar encadeamentos que

---

<sup>20</sup> É nesse ponto que Groensteen (2007) se limita a chegar em seus sistema dos quadrinhos, dada a imensa variedade de estilos de diferentes autores, multiplicidade que para ele se coloca enquanto um entrave para o estabelecimento de preceitos mais gerais para se pensar a linguagem do meio.

se prolongam em movimento, retrata a vida subjetiva dos personagens, representando mudanças que não decorrem de um movimento enquanto ação, mas de mudanças que se dão nos próprios personagens através de sua relação com o mundo.

São, portanto, infinitas as possibilidades de articulação entre layout e decupagem, bem como a história que se intenta contar. Conforme visto, ao longo da história dos quadrinhos, várias foram as obras que inovaram quanto a forma de apropriação formal do meio, mas também em relação ao conteúdo que se propunham a tratar. Entretanto, em termos de inovação nas articulações de ambas as operações, poucos foram os autores que de fato inovaram e propuseram um formato que explora tais interfaces para além dos limites já conhecidos e amplamente difundidos<sup>21</sup>.

É nesse sentido que a obra de Chris Ware (não só *Jimmy Corrigan*) é um importante marco para as histórias em quadrinhos. O autor faz da memória seu principal material de construção narrativa. Não só a história é construída a partir das lembranças de seus personagens, seu mundo subjetivo, mas a própria construção de suas páginas e do quadrinho como um todo é construído a partir da lógica de funcionamento da memória, como a define Bergson. Vemos, portanto, histórias em que há uma banalidade evidente, em que os personagens são retratados em situações cotidianas em que nada de excepcional ocorre, e quando há uma quebra de tal inércia, eles já não sabem como reagir (como, por exemplo, a cena em que Jimmy presencia o suicídio de Super-herói).

Uma das principais características dos quadrinhos de Chris Ware é o nível de participação ativa que exige do leitor. Suas páginas organizadas em layouts pouco convencionais, além da qualidade da narrativa em si, uma história focada no cotidiano de personagens pouco cativantes, cuja inércia e apatia são motivo constante de incomodo, caracterizam uma leitura que exige bastante do seu leitor na construção de sentido. Seja em termos de atenção a detalhes minuciosos, como texto em letras minúsculas, seja em termos de transição narrativa em que passagens de sonhos se intercalam nas histórias dos personagens quase imperceptivelmente. O leitor é requisitado em vários níveis a participar da narrativa. Não há um fluxo linear da leitura, uma vez que a narrativa não se orienta no sentido de ilustrar um movimento em ações, ou de compor uma ordem cronológica tanto nas páginas, quanto na obra como um todo. Os layouts são

---

<sup>21</sup> Ainda que hajam excelentes exemplos como *Here* (2010), de Richard McGuire, também nascida das publicações da revista RAW. A obra narra a história de um único espaço, o canto de uma sala, através de diferentes épocas, demonstrando em fragmentos destacados, dispostos como que por colagem sobre a página, o que aconteceu nesse espaço ao longo dos anos.

deliberadamente construídos com o intuito de opor resistência à percepção do leitor, de fazer com que este se detenha sobre uma página para decifrar cada quadro e articular os desdobramentos possíveis de uns sobre os outros.

Presente e passado se entrecruzam de várias maneiras no decorrer do livro: cenas das memórias de infância de James I são intercaladas com a atualidade de Jimmy, momentos históricos distintos se intercalam mostrando as transformações da paisagem urbana ao longo do tempo; memórias são desencadeadas por objetos e sobrepostas na mesma página, compondo uma trama temporal em que vemos os desdobramentos do passado no presente. É nesse sentido que, embora as páginas do quadrinho sejam também uma composição sequencial, pois o quadrinho é uma arte sequencial e *Jimmy Corrigan* se inclui nessa categoria, elas não implicam em uma cronologia, uma linha espacial do tempo. Elas são ao contrário, uma captura da dimensão sensível de seus personagens, das mudanças internas que se sucedem em seu interior a partir de suas percepções, de sua relação com o mundo. É importante notar, nesse sentido, que embora o leitor veja os personagens sob uma perspectiva externa, onisciente, ao mesmo tempo ele tem acesso às memórias dos personagens, a seus fluxos de pensamento, suas emoções e sentimentos, que por tratar-se de um desenho, ganham dimensões expressivas que dialogam com a sensibilidade do próprio leitor. Estilos de traços, cores usadas para expressar emoções, a amplitude de interpretação que a simplicidade do desenho possibilita, remetem a ampla capacidade expressiva do desenho em si. Algo que associado aos outros dispositivos do quadrinho, como seus quadros excessivamente fragmentados que ocupam cada porção da página (o que pode remeter a certa claustrofobia que é sentida pelos próprios personagens), possui infinitas formas de combinação e implicam em diversos níveis de sentidos que são apreendidos pelo leitor.

Ware coloca a memória como experiência, como condição da forma como os personagens percebem e se relacionam com o mundo. Remetendo a concepção de subjetividade Bergsoniana que a entende como memória, como duração, uma contração de tempos, que enquanto realidade externa, são sentidos, posteriormente, como um eu interno (BERGSON, 2010). Somos, portanto, memória, tempo explicitado em ato (percepção) e criação (memória), sentidos como duração, um devir em que o passado se atualiza em um presente que já não o é, mas que é já passado. Um movimento incessante de atualização de uma virtualidade que é, nesse processo, simultaneamente engendrada por esse mesmo movimento incessante.

Estas características ficam clara na cena em que Jimmy presencia a morte do super-herói. O ato suicidário do homem causa em Jimmy uma mudança substancial, é um acontecimento que o retira da inércia de sua rotina, provoca um abalo a partir do qual ele já não é o mesmo, sendo impossível para ele permanecer imune aos impactos da cena. É a partir daí que ele toma a decisão de conhecer seu pai, o que implica em conhecer também uma parte esquecida de sua vida. Jimmy é despertado, assim, da banalidade anestesiante de seus dias. É só através deste acontecimento e do significado que adquire em sua vida, um alerta que remete a seu próprio anonimato e a sua falta de pertencimento, que este conhece Tammy, alguém com quem finalmente estabelece uma conexão significativa. Ela é a única personagem de Chicago (atual) que é retratada estabelecendo contato visual com ele. Uma conexão que o salva do mesmo fim trágico do super-herói, que ao final é mostrado carregando Jimmy no colo, em uma clara referência as influências de tal memória no personagem em sua percepção de mundo.

Entendendo que *Jimmy Corrigan* é uma obra que trata fundamentalmente da relação entre memória e tempo, nossa hipótese é que esse quadrinho, na medida que coloca em relação várias unidades temporais (os quadros) através do princípio da solidariedade icônica, consegue retratar o tempo, na forma da duração, em sua complexidade característica. Algo que se deve à sua materialidade gráfica e as possibilidades de articulação dos dispositivos que compõe sua linguagem. Portanto, graças ao mecanismo da tabularidade, que mobiliza ao mesmo tempo os dispositivos espaço-tópico e artrológicos, o leitor percebe a página como um todo, com uma só imagem do tempo na qual cada quadro com sua temporalidade própria coexiste e se articula com os demais, numa relação de atualização, compondo uma imagem complexa do tempo. Essa relação pode ser pensada não só no âmbito da página, mas também na obra como um todo, considerando a ligação que há entre as páginas, de forma que o quadrinho compõe também uma única imagem. Uma única imagem não porque as páginas se encadeiam num todo lógico e orgânico, mas porque uma página se atualiza na outra, em que passado e presente se mesclam. Dessa forma, o passado de James e de Chicago, vai se atualizando na própria figura de Jimmy e em sua atualidade, dando mais densidade a sua personalidade e a sua história a medida que a narrativa avança, uma vez que o leitor realiza um movimento inevitável de estabelecer correlação entre os dois personagens. O quadrinho consiste, portanto, em um exercício de memória do leitor, em que sua atenção é requisitada o tempo todo para estabelecer entre eventos dispersos no tempo ligações lógicas. É um quadrinho que retrata a própria mudança decorrente da

passagem do tempo, e não um tempo que decorre de um espaço percorrido. Sua imagem se define por suas particularidades internas, pelos pontos singulares que ela junta e que se apresentam somente ao ponto de vista do leitor.

Nesse sentido, pensar em tal concatenação de tempos, equivale a dizer que as memórias de James, a medida que vão sendo contadas e se intercalam com o presente de Jimmy, são produzidas por esse mesmo presente. E ao mesmo tempo, são revividas de tal forma que são suas memórias que vão produzindo esse mesmo presente que está em vias de se fazer. O presente de Jimmy permanece incerto, aberto, de forma que o passado que o sucede e ao mesmo tempo o produz, não engendra possibilidades, um presente que visa ao futuro, mas sim potências, em que, ao contrário, é o passado que se prolonga no presente que torna a constituir uma memória. Como coloca Deleuze:

A memória nunca poderia evocar e contar o passado, se não se tivesse constituído no momento em que o passado ainda era presente, portanto, com um objetivo por vir. É por isso que mesmo que ela é conduta: é no presente que se faz uma memória, para ela servir no futuro, quando o presente for passado. (DELEUZE, 2013, p. 68).

Esse mesmo efeito pode ser pensado em termos da história da cidade de Chicago: ao longo da obra a mesma esquina, que é justamente a esquina em que o homem fantasiado de super-herói comete suicídio, é retratada em épocas diferentes, cada um com acontecimentos distintos que vão se entrecruzando através da história das personagens. Vemos momentos que vão desde a infância de James à vida atual de Jimmy, do suicídio do super-herói, passando pelo grande incêndio que destrói a cidade (que é mostrado através da destruição dos prédios dessa mesma esquina), até o momento final em que todos esses eventos vão se colocar sobre a cena em que Jimmy está parado nesse local, sozinho e desolado, pensando em tomar a mesma atitude do homem mascarado. Chris Ware em uma entrevista para o *The Comics Journal* (2001), explica que para ele a memória geográfica possui grande importância para o fruir de uma obra, uma vez que um mesmo lugar pode desencadear memórias passadas e situá-las em um momento no tempo e na narrativa. Assim, observamos que essa mesma esquina atravessa diferentes épocas, de forma que é possível lhe atribuir um importante papel: ser o ponto de referência e junção das diversas tramas temporais que permeiam a história. Um espaço anacrônico em que na última cena, em que Jimmy está parado sobre ela (ver figura 10), há aí todo um passado condensado e contraído, que confere grande densidade simbólica para a cena em questão, uma vez que remete a todo um passado que se coloca sobre a situação presente



do personagem. Mas enquanto a cena pode suscitar uma série de possibilidades que, em real, se reduzem à uma, a morte de Jimmy, a maneira como a história termina nos deixa entrever que na verdade ela remete a uma potência em que todo esse passado ali sintetizado, pode ser atualizado de várias formas inclusive em termos de algo que é impensável: Jimmy acaba conhecendo Tammy e sua vida adquire um novo propósito.

Essa relação em que um momento se atualiza em outro, tanto em uma mesma página quanto na obra como um todo, só é possível mediante a operação característica da sarjeta (ou entrequadros). Cada quadro é uma unidade em si, na qual a memória do leitor se coloca, prolongando-se na percepção, de forma que são as experiências do leitor que vão se misturar a sua percepção do quadro. A sarjeta opera um corte, que junto com o requadro, transforma em unidades distintas cada quadro, em uma função que ao mesmo tempo detém o olhar do leitor e realiza corte do fluxo de leitura, impelindo-o a focar em cada unidade para decifrá-las (GROENSTEEN, 2007). Nesse sentido, a sarjeta implica em uma possibilidade de articulação entre os quadros, de forma que a imagem de um, na progressão da narrativa, não se transforma na imagem do quadro seguinte, mas mantém com esta uma ligação lógica, uma construção de sentido realizada pelo próprio leitor. Esse movimento de prolongamento só acontece na medida que a imagem ali mostrada desperta no leitor lembranças de experiências ulteriores, tanto àquelas referentes as suas próprias vivências, quanto aquelas que remetem à história.

Para Bergson, conforme visto anteriormente, o passado, enquanto memória, se conserva em si mesmo e no corpo, constituído duas dimensões que são, portanto, de naturezas diferentes, criando assim uma distinção entre passado e presente. Isso implica dizer que, à medida que essa imagem-lembrança recobre nossas percepções apenas com aquilo que é útil ao momento presente, ela cria no corpo uma memória que é um hábito, conservado como dispositivos motores pelos quais ele prolonga o passado em ação. Dessa forma, a repetição de tais esquemas não tem como consequência a produção de uma lembrança cada vez mais gravada na mente, como se a cada repetição ela se imprimisse com mais profundidade, mas em uma memória que se conserva no próprio corpo. A repetição de um estímulo, de algo que é vivido repetidamente, faz apenas com que os esquemas sensório-motores sejam cada vez mais usados, organizando-os entre si dessa forma. Decorre disso que, conforme tais repetições ocorrem com mais frequências, a percepção precisa cada vez menos recorrer ao passado para se prolongar em ação. “De forma que, esses movimentos, ao se repetirem, criam um mecanismo, adquirem a condição de hábito, e determinam em nós atitude que acompanham automaticamente

nossa percepção das coisas” (BERGSON, 2010, p. 91). Em outras palavras, a lembrança assim aprendida, organizada em esquemas sensório-motores, encontra-se fora do tempo, pois a medida que se conserva no corpo, em movimentos cada vez mais organizados pela repetição, geram uma familiaridade com as imagens com que se relaciona, de forma que, cada vez mais voltados para a ação presente, ela recorre menos à experiência passada.

Isso remete, enfim, à forma como reconhecemos as imagens. Bergson (2010) define dois tipos de reconhecimento: o automático ou habitual e o reconhecimento atento. O reconhecimento automático remete-se a forma como a percepção prolonga-se em ação, em movimentos segundo esquemas aprendidos, um hábito através do qual a percepção do objeto desencadeia de imediato esquemas sensório-motores que se prolongam em ações úteis. O segundo tipo, é o reconhecimento atento, no qual a percepção é impedida de se prolongar em ação, de forma que ela retorna ao objeto, devolvendo-lhe sua própria imagem, criando, portanto, uma segunda percepção, uma duplicação, que tem como função dar novos contornos ao objeto percebido, destacar detalhes, outros traços. Entretanto, a cada vez essa nova percepção recomeça do zero, de forma que “em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos” (DELEUZE, 2013, p. 59). Assim, a percepção do objeto e a imagem-lembrança que vem recobri-la a cada vez, formam um circuito no qual uma corre atrás da outra, “a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares” (BERGSON, 2010, 115).

Portanto, aquilo que mobiliza a percepção, que a impede de se realizar em movimento e se voltar ao pensamento, à memória, é aquilo que interrompe esse hábito do corpo, essa sensibilidade cotidiana. É um intercessor, algo que impele o pensamento a pensar. Nesse sentido, pensar é um exercício de memória, e sendo o quadrinho um espaço para onde a memória do leitor precisa se prolongar para fazer sentido, ele torna-se um intercessor potente que ressoa na forma de compreender o mundo e nossa relação com as imagens. É necessário, portanto, para recolar o pensamento no tempo, uma volta ao passado, uma inutilidade que ao invés de suscitar um movimento, se volta ao pensamento. “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. (BERGSON, 2010, p. 90).

Deleuze remete este movimento do reconhecimento atento à imagem-ótica pura a qual, segundo ele, trata-se de um tipo de imagem em que as personagens já não sabem como reagir a determinada situação, encontram-se paralisadas diante dos acontecimentos

da vida e quando esta irrompe em algo inesperado, isto é vivido como algo intolerável, que escapa a capacidade de reagir dos personagens. Disso decorre, que essa banalidade cotidiana retratada nas imagens, em sua insignificância, se desvela enquanto algo que nos é familiar, um clichê diante do qual “não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos”. (DELEUZE, 2013, p. 31). É preciso, portanto, que haja uma interrupção do movimento que rompa as ligações sensório-motoras e se volte a vida subjetividade, ao pensamento e as memórias propriamente ditas.

Mas se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal. (DELEUZE, 2013, p. 31).

Em *Jimmy Corrigan*, o layout excessivamente fragmentário, com quadros que retratam minúcias, pequenos detalhes, por vezes entremeados de textos em letras minúsculas, criam, assim, uma outra forma de leitura. O leitor precisa se deter sobre a página, decifrando um quadro de cada vez, testando possibilidades de articulação entre eles, em um movimento de ir e vir do olhar. É justamente essa composição entre um layout extremamente detalhado, que quebra com a horizontalidade da leitura, e uma história que é banal, que tem como foco o cotidiano em que não há nada de excepcional, que o leitor estabelece uma relação em que a percepção do quadro irá prolongar suas lembranças de forma que, não havendo prolongamento dessa percepção em ação, essa retorna à imagem dando-lhe novos contornos. A isso se soma o fato de o desenho de Chris Ware possuir uma simplicidade icônica que em sua generalidade remete a uma ampla gama de diferentes características humanas, permite ao leitor amplas possibilidades de interpretações. A simplicidade com que as personagens são desenhadas maximiza, portanto, o nível de participação do leitor.

Há ainda um último e importante aspecto a ser considerado em relação a forma como leitor está implicado na leitura de *Jimmy Corrigan*. No decorrer da obra o leitor se depara com dois momentos em que a história é momentaneamente interrompida e, no lugar dos quadros, o leitor se depara com dois modelos de cortar e colar: um que se refere ao modelo montado por Jimmy (um de seus passatempos) no avião a caminha da casa de

seu pai, e o outro consiste em uma réplica da casa da avó de James em que este vive parte de sua infância. Tanto em um quanto em outro é possível ao leitor, de fato, montá-los fisicamente. Dessa forma, sua participação na obra não é limitada à construção de significados dentro da narrativa, somente a um nível intra-diegético, mas o leitor é convidado a interagir diretamente com o quadrinho, participando ativamente de sua construção (GAMBOA, 2009). Entretanto, há entre ambos uma diferença substancial: o modelo que é montado por Jimmy remete a uma ação em curso que o próprio personagem realiza na história e que, ao montá-la, o leitor tem uma outra experiência de leitura que ultrapassa os limites da própria história e do livro em si. Remete, portanto, a própria progressão da narrativa enquanto uma ação em curso. Essa montagem, porém, não se dá sem o empreendimento de grande esforço, dado a proporção diminuta do modelo, que dificulta seu manuseio. Tal modelo consiste em uma espécie de cinematografo no qual figura um homem de lata andando com muletas, simbologia que remete ao próprio Jimmy que está também com a perna machucada.

O modelo pode ser entendido como uma crítica irônica de Chris Ware em relação às apropriações que alguns autores de quadrinho fazem da linguagem do cinema para compor suas obras. Ware defende frequentemente que a linguagem do quadrinho é única em si e que deve ser explorada como tal, uma vez que essa apropriação de outra linguagem só enaltece os mesmos limites impostos ao desenvolvimento dos quadrinhos: o de que o quadrinho é um derivado do cinema<sup>22</sup>. A crítica de Ware se faz assim, justamente por colocar um modelo de um dispositivo mecânico que cria a ilusão de movimento a partir de imagens estáticas e justapostas, criticando ao mesmo tempo os quadrinhos que se limitam a recriar essa mesma ilusão em seus quadros.

---

<sup>22</sup> Ver entrevista concedida ao *The Comics Journal*, para [Matthias Wivel](#), em Janeiro de 2011.

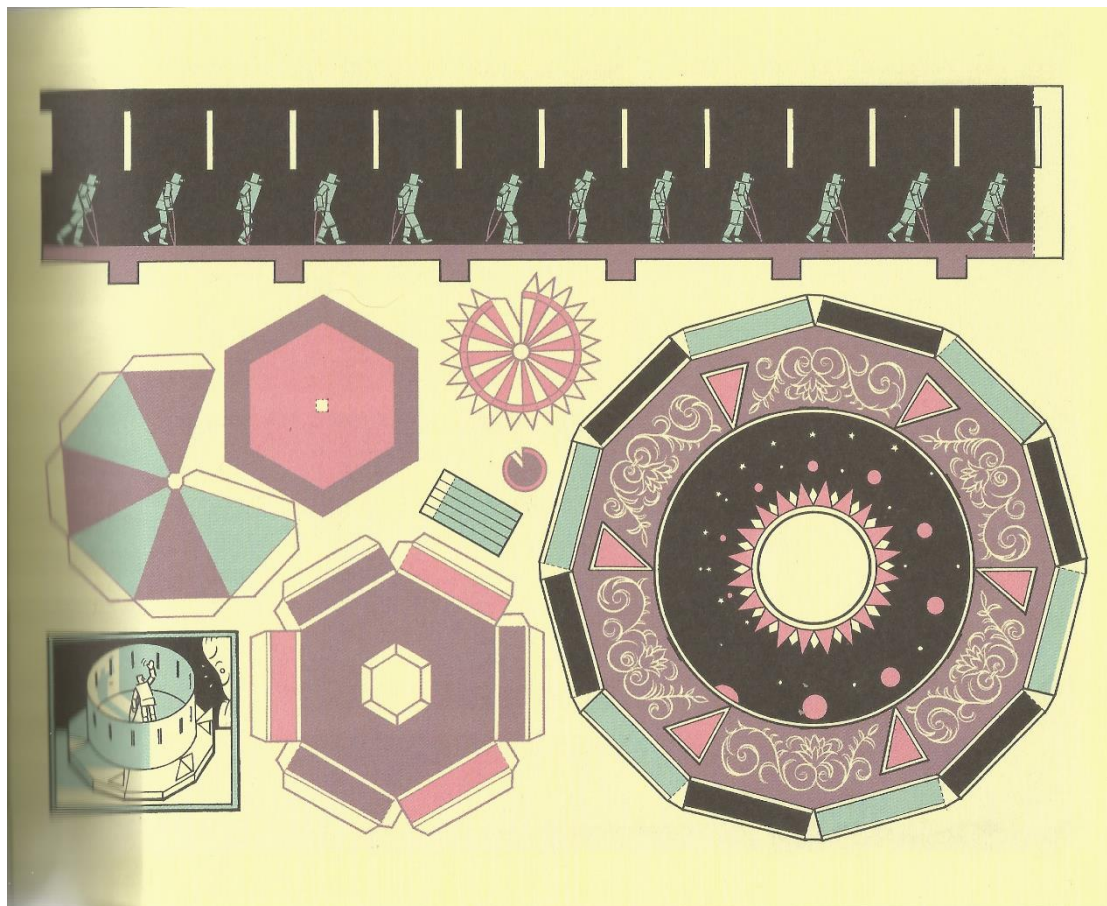


Figura 15 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esquivo do mundo*, 2009.

O segundo modelo tem em si uma peculiaridade: ele é impresso em frente e verso na mesma página, de modo que a tentativa de construção de um lado implicaria na destruição do outro. Trata-se do modelo da memória de James da casa de avó em que morou durante parte de sua infância. É justamente por se tratar de uma memória que apresenta proporções inexatas, alguns detalhes se sobressaem e outros, inexistentes, são incluídos, como os gafanhotos gigantes que são claramente uma construção da imaginação de James. Como o próprio autor coloca em letras minúsculas ao lado do modelo:

Qualquer estudioso da história do bairro em questão perceberá que a reconstrução aqui proposta não está livre de inconsistências; baseada como é em reminiscências e lembranças fragmentadas, alguns detalhes reproduzidos poderão se contradizer ou sobrepor. Adicionalmente, deve-se ter cuidado ao projetar qualquer detalhe desse guia para frente ou para trás no tempo, uma vez que certos nomes de ruas mudaram, a vegetação cresceu e as personalidades ligas à área foram embora, morreram ou mudaram seu senso relativo das dimensões do mundo. Mesmo assim, como exposto anteriormente, quem quiser uma percepção mais elaborada dos episódios narrados nestas páginas poderá encontrar alguma diversão na montagem dos anexos, pois eles permitem um manuseio simulado dos espaços descritos e poderão, no pior dos

casos, exercer uma influência apaziguante sobre um coração enfraquecido numa tarde dominical. (WARE, C. 2000).

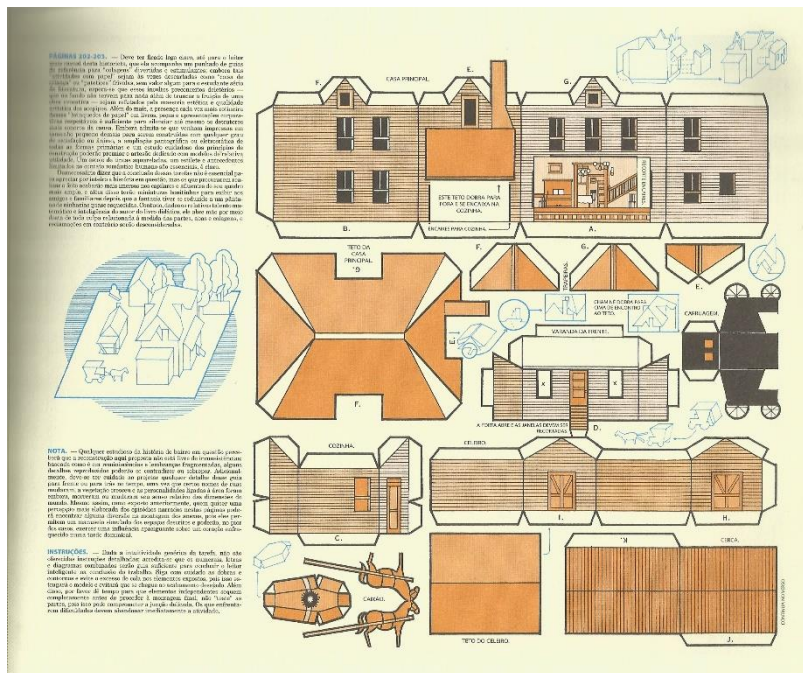


Figura 16 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperado do mundo*, 2009.

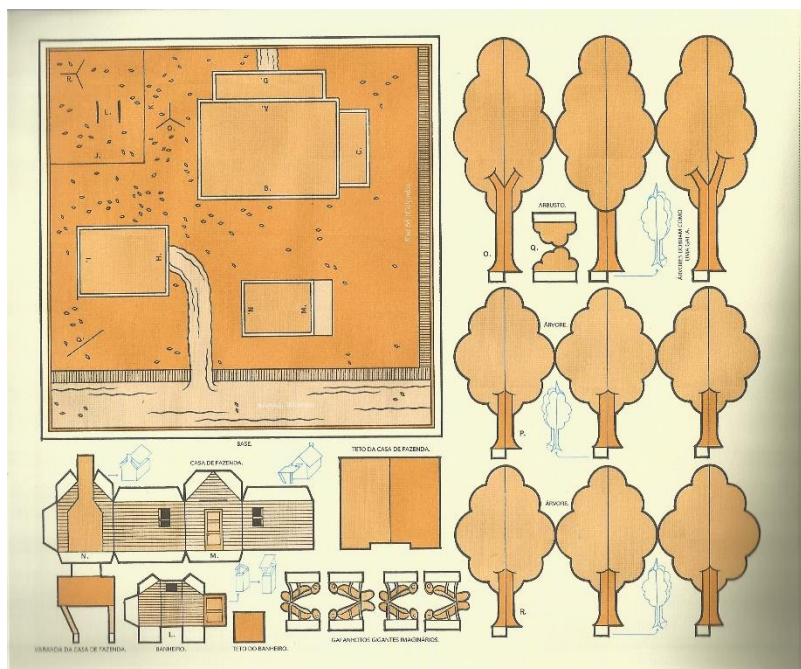


Figura 17 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperado do mundo*, 2009.

Trata-se, portanto, de uma lembrança antiga, que no momento em que é contada perde parte de seus detalhes, pois já não há uma clareza da ordem com os detalhes originalmente se dispunham. De forma que há uma mescla entre imaginação e memória

em que detalhes de sonhos e fantasias figuram na lembrança como se fizessem parte dela em primeiro lugar. Dessa forma, ao colocar tal modelo como uma pausa na história, Ware cria uma dimensão extra-diegética na qual é possível ao leitor não só construir um dos cenários da história que está lendo, mas recriar um momento existente na memória de James.

Para Ware, portanto, os quadrinhos não são só uma forma de escape e introspecção, não consistem em apenas uma forma de entretenimento, mas em uma arte que consegue constantemente desafiar e provocar seu leitor, fazê-lo pensar e criar novas formas de perceber, justamente pela potência de sua linguagem e do espaço-tempo singular que constrói no encontro com o leitor.

### **Capítulo 3 - Configurações urbanas e subjetivas em de Jimmy Corrigan – uma leitura possível.**

Ao longo do quadrinho, em que as narrativas de Jimmy e James se alternam, torna-se explícito a correlação de ambas histórias e suas inegáveis semelhança. O leitor vai se dando conta de uma espécie de correspondência espelhada entre Jimmy e James em que há uma clara relação de semelhança entre as duas gerações de Corrigans, uma repetição de trejeitos e posturas, físicas e emocionais, que perduram por ambas gerações de maneiras diferentes. A história dos dois personagens é também diametralmente oposta em alguns detalhes, sendo possível estabelecer algumas semelhanças e diferenças: enquanto James lida com a ausência materna e, ao mesmo tempo, com a hostilidade de seu pai, Jimmy lida com a presença massiva de sua mãe crescendo sem uma presença paterna, com a qual só terá alguma ligação anos mais tarde; Ambos são figuras solitárias e melancólicas, sós em sua busca por uma identidade na qual se apoiar, ambos abandonados pela figura paterna ainda na infância, além de terem, decorrente de sua hereditariedade, aparências praticamente idênticas. São indivíduos cuja conexão com o mundo atravessa necessariamente as identidades que são produzidas através de laços familiares que mediam seu entendimento de si e do outro.

As tramas temporais que compõe a obra tornam-se ainda mais explícitas a medida que, simultaneamente, a narrativa aborda as transformações das paisagens urbanas trançando proximidades em relação às vivências e às memórias dos personagens. Sendo assim, vemos construções arquitetônicas serem construídas, habitadas, desgastadas e corroídas pelo tempo para serem demolidas dando lugar a novas construções. Através dessas mudanças, é possível ao leitor inferir o passar do tempo em dias, anos e até mesmo séculos. Um tempo que salta entre diferentes momentos, viajando entre passado e presente efetuando desvios na atemporalidade dos sonhos e fantasias dos personagens, de forma que a obra em si é singularmente anacrônica, nela coexistem temporalidades tão distintas.

Traçando uma relação entre as transformações urbanas e as correlações da história de Jimmy com a de James, cria-se a impressão de uma memória que perdura, que atravessa as gerações familiares. São extensões de temporalidades que, sintetizadas, convergem e se atualizam em outros instantes, sejam elas situações, personagens, memórias ou heranças históricas e arquitetônicas. Ao acessar tais memórias no processo de leitura, percebemos que o quadrinho aqui atua similarmente ao ato de lembrar, ou seja,



conectando eventos temporais com espaços geográficos e objetos, saltando livremente de um evento para outro e, em seguida, voltando para eventos prévios, de forma que as inferências feitas pelo leitor, sobre a cronologia dos eventos, ocorre na base de dados visuais e contextuais (BARTUAL, 2012).

Tanto Jimmy quanto James são sujeitos anônimos, existência invisíveis que se relacionam com sua realidade particular de determinadas formas, cada um em seu contexto histórico distinto. Ainda assim, há uma clara relação em que um diz muito sobre o outro, tanto em termos de familiares, quanto em um nível mais amplo, o da produção de subjetividade engendrado por determinadas configurações históricas e sociais. Nesse sentido, o quadrinho nos permite ver esses sujeitos, lança visibilidade sobre eles, e ao mesmo tempo nos permite problematizar questões caras ao nosso entendimento das relações que se tecem no contemporâneo. O que se propõe aqui, então, é pensar as ressonâncias entre os quadrinhos e questões fundamentais para a constituição do sujeito e a produção da diferença no contemporâneo, através das interfaces entre a produção de sujeitos e a experiência estética como mediadora.

O que a compartimentalização da vida produz nos sujeitos? Essa falta de laços, de conexões reais, padecendo sob relações superficiais em que ninguém é visto por ninguém. Uma invisibilidade coletiva de sujeitos que se encontram sós, fadados ao esquecimento e isolamento. A pergunta que fica quando se lê Jimmy Corrigan é que formas de existência estão sendo produzidas? O que essa visibilidade lançada sobre tais sujeitos pode dizer sobre nossas próprias formas de estar no mundo?

Partindo de tal perspectiva, buscaremos problematizar, então, a partir da leitura de Jimmy Corrigan, as formas de existência que tomam forma no contemporâneo analisando as concepções de subjetividade que mediam nosso entendimento do mundo, do outro e de nós mesmos. O que o quadrinho pode fazer pensar em relação a nossa própria existência e sobre tais experiências do contemporâneo? É importante ressaltar que se trata aqui de uma determinada leitura e interpretação da história que é, em certa medida, atravessada pelas próprias experiências do leitor, tanto em relação ao processo de leitura em si (pois trata-se de um leitor habituado à linguagem dos quadrinhos e a obra em questão), quanto como um sujeito que é parte de um contexto urbano maior (nesse caso, a cidade de Niterói). Nesse sentido, a leitura que se segue não é uma tentativa de esgotar as possíveis interpretações que a história pode reverberar em outros leitores, mas parte de questões que foram suscitadas durante o próprio processo de leitura do quadrinho em si.

Em *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo* (2009), a cidade e suas narrativas díspares tecem intrincadas relações com as histórias dos próprios personagens ao criar um jogo narrativo que relaciona os processos urbanos aos processos subjetivos de Jimmy (James III) e James I. Há uma circularidade narrativa que vai do passado ao presente, retornando ao passado, que alterna entre a história dos vários personagens, entremeadas por passagem que remetem às transformações da paisagem urbana. Processos esses que se dão em espessuras temporais distintas, em espaços-tempo que correspondem a anos ou meses, que são retratados em tempos lentos, longos, graduais, como a degradação de um prédio cujo ritmo é ilustrado em mudança das estações do ano; as vezes velozes e abruptos, como o incêndio que destrói Chicago em 1863, retratado em dois quadros que em relação de antes e depois que passam a ideia da rapidez com que o fogo se alastrou pela cidade.



Figura 18 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

São eventos que o quadrinho, através de suas imagens estáticas, ilustra em saltos temporais que, além de estabelecerem relações correlatas com processos individuais dos personagens, dando a noção da intensidade com que são sentidos, nos permitem apreender as mudanças por que passam tais cenários. Dessa forma, realizamos, ao mesmo tempo,

um movimento de aproximação e afastamento (dentro da narrativa) que nos mostra a visão do próprio personagem ao mesmo tempo em que a contextualiza com passagens cujo foco são as transformações urbanas.

Chris Ware cria uma narrativa que alterna entre a Chicago de 1893 e a sua configuração contemporânea, entre a história de James I e James III, em que os movimentos urbanos, incessantes em seu processo de transformação, permanecem sobre a ordem de um inacabamento, sempre em vias de se recriarem. Tais movimentos estão relacionados diretamente com as condições de emergência e funcionamento de dados processos subjetivos que mantêm com esses uma relação de processualidade em que não cessam de engendrar outras formas. A partir de tal relação, a história tece discussões traçando um paralelo entre os processos urbanos e a narrativa de cada personagem, abordando os temas sobre a fragmentação familiar, o dismantelamento de laços, e fragmentação das relações e dos sujeitos, bem como a desconstrução dos ideais e valores pelos quais os indivíduos se norteiam.

O quadrinho retrata as evoluções do próprio capitalismo relacionando suas fases ulteriores com a própria infância de James I e do nascimento de Chicago enquanto um marco metropolitano, ao mesmo tempo em que sua alteridade é correlacionada à Chicago em que Jimmy, já adulto, vive. Em tal contexto a cidade já se encontra consolidada enquanto um grande centro urbano e comercial, marcada pelos grandes contingentes de sujeitos e pelas intensidades das relações que engendram (GAMBOA, 2009). Podemos, nesse sentido, estabelecer uma correlação entre a reconstrução de Chicago, marcada pela Feira Mundial vivenciada por James I e seu progressivo dismantelamento que leva ao arranjo contemporâneo vivido por Jimmy, com o processo de dissolução de laços que marca a emergência das sociedades contemporâneas e os processos de desconstrução e reconstruções de ideais que atravessam nossa própria história. Uma passagem, portanto, das sociedades disciplinares, conforme analisadas por Foucault, caracterizadas pelos espaços de confinamento que agem no sentido de “concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva” (DELEUZE, 2010, p.223), para as sociedades de controle como coloca Deleuze com suas “formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado” (DELEUZE, 2010, p224).

A partir de tal contexto e da narrativa de *Jimmy Corrigan*, que contribuições a obra e, mais amplamente, a linguagem dos quadrinhos, podem oferecer para pensaremos

a dimensão processual da subjetividade<sup>23</sup>, ou seja, em seu processo de transformação constante, tomando o contemporâneo como instância problemática?

Entende-se a subjetividade enquanto processo em que o sujeito é antes um produto engendrado por correlações de forças múltiplas que mantém com a história uma relação de processualidade. Nesse sentido, ela é fabricada dentro de um sistema de códigos, no caso o capitalismo, adquirindo uma configuração distinta de acordo com a flexão e curvatura que se produz sobre determinada composição de forças nas tramas sociais. Nesse sistema, o capital encontra formas de subsistir, agindo sobre a produção de existência e impondo suas exigências sobre os sujeitos de forma a se manter. Pensar o debate contemporâneo sobre os modos de subjetivação é, portanto, pensar sobre as infiltrações e as ramificações que o capitalismo imprime sobre a esfera cultural e subjetiva (MACHADO, 1999).

Tal experiência contemporânea é permeada por fluxos de sentidos instantâneos e superficiais que remetem a uma desterritorialização<sup>24</sup> permanente. A alteridade caracteriza-se pela fragmentação das unidades de sentidos ulteriores que margeavam nossa relação com o mundo sob a forma de territórios estáveis e bem conhecidos. Dando lugar a uma heterogeneidade de fragmentos efusivos que produzem sentidos instáveis que se diluem instantaneamente antes mesmo de fixar sentidos nos aturdindo os sentidos a cada momento (MACHADO, 1999). Esse fluxo incessante é produzido por uma correlação de forças sociais, culturais, econômicas, políticas e principalmente informacionais, marcadas por novas tecnologias que produzem espaços caóticos de movimentação de informações que são, a cada instante, substituídas por novos dados. Essa fragmentação é um produto de nossa época, das evoluções tecnológicas, da imanência de uma rede de forças que produz incessantemente novas configurações sociais. Como coloca Deleuze:

(...) as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamentos máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de terceira espécie, máquinas

---

<sup>23</sup> “Pode-se com efeito falar de processos de subjetivação quando se considera as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou as coletividades se constituem como sujeitos”. (DELEUZE, 2010, p.222).

<sup>24</sup> Deleuze e Guattari (2010) desenvolvem o conceito de Território e Desterritorialização. Sobre o conceito de Território, Guattari e Rolnik (1996, p. 323) colocam que este “é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos nos tempos e espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos”. Nesse sentido, a desterritorialização é uma destruição de territórios instituídos implicando na criação de um novo território, em um processo de reterritorialização.

de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. (DELEUZE, 2010, p. 227).

A subjetividade é, portanto, fabricada em um complexo jogo de forças que se atravessam, se tencionam, geram atritos que produzem concepções de sujeito e dão contornos específicos a formas de pensar, de saber, de poder. Cada período histórico é marcado pela “emergência de determinadas configurações dessa rede como, por exemplo, formas de sentir, de trabalhar, de desejar, enfim, de viver” (MACHADO, 1999).

Diante dos arranjos atuais do capitalismo, nos encontramos presos a uma superfície de sentidos múltiplos, instantâneos e caóticos, buscando, então, nos apoiar em sentidos manufaturados de modelos padronizados que vão remeter a subjetividade ao signo de uma identidade singular e interiorizada.

É a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência da referência identitária, acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. A combinação desses dois fatores faz com que os vazios de sentido sejam insuportáveis. É que eles são vividos como esvaziamento da própria subjetividade e não de uma de suas figuras - ou seja, como efeito de uma falta, relativamente à imagem completa de uma suposta identidade, e não como efeito de uma proliferação de forças que excedem os atuais contornos da subjetividade e a impelem a tornar-se outra. (ROLNIK, 1997, p.5).

Essa visão de sujeito provoca, não raro, formas de existências privatizadas abarcadas pelos desdobramentos de um capitalismo tentacular que fagocita e transforma em produtos de consumo todos os processos que emergem em sua superfície. Nesse processo, são fabricados novos tipos de solidão e isolamento que dão forma a um novo tipo de angústia em que os sujeitos se encontram desconectados, deligados de uma rede social cujo “acesso é mediado crescentemente por pedágios comerciais impagáveis para uma grande maioria” (PELBART, 2006).

Há um paradoxo aqui: ao passo em que, enquanto indivíduos, construímos com esmero todas as demarcações de nossa identidade, em territórios de limites bem estabelecidos, enfim, em sua forma bem estruturada e determinada, ao mesmo tempo, nos desapercibemos daquilo que subjaz à armadura indentitárias que vestimos. Uma vez que “para proteger-se da proliferação das forças e impedir que abalem a ilusão identitária, breca-se o processo, anestesiando a vibratibilidade do corpo ao mundo e, portanto, seus afetos” (ROLNIK, 1997, p.2). Essa instabilidade, ao contrário daquilo que falta, pode ser entendida como aquilo que nos transborda, que nos excede, como movimentos que

tencionam e abalam a rigidez de estruturas erigidas como forma de nos fixarmos num mundo de processos intensos e incessantes. Entende-se então, que ao invés de seguir no curso de movimentos de defesa de tais limites identitários há de se potencializar o processo de rachadura de tais estruturas para dar conta daquilo que nos atravessa, das intensidades múltiplas que reverberam nos corpos. Através de movimentos contrários ao torpor da corrente de fluxos contínuos que nos arrastam em sua força. A força política de novos modos de existência reside na necessidade de produzir contrafluxos, de criar formas de resistência, espaços de respiro em que os afetos possam circular, recusando as concepções de sujeito e os limites identitários que nos são impostos. Como coloca Rolnik:

Fruir da riqueza da atualidade, depende das subjevidades enfrentarem os vazios de sentido provocados pelas dissoluções das figuras em que se reconhecem a cada momento. Só assim poderão investir a rica densidade de universos que as povoam, de modo a pensar o impensável e inventar possibilidades de vida. (ROLNIK, 1997, p. 4).

A análise de tal problemática será pensada, então, a partir da leitura de *Jimmy Corrigan* (2010). Nesse sentido, intenta-se realizar uma análise da percepção e da experiência singular da alteridade que busque refletir questões coletivas, sociais, pensar os processos que se exercem sobre todos os corpos. Uma tentativa de traçar um caminho que, ao colocar nossos próprios afetos e percepções em análise, parte de premissas coletivas, propondo uma reconexão sujeito-mundo para nos fazer pensar sobre as experiências de mundo e quais são os movimentos que as engendram. Nesse sentido, o que a figura de Jimmy Corrigan coloca em questão?

Retomando o que foi dito anteriormente, as obras de Chris Ware exploram as relações análogas entre os processos arquitetônicos urbanos e a própria construção e (re) construção de ideais de seus personagens, uma ilustração sutil de seus processos de subjetivação que são retratados através de entrelaçamentos de memórias das cidades e dos sujeitos. Suas obras operam ainda uma outra relação análoga, extra diegética, em que o próprio leitor tem que incessantemente construir e reconstruir os sentidos da narrativa num processo em que suas próprias vivências se efetivam nas imagens que compõem o quadrinho. São narrativas costuradas por memórias que tratam de temas caros a discussão sobre nossa experiência no contemporâneo: a fragmentação identitária, a dissolução dos laços familiares e o subsequente desejo de reconstrução de valores e ideais, ou seja, o processo espiralar de construção e reconstrução incessantes que caracteriza sua narrativa relaciona-se diretamente aos processos de desterritorialização e reterritorialização que

vivenciamos. Ambos movimentos que permanecem inacabados, abertos às transformações, trançando correlações que evidenciam o contexto social no qual suas personagens vivem vidas oprimidas, condicionada por um sistema que constrói mitos utópicos irrealistas, como, por exemplo, aquele encarnado pela figura do super-herói.

Em *Jimmy Corrigan*, tais características são notáveis. Jimmy é um sujeito de classe média que possui casa, um trabalho que paga as contas e lhe garante conforto, ao mesmo tempo em que proporciona o conforto e o distanciamento de sua mãe. Esta vive numa casa de repouso afastada, um lugar que é definido em nossa cultura como um espaço de solidão e esquecimento. Jimmy é, ao mesmo tempo, um sujeito que não pode comprar a satisfação de seus anseios: seu desejo por conexão, por vínculos, por sentir-se quisto e imprescindível, assim como o desejo ser especial e único. Um sujeito que anseia pelo outro, mas um outro que lhe é insuportável, dado que desvela diante de seus olhos todas as suas fraquezas e inabilidades sociais, todas as falhas na imagem perfeitamente idealizada que projeta em si e que é, por definição, irrealizável.

O personagem de Jimmy produz no leitor sensações de solidão e esquecimento, em que a clausura tranquilizante, proporcionada por espaços individuais privatizados e feitos sobre medida, geram ao mesmo tempo angústias claustrofóbicas, formas de vidas apáticas e solitárias. Que é como vive Jimmy, em seu apartamento: isolado em seu próprio mundo, se protegendo em suas fantasias, em seus quadrinhos de super-heróis, que são tidos na história como forma de escape e entretenimento, para suportar as agruras do mundo, da falta de conexão, de laços, de aceitação e pertencimento.

Chris Ware nos confronta com a figura de Jimmy, de forma que é nossa própria solidão e desconexão que são colocadas em questão. Ele faz de Jimmy, ironicamente, um leitor de quadrinhos, característica que alude diretamente à nossa própria experiência leitora, subvertendo, entretanto, nossa relação com o quadrinho ao criar uma história que contradiz tudo aquilo que vende: o menino mais esperto do mundo é na verdade mais uma existência anônima e invisível, que nada tem de especial como deseja seu título ou como seu leitor infere. Ele brinca, através do personagem, com a imagem do indivíduo autocentrado, narcísico, que vê o mundo a partir de suas “caixas personalizadas” criando distâncias, barreiras com o fora, com o outro. Produzindo formas privadas de ocupação dos espaços públicos em que as relações se dão na base da indiferença frente àquilo que é do outro e que, portanto, não lhe diz respeito. Ele confronta, assim, nosso hábito de elaborar questões coletivas sob a roupagem da individualidade, como aspectos inerentes à sua própria personalidade, em que longe de ser uma experiência de escape e mero

entretenimento, sua história nos angustia, nos inquieta ao nos confrontar com tal figura e os afetos que suscita.

Não é à toa que a construção geométrica de suas obras é feita por quadros de formas variadas que se encaixam perfeitamente ocupando cada espaço disponível na página. Dentro de tais espaços os personagens são frequentemente mostrados sozinhos, suscitando uma relação análoga entre a forma como são retratados e sua própria perspectiva interiorizada do mundo. Jimmy, no início do livro é mostrado habitando espaços vazios, tanto em seu apartamento, quanto em seu trabalho onde há apenas a sugestão da presença de outras pessoas. Há aí um efeito em que ao mesmo tempo que a narrativa do quadrinho torna visível o anonimato de Jimmy, conferindo-lhe o posto de protagonista da história, também cria uma perspectiva que produz invisibilidades em que o personagem parece não notar o seu entorno. Um padrão que só é quebrado quando Jimmy viaja para a cidade de Waukosha<sup>25</sup> durante o feriado de Ação de Graças para conhecer seu pai.

A figura do pai é um elemento central na história, uma vez que se trata de três gerações da família Corrigan, três James (I, II e III), e o legado de instabilidade paterna e desapontamento que cada geração tenta superar, num ciclo de construção e reconstrução dos ideais fraternos e das relações familiares. James I vive sob o domínio e o medo do pai abusivo e negligente que termina por abandoná-lo, a partir do que o menino cresce e cria sua própria concepção de família. James II, abandona seu filho ainda criança, para anos mais tarde tentar restabelecer os laços com este. James III, nosso protagonista, passa a vida toda sem uma referência paterna, gerando todo tipo de estranhamento e frustração quando finalmente conhece seu pai. São relações que no quadrinho são simbolicamente associadas e retratadas pela figura do super-herói e pelos processos arquitetônicos de construção e reconstrução de Chicago (GAMBOA, 2009).

A figura do Super-herói representa todo um ideário social que envolve o meio dos quadrinhos, motivo pelo qual sua utilização simbólica na obra possui vários níveis de interpretação. Os quadrinhos tornaram-se amplamente conhecidos e comercializados após a Segunda Guerra mundial por meio de histórias de super-heróis que remetiam diretamente ao imaginário norte-americano do pós-guerra. Propagavam em suas histórias ideais políticos que visavam a promoção de sentimentos de unificação nacionalistas, bem como modelos de virilidades, valores morais e éticos que eram almejados. Nesse sentido,

---

<sup>25</sup> Uma cidade fictícia que faz referência ao condado de Waukesha localizado em Wisconsin.



vários foram os esforços subsequentes para distanciar a linguagem dos quadrinhos da aura cômica e infantil que as histórias de super-heróis representavam, em várias tentativas de demonstrar as potencialidades formais que o meio possui. Tais movimentos geraram todo tipo de discussão e problematização dos quadrinhos enquanto mero entretenimento, levando os quadrinistas a tencionarem sua linguagem buscando uma legitimação do meio enquanto arte.

Tendo em mente tal histórico, a figura do super-herói surge para Jimmy, como um modelo ideal que este almeja para si, representando, também, os ideais de paternidade que atravessam a história desde de James I. Temos então dois movimentos que se relacionam a esse processo de expectativa e frustração em relação aos ideais paternos e que se alinham à figura do super-herói. O primeiro refere-se a progressiva construção de ideais marcada pela construção da Feira Mundial e seu significado no contexto norte americano de desilusão e caos social. A feira é um marco arquitetônico e simbólico que representa toda a esperança e otimismo que sua grandiosidade prometia à sociedade da época, afligida por crises econômicas, políticas e sociais. Sua construção e aura de renovação prometidas pelos avanços tecnológicos e econômicos que se propunha a realizar, vendia também o sonho da unificação da identidade nacional de um país segregado, recém-saído de uma guerra civil que lutava para se reerguer (GAMBOA, 2009).

A feira era composta por grandes edificações, cuja austeridade de suas fachadas remetia a simultânea reconstrução de grandes ideais identitários, de valores morais nobres que se referiam diretamente à própria estrutura familiar burguesa, paternalista e nuclear. Estrutura característica das configurações de forças emergentes da época, marcadas pelos próprios movimentos de evolução do capitalismo. Essas mesmas construções arquitetônicas, no entanto, eram apenas prédios provisórios que seriam destruídos logo após o término da feira, apenas artifícios transitórios que desvelam, abaixo de suas superfícies imponentes as confusões e contradições que eclodiam na sociedade (GAMBOA, 2009). A grandiosidade atribuída à prédios feitos para ruírem e se extinguírem rapidamente, se contrapunha aos legados de estabilidade e segurança que prometiam frente a uma época de incertezas, dando lugar à sentimentos de perda e desilusão ao seu término. Assim, desvelava a fragilidade de ideais instituídos, incapazes de serem sustentados dado a efervescência de inúmeros processos sociais que expunham fraturas e vulnerabilidades sociais. Ao retratar tais processos:

Ware sublinha a riqueza temática que permeia o ambiente de Chicago, pois é na Exposição e em sua suposta representação de uma identidade coletiva americana que a família Corrigan ironicamente começa a fraturar e se desmantelar diante das esperanças frustradas de uma família unificada<sup>26</sup>. (GAMBOA, 2009, p. 3).

Novamente, há construções narrativas que colocam em relação as grandes estruturas, os valores morais, as identidades, a família, que vão aos poucos se fragmentando, se dissolvendo, evidenciando aquilo que subjaz à sua pretensa estabilidade, os movimentos que operam rupturas em suas estruturas, gerando os desapontamentos e frustrações que levam ao declínio do sonho utópico que representavam.

Em meio a esse cenário o pequeno James vive com seu pai, sob uma relação claustrofóbica e hostil em que o otimismo e o furor social causados pela feira contrastam com a crescente frustração que o menino vive em relação à figura autoritária do pai. Ambos vivem, num primeiro momento na casa da avó de James, sendo que após sua morte se veem expulsos da casa e obrigados a morar em um abrigo para os trabalhadores da feira. Importante notar como o pai de James trabalha como vidraceiro na feira, aludindo aos processos de construção dos grandes e nobres ideais mencionados, que o próprio Sr. Corrigan dissimuladamente reitera. Ele tenta, cuidadosamente, construir uma imagem sobre si que é apenas superficialmente cultivada, mas que destoa da imagem de pai que oferece a James, de forma que na relação com o filho as incoerências de suas ações abusivas e negligentes tornam-se evidentes.

A narrativa cíclica da história nos permite traçar aproximações e distanciamentos entre os personagens e perceber uma certa continuidade entre alguns elementos que são transmitidos de geração a geração, como é o caso da figura do super-herói. Entretanto, para cada personagem a figura do herói assume configurações distintas, correlacionadas com os processos sociais da época e os processos pelos quais suas configurações subjetivas emergem.

---

<sup>26</sup> Ware underlines the thematic richness that pervades the Chicago setting, for it is in the Exposition and its purported representation of a collective American identity that the Corrigan family ironically begins to fracture and break down by disappointed hopes of a unified family. (GAMBOA, 2009, p. 3).

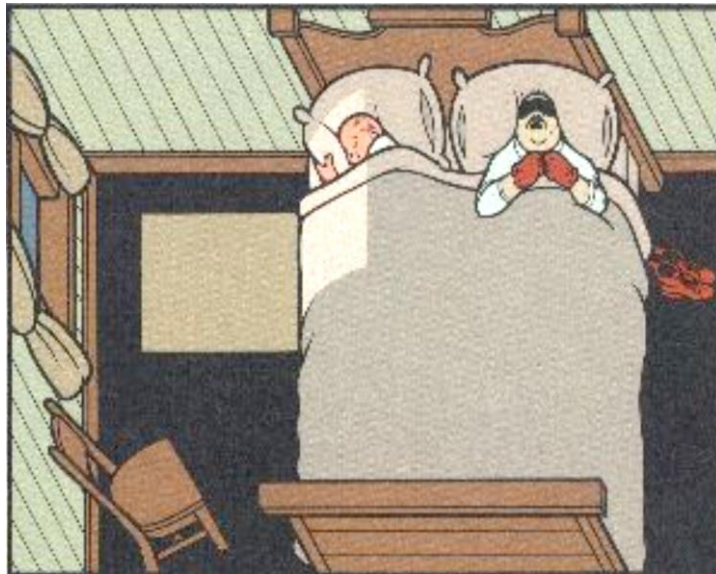


Figura 19 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2012.

Na imagem da figura 19, por exemplo, o Sr Corrigan aparece ao lado de James, com uma máscara para dormir, luvas vermelhas e sapatos vermelhos compondo uma clara referência à figura do super-herói que aparece sucessivas vezes no livro. Entretanto, o que se entende de tal quadro é a dimensão da desilusão e decepção que a figura do pai tem para James. A clara representação de um ideal paterno frustrado, incondizente com suas expectativas, que ao invés de proporcionar segurança e acolhimento são motivo constante de medo e descrença para o garoto (GAMBOA, 2009).

A cena da deserção paterna sintetiza essa relação de construção e destruição de ideais. O otimismo e a esperança que tomam o garoto durante a visita na feira, em que acredita finalmente estar vivenciando um momento de respiro e alívio proporcionados pela breve relação de pai e filho que se instaura, revela ser uma grande desilusão. É no topo do prédio mais alto da feira, em que James vivência um momento de tranquilidade e alívio, que o abandono paterno ocorre, sendo imaginado pelo menino como um ato de defenestração, uma ruptura abrupta de tudo aquilo que foi progressiva e cuidadosamente construído na forma de uma aparência perfeita.

Não é por acaso que Ware escolhe iniciar a história com uma das lembranças de infância de Jimmy, na qual é retratada justamente a desconstrução da figura do herói representada ali por um ator, mas também a permanência remanescente da ingenuidade do garoto simbolizada pela máscara que lhe é dada. Há então, em relação ao simbolismo que a figura representa para James, uma inversão de ideais em que podemos entender que o modelo do super-herói passa a ser atribuído ao próprio Jimmy, remetendo ao crescente

processo de individualização e à criação de identidades personalizadas que caracterizam as relações contemporâneas. Além de criar um interessante jogo entre a visibilidade e a invisibilidade que a figura mascarada do super-herói, com sua identidade secreta, representa no ideário ocidental.

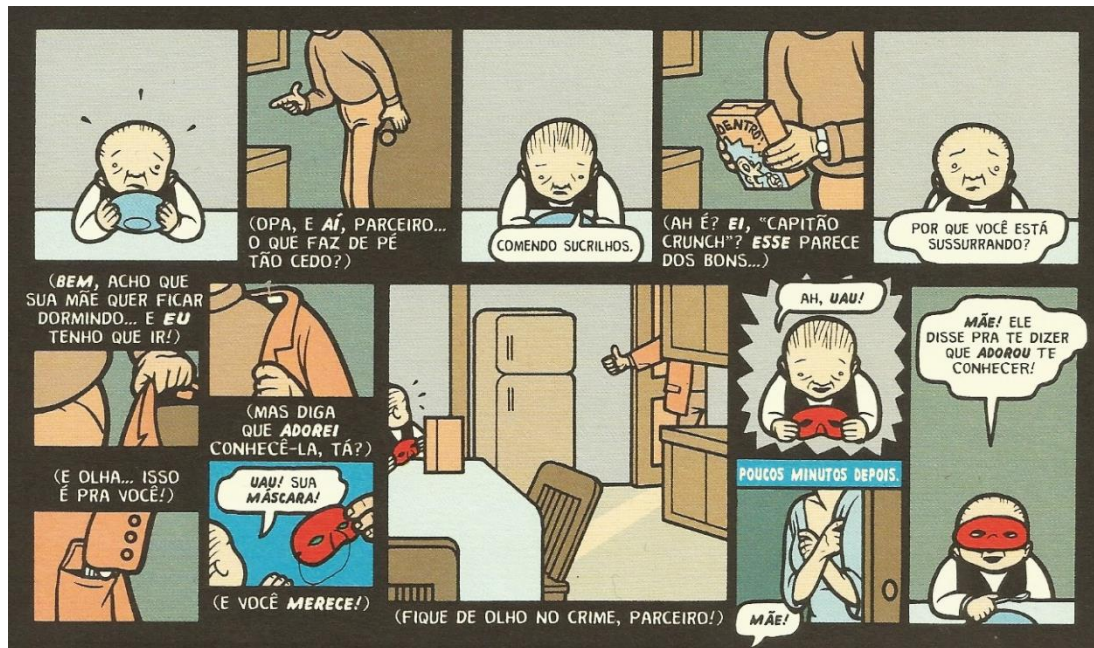


Figura 20 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Desse modo, ao longo da história a figura do super-herói vai progressivamente sendo destituída e despida de sua aura de perfeição e nobreza evidenciando o colapso das estruturas ideológicas que são tomadas como modelo pelos personagens. Sendo assim, o segundo momento diz respeito ao ato suicidário do super-herói que é presenciado por Jimmy. O homem que vestido de máscara e capa pula para o vazio da morte, entre enormes construções arquitetônicas, expõe os movimentos imperceptíveis que vibram nas composições de força do social. Desvela o isolamento e o anonimato que emergem como produtos das relações que promovem o silenciamento dos corpos, auto vigílias em que o poder não se exerce mais pelo controle dos espaços habitados, mas que se torna internalizado pelos sujeitos (DELEUZE, 2010). De forma que estes exercem mutuamente o controle de seus desejos e ações, produzindo sofrimentos e vidas que são verdadeiros desertos afetivos onde a empatia fenece e barreiras são erguidas para nos protege-los dos perigos do mundo. Uma contraposição do estável, do instituído em relação aquilo que perpassa seu interior, das relações que tomam forma e movimento a cada momento, produzindo tensionamentos entre visibilidade e invisibilidade. Dessa forma, ao mesmo

tempo que a figura anônima ganha visibilidade, ainda que secretamente mascarada, seu ato é apenas brevemente sentido, logo se desvanecendo e se tornando apenas mais uma banalidade tratada com indiferença. Sua figura funciona aqui, tomando de empréstimo as palavras de Baptista, enquanto:

Uma personagem que retrata a banalização da morte e o apogeu do individualismo pragmático da contemporaneidade, apresentado a face da barbárie expressa na descrença da possibilidade de redimensionarmos nossas indignações particulares, localizadas, em ato de revolta que diz respeito a todos. A barbárie dos sofrimentos e felicidades privatizadas que denota ao outro, ao de fora das solitárias ilhas existências, o sentido de intruso ou estranho habitando um mesmo mundo comum (a nossa época moderna é hostil ao trágico, trata de excluí-lo, e em seu lugar institui o grotesco). Um trágico movido pela carência, desprovido de desejo e da tensa impertinência da memória. (BAPTISTA, 1999)

O que nos vende então esse capitalismo? Modos de existência fabricados em série que são consumidos enquanto produtos, sob formas de identidades privatizadas cunhadas sob medida para caracterizar as tessituras individuais e as idiossincrasias dos essencialismos interiores nos quais julgamos caber. Mais do que bens de consumo, objetos, o que consumimos hoje são estilos de vida, maneiras de viver, sentidos, formas de pensar. Tais formas de controle se exercem em todas as esferas da vida, colonizando, além de nosso corpo, de nossa força de trabalho, nosso pensamento, nossa afetividade, criatividade e inteligência, nossas relações, ou seja, a própria vida, em prol do sentido único do capital. O capitalismo, em sua configuração contemporânea, ao invés das imagens de liberdade e identidade que vende, “produz toneladas de uma nova e outra solidão e uma nova angústia, a angústia do desligamento” (PELBART, 2006).

A leitura de Jimmy Corrigan aturde e incomoda justamente por isso, uma vez que, diante da promessa criada pelo estereótipo “o menino mais esperto do mundo”, prontos a nos projetar nas imagens de perfeição e ideal que a mídia e as tecnologias de informação nos vendem, que nos servem de consolo e combustível para nossas próprias fantasias, nos deparamos exatamente com seu oposto. Nos deparamos com um sujeito que apenas sobrevive, cuja solidão faz eco a nossa própria e nos obriga a experimentar, em outro tempo, em outros termos, através de imagens que funcionam como um espelho, o mesmo contexto de sobrevivencialismo que nos engole diariamente.

Aqui a imagem desconstruída do super-herói retorna outra vez para nos fazer pensar tal questão. O super-homem representa, em nossa cultura ocidental, ideais de perfeição dos corpos, de virilidade, de moral, ética e nobreza, em suma, de superioridade.

Para Jimmy, o super-herói é esse modelo superior de valentia e impetuosidade, de ousadia e ao mesmo tempo de altruísmo nobre. Muitas são as situações em que o personagem projeta em si versões de tais ideais por meio de devaneios e fantasias nas quais ocupa sempre uma posição de superioridade. Existem algumas passagens em que tais ideais são expressos, entretanto, de maneira deturpada, apropriados pela noção de superioridade que tem norteado os valores burgueses da sociedade de consumo, em que você se torna o que consome, em que os estilos de vida refletem seus valores morais. Por exemplo, nos momentos em que Jimmy se imagina hora como um homem rico, aproveitando a vida em alto mar em seu iate cercado de mulheres, em contraposição a realidade na qual está em uma lanchonete jantando sanduíches pré-assados com o pai. Hora se imagina comprando um automóvel e sendo bajulado pelo vendedor que lhe oferece ofertas exclusivas, ou ainda passagens em que se imagina numa posição vitimista decorrente de atos altruístas de abnegação e sacrifício em prol do que julga ser o bem maior para as pessoas a sua volta, se colocando acima das vontades alheias, num misto de autopiedade e autoindulgência.

Há então, uma deturpação de valores em que o que rege atos considerados superiores, como os imaginados por Jimmy, na verdade remetem à um individualismo exacerbado em que questões coletivas são ignoradas em prol de uma experiência privada da vida. São ideais incondizentes com a realidade do próprio personagem em que o que vigora é claustrofobia enclausurante que assume a forma de medo e temor do outro e a subsequente dificuldade de estabelecer laços e conexões reais. São, portanto, ideais que além de deturpados, permanecem apenas como abstrações que não são postas em prática dada a inércia cômoda em que o personagem vive, em suma, enquanto um produto genuíno de seu próprio tempo. Uma potência de vida que não se exerce, que fenece diante da impossibilidade de acender a ideais impossíveis. Diante da impossibilidade de consumir os estilos de vida que lhe são vendidos a todo momento, mas cujo acesso é limitado e restrito à apenas alguns, criando ao mesmo tempo modulações de desejo e frustrações paralisantes, vidas resignadas à sua própria expropriação (PELBART, 2006).

Nesse sentido, a desconstrução da figura do super-herói simboliza tal vontade de ascensão acompanhada de sua conseqüente falha e frustração. Jimmy viaja para a cidade de Waukosha para conhecer enfim seu pai. Vemos o personagem então sair de um grande centro econômico, a cidade de Chicago, para experienciar um fim de semana marcado por outros ritmos, outras intensidades urbanas. A cidade é marcada por relações mais próximas, mais intimistas em que, o tempo todo, há o esforço de seus moradores em

efetuar qualquer tipo de comunicação, embora superficial. O encontro de Jimmy com seu pai é marcado por silêncios profundos em que podemos sentir o desconforto e o desencaixe do personagem, além da distância que se entrepõe entre ele e seu pai. O que se desenvolve entre os dois é um relacionamento de estranhamento e incômodo, no qual qualquer traço de intimidade inexistente apesar do esforço que ambos depreendem no sentido de estabelecer uma conexão. O encontro deles é também um marco importante em relação a progressão da história, em que Waukosha representa uma zona de mediação entre ambos os períodos em que os personagens vivem em Chicago. É nesse momento, que ironicamente condiz exatamente ao meio do livro, que há o encontro entre as três gerações de Corrigan. Vemos então os três James, três gerações que vivenciaram três períodos históricos distintos, com diferentes concepções de paternidade e ideais sociais, finalmente juntos por intermédio de James II que serve como ponte, uma conexão entre dois extremos da história, James e Jimmy, momento que podemos interpretar de várias maneiras. Jimmy assume a empreitada de conhecer seu pai dado seu desejo de saber, de conhecer uma parte ausente em sua vida, mas principalmente por seu desejo de pertencer, de criar novos vínculos, novas bases e referências para sua vida que se resume somente ao vínculo que mantém com a mãe.



Figura 21 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

Tentativa que é completamente frustrada, uma vez que além da falta de intimidade gritante entre ambos, James II sofre um acidente que termina por ser fatal. Sua morte mina por completo o tênue vínculo familiar que Jimmy tenta construir com sua irmã e seu avô, operando um corte abrupto na fraca conexão que é momentaneamente criada ali.

Tais acontecimentos podem ser metaforicamente simbolizados por um sonho de Jimmy que envolve, mais uma vez, o super-herói. No sonho, Jimmy conversa com seu filho imaginário contando a experiência de conhecer seu pai. Na história, Jimmy conta o episódio na forma de uma lembrança feliz na qual o pai cumpre com todas as expectativas que cria em torno de sua figura, transmitindo para o filho a sensação de um sonho realizado. Jimmy e seu filho são retratados vivendo em uma grande casa de família de construção semelhante a casa em que James vivia. O sonho segue com a figura minúscula do super-homem entrando pela janela do quarto em que estão, para a surpresa de Jimmy, e logo após assumindo proporções gigantescas, levantando a casa de sua base para em seguida solta-la no ar. O que se passa é uma das cenas mais inquietantes do quadrinho. Após a casa ser completamente destruída na queda, Jimmy procura pelo filho encontrando somente fragmentos de seu corpo espalhados pelo chão. Ao finalmente encontrar sua cabeça, longe do resto do corpo, Jimmy vê o filho chorando de dor e compreendendo a gravidade de sua situação coloca fim em seu sofrimento com uma pedrada.

A cena é trágica e grotesca por si só. A figura do super-homem que deveria ser um salvador, fornecendo segurança e bem-estar, aparece como um agente de caos e destruição, em que o resultado de suas ações provoca no leitor sentimentos de angústia e desamparo. A relação de Jimmy com seu filho é completamente minada pelo super-homem com a inevitável fragmentação e o desmantelamento de qualquer unidade, de qualquer base e fundação, que permita erigir ali alguma relação.

Da mesma forma, como James sintetiza em uma fala para Jimmy, “é tarde demais” para o restabelecimento de qualquer vínculo entre esse e a figura desconhecida de seu pai. É uma relação sem consistência, em que o desmantelamento e a dissolução dos vínculos são mais fortes e evidentes do que qualquer tentativa de conexão. Remetendo ao esfacelamento dos vínculos familiares e identitários tradicionais, em que os ideais de unificação e estabilidade dão lugar à dissolução de laços e distanciamentos. A tentativa de retomar velhas bases ideológicas para lidar com a falta de sentido, a instabilidade e efusividade de significados que nos acomete, se revela como um investimento frustrado,



em que o ideais conservadores já não conseguem abarcar os movimentos velozes do contemporâneo.

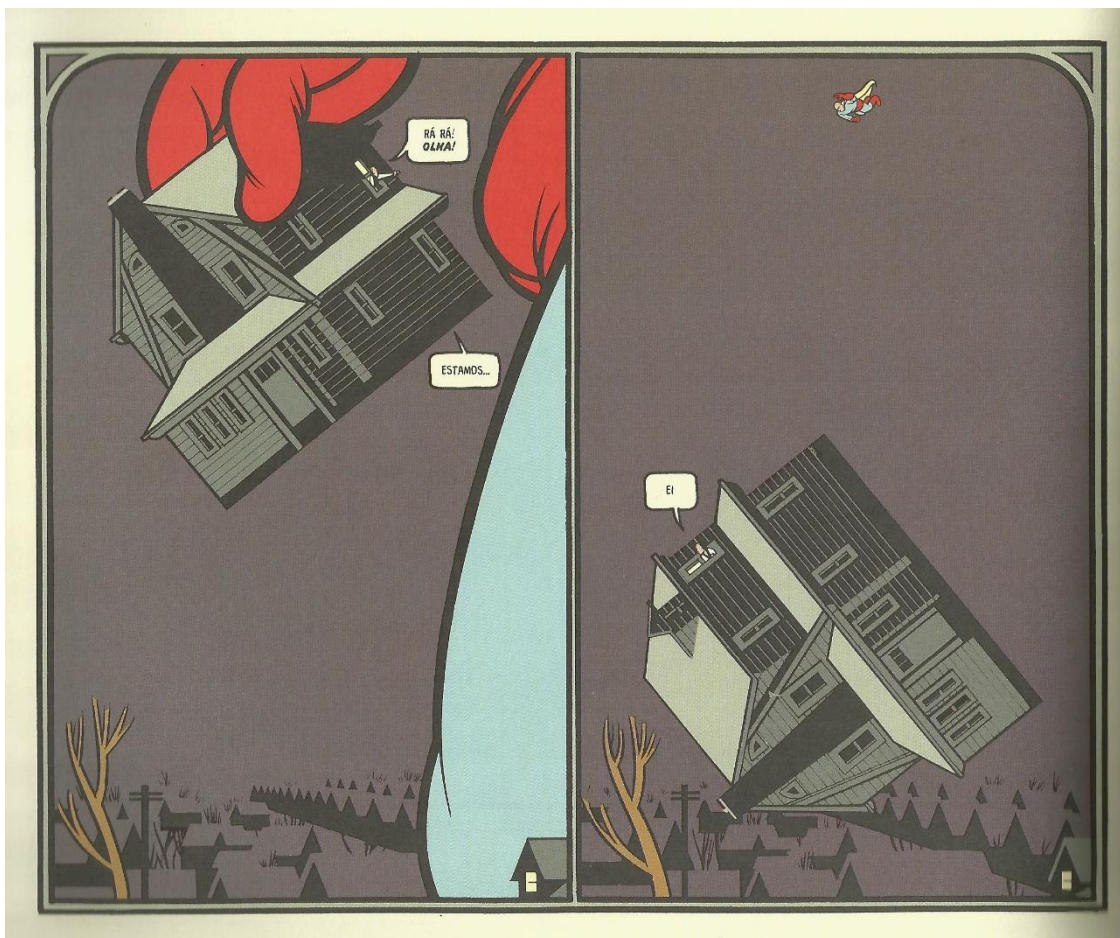


Figura 22 - WARE, C. *Jimmy Corrigan - o menino mais esperto do mundo*, 2009.

O corte que Waukosha representa na história que se passa em Chicago, pode ser lida como um simbolismo dessa necessidade de conservar velhas estruturas para dar conta da efusividade do novo. Relacionando mais uma vez a figura do super-homem, tanto com os ideais paternos e familiares tradicionais, quanto com a cena em que há o encontro de gerações, podemos traçar um paralelo entre as transformações incessantes que caracterizam a velocidade do contemporâneo. O que se relaciona ao movimento de nos agarramos ao conhecido, ao conservador como único meio de sobrevivência, em que chegamos ao cúmulo da uniformização e massificação, de forma que a singularidade não encontra espaço para se exercer.

Nesse contexto, as formas de controle que se exercem sobre o pensamento, sobre os corpos e os sentimentos provocam processos desenfreados que englobam até mesmo os atos de resistência que intentam construir outros caminhos (PELBART, 2006). De

forma que todas as forças de vida, de existência, são englobadas e fagocitadas por processos de produção que agem em prol das forças do capital, alimentando-o incessantemente. Somos, portanto, presos nas malhas do capital que produz desejos, identidades, produtos que julgamos consumir por escolha, mas que em realidade nos são impostos pelas modulações do próprio capital. Há uma produção de necessidades, uma oferta de modelos identitários que acreditamos precisar, ofertados sob a promessa de satisfação de nossos anseios, de preenchimento de um vazio derradeiro que não compreendemos e que, portanto, somos incapazes de dar contornos outros que não aqueles proporcionados por tais produtos. Uma vez que:

Sendo o consumo a válvula movimentadora do capitalismo, torna-se importante que ele se dê de forma constante e descompromissada». Isto é, há uma transformação da noção de necessidade através das noções de promessa e esperança de satisfação. Na busca incansável pela satisfação – que se dá sempre ao nível da instantaneidade -, há toda uma produção de mundos e sensações voláteis e efêmeros, em direção aos quais são lançados os consumidores dotados de sua disponibilidade de exercer a “livre escolha” entre as opções dadas, que pelo fato mesmo de serem dadas falam da sua imposição e da geração de uma impossibilidade de criar diferentes modos de existência. (MOREIRA, 2006).

Esse mesmo consumismo gera uma sensação de urgência em que nos tornamos aflitos para acompanhar seus movimentos incessantes e a profusão de informações a que somos expostos diariamente, gerando um aturdimento pela demasiada quantidade de imagens, de sons, movimentos, que produzem ruídos e barulhos ensurdecedores e cegantes. Dessa forma:

Por meio desse excesso, nada aturde, nada interpela o pensamento a destruir o sinistro desencanto alheio às urgências do agora, indicando o que poderia ter sido feito e o que pode estar por vir. Deste excesso banalizador, só resta o exílio do consumidor solitário, contemplando imagens sem corpo, sem tempo, ou espanto (BAPTISTA, 2003)

A velocidade típica do contemporâneo dificulta a emergência de processos singulares. Há um emaranhado de forças que se tecem, que se chocam, se misturam e que nos atravessam em múltiplas intensidades, produzindo movimentos incessantes que não cessam de se construir e reconstruir a cada momento, engendrando todo tipo de conexões e fluxos que independem de nós. O mundo nos transborda, nos escapa ao controle, nos aturde em sua profusão de sentidos, de produtos, de movimentos. Um todo caótico do qual não podemos escapar, mas ainda assim tentamos frear ao construir barreiras, ilhas

identitárias nas quais procuramos apenas sobreviver, em que nos deixamos imersos nos prazeres tecnológicos inertes que se proliferam a cada instante em nossas esferas cotidianas. São espaços privados que em seu intento de nos proteger dos infortúnios ou incômodos alheios geram espaços emocionais hermeticamente fechados a qualquer senso de empatia e acolhimento do outro, de forma que o isolamento emerge como a escolha lógica para nos salvaguardar do que nos é estranho. Dessa forma, a questão recaí, antes, sobre a imobilidade que nos acomete e a paralisia que experienciamos frente a tais movimentos vertiginosos.

Quando vivemos atravessados pela velocidade talvez a melhor arma seja a desaceleração. O que seria diferente de uma imobilidade. Da mesma forma que o poder massifica, ele também individualiza. A transitoriedade das informações pode produzir letargia e a aceleração da velocidade pode produzir inércia. As sociedades contemporâneas são marcadas por um processo contínuo de aceleração onde as matérias de expressão tornam-se rapidamente obsoletas. Parece que o mundo transforma-se numa sequência aleatória e infinita. Neste sentido, a pluralidade configura-se em intensidade e não em densidade. As muitas coisas que somos, que gostamos, que fazemos às vezes não chegam nem mesmo a assumir uma forma ou somente assumem formas padronizadas. O cotidiano transforma-se em uma coleção de tarefas sem cor, sem sabor e sem cheiro. Passageiros aflitos da próxima novidade, desliza-se incessantemente por tudo, repletos de informações e de um sentimento de vazio. (MACHADO, 1999).

Recaímos novamente sobre um paradoxo em que a velocidade absoluta provoca uma imobilidade total. Imobilidade que é também desconexão em nosso mundo hiperconectado, que se torna solidão nesse momento em que a vigília é permanente, de todos sobre todos. Tempos instantâneos de pura letargia agenciados por artifícios de segurança que produzem medos. Identidades individualizantes que produzem existências massificadas, heterogeneidade aparente que homogeniza. Formas de existência que produzem anonimatos, consumo que nunca satisfaz, a busca por formas de satisfação que só fazem produzir carências ilimitadas. Configurações subjetivas em que a vida se torna mais um bem capital para atender às demandas da lógica de mercado.

Nesse sentido, embora a vida tenha se tornado submissa aos ditames do capital, expropriada de si, existe aí um movimento contrário que se dá simultaneamente, em que ela própria se torna produção, um vetor de valorização, dada a sua potência de criação, de ser um “reservatório inesgotável de sentido, de formas de existência, de direções que extrapolam em muito as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos que pensavam pilotá-la” (PELBART, 2013). Ou seja, a vida, em sua potência indomável, tem em si a capacidade de criação do novo, uma positividade que exerce sua força por toda

parte engendrando, a cada momento, novos desejos, novas crenças, novas associações e formas de cooperação, excedendo as próprias amarras e os ditames dos poderes que tentam controlá-la (PELBART, 2013).

O que a figura de Jimmy Corrigan provoca? Jimmy é uma denúncia, um desnudamento daquilo que os excessos do *socius* encobrem em seus movimentos derradeiros. Em tempos de imposição sobre os sujeitos de modelos existenciais que giram em termos dos especialismos, de individualidades, Jimmy é, em toda sua existência invisível e dispensável, uma vida que desafia as próprias imposições do social que repudia aquilo que não tem valor, aquilo que foge aos seus modelos. Denunciando, assim, a partir da própria precariedade de sua vida, aquilo que subjaz às estruturas rígidas do poder, suas falhas e contradições. Ao mesmo tempo que nos leva a estranhar nossa própria existência e nos atentar para a necessidade de compor encontros, de criar laço reais. Como coloca, Pelbart:

Seria preciso, portanto, partir das vidas precárias, dos desertores anônimos, dos suicidários da sociedade e acompanhar suas solidões, mas também do fundo delas deixar entrever os gestos evanescentes que reinventam uma simpatia e até uma solidariedade no contexto bio-político contemporâneo que é o do sequestro dessas conexões. (PELBART, 2006).

Assim, em um sentido mais amplo, quais ressonâncias ecoam no encontro entre o quadrinho e o leitor? O quadrinho é uma possibilidade de experimentar uma outra relação com tempo, um tempo próprio, à medida que suas imagens estáticas permitem ao leitor, em sua descontinuidade fragmentária, se inserir em seus entrequadros nos quais o olhar explora outras velocidades, paradas, fluxos, cortes, se detendo sobre imagens para com elas compor sínteses disjuntivas, narrativas, encontros. A característica fragmentária do quadrinho enquanto uma contraposição aos excessos do contemporâneo, em que a dimensão do silêncio que permite ao leitor, faz eco à solidão e permite uma aquietação dentro da parafernália de imagens, sons e palavras que nos tomam o tempo todo, nos emergindo num caos incompreensível. Não se trata, entretanto, de uma romantização do meio, mas de uma relação de experimentação em nós mesmos.

A perspectiva que se intenta defender aqui é justamente esta tentativa de se inserir nos interstícios para, onde há negatividade, criar positivities. No lugar da solidão socialmente produzida e em grande escala, do isolamento, da clausura claustrofóbica que rege nossas conexões, experimentar uma outra solidão, uma solidão absoluta em seu sentido mais potente: uma reconciliação de nós com o mundo. Logo, a solidão enquanto

ato de resistência às imposições do *socius* que nos permita experimentar distâncias, ritmos. “Uma solidão que permita multiplicar encontros, não necessariamente com pessoas, mas também com movimentos, com ideias, com acontecimentos, com entidades” (PELBART, 2006) e com isso desafiar a tirania das trocas produtivas e da circulação social.

Desse modo, a linguagem do quadrinho, através de seus elementos constitutivos, produz em conjunto com seu leitor, um espaço em que a produção de sentidos, a criação de significados se dá através da memória, conforme visto. É nos interstícios vazios que costuram os quadros, que preenchem as imagens, que a memória se insere para produzir significados outros para além daqueles expressos ali, ou seja, é através de memória que a diferença emerge. A memória, então, enquanto potência de criação e possibilidade de subversão, como uma possibilidade de combate a imobilidade do pensamento. Sendo o quadrinho, portanto, um espaço de ressonâncias e uma potência singular de criação.

## Considerações finais

O quadrinho advém de uma tradição antiga de contar histórias, de registrar a vida em seus diversos aspectos, de fazer críticas, criar narrativas fantásticas, humorísticas e aterradoras. É, portanto, uma forma de pensar através de imagens e que, ao lado de outras formas de arte, faz parte da produção de nosso imaginário, remetendo as formas como nos relacionamos com o mundo, com o outro, e, por conseguinte, de como problematizamos e percebemos a realidade. É um potente intercessor para colocar nossas verdades e convicções em questionamento, consistindo também em um exercício de percepção e memória.

Esta pesquisa buscou aplicar os conceitos que compõe a noção de sistema dos quadrinhos para Groensteen em relação aos conceitos bergsonianos de percepção, memória e duração, para pensar a obra de Chris Ware, *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo*. Entendendo esta como uma obra singular que reflete, em sua construção, as potencialidades expressivas que podem ser exploradas pela linguagem dos quadrinhos.

Nesse sentido, buscou-se problematizar a relação que é estabelecida entre leitor e quadrinho, relação que é mediada por sua percepção e memória. Entende-se, portanto, que enquanto o quadrinho organiza-se em termos espaciais é o leitor que confere uma dimensão temporal à narrativa, que é aquela que se refere ao seu próprio tempo, uma duração que lhe é específica. Assim, verificou-se que o quadrinho mobilizando percepção e memória de forma ativa, é um potente intercessor para se pensar a produção de subjetividade, uma vez que esta é entendida por Bergson enquanto os próprios movimentos de atualização dessa memória, sua duração. Dessa forma, o quadrinho em sua narrativa é capaz de confrontar as verdades e convicções de mundo do próprio leitor em seu processo de leitura.

Mas como em toda linguagem, essa relação dos quadrinhos é também específica, mudando de acordo com a obra que se considera. Neste meio, essa relação é influenciada, principalmente, pelas articulações criadas entre os dispositivos espaço-tópico e artrológicos, ou seja, o *layout* e a decupagem. A partir de tais características, cada quadrinho suscitará diferentes percepções e conexões, que impelem o leitor a produzir determinadas construções de temporais.

Nesse sentido, a obra de Chris Ware analisada, trata-se de um quadrinho singular que utiliza a memória como fundamento de sua construção narrativa, tanto em relação à

história e quanto às suas estruturas formais, permitindo ao leitor uma conexão empática com os personagens uma vez que a narrativa é construída a partir de suas memórias, através das quais vemos o mundo de sua própria perspectiva. Por tais características, é uma obra importante que nos possibilitou compreender mais claramente a relação do quadrinho com o tempo através das articulações teóricas propostas. Por mobilizar o leitor em níveis altos de atenção e participação na leitura, consiste em um potente intercessor para pensar a própria questão da produção de subjetividade e da construção de sentidos. É um quadrinho que ao mesmo tempo toca em questões importante para problematizar as nossas formas de estar no mundo em sua atual configuração contemporânea. Questionando através de seus personagens, nossa própria condição individualizada da falta de conexão e isolamento.

Para pensar o contemporâneo no qual vivemos hoje, é importante pensar sobre tais configurações, sobre nossa própria existência e, portanto, sobre a produção de subjetividades. A sociedade, em sua atual configuração, é caracterizada por fluxos incessantes e ilimitados de informações, por velocidades instantâneas, e espaços virtualmente transponíveis. Estamos, portanto, sujeitos a uma profusão desenfreada de imagens, sons, de dados e informações que, com a mesma facilidade com que são criados, são a cada segundo substituídas pela próxima novidade, quase instantaneamente fabricada. Nesse sentido, é criado em nós um hábito, como o pensa Bergson (2010). Um incessante movimento de imagens que se sucedem instantaneamente sem que tenhamos chance de pensar sobre elas, de nos deixar afetar e produzir significados mais densos. Imagens nas quais o olhar toca apenas a superfície, sem produzir significados duradouros.

Bergson nos permite pensar o problema do hábito em outros níveis, portanto, além daqueles naturalmente necessários ao corpo, à sua sobrevivência. Um hábito em decorrência dos movimentos incessantes do contemporâneo, em que nos encontramos presos a um fluxo inerte de movimentos velozes, nos voltando cada vez menos para o passado, para o pensamento. Para aquilo que interrompendo os prolongamentos da percepção em movimento, em puro automatismo, crie paradas, que force a percepção a recorrer à memória, que nos force a pensar, então.

Faz-se necessário então, interromper essa sensibilidade cotidiana, esses fluxos incessantes. É preciso experimentar e criar outras formas de espaço-tempo que nos possibilitem outras maneiras de perceber, que mobilize o pensamento, um espaço de ressonâncias, que recoloque, então, o pensamento no tempo.

A arte é uma possibilidade de quebra de tais automatismos a medida que através dela é possível nos voltarmos ao inútil, evocar imagens e sonhar, como coloca Bergson (2010). Isso, justamente porque ela nos permite vivenciar outros tempos, criar espaços que nos permitam significar nossa experiência de mundo e colocar nossas convicções em questionamento, criar novas percepções. Espaços de respiro, portanto, um intercessor.

Entretanto, nas palavras de Deleuze (1999), um intercessor é algo que faz o pensamento se mover, que causa um abalo e, por isso, nos retire da imobilidade. Para tanto, um intercessor precisa ser algo que “funcione”, que crie uma ressonância com nossa percepção, que estabeleça uma conexão. Um intercessor é algo singular, portanto. Não basta, então, que seja apenas um quadrinho, apenas um filme ou livro, é preciso que haja uma interrupção dessa frequência inerte, dessa sensibilidade banalizada para que o pensamento seja recolado em movimento. Por esse motivo, se escolheu colocar em análise aqui uma determinada leitura de um determinado quadrinho. Entende-se que o quadrinho é intercessor potente devido à forma como mobiliza a percepção de seu leitor, pela conexão que é estabelecida entre ambos.

Nesse sentido, a obra de Chris Ware, *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo*, se destaca pelo nível de atenção e participação que exige de seu leitor. Tanto pela história retratada, quanto pela forma com que o autor a conta, através de seu estilo gráfico simples, mas ao mesmo tempo extremamente detalhado e minucioso. Uma obra que exige de seu leitor até mesmo no sentido físico, uma vez que este precisa interagir com o quadrinho, manuseá-lo, ou através dos modelos de cortar e colar, mas também por que é um quadrinho em que a atenção do leitor é requisitada a cada momento. Não há uma articulação fácil dentro da proposta narrativa do quadrinho. O nível de detalhamento do *layout* em conjunto com a história, que é em si banal, lenta, incomoda, faz com que o leitor vivencie em seu próprio corpo o ritmo da narrativa, o ritmo dos personagens. Não são poucas às vezes em que é necessário pausar a leitura, se distanciar da história, ou retomar algum detalhe que não foi percebido em páginas anteriores, mas que é citado em momentos posteriores. Há uma complexa trama temporal em que diferentes temporalidades se cruzam, sonho e realidade se mesclam de forma que o leitor vive tudo, tanto de uma perspectiva externa, quanto a partir dos próprios personagens. Assim, é estabelecido entre ambos não só uma relação empática, mas uma conexão em que, através das memórias dos personagens, o leitor revive tais experiências ao mesmo tempo em que são suas próprias memórias que vê retratadas na história.



Jimmy é uma figura que nos permite pensar, através de sua existência anônima, invisível e indiferente, a própria produção de subjetividade, a questão da exacerbação das fronteiras identitárias, da falta de pertencimento e sentido. É um personagem que reverbera nossa própria condição de sujeitos e nos permite, na relação que é instaurada, testemunhar e ao mesmo tempo vivenciar as mudanças que ocorrem no próprio sujeito, ou seja, no seu processo subjetivo.

Colocando a leitura de *Jimmy Corrigan* em análise, buscou-se então, problematizar em nossas relações, aquilo que permeia nossa experiência contemporânea, mas buscou ao mesmo tempo, pensar em nossa relação com as imagens, com a arte, com as formas de pensarmos e significarmos nossas experiências. Nesse sentido, a leitura do quadrinho de Chris Ware nos permitiu pensar, em um aspecto mais amplo, na potência dos quadrinhos para criar outros espaço-tempos que nos possibilite experimentar outros ritmos, em um exercício de percepção e, portanto, de memória.

Assim, mais do que estar em um movimento contínuo, de imagens que se substituem a cada momento incessantemente, resultando em uma banalização da sensibilidade, em um puro hábito, é preciso criar espaços, que nos permitam escapes. Zonas de respiro, enfim, em que é possível experimentar outros tempos, exercitar nossa percepção e que, ao mesmo tempo, produz um distanciamento que nos permite pensar sobre nossa experiência de mundo, sobre nossas relações. Uma reconexão, enfim, entre nós e o mundo. Ao invés de movimento incessante, paradas, uma volta ao passado, um exercício de memória e, por conseguinte, um exercício de pensamento.

## Referências

ALMEIDA, L. *Escrita e leitura: a produção de subjetividade na experiência literária*. Curitiba: Juruá, 2009.

BARTUAL, R. *Towards a Panoptical Representation of Time and Memory: Chris Ware, Marcel Proust and Henri Bergson's "Pure Duration"*. *Scandinavian Journal of Comic*. Vol. 1.1, 2012.

BAPTISTA, L. A. *A Cidade dos Sábios*. São Paulo: Summus, 1999, p. 45-49.

\_\_\_\_\_. *Combates urbanos: a cidade como território de criação*. Palestra proferida no XII Encontro Nacional da Abrapso em Porto Alegre, 2003.

BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins, 2010.

CAFFAGI, V; CAFFAGI, L. *Turma da Mônica – Laços*. São Paulo: Panini Comics, 2013.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, G. *Monstros!* São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EISNER, W. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. Princeton: Kitchen Sink Press, 1978.

\_\_\_\_\_. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du Lineaire au Tabulaire In: *Communications*, no 24. Paris: SEUIL, 1976. p. 7-23.

GAIMAN, N. *Sandman #1*. Nova York: DC Comics, 1989.

GAMBOA, M. *Architecture, Construction, and the Comics Reading Experience in Chris Ware's Jimmy Corrigan: The Smartest Kid*. Earth Student Scholarship, 2009.

GROENSTEEN, T. *The System of Comics*. Tradução de Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MACHADO, L. D. *Subjetividades contemporâneas*. Psicologia: questões contemporâneas. Vitória: EDUFES, 1999. 211-229.

MANGUEIRA, M.; MAURÍCIO, E. “Arte, Tempo e Subjetividade em Gilles Deleuze”. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto: n.13, dezembro 2012. p. 154-166.

MAZUR, D.; DANNER, A. *Quadrinhos: história moderna de uma arte global*. São Paulo: Editora WMF Martins, 2014.

MCCLOUD, S. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M.Books do Brasil Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *Reinventando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2006.

MCGUIRE, R. *Here*. Nova York: Phanteon, 2014.

MILLER, F. *Batman: The Dark Knight Returns HC*. Nova York: DC Comics, 1986.

MOORE, A. GIBBONS, D. *Watchmen #1*. Nova York: DC Comics, 1986.

MOORE, A; TOTLEBEN, J. *Saga of Swamp Thing #20*. Nova York: DC Comics, 1984.

PELBART, P.P. *Como viver só*. In: Seminários da 27a. Bienal de São Paulo. Como viver juntos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2006.

\_\_\_\_\_. *Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada*, conferência em: III Seminário Internacional: A educação medicalizada, UNIP Campus Paraíso, São Paulo, 10 a 13 de julho de 2013.

PEKAR, H. *American Splendor #1*. Cleveland: Harvey Pekar Publishing, 1976.

SILVA, R. *Os signos da memória em Milan Kundera* – Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura-PPGL- UnB, defendida em fevereiro de 2011.

SPIEGELMAN, A. *Maus: A Survivor's Tale*. Nova York: Pantheon, 1986.

ROLNIK, S. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, D. (Org.). *Cultura e subjetividade. Saberes Nômades*. Papyrus: Campinas 1997. pp.19-24.

WARE, C. *Jimmy Corrigan – o menino mais esperto do mundo*. São Paulo: Quadrinhos na CIA, 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista feita por Matthias Wivel para The Comics Journal. Interview with Chris Ware. 31 de janeiro, 2011.