

ANÁLISE TEXTUAL DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA OBRA DE LUIZ GÊ

ANÁLISE TEXTUAL DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA OBRA DE LUIZ GÊ

P682 Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim
Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica
da obra de Luiz Gê. / Antonio Vicente Seraphim Pietroforte. – São Paulo:
Annablume; Fapesp, 2009.
154p.; 21 x 27 cm

ISBN 978-85-7419-902-3

1. Semiótica. 2. História em Quadrinhos. 3. Luiz Geraldo Ferrari Martins.
4. Luiz Gê. I. Título.

CDU 003
CDD 302.2

Catálogo elaborada por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

ANÁLISE TEXTUAL DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS:
UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DA OBRA DE LUIZ GÊ

•

Coordenação de produção
Ivan Antunes

Revisão
Ivan Antunes

Produção
Rai Lopes – Paginação

Capa
Carlos Clémen

Finalização
Catarina Consentino

•

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Norval Baitello Junior
Maria Odila Leite da Silva Dias
Celia Maria Marinho de Azevedo
Gustavo Bernardo Krause
Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)
Cecilia de Almeida Salles
Pedro Roberto Jacobi
Lucrecia D'Aléssio Ferrara

1ª edição: setembro de 2009

© Antonio Vicente Pietroforte | Luiz Gê

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Martins, 300 . Butantã
05511-000 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 - Televendas 3031-1754
www.annablume.com.br

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	7
1. A abordagem semiótica da história em quadrinhos	9
Quem inventou a história em quadrinhos?	9
A semiótica e seu objeto de estudos	10
O percurso gerativo do sentido	11
O semi-simbolismo e a análise semiótica da história em quadrinhos	19
Os avanços teóricos da semiótica tensiva	20
Conclusão	21
2. O fluxo discursivo	23
O fazer missivo	23
O fazer missivo e a geração do sentido	47
Os percursos temáticos e figurativos	50
A coerência figurativa	52
3. O delírio figurativo	55
A articulação do fazer missivo e a manipulação do ponto de vista	62
O delírio figurativo	64
A destruição do objeto de valor	65
4. A articulação da realidade	67
A construção de mitos e de realidades	67
A articulação da realidade na história em quadrinhos	69
O mito enquanto linguagem	82
O fazer missivo e a construção de mitologias	83
5. História em quadrinhos e música	87
O fazer missivo e a distribuição dos valores	95
O percurso figurativo e a articulação da realidade	96
Correlações semióticas entre o figurativo e o plástico	97
A abordagem musical da história em quadrinhos	98
A interpretação do texto	101

6. História em quadrinhos e ópera	103
A enunciação e a semântica discursiva	125
O fazer missivo e a estratégia narrativa	125
O mito de Édipo e o mito da criação artística	127
A inserção do texto da HQ no texto da ópera	130
7. História em quadrinhos e escultura	135
Os quadrinhos em três dimensões	144
O fazer missivo e a relação entre temas e figuras	144
As duas dimensões dos quadrinhos nas três dimensões do manequim	147
BIBLIOGRAFIA	149
SOBRE OS AUTORES	151

APRESENTAÇÃO

A *nálise textual da história em quadrinhos – uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê* é um livro escrito com três objetivos principais.

Antes de tudo, trata-se de um trabalho de semiótica. A semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, ao longo de seu desenvolvimento, é re-elaborada constantemente. A teoria foi modificada pela semiótica das paixões, pelo semissimbolismo, encontra-se em fase de transformação devido às propostas recentes da semiótica tensiva. Este livro vem ao encontro destas últimas propostas, visto que cuida de descrever e aplicar o tópico do fazer missivo, com a intenção de mostrar suas contribuições na construção do percurso gerativo do sentido.

Com a teoria aplicada a um objeto específico, o livro trata também da semiótica das histórias em quadrinhos. As HQs constituem uma linguagem sociosemioticamente reconhecida, com particularidades próprias, problematizadas e examinadas ao longo dos capítulos. Para tanto,

foram selecionados seis trabalhos do quadrinista e artista plástico Luiz Gê, que, juntamente com as análises, encaminham o leitor para os desenvolvimentos teóricos.

A escolha de um único autor, além de dar uniformidade aos estudos, determina o terceiro objetivo do livro: preservar e valorizar a arte de um dos quadrinistas mais representativos do Brasil.

O livro está dividido em sete capítulos: no primeiro, *A abordagem semiótica da história em quadrinhos*, há uma breve introdução à semiótica geral e a suas aplicações; no segundo, *O fluxo discursivo*, é introduzido o modelo teórico do fazer missivo; no terceiro, *O delírio figurativo*, analisa-se a formação da figuratividade na HQ; no quarto, *A articulação da realidade*, estudam-se os modos de simular o real e representá-lo.

Nos capítulos quinto, sexto e sétimo, são analisados os quadrinhos sincretizados, respectivamente, com as semióticas da música, da ópera e da escultura.

1. A ABORDAGEM SEMIÓTICA DA HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Quem inventou a história em quadrinhos?

Embora pareça pertinente, a questão da invenção das coisas é, no mínimo, polêmica. Há quem diga que a invenção do avião não é brasileira, pois o 14 Bis fez seu vôo na França; há quem diga que a fotografia foi inventada no Brasil, uma vez que Hercule Florence residia na então São Carlos, hoje Campinas, na época de suas pesquisas.

Inventar um artefato tecnológico, como o avião, ou um processo químico de fixação de imagens, como a fotografia, nos casos em que a polêmica diz respeito a propagandas nacionalistas, depende do critério escolhido: caso se considere a nacionalidade do inventor, caso se considere o país em que a invenção se deu. O problema surge, com eloquência, quando o mesmo país reivindica, para si, ambos os critérios.

Entretanto, quando se trata da invenção de linguagens, como a linguagem fotográfica ou a das histórias em quadrinhos, parece estranho determinar seu inventor. Enquanto na Europa a suposta invenção dos quadrinhos é atribuída a Rudolph Töpffer (1799-1846) a partir de suas *Histórias em imagens*, nos Estados Unidos da América ela se deve a Richard Outcault (1863-1928) e seu Yellow Kid, publicado aos domingos no jornal *World*, de Nova Iorque.

Apesar desses marcos, recorrentes em muitas histórias da história em quadrinhos, sabe-se que uma das primeiras personagens de HQs, o Doutor Syntax, foi concebida por William Hogarth (1697-1764) – o mesmo Hogarth pintor do barroco inglês do século XVIII; e, também na Inglaterra, Charles Henry Ross desenhava quadrinhos no semanário *Judy* (1867) antes dos jornais norte-americanos. Há informações, ainda, que confirmam quadrinhos feitos no Brasil, por Ângelo Agostini (1843-1910), em 1876.

Uma vez mencionados datas e autores, parte-se para as questões da definição da linguagem. Para haver HQ, imagens e linguagem verbal devem ser articuladas entre si? Não necessariamente. Há muitos quadrinhos sem a presença de semióticas verbais, o próprio Yellow Kid foi feito muitas vezes assim. Articulada com semióticas verbais, como essa articulação se dá? Por meio de balões, por legendas? Em Töpffer há legendas; os balões só aparecem depois, em outros autores.

Afirmar que os quadrinhos se manifestam em semiótica plástica, em duas dimensões do espaço, parece evidente, mas a fotografia e a pintura se manifestam do mesmo modo. Seria, então, uma questão de número de quadros? Quantos quadros são necessários para definir uma HQ? Há histórias de um quadrinho só; há histórias que não acabam nunca...

Com definições tão imprecisas, é possível afirmar que o teto da Capela Cistina é uma história em quadrinhos e que os hieróglifos do Egito e os ideogramas japoneses também são. A definição de uma linguagem, além de suas propriedades semióticas enquanto sistema de significação, depende das conotações sociais, de ordem sociossemiótica, investidas nela. Embora pareça, o trabalho de Michelangelo não é uma HQ, nenhum historiador da arte, de bom-senso, faria tal consideração. Não basta a sequência de imagens em quadros separados para caracterizar uma HQ – como no caso da Capela Cistina – o meio social em que a linguagem surge deve reconhecê-la como tal.

Enquanto sistemas de significação, as HQ dependem, pelo menos, de sua reprodutibilidade pragmática, uma vez que podem ser reproduzidas sem perder o valor artístico – diferentes das pinturas, mas próximas das fotografias; e do reconhecimento social capaz de sancioná-las seja como uma determinada linguagem em oposição a outras linguagens, seja como forma de arte.

Em síntese, a história em quadrinhos é definida em polêmicas semióticas a respeito de seus processos de significação e em polêmicas sociossemióticas a respeito de seu valor enquanto tipo de discurso. Definida em processos intertextuais, entre a constituição de uma linguagem específica e outras linguagens afins, como a pintura, a fotografia, a literatura, etc, a história em quadrinhos não tem inventores, mas elaboradores, que investem em suas transformações até os dias atuais.

No trabalho que segue, não faz parte dos objetivos de análise nem abordagens históricas – para tanto o leitor encontrará vasta bibliografia, em especial, os quatro volumes da *Historia de los comics*, da editora espanhola Toutain – nem uma tipologia do gênero com vistas a esclarecer, em que contextos, o que pode e o

que não pode ser considerado uma história em quadrinhos.

Trata-se, no caso, de mostrar como a semiótica proposta por A. J. Greimas e desenvolvida por seus colaboradores – com ênfase nas propostas de F. Rastier, J. M. Floch e C. Zilberberg – encontra caminhos nos estudos da manifestação textual de um tipo de linguagem que, nas sociedades contemporâneas, é chamada história em quadrinhos e assim reconhecida.

A semiótica e seu objeto de estudos

O objeto de estudos da semiótica proposta por Greimas é a significação.

Diferente de boa parte da filosofia, que concebe sentidos a priori na ordenação do mundo a serem desvelados por ela, a semiótica parte do princípio de que o sentido é antes construído, que dado a ser descoberto; portanto, cabe ao semioticista investigar o processo que garante a sua geração e não o seu desvendamento. À maneira de Greimas, pode-se afirmar que a semiótica não estuda o sentido do ser, mas o ser do sentido.

Se essa postura afasta a semiótica da lógica e da filosofia, termina por aproximá-la da retórica e da sofística, cujos pressupostos confluem para a máxima “o que se faz com palavras se desfaz com palavras”. Em semiótica, o que se faz por meio da significação também se desfaz por meio dela.

Enquanto uma proposta com aspiração científica, como diz o próprio Greimas, a semiótica desenvolve um modelo de análise para descrever, em seu ponto de vista, a geração do sentido, ou seja, significação.

Chamado percurso gerativo do sentido, esse modelo parte de algumas hipóteses de trabalho. Uma delas é a de que o sentido se manifesta nos textos em diversos sistemas semióticos, que

podem ser verbais, plásticos, musicais e até mesmo sincréticos, quando dois ou mais sistemas semióticos aparecem articulados – como no caso das canções, das HQs com balões e legendas, do cinema falado, da ópera, etc.

O texto, por sua vez, manifesta-se na relação do plano de conteúdo com o plano de expressão: no plano de conteúdo, o sentido é gerado para se manifestar na expressão; no plano de expressão, o sistema semiótico se define, podendo ser de ordem fonológica, plástica, musical ou sincrética.

Não se trata da oposição conteúdo e forma, em que conteúdos fora do texto se tornam texto por meio da forma, e o conteúdo é “o que se diz” e a forma, o “como se diz”. Em semiótica, uma vez que o sentido é gerado no texto, não há “o que se diz” fora do “como se diz”, pois, em seus pressupostos, não há coisas fora da linguagem determinando relações entre palavras e coisas, ou entre fatos e discursos.

Para a semiótica, há uma forma no conteúdo – ou seja, uma semântica – que realiza o sentido, e uma forma na expressão, que o manifesta. Nessa relação entre a forma do conteúdo e a forma da expressão, o sentido é construído nos textos.

Partindo da hipótese de trabalho temporária de que é possível manifestar conteúdos semelhantes em planos de expressão distintos, nada impede que se separe plano de expressão e plano de conteúdo para, em um primeiro momento, descrever o percurso gerativo do sentido apenas no plano de conteúdo.

Essa hipótese de trabalho se justifica porque o mesmo conteúdo pode ser manifestado em planos de expressão fonológicos, plásticos, musicais ou sincréticos, sem danos significativos à sua forma semântica. É evidente que a expressão modifica o conteúdo, visto que uma HQ não é a mesma coisa que um poema, no entanto, em nome da aspiração científica, deve-se isolar as variações da expressão e procurar aquilo que é

sistemático na formação do sentido no plano de conteúdo.

O percurso gerativo do sentido

A semiótica concebe o sentido formado em redes de relações, geradas em um percurso que parte de categorias gerais e abstratas, que se realizam na enunciação de modo concreto e específico.

A metodologia da análise semiótica pode ser comparada a da análise sintática. A sintaxe não estuda todas as frases das línguas, mas o processo geral e abstrato que forma todas elas. As frases “o menino leu os quadrinhos” ou “o aluno aprende semiótica”, apesar de significados distintos, possuem a mesma forma sintática sujeito + verbo + objeto direto. Essa estrutura, além de determinar os significados das frases – uma vez que determina o sujeito da voz ativa do verbo – também serve de modelo para inúmeras outras, além das duas dos exemplos dados.

A semiótica, porém, não se limita a ser uma sintaxe do discurso, pois incorpora, em seu modelo, as relações semânticas que garantem seus significados particulares. Desse modo, a semiótica é uma teoria do discurso, mas é também uma teoria do estilo e, até mesmo, uma teoria poética.

– O NÍVEL FUNDAMENTAL

Partindo da hipótese de que redes de relações dão forma ao significado, a semiótica busca definir, no chamado nível fundamental do percurso gerativo do sentido, a rede fundamental de relações semióticas. Dito de outro modo, visto que o sentido se forma em redes de relações, não se trata de determinar a relação fundamental, mas a rede fundamental de relações.

O conhecido poema de Drummond *No meio do caminho* (Drummond de Andrade, 1983: 15) pode ser utilizado como exemplo das articulações do nível fundamental da geração do sentido.

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do
caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Em semiótica, o sentido é formado em categorias semânticas, que devem ser determinadas em função dos valores colocados em discurso. A categoria semântica não é formada por um único termo, mas pela relação entre dois termos contrários. No caso do poema de Drummond, pode-se propor a categoria semântica *continuidade vs. descontinuidade* na geração do sentido construído no texto.

Além dos termos contrários, que estabelecem os limites semânticos do plano de conteúdo, há os termos contraditórios, que dão conta de descrever os percursos entre os termos contrários. Oscilando entre o caminho e a pedra, que realizam, respectivamente, os valores semânticos da categoria *continuidade vs. descontinuidade*, o sentido do poema oscila entre a negação da continuidade e a negação da descontinuidade, quando uma se transforma na outra. Em outras palavras, para que a continuidade se transforme em descontinuidade, deve-se negar a continuidade; e para que a descontinuidade se transforme em continuidade, deve-se negar a descontinuidade.

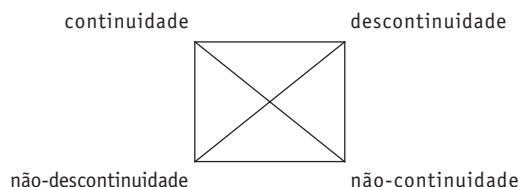
A diferença entre contrariar e contradizer – que parece não ser muito evidente, visto que não-continuidade e descontinuidade podem ser tomados, erroneamente, como se fossem sinônimos – reside na dupla negação. Uma categoria menos abstrata, como *masculino vs. feminino*, pode exemplificar melhor as diferenças entre contrariedade e contradição.

Afirmar o termo masculino e negá-lo na contradição do não-masculino acarreta determinar dois domínios semânticos: aquele que gera o sentido de masculinidade e aquele que gera o sentido de tudo aquilo que não é masculino, seja o feminino, sejam as coisas que não têm sexo. Há, por isso, apenas uma negação. Entretanto, quando masculino está em relação de contrariedade com o feminino, gera-se um domínio semântico em que aquilo que não é masculino e nem feminino está colocado. Há, portanto, duas negações: o não-masculino e o não-feminino.

Além do mais, como está dito, os termos contraditórios garantem as transformações dos valores semânticos dados pela categoria. No caso dos domínios semânticos da categoria *vida vs. morte*, por exemplo, em “adoecer” – que implica a transformação vida → morte – realiza-se a negação da vida; e em “ressuscitar” – que implica a transformação contrária morte → vida – realiza-se a negação da morte.

A categoria, antes formada pela afirmação dos valores limites que a constituem, descreve agora, em negações, as transformações narrativas entre eles. As relações de contrariedade e contradição, portanto, dão forma à rede de relações capazes de gerar sentido.

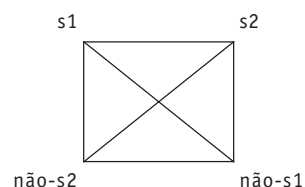
Na teoria semiótica, essa rede de relações fundamental é sistematizada no modelo do quadrado semiótico. No exemplo do poema de Drummond, ela se articula de acordo com a seguinte representação:



Além das relações de contrariedade entre continuidade e descontinuidade, e das relações de contradição entre continuidade e não-continuidade e entre descontinuidade e não-descontinuidade, o quadrado revela mais duas relações na rede fundamental: as relações de implicação entre continuidade e não-descontinuidade e entre descontinuidade e não-continuidade, visto que afirmar um valor implica negar o valor contrário; e as relações de complexificação e de neutralização dos termos da categoria, uma vez que é possível afirmar ao mesmo tempo os valores de continuidade e descontinuidade, formando o termo complexo, ou negá-las ao mesmo tempo, formando o termo neutro.

Novamente com o exemplo da categoria *masculino vs. feminino*, os hermafroditas afirmam o termo complexo, masculino e feminino concomitantemente; e os objetos inanimados afirmam o termo neutro não-masculino e não-feminino.

O quadrado esquematizado acima sistematiza relações sintáticas entre os termos da categoria, mas também sistematiza as relações semânticas. As relações semióticas que dão forma à rede fundamental são de ordem sintática, ao passo que os valores de *continuidade vs. descontinuidade*, *masculino vs. feminino* ou *vida vs. morte* são valores semânticos. Os valores semânticos podem mudar, todavia, as relações sintáticas permanecem as mesmas. Isso permite generalizar a categoria semântica em *s1 vs. s2*, possibilitando a representação formal do nível fundamental.



$s1 \leftrightarrow s2$: relação de contrariedade
 $s1 \leftrightarrow \text{não } s1$: relação de contradição
 $s2 \leftrightarrow \text{não } s2$: relação de contradição
 $s1 \leftrightarrow \text{não } s2$: relação de implicação
 $s2 \leftrightarrow \text{não } s1$: relação de implicação
s1 e s2: termo complexo
não-s1 e não-s2: termo neutro

Generalizada em *s1 vs. s2*, a categoria semântica varia de acordo com os valores colocados em discurso, que podem ser os valores *continuidade vs. descontinuidade*, *masculino vs. feminino*, *vida vs. morte*, *natureza vs. cultura*, *totalidade vs. parcialidade*, *opressão vs. liberdade*, etc.

Para explicar as transformações narrativas entre os termos da categoria, a semiótica verifica que, além da dimensão inteligível do sentido, há, correlacionada a ela, a dimensão sensível, na qual os valores semânticos são ditos eufóricos ou disfóricos.

Euforia e disforia são palavras de origens gregas; *foria* vem do verbo grego "*phoréo*", que significa "tolerar", "suportar". Com os prefixos "eu" e "dis", euforia é "aquilo que se suporta bem" e "disforia", "aquilo que se suporta mal". No poema de Drummond, a continuidade é considerada eufórica e a descontinuidade, disfórica; daí a geração de sensações de desconforto e tensão, visto que a euforia da continuidade, realizada no "caminho", termina sempre de encontro à disforia da descontinuidade, realizada na "pedra no meio do caminho".

Uma vez euforizado, tal valor permanece definido como aquele em relação ao qual o sujeito

narrativo busca realizar ou manter a conjunção. Contrariamente, o valor disfórico tende a ser evitado e, se em conjunção com ele, o sujeito narrativo busca a disjunção. Desse modo, a categoria *euforia vs. disforia*, dita tímica, projeta-se sobre os valores da categoria semântica e orienta os percursos narrativos do sujeito, que deriva para os valores euforizados.

– O NÍVEL NARRATIVO

A introdução da narratividade nos percursos gerados no quadrado semiótico leva a considerar o segundo nível de geração do sentido, chamado nível narrativo.

Em princípio, a narratividade pode ser definida como transformações de estado que envolvem as junções do sujeito narrativo com o objeto de valor. Uma vez gerados no quadrado semiótico no nível fundamental, os valores semânticos são convertidos em objetos de valor no nível narrativo, em relação aos quais o sujeito oscila entre estar em conjunção ou em disjunção.

Quando em disjunção com o valor euforizado convertido em objeto, o sujeito tende a afirmar a conjunção. No poema de Drummond, o sujeito, embora retome repetidas vezes a conjunção com os valores euforizados da continuidade, termina sempre despojado deles pela afirmação da descontinuidade disfórica. Desse modo, entre a conjunção e a disjunção, o poema está construído na complexificação dos valores semânticos e na própria instância da junção.

Como está dito no início deste item, assim como por meio da estrutura sintática das línguas é possível construir inúmeras realizações diferentes da mesma sintaxe de uma frase, é possível formular um esquema narrativo que descreva, enquanto estrutura formal, a construção de inúmeras narrativas diferentes.

Partindo desse encaminhamento teórico, a semiótica propõe que o esquema narrativo seja

formulado em termos das relações entre o sujeito e o objeto, e entre o sujeito e os demais sujeitos narrativos: o destinador e o antissujeito. Para evitar confusões entre os termos sujeito, objeto, destinador e antissujeito, próprios do nível narrativo, e as personagens e demais pessoas do discurso, a semiótica define os primeiros como actantes narrativos e os segundos, como atores do discurso.

Do mesmo modo que na sintaxe há a oração principal e orações subordinadas a ela, no esquema narrativo há o programa narrativo de base, em relação ao qual outros programas narrativos são subordinados.

O programa narrativo se define na transformação de estados juntivos por meio do fazer transformador que os modifica.

Uma narrativa mais linear que o poema de Drummond pode facilitar a compreensão do esquema narrativo. Em muitas versões da *Demanda do Santo Graal*, para se tornar rei, Arthur deve sacar a espada encantada da pedra em que está presa há anos. Primeiro em disjunção com o objeto narrativo, Arthur termina em conjunção com a espada e se torna apto para ser rei e unificar o reino. A relação de Arthur com seu mestre Merlin se dá na relação narrativa entre sujeito e destinador, visto que a função do destinador é encaminhar o sujeito em sua *performance*; e a relação de Arthur com os demais cavaleiros que disputam a espada se dá na relação narrativa sujeito e antissujeito, uma vez que cabe ao antissujeito impedir a *performance* do sujeito. Depois de constituído o reino de Arthur, ele adoece e sua cura só pode ser realizada na demanda do Santo Graal. Incapacitado, Arthur espera que os cavaleiros da Távola Redonda o coloquem em conjunção com o novo objeto sagrado.

Os dois momentos da novela de cavalaria ilustram duas propriedades do esquema narrativo.

A primeira delas diz respeito à estrutura do programa narrativo.

O programa narrativo, como está dito, é definido na transformação de estados juntivos por meio do fazer transformador do sujeito narrativo. Nessa transformação de estado, o actante sujeito dos estados juntivos – chamado sujeito do ser – e o actante sujeito que opera a transformação – chamado sujeito do fazer – podem estar ou não sincretizados no mesmo ator ou pessoa do discurso.

Quando sujeitos do ser e do fazer são o mesmo, dá-se o programa de acionamento, em que o sujeito parte para realizar a transformação, como no programa narrativo em que Arthur retira a espada da pedra. Entretanto, quando sujeitos do ser e do fazer são diferentes, dá-se o contrato fiduciário, em que o sujeito do ser espera que o sujeito do fazer realize sua transformação, como no programa narrativo em que Arthur espera que os cavaleiros encontrem o Santo Graal.

A segunda propriedade do esquema narrativo, por sua vez, diz respeito ao estatuto do fazer transformador. Seja em programas de acionamento, seja em contratos fiduciários, o programa narrativo principal que os define é chamado programa de base. No programa de base, o objeto de valor é chamado descritivo, que se caracteriza por assumir os valores gerados pela categoria semântica fundamental.

Em ambos os exemplos dos programas narrativos da *Demanda do Santo Graal*, ora a espada, ora o cálice sagrado figurativizam valores descritivos. A espada e o cálice são figuras do discurso determinadas pela semântica fundamental gerada na categoria *vida vs. morte*, visto que unir o reino e curar Arthur são afirmações de valores de vida. Uma vez gerados em nível fundamental, os valores *vida vs. morte* são convertidos em objetos narrativos para, depois, serem revestidos por figuras do discurso como a espada e o cálice.

A realização do programa de base é chamada realização da *performance*. Para que isso se dê, o sujeito narrativo deve ser competente ou deve adquirir competência.

A articulação entre aquisição de competência e realização da *performance* define o percurso narrativo da ação dentro do esquema narrativo. As numerosas aventuras dos cavaleiros da Távola Redonda são narrativas de aquisição de competência; em meio a elas, os cavaleiros são selecionados e, só aqueles que se tornarem ou permanecerem competentes durante a demanda, merecem encontrar o cálice sagrado.

Esses programas narrativos são subordinados ao programa de base e são chamados programas narrativos de uso. Enquanto programas narrativos, os programas de uso também são definidos na transformação de estados juntivos, no entanto, o objeto desses programas não é descritivo. Embora recobertos por inúmeras realizações discursivas, os objetos dos programas de uso podem ser generalizados em objetos que dizem respeito às dimensões pragmáticas do discurso – os objetos de poder; e em objetos que dizem respeito às suas dimensões cognitivas – os objetos de saber.

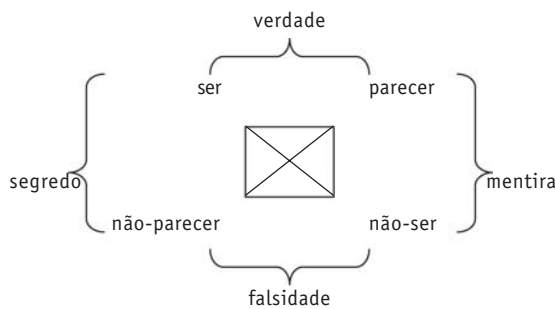
Assim, poder e saber são ditos objetos modais. Nos contos de fada, por exemplo, adquirir armaduras e armas mágicas para salvar as princesas são objetos modais do poder; e encontrar mapas ou descobrir fórmulas mágicas são objetos modais do saber.

O percurso da ação diz respeito às relações entre o sujeito narrativo e os objetos modais ou descritivos. As relações entre sujeito, destinador e antissujeito se dão no chamado percurso do contrato, em que o sujeito, seja em contrato de confiança com o destinador, seja em polêmica com o antissujeito, é manipulado durante a ação. Nessa manipulação, o sujeito narrativo adquire mais dois objetos modais: ou ele age movido

por querer, ou age movido por dever, ou até mesmo por ambos.

Em conjunção com os objetos modais querer e/ou dever, no percurso narrativo do contrato, e em conjunção com os objetos modais poder e saber, na aquisição de competência, o sujeito está pronto para realizar a *performance* da conjunção com o objeto descritivo, que define o programa de base.

Por fim, há um último percurso narrativo, chamado percurso da sanção, em que o sujeito é avaliado por outros sujeitos ou por ele mesmo quanto ao valor da *performance*. Na sanção, o ser é articulado ao parecer, gerando-se quatro possibilidades de validação do programa narrativo de base:



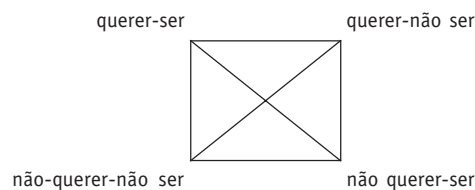
Nessa rede de relações veridictórias, a *performance* pode ser sancionada como verdadeira, falsa, secreta ou mentirosa, dependendo da projeção do ser e do parecer feita sobre ela.

Em síntese, o esquema narrativo é definido na articulação dos percursos narrativos de contrato, ação e sanção.

Subordinadas ao esquema narrativo, as modalidades do querer, do dever, do saber e do poder constituem uma problemática à parte nos estudos semióticos. Uma vez que o esquema narrativo é formado em articulações modais, a sintaxe-semântica modal é a própria forma

semiótica da narratividade em seus desdobramentos.

Como as modalidades dizem respeito a transformações em enunciados de ser e fazer, a semiótica as sistematiza na relação entre uma modalidade e um desses enunciados. Desse modo, o querer pode ser articulado ao ser e gerar a seguinte rede de relações modais em quadrados semióticos:



Nesse modelo, *querer-ser* implica querer a conjunção e *não querer-ser*, não querer a conjunção; *querer-não ser* implica querer a disjunção e *não querer-não ser*, não querer a disjunção.

A aplicação do mesmo procedimento às demais modalidades e aos enunciados do fazer permite estabelecer a rede modal que dá forma aos desdobramentos narrativos. O querer-ser, por exemplo, pode ir de encontro ao não saber-fazer e levar o sujeito a buscar o saber-fazer necessário para realizar seu desejo.

A partir do mesmo esquema narrativo, muitas estratégias narrativas podem ser realizadas. Nessas variações, estados de coisas, traduzidos pelas relações juntivas com os objetos modais e descritivos, e estados de alma, traduzidos pelas paixões sofridas pelos sujeitos, são gerados na narrativa. Só para citar uma delas, a quebra do contrato fiduciário, quando promove estados de coisas em disjunção, pode gerar paixões no sujeito narrativo que variam da cólera à tristeza.

– O NÍVEL DISCURSIVO

A articulação dos níveis fundamental e narrativo gera a semio-narratividade, que é realizada no terceiro nível do percurso gerativo do sentido, chamado nível discursivo.

Em nível discursivo, as estruturas e os processos semio-narrativos são especificados e concretizados na enunciação. A enunciação, em semiótica, é definida como a instância de produção do enunciado, construída na relação entre enunciador e enunciatário, que são os chamados sujeitos da enunciação.

O discurso tem duas dimensões, a sintática e a semântica. Em sua sintaxe, o discurso é construído pelas categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço. Na relação enunciação-enunciado, o enunciador e o enunciatário podem ser ou não explicitados no enunciado:

1) quando são explicitados, gera-se a chamada *debreagem enunciativa*, em que a pessoa é marcada na relação “eu-tu”, o tempo é marcado no “agora” e o espaço, no “aqui”;

2) quando não são explicitados, gera-se a chamada *debreagem enunciva*, em que a pessoa é marcada no “ele”, o tempo é marcado no “então” e o espaço, no “lá”.

debreagem enunciativa		debreagem enunciva
pessoa	eu-tu	ele
tempo	agora	então
espaço	aqui	lá

Entre esses dois regimes de enunciação, outros modos de enunciar são possíveis combinando pessoas, tempos e espaços enunciativos e enuncivos. No poema de Drummond, a primeira estrofe é construída em *debreagem enunciva*, pois é feita na pessoa do “ele”, marcada na terceira pessoa do verbo

– o verbo “tinha” usado ao invés do “havia” como verbo impessoal – e no objeto direto “pedra”; o tempo é o do “então”, marcado no pretérito imperfeito do indicativo no verbo “tinha”; e o espaço é o do “lá”, marcado no adjunto adverbial de lugar “no meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Contudo, no início da segunda estrofe, a *debreagem enunciativa* é instaurada no poema: a relação pessoal “eu-tu” aparece marcada na primeira pessoa do singular do verbo “esquecerei” e nos pronomes “me” e “minhas”; e o tempo aparece marcado no futuro do presente do indicativo, que demarca uma posterioridade temporal em relação à concomitância do “agora” da enunciação.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do
caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Essa colocação da *debreagem enunciativa* garante os efeitos de subjetividade do poema, fazendo com que a *debreagem enunciva* da primeira estrofe seja lida articulada com ela.

É próprio da *debreagem enunciativa*, devido à colocação dos sujeitos da enunciação explícitos no enunciado, gerar efeitos de sentido de subjetividade, uma vez que o dito parece assumido por quem o diz. Contrariamente, é próprio da *debreagem enunciva*, devido à colocação dos sujeitos da enunciação implícitos

no enunciado, gerar efeitos de sentido de objetividade, pois nela o dito surge, aparentemente, isolado do enunciador.

Sobre essa sintaxe, que gera as pessoas, o tempo e o espaço em que a semio-narratividade se realiza, articula-se a dimensão semântica do discurso.

No poema de Drummond, o enunciador, a pedra, o meio do caminho são figuras que revestem as categorias sintáticas. Essas figuras, articuladas em percursos figurativos, só fazem sentido porque estão correlacionadas a, pelo menos, um percurso temático.

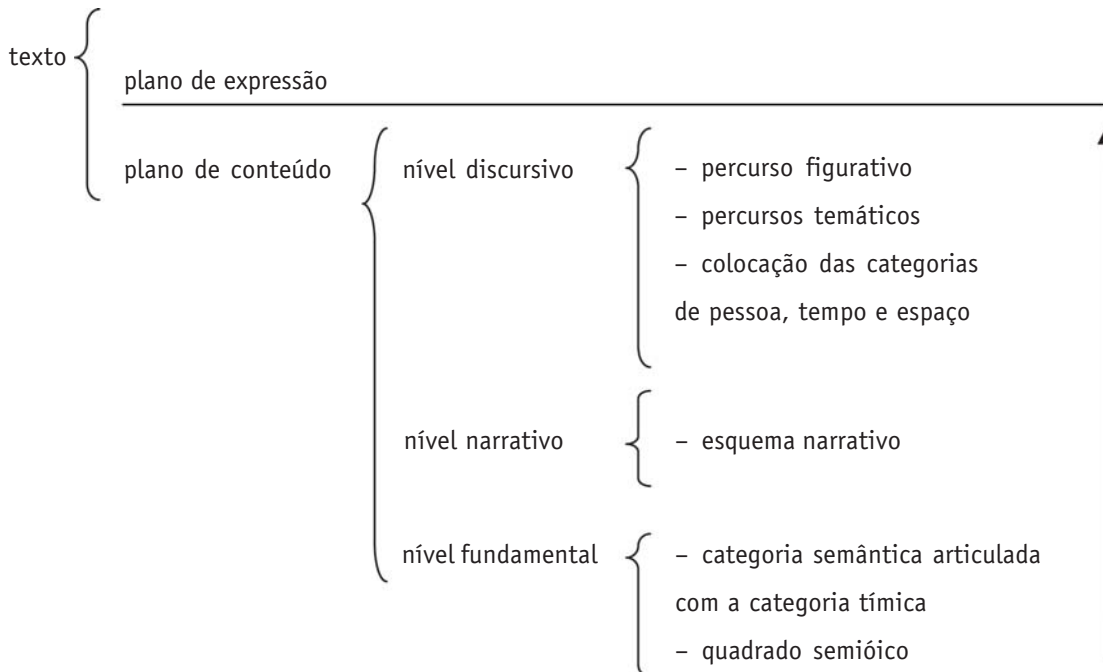
Na relação entre temas e figuras, portanto, constrói-se a semântica do nível discursivo.

Uma vez formados, os percursos temáticos e figurativos são garantidos pela repetição dos mesmos valores semânticos ao longo do discurso,

determinando as chamadas isotopias temáticas e figurativas. No exemplo do poema, a relação entre as palavras “pedra” e “caminho” dão forma à isotopia figurativa, que está determinada pela isotopia temática da impotência. Em ambas as isotopias, há a repetição dos valores semânticos *continuidade vs. descontinuidade*, que garantem a coerência semântica.

Gerado através dos níveis fundamental, narrativo e discursivo, o sentido está pronto para se manifestar em sistemas semióticos específicos. No poema de Drummond, o sentido, gerado no plano de conteúdo, manifesta-se em articulações fonológicas, que dão forma ao plano de expressão dos sistemas semióticos verbais.

O percurso gerativo do sentido, em síntese, pode ser esquematizado deste modo:

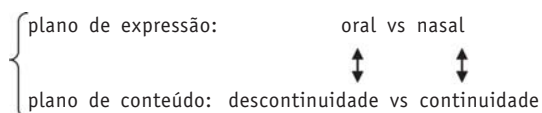


– O SEMISSIMBOLISMO

Se em princípio o plano de expressão é colocado fora dos domínios do percurso gerativo, restritos ao plano de conteúdo, com a teoria dos sistemas semissimbólicos o plano de expressão passa ser considerado na formação do sentido.

De acordo com o semissimbolismo, categorias do conteúdo podem ser correlacionadas a categorias da expressão na articulação textual. No poema de Drummond, a oposição fonológica *oral vs. nasal* garante a relação fonológica entre as palavras “pedra” e “caminho”, que são as principais figuras semânticas que representam, respectivamente, os valores fundamentais de *descontinuidade vs. continuidade*, que geram o plano de conteúdo.

No plano de expressão da palavra “pedra” há apenas fonemas orais, enquanto na expressão de “caminho” há os fonemas nasais /m/ e /n/. Destacadas no poema em anáforas, pois são repetidas insistentemente, e pela antítese dos valores que figurativizam, “pedra” e “caminho” funcionam no texto em relação semi-simbólica: a oralidade corresponde à descontinuidade; e a nasalidade, à continuidade.



O semissimbolismo e a análise semiótica da história em quadrinhos

Quando se trata de relações semi-simbólicas em semióticas verbais, as categorias do plano de expressão correlacionadas às categorias semânticas devem ser categorias fonológicas, referentes à sistematização de vogais e consoantes.

Para os estudos do semissimbolismo em outras semióticas, basta determinar aquelas categorias que são pertinentes à forma do plano de expressão realizado e examinar os modos de semi-simbolização possíveis entre elas e as categorias semânticas do plano de conteúdo.

Em semióticas plásticas – como a fotografia, a pintura, a escultura ou a arquitetura – a semiótica prevê três tipos de categorias de expressão: as cromáticas, que determinam a cor; as eidéticas, que determinam a forma; e as topológicas, que determinam a distribuição textual de cores e formas.

Em fotografias ou pinturas, por exemplo, a categoria cromática *claro vs. escuro* pode ser correlacionada à categoria semântica *vida vs. morte*; a categoria eidética *pontiagudo vs. arredondado*, à categoria semântica *opressão vs. liberdade*; ou a categoria topológica *central vs. marginal*, à categoria semântica *natureza vs. cultura*.

As correlações semi-simbólicas entre as três categorias que dão forma à expressão plástica e as categorias semânticas do plano de conteúdo podem ser realizadas em numerosas combinações, nas quais é possível descrever os efeitos de sentido gerados nesse tipo de texto.

Entretanto, embora essas correlações se revelem eficazes na análise de pinturas, fotografias, esculturas e obras de arquitetura, quando se pretende examinar HQs com o semissimbolismo, os alcances da teoria se mostram limitados.

Com o semissimbolismo, é possível determinar alguns componentes plásticos que garantem a coesão plástica dos textos de algumas HQs. Nada impede que a categoria semântica *vida vs. morte* seja correlacionada à categoria *pontiagudo vs. arredondado* e que todas as formas pontiagudas de uma HQ se relacionem a conteúdos de vida e as arredondadas, a conteúdos de morte. Contudo, há nas HQs, com

mais evidência que em outras semióticas plásticas, o componente cronológico, que determina a distribuição dos quadros da HQ em seqüência; e o componente cinético, que determina o fluxo discursivo.

Deve-se, portanto, considerar os limites do semissimbolismo na análise das semióticas plásticas e procurar resolver a questão teórica da análise semiótica da história em quadrinhos de outro ponto de vista.

Os avanços teóricos da semiótica tensiva

Sem desprezar o modelo do percurso gerativo do sentido, a semiótica tensiva, proposta por Fontanille e Zilberberg (Fontanille e Zilberberg, 2001), resolve a geração do sentido em outra perspectiva.

Em linhas gerais, Zilberberg (Zilberberg, 2006) concebe a geração do sentido não mais a partir de redes fundamentais de relações semânticas, mas a partir do processo de colocação das categorias de pessoa, tempo e espaço em função do desenvolvimento discursivo.

Para tanto, define-se o fazer dito missivo (Zilberberg, 2006: 129-147), ancorado não na enunciação-enunciada – que diz respeito às marcas da enunciação no enunciado produzido, seja em regime enunciativo, seja em regime enuncivo – mas na própria instância da enunciação. Nela, são definidos o “eu”, o “agora” e o “aqui”, próprios da enunciação, orientados pelo fazer missivo de colocação em discurso dessas três categorias.

O fazer missivo, por sua vez, está articulado de acordo com a categoria formal *descontinuidade vs. continuidade* aplicada sobre o fluxo discursivo produzido na enunciação. A continuidade do fluxo depende da continuidade da relação junctiva entre o sujeito narrativo e o objeto de valor: há continuidade quando se

afirma a conjunção com o objeto, ou quando o sujeito realiza os programas de aquisição de competência rumo à realização da *performance*. Esse regime missivo é chamado emissivo, pois nele o discurso se desenvolve na continuidade narrativa e prossegue adiante.

Entretanto, esse fluxo emissivo pode ser interrompido quando é afirmada a descontinuidade sobre a continuidade emissiva. Em termos narrativos, ocorre a parada da conjunção com o objeto de valor ou dos programas de aquisição de competência determinados por ele. Se no fazer emissivo cabe ao destinador encaminhar o sujeito em sua *performance*, na afirmação da descontinuidade cabe ao antissujeito desencaminhá-lo. Em orientação contrária à do fazer emissivo, a afirmação da descontinuidade se dá no fazer remissivo.

A tensão entre os fazeres remissivo e emissivo dá forma ao fazer missivo, articulado na relação *remissivo vs. emissivo*. Ancorada na enunciação na pessoa do “eu”, a relação *remissivo vs. emissivo* determina as formas do tempo e do espaço discursivos.

No regime emissivo, devido à afirmação da continuidade narrativa, o tempo é acelerado e o espaço se abre em outros espaços. Contrariamente, no regime remissivo, devido às paradas, ou seja, às afirmações da descontinuidade, o tempo é desacelerado e o espaço se fecha.

Nesse novo nível fundamental da geração do sentido articula-se o nível narrativo, e o esquema narrativo é redimensionado de acordo com as propriedades de cada regime missivo para, por fim, ser realizado no discurso enunciado na relação entre temas e figuras discursivas.

Comparando as propostas de Greimas e Zilberberg, verificam-se, pelos menos, duas mudanças importantes do ponto de vista da geração semiótica do sentido.

Antes de tudo, categorias que no modelo de Greimas só aparecem no último patamar do

percurso gerativo – como é o caso das categorias de pessoa, tempo e espaço – no modelo de Zilberberg são colocadas no primeiro patamar; e categorias que no modelo de Greimas aparecem no nível fundamental – como é o caso da categoria semântica *s1* vs. *s2* – organizam a figuratividade no último patamar do modelo de Zilberberg.

No modelo de Zilberberg, tornam-se fundamentais a colocação discursiva e a determinação de seu fluxo, que se complexifica até a distribuição figurativa na superfície da geração do sentido. Em meio às instâncias do percurso gerativo, a missividade determina as relações entre os sujeitos e os objetos narrativos, que se manifestam nas relações entre temas e figuras. Nessas relações temático-figurativas, os valores semânticos do discurso, uma vez formados, podem ser sistematizados nas relações do quadrado semiótico.

A outra mudança do ponto de vista diz respeito ao estatuto do plano de expressão na manifestação do sentido. Se antes o plano de expressão só poderia ser correlacionado ao plano de conteúdo em relações semi-simbólicas entre categorias semânticas e categorias da expressão, no modelo de Zilberberg o fluxo discursivo, sistematizado em regimes *remissivo* vs. *emissivo*, responsáveis pelas colocações de tempo e de espaço, termina por dar conta de descrever o fluxo do conteúdo correlacionado ao da expressão.

Em outras palavras, os movimentos de aceleração e desaceleração do tempo, e de abertura e fechamento do espaço na expressão

são correlatos aos mesmos movimentos no plano de conteúdo.

De certo modo, separar expressão e conteúdo perde a pertinência no modelo de Zilberberg, visto que tratar o tempo como duração e o espaço como movimento dá conta de sistematizar a expressão da figuratividade no mesmo nível de manifestação.

Conclusão

Em semiótica, como em quaisquer ciências, diferentes propostas de sistematização dos modelos teóricos convivem, sejam em relações harmônicas, sejam em relações polêmicas.

Sem menosprezar as contribuições de Greimas, ou de supervalorizar as de Zilberberg, está entre os objetivos do trabalho que segue, além da análise da obra em quadrinhos de Luiz Gê, aplicar as propostas da semiótica tensiva e, em particular, a da geração do sentido por meio do fazer missivo.

É evidente que o modelo de Zilberberg não está descrito em seus pormenores, principalmente no que diz respeito às alterações do esquema narrativo e da geração de estados de coisa e de alma próprios de cada regime missivo. Tais questões, assim como aquelas que não foram devidamente tratadas ao longo da exposição das propostas de Greimas e seus colaboradores, são desenvolvidas ou retomadas sempre que se fizerem necessárias aos objetivos das análises das HQs.

2. O FLUXO DISCURSIVO

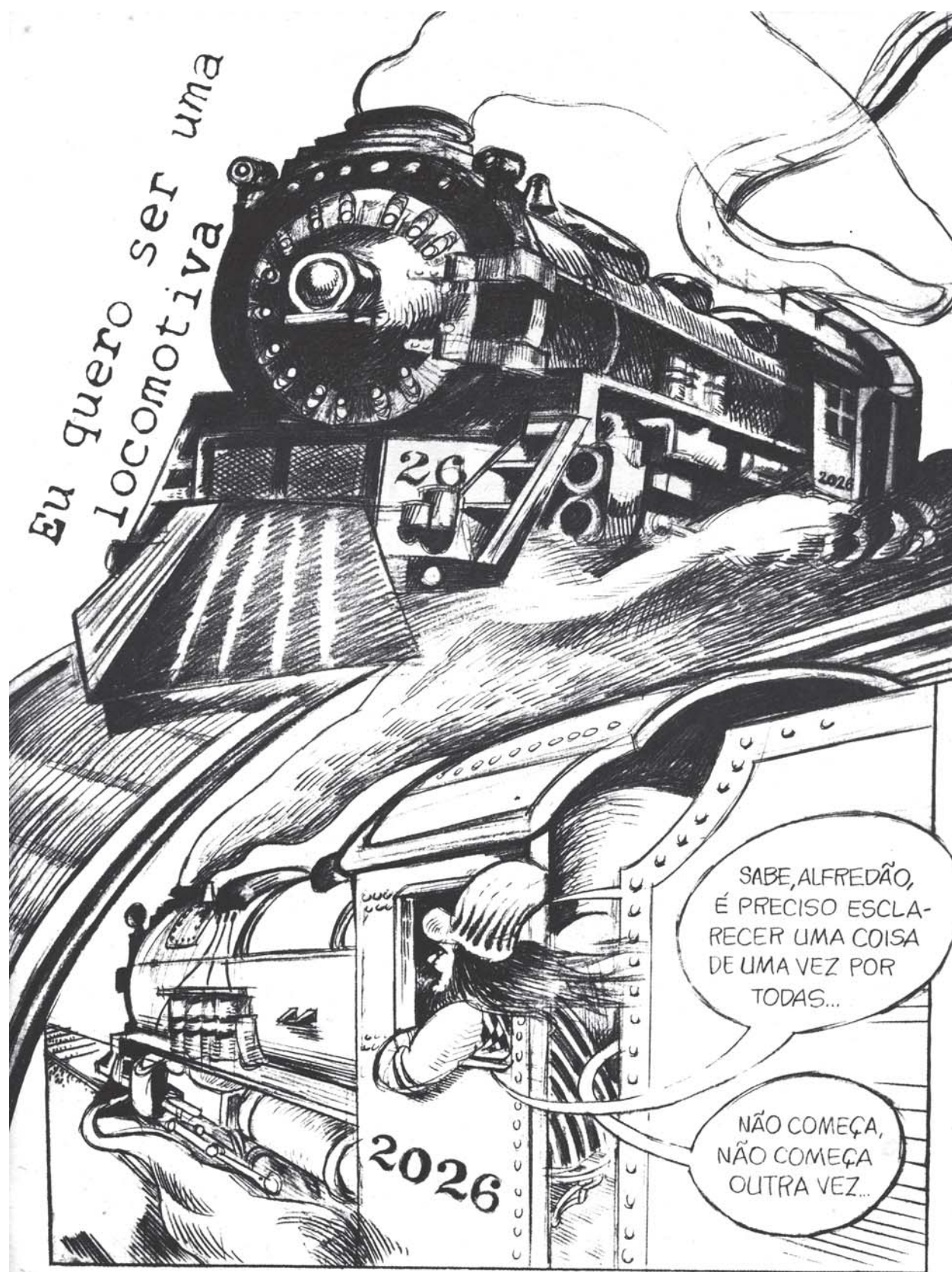
O fazer missivo

Em suas propostas teóricas, Zilberberg reelabora o percurso gerativo do sentido a partir da definição da categoria missiva, articulada em *remissivo* vs. *emissivo* (Zilberberg, 2006: 129-147).

A palavra missivo, em português, significa “o que se remete” e “o que se arremessa”. Pode significar o que já veio – “o que se remete” –

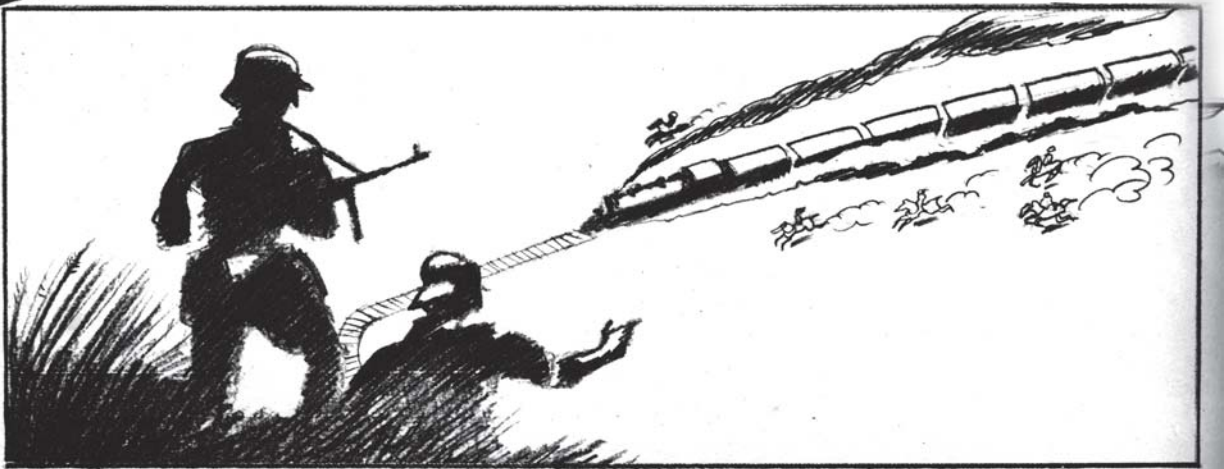
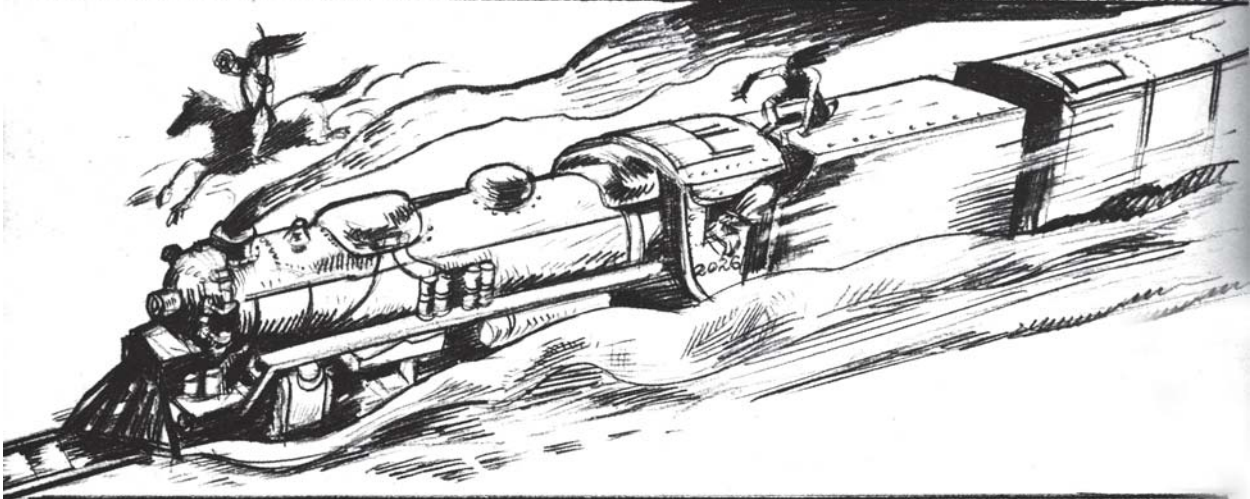
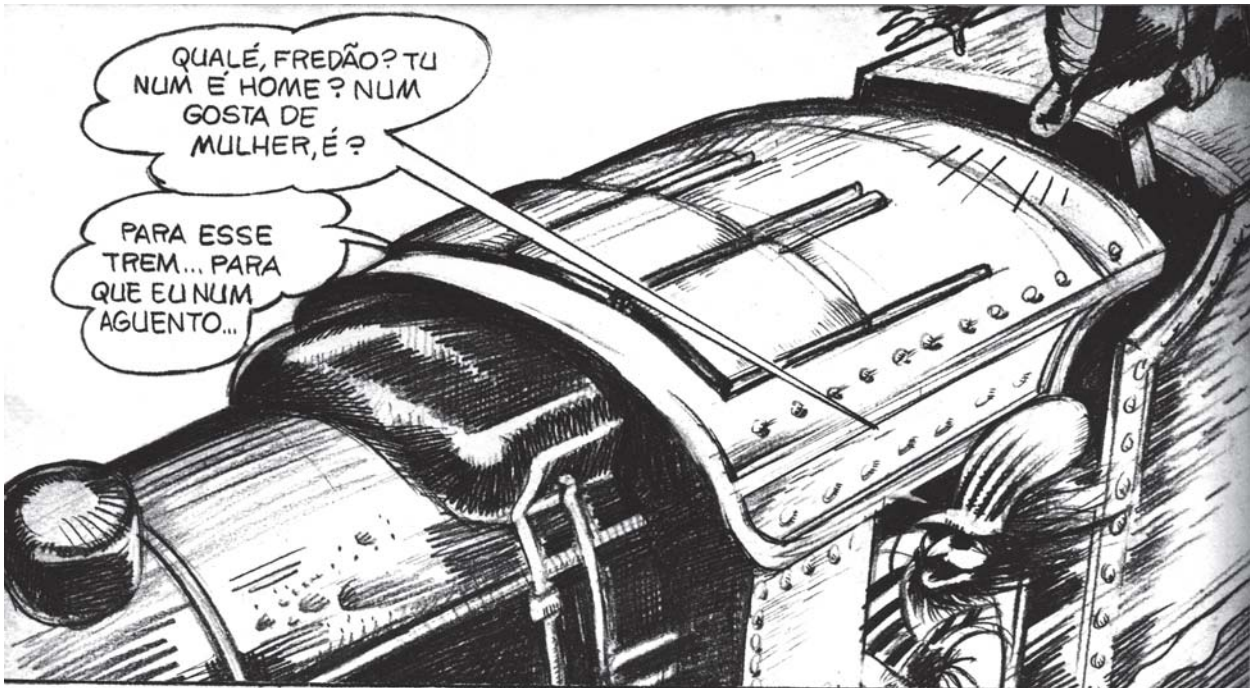
mas também significa o que está por vir – “o que se arremessa”. Missivo é ainda formado pelo mesmo radical *met-*, de “meter”, o que relaciona a missividade aos significados de colocar, por, dispor. Em outras palavras, trata-se de articular, na categoria missiva, o fluxo discursivo.

A história em quadrinhos “Eu quero ser uma locomotiva”, de Luiz Gê, é um exemplo de engenhosidade na articulação desse fazer.

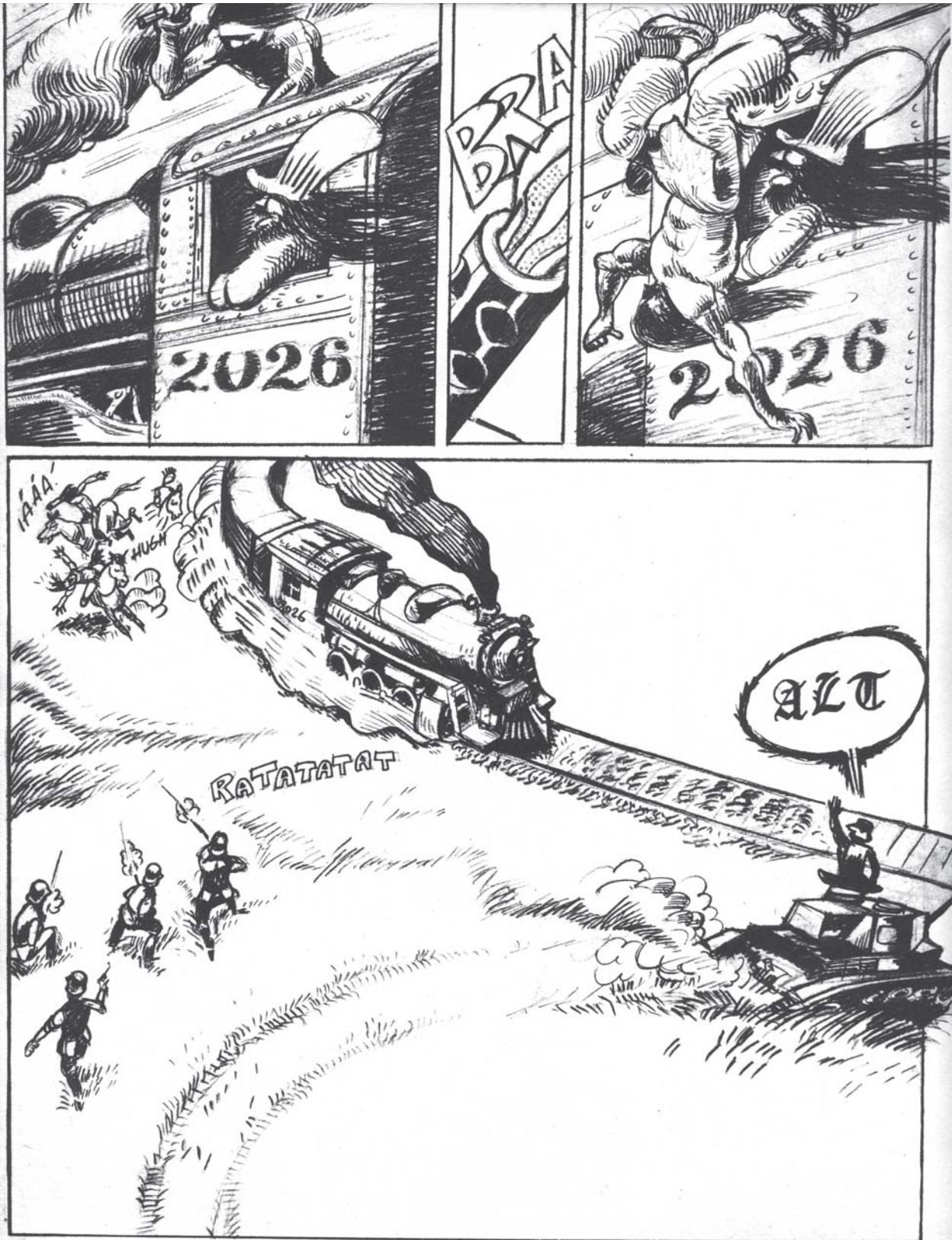


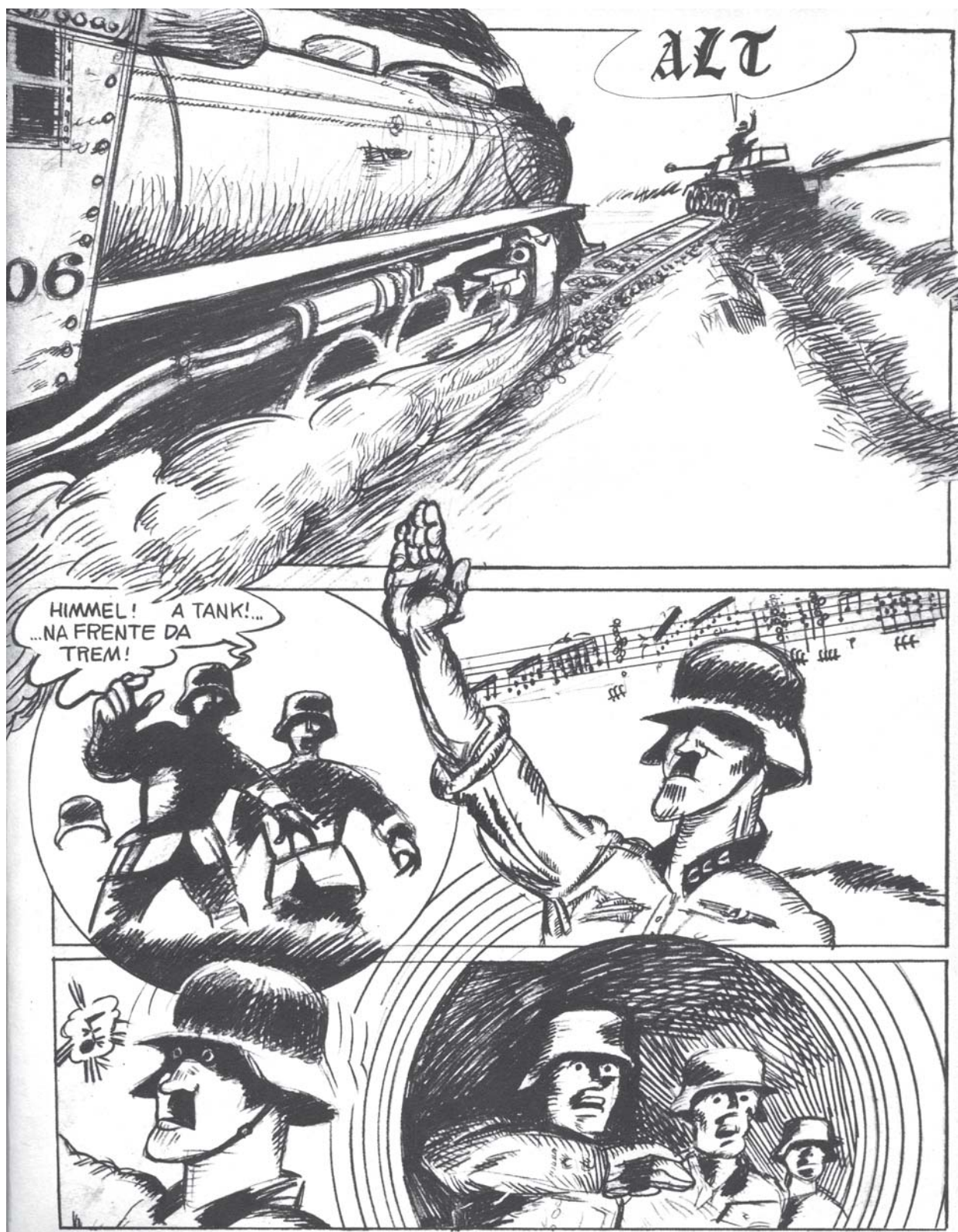


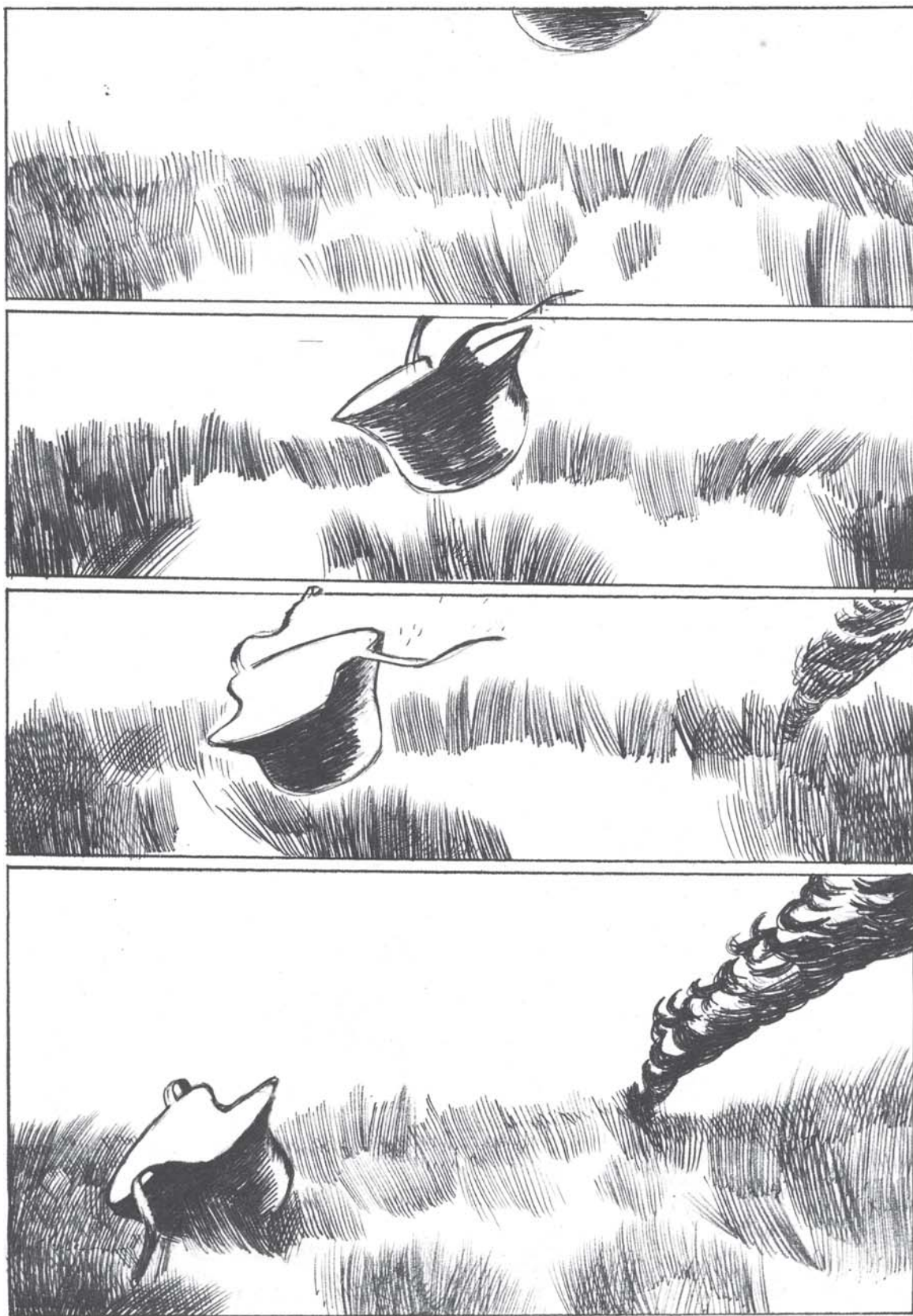


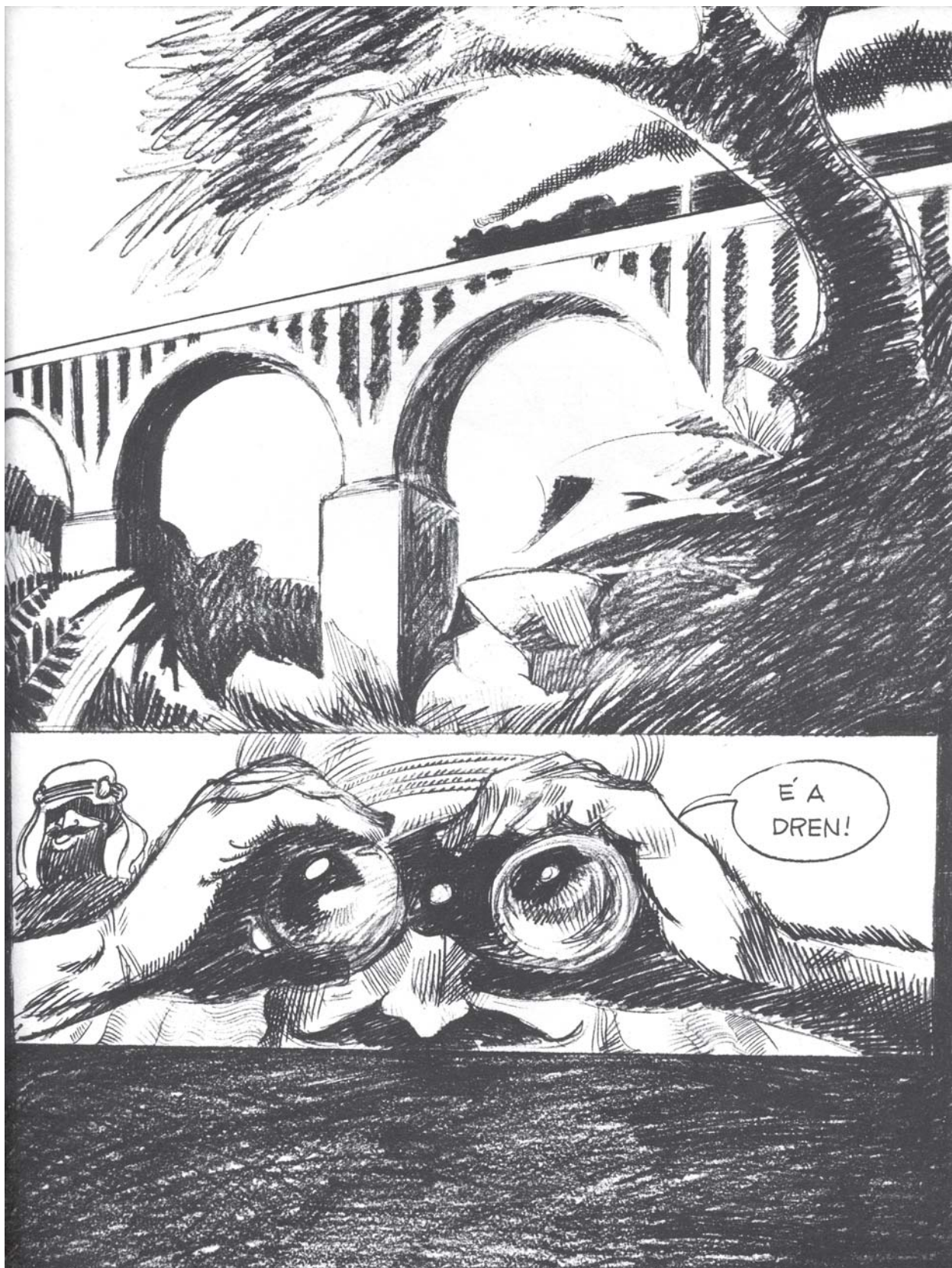












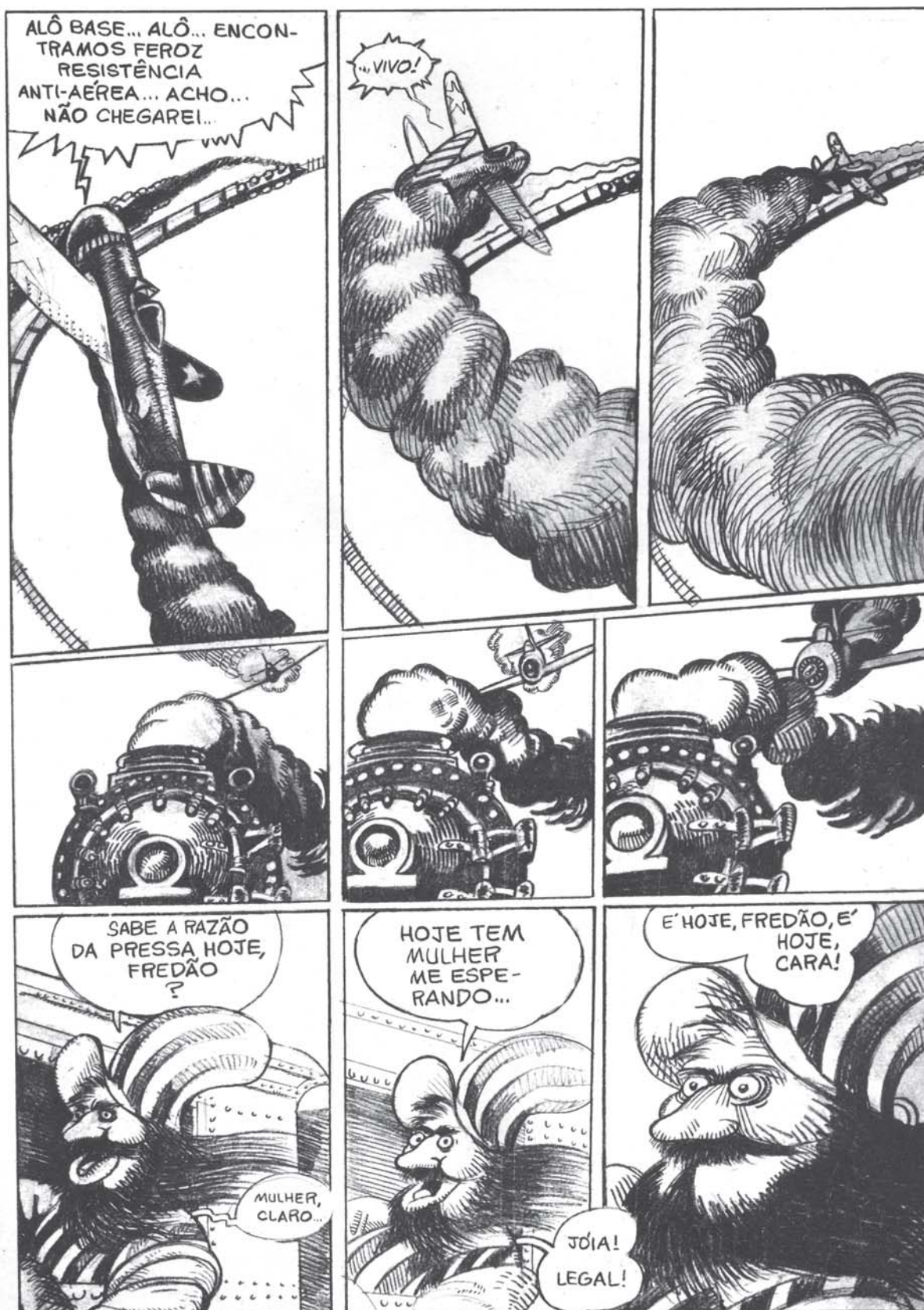


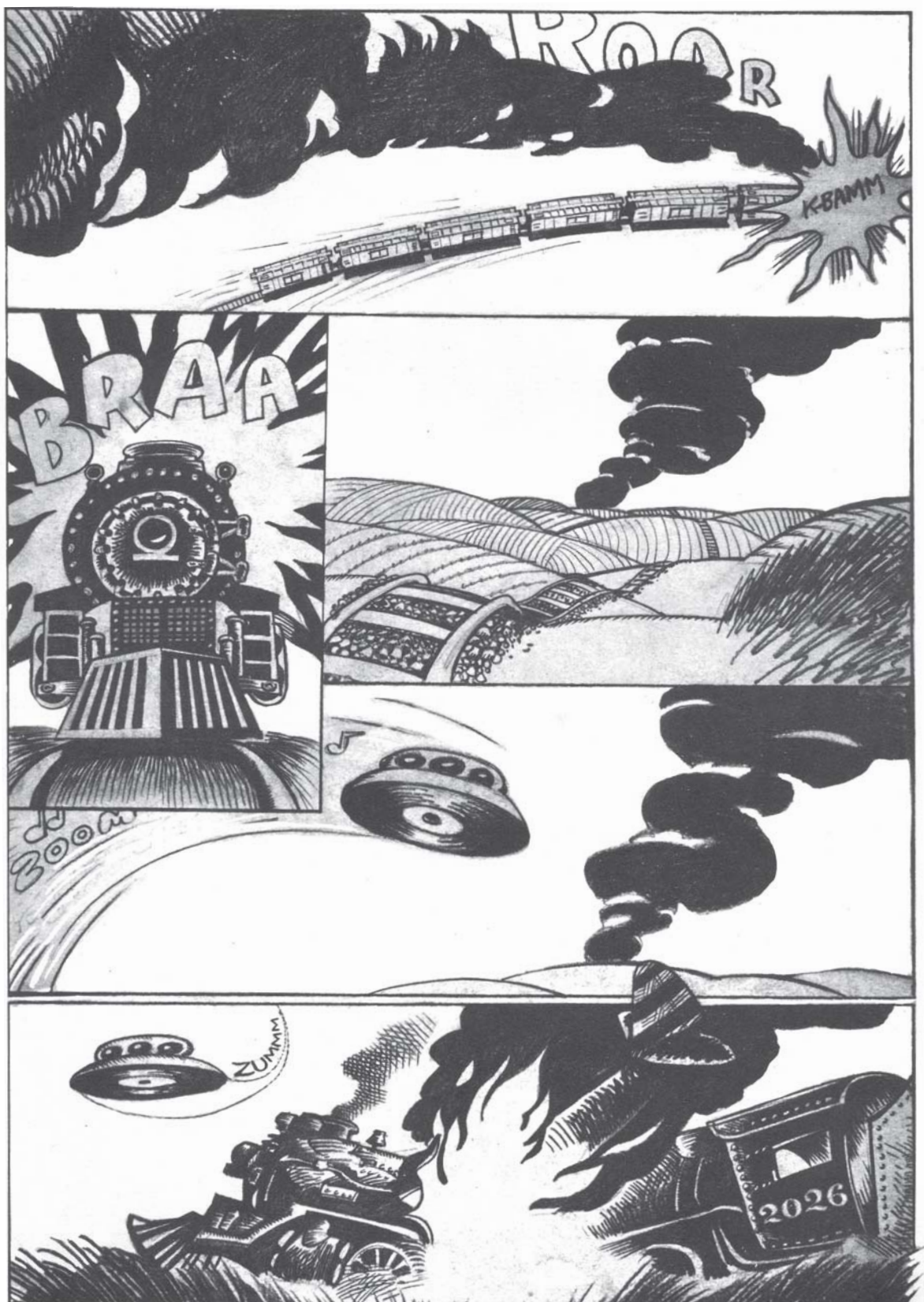


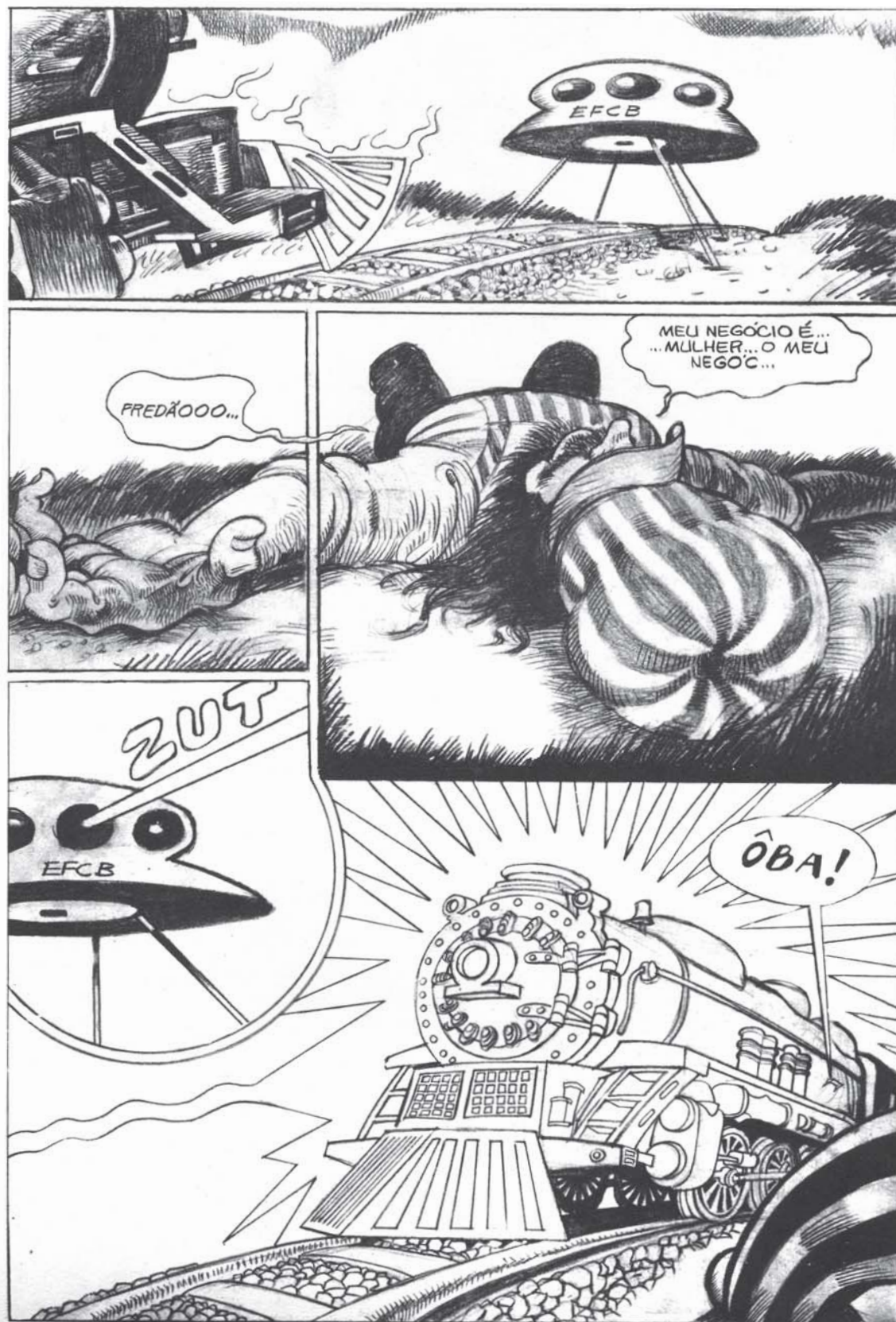


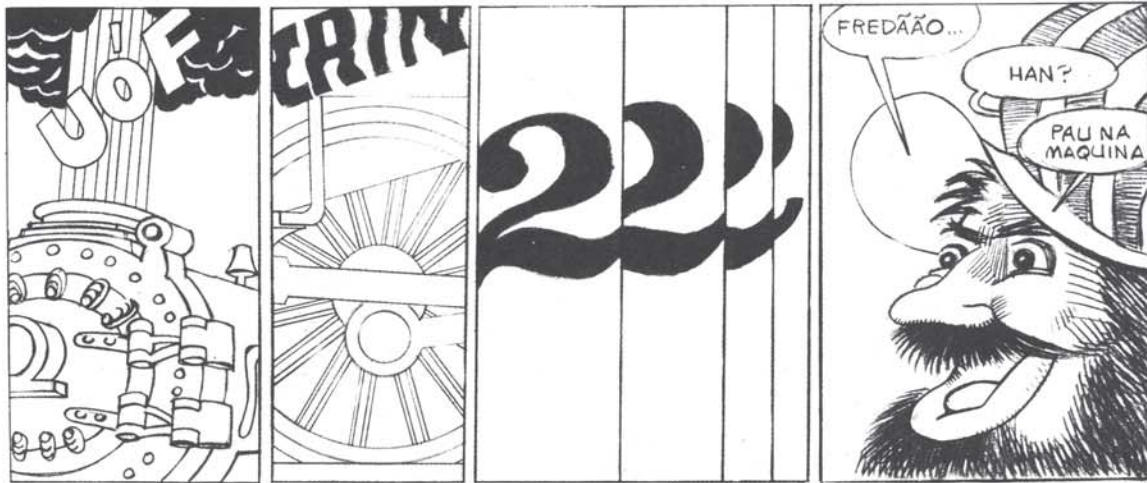
















Em termos de colocação em discurso, as seqüências de “Eu quero ser uma locomotiva” estão dispostas na seguinte estratégia:

1 – locomotiva seguindo seu caminho; maquinista expõe seus objetivos: ficar com mulher

2 – comando apache dá início ao assalto à locomotiva

3 – comando nazista dá início ao bloqueio dos trilhos com tanque de guerra

4 – índios mortos pelos tiros dos nazistas

5 – locomotiva atropela o tanque de guerra

6 – locomotiva segue seu caminho sobre uma ponte

7 – comando árabe está pronto para dinamitar a ponte

8 – assaltante negro interrompe o comando árabe

9 – o trem passa durante as negociações entre o assaltante e os árabes

10 – comando aéreo ataca o assaltante e os árabes

11 – assaltante derruba os aviões

12 – avião abatido cai sobre a locomotiva e interrompe seu caminho

13 – um disco voador surge e reativa a locomotiva

14 – locomotiva atropela o disco voador

15 – locomotiva termina indo de encontro a ou ao encontro da mulher amarrada nos trilhos do trem

Não há conteúdos remissivos e emissivos absolutos, o que é remissivo ou emissivo depende da estabilização de determinados valores articulados pelo discurso.

Em “Eu quero ser uma locomotiva”, tudo o que aponta para o porvir é da ordem do emissivo. Na seqüência 1, o emissivo é definido na tensão entre o sujeito narrativo figurativizado pelo

maquinista e o objeto de valor figurativizado pela mulher. Em estado de não-disjunção – pois há a certeza do encontro marcado – o sujeito narrativo tende a diminuir a tensão da disjunção, em direção ao relaxamento da conjunção com o objeto de valor euforizado.

Ao determinar semio-narrativamente o plano de conteúdo, o emissivo e sua tensividade aparecem ao longo do discurso, garantindo a coerência semântica ao estabelecer o programa de base em nível narrativo.

Além da seqüência 1 (locomotiva seguindo seu caminho; maquinista expõe seus objetivos: ficar com mulher), são emissivas as seqüências:

5 – locomotiva atropela o tanque de guerra

6 – locomotiva segue seu caminho sobre uma ponte

9 – o trem passa durante as negociações entre o assaltante e os árabes

13 – um disco voador surge e reativa a locomotiva

14 – locomotiva atropela o disco voador

No mesmo discurso, tudo aquilo que interrompe o fazer narrativo do sujeito maquinista é da ordem do remissivo. Dispostos a parar a locomotiva, os diversos atores figurativizados na HQ são os antissujeitos, cuja função é evitar a conjunção determinada pelo fazer emissivo.

São remissivas as seqüências:

2 – comando apache dá início ao assalto à locomotiva

3 – comando nazista dá início ao bloqueio dos trilhos com tanque de guerra

4 – índios mortos pelos tiros dos nazistas

7 – comando árabe está pronto para dinamitar a ponte

8 – assaltante negro interrompe o comando árabe

- 10 – comando aéreo ataca o assaltante e os árabes
- 11 – assaltante derruba os aviões
- 12 – avião abatido cai sobre a locomotiva e interrompe seu caminho

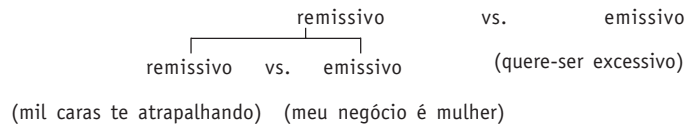
Em linhas gerais, há duas frases no texto que resumem os fazeres emissivo e remissivo: “meu negócio é mulher” diz respeito ao emissivo; “uma mulher te esperando e mil caras te atrapalhando”, ao remissivo.

Entretanto, a última seqüência – locomotiva termina indo de encontro a ou ao encontro da mulher amarrada nos trilhos do trem – é ambígua quanto a missividade. Ao terminar a história no limiar da conjunção, não é colocado em discurso, sem sombra de dúvida, se o maquinista pára e fica com a mulher, indo a seu encontro, ou se a atropela – como atropelou “os mil caras atrapalhando” – indo de encontro a ela. Na primeira possibilidade – ao encontro de – a seqüência 15 é emissiva; na segunda possibilidade - de encontro a – a seqüência 15 é remissiva.

Na possibilidade emissiva, a narrativa assume aspecto terminativo, o sujeito realiza a conjunção com o objeto de valor. Na possibilidade remissiva, coloca-se em crise a competência do sujeito narrativo em termos passionais: seu desejo, modalizado pelo querer-ser, é tão excessivo que não encontra relaxamento na conjunção com o objeto de valor. Não há mulher capaz de satisfazê-lo, a conjunção está sempre no limiar, nunca no limite. Isso faz com que, de terminativo, o aspecto da narrativa passe a ser iterativo: tudo que é discursivizado não termina nunca; o maquinista está fadado a se repetir, de atropelamento em atropelamento, atropelando a própria mulher.

Desse modo, toda a HQ é um fazer remissivo complexo, em que *remissivo* (mil caras te atrapalhando) vs. *emissivo* (meu negócio é

mulher) estão articulados. Esse fazer remissivo complexo, por sua vez, está articulado com outro fazer emissivo, em que o objeto de valor é suplantado pela carga passional excessiva do desejo fora de controle.



Voltando às seqüências de 1 a 14, resta descrever a semiotização do tempo e do espaço de acordo com a missividade.

O tempo no regime emissivo é acelerado. Como na emissividade a tensão tende a se resolver no relaxamento, portanto na conjunção com o objeto de valor euforizado, o tempo tende à aceleração ao apontar para tal limiar. Em regime emissivo, a locomotiva entra em aceleração e o tempo, porque passa, passa mais depressa. Em aceleração temporal, o espaço se abre e a locomotiva muda de lugar constantemente.

Contrariamente, o regime remissivo desacelera a locomotiva. Nesse regime, o tempo, porque parece parar em função da remissão, parece passar mais devagar. Desacelerada, a locomotiva permanece mais tempo no mesmo lugar e o espaço se fecha. O melhor exemplo de desaceleração do tempo e fechamento do espaço está nas seqüências 7 (comando árabe está pronto para dinamitar a ponte) e 8 (assaltante negro interrompe o comando árabe). Enquanto árabes e assaltante negociam no mesmo lugar, o tempo acelerado da locomotiva em ação é substituído pela morosidade das conversações.

As seqüências 12 (avião abatido cai sobre a locomotiva e interrompe seu caminho), 13 (um disco voador surge e reativa a locomotiva) e 14 (locomotiva atropela o disco voador) confirmam a relação espaço-tempo entre o remissivo e o emissivo. Na seqüência 12 há fazer remissivo, o

tempo desacelera a ponto da locomotiva parar e o maquinista jazer no mesmo espaço fechado; e nas seqüências 13 e 14 há fazer emissivo, o tempo volta a acelerar na velocidade crescente da locomotiva e o espaço se abre em seu caminho.

Por fim, na seqüência 15, se o homem e sua locomotiva vão ao encontro da moça amarrada, a locomotiva tende a parar, desacelerando o tempo e fechando o espaço; mas, ao contrário, se vão de encontro a ela, o tempo continua acelerado no atropelamento e o espaço tende a se abrir ao longo dos trilhos.

O fazer missivo e a geração do sentido

Uma vez explicado o funcionamento do fazer missivo e sua forma de determinar a colocação em discurso, é necessário mostrar como o percurso gerativo do sentido está redimensionado em relação à missividade.

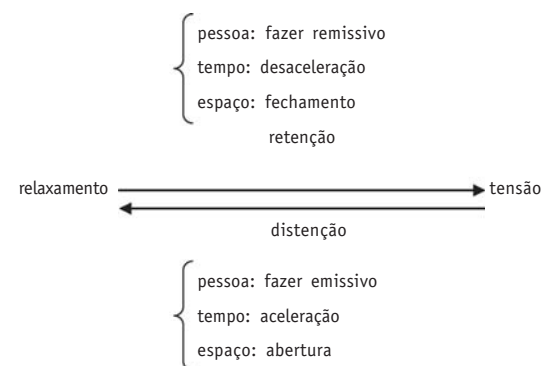
Em algumas de suas propostas teóricas, Zilberberg (Zilberberg, 2006: 129-147) sugere a categoria tensiva como fundamental na geração do sentido. Articulada em *tensão vs. relaxamento*, a categoria tensiva determina a projeção das foras e os valores colocados em discurso. A continuação da conjunção com o objeto de valor euforizado se dá no relaxamento e, quando essa conjunção é interrompida na não-conjunção e na disjunção, dá-se a tensão, que tende a reorientar a narrativa ao estado anterior.

Do tensivo ao missivo (Zilberberg, 2006: 133-138), a orientação para o relaxamento se dá no fazer emissivo e a interrupção dessa orientação, no fazer remissivo. Tanto a categoria tensiva quanto a missiva estão em função do sujeito da enunciação. Nele se articulam a tensividade na relação *tensão vs. relaxamento* e a missividade na relação *remissivo vs. emissivo* com seus respectivos regimes espaço-temporais.

Portanto, em nível fundamental da geração do sentido, operam a categoria tensiva e sua

derivação na categoria missiva, em que pessoa, tempo e espaço fundamentais determinam regimes de colocação em discurso.

Em termos tensivos, do relaxamento à tensão, o remissivo promove a retenção; e, da tensão ao relaxamento, o emissivo promove a distensão:



Uma vez gerados os regimes remissivo e emissivo, geram-se modalidades próprias em cada um deles. Zilberberg (Zilberberg, 2006: 138-140) sistematiza a modalização em modalidades factivas, da ordem do fazer, e páticas, da ordem do ser. Para cada tipo, há de se considerar dimensões pragmáticas, da ordem do poder, e cognitivas, da ordem do saber.

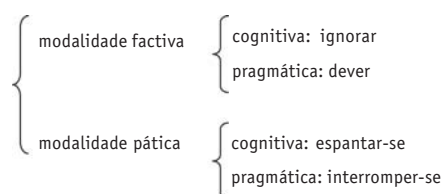
Nessa proposta, o esquema narrativo permanece articulado em termos de enunciados de estado – os enunciados de ser – e enunciados de fazer. Na medida em que estados e transformações são semiotizados em função do sujeito narrativo, Zilberberg concebe um sujeito que age de acordo com estados de alma e manifesta estados de alma em decorrência de suas ações. Desse modo integra, em seu modelo teórico, percursos factivos – próprios de estado de coisas – e páticos – próprios de estado de alma – em duas dimensões modais – o fazer e o ser – em função do sujeito narrativo.

Ao agir apaixonado, o sujeito sabe e pode em função da dimensão factiva ou pática. Há um saber e um poder que modalizam como age,

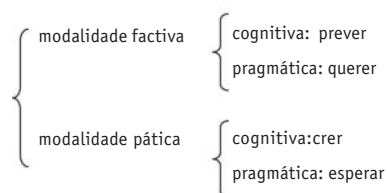
e um poder e um saber que modalizam como se apaixonar, determinando dimensões pragmáticas e cognitivas nas dimensões factiva e pática.

Nessa etapa da descrição teórica, o fazer missivo determina modalidades próprias para cada dimensão pragmática e cognitiva, seja em dimensão factiva, seja em dimensão pática. Cada um dos fazeres missivos, portanto, admite quatro tipos de modalização, em um total de oito tipos (Zilberberg, 2006: 139).

Para o fazer remissivo, o modelo é esse:



E para o fazer emissivo, este:



O que parece acréscimo de modalidades novas em relação ao modelo greimasiano, articulado basicamente em quatro modalidades - querer, dever, saber e poder - revela-se a articulação engenhosa entre ser e fazer, saber e poder, *remissivo vs. emissivo*.

Apresentado em outro esquema de relações, nota-se, claramente, que a categoria missiva dispõe as modalidades de acordo com o mesmo eixo modal, ora cognitivo, ora pragmático:

De acordo com a missividade, o fazer do sujeito oscila em função de seu saber, que se resolve entre ignorar o surgimento das paradas de ordem remissiva e prever a realização da *performance*, enquanto seus estados passionais oscilam entre crer na realização da *performance* e espantar-se com as paradas do projeto. Dito de outro modo, ele prevê fazer porque crê ser competente e se espanta com as paradas da continuação do programa de base porque, ao ignorar quando veem a surgir na narrativa, é tomado de assalto por elas.

Seu poder, por sua vez, faz com que seu fazer oscile entre querer a conjunção com o objeto de valor e, porque quer, dever neutralizar os antissujeitos e desfazer as paradas, enquanto, paticamente, oscila entre a espera da realização da *performance* e as interrupções das paradas da continuação. Em outras palavras, ele quer fazer porque espera ser e deve fazer porque foi interrompido.

Uma vez que o sujeito narrativo segue modalizado em função dos regimes missivos, que organizam os demais actantes da narrativa em função da missividade, os efeitos de sentido modais determinam a estratégia narrativa, assim como as ações e as paixões em desdobramento; mas determinam, ainda, esses mesmos efeitos na enunciação, manipulando a relação enunciador-enunciatário de acordo com eles. Tudo o que se passa na narrativa, em termos modais, também se passa na enunciação, manipulando o enunciatário a agir e a se apaixonar como os actantes na fruição do discurso.

	factivo (fazer)		pático (ser)	
missividade	remissivo	emissivo	remissivo	emissivo
cognitivo (saber)	ignorar	↔ prever	espantar-se	↔ crer
pragmático (poder)	dever	↔ querer	interromper-se	↔ esperar

Desse modo, em “Eu quero ser uma locomotiva”, os arranjos modais de cada regime missivo, uma vez determinados pela missividade, determinam o ser e o fazer dos actantes envolvidos na narrativa, determinando, também, as expectativas do enunciatário leitor. Isso precisa ser explicado melhor.

Nas seqüências regidas pelo fazer emissivo, o ser do maquinista é modalizado pelo crer, cognitivamente, e pelo esperar, pragmaticamente. Enquanto crê em que uma mulher o aguarda, ele segue adiante, a esperar pela confirmação da expectativa. O fazer, por sua vez, é modalizado cognitivamente pelo prever, pois o maquinista age em função da confirmação do projeto; e é modalizado pragmaticamente pelo querer, pois não basta a mulher estar a sua espera, ele segue adiante porque também investe no encontro.

Nas seqüências regidas pelo fazer remissivo, o ser do maquinista é modalizado cognitivamente pelo espantar-se, uma vez que a cada curva dos trilhos surge um novo oponente; e é modalizado pragmaticamente pelo interromper-se, pois, para cada surpresa, há uma tentativa de detê-lo em sua trajetória. Seu fazer, na dimensão cognitiva, é modalizado pelo ignorar, as paradas são sempre surpreendentes; e na dimensão pragmática, o maquinista é modalizado pelo dever, que incide na obrigação de ultrapassar os “mil caras” em função de sua *performance*.

Em nível discursivo, a enunciação de “Eu quero ser uma locomotiva” realiza, no percurso figurativo, o fazer missivo e seus regimes modais, que determinam a colocação em discurso da história. A missividade e suas modalizações, dispostas como estão na narratividade da HQ e em sua manifestação figurativa, sendo o percurso da leitura ancorado no percurso da locomotiva, manipulam o enunciatário leitor a agir e se apaixonar no ritmo do maquinista.

Geradas pelos regimes missivos, as modalizações garantem a narratividade dos

actantes próprias de cada regime. Na geração do sentido, portanto, há de se determinar como se dão as relações sujeito-sujeito e sujeito-objeto narrativos modalizados em cada regime missivo (Zilberberg, 2006: 140-145).

No fazer emissivo, a relação sujeito-sujeito se realiza na relação destinador-destinatário. O maquinista, ao mesmo tempo em que se dirige a um passageiro oculto – ora chamado Alfredão, ora Fredão ou Froidão, por pouco seria Fodão – fala consigo mesmo. Acionado pelo querer-ser em função do objeto euforizado mulher e dando-se ao julgamento do parceiro escondido, o maquinista vai adiante nas relações destinador-destinatário articuladas na cabine da locomotiva.

No fazer remissivo, a relação sujeito-sujeito se realiza na relação sujeito-anti sujeito. Aqueles que buscam deter a locomotiva, “os mil caras atrapalhando”, são antissujeitos do maquinista, pois são eles os actantes principais da remissão. A relação sujeito-objeto, por sua vez, realiza-se na relação sujeito-abjeto. O abjeto é um anti-objeto; contrariamente ao desejável, próprio do objeto euforizado, o abjeto é indesejável. Para o maquinista, a disjunção com a mulher e a conjunção com tudo aquilo que não seja ela são abjetas.

No que diz respeito a uma semiótica do objeto, Zilberberg examina como o sujeito narrativo, tanto em dimensões pragmáticas quanto cognitivas, valoriza-o ao agir sobre ele e ao buscar compreendê-lo (Zilberberg, 2006: 142-143).

No fazer emissivo, o objeto é valorizado pragmaticamente na relação sujeito-objeto, de modo que, ao agir sobre o objeto, o sujeito identifica-se com ele. Como a existência semiótica do sujeito narrativo se dá nas relações junctivas que ele contrai com os objetos de valor, realizar junções é realizar modos de existência semiótica. De certo modo, a conjunção com o objeto de valor euforizado define o sujeito narrativo, por isso age em função dele. Cognitivamente, a compreensão do objeto

determina a compreensão geral, pois o sujeito compreende em função da compreensão do objeto que, assim, medeia a cognição. Em “Eu quero ser uma locomotiva”, no regime emissivo o maquinista age em função do objeto e compreende o mundo por meio dele; sua máxima “meu negócio é mulher”, repetida sem cessar, confirma tal modo de agir e conhecer.

No fazer remissivo, o objeto é valorizado pragmaticamente na relação sujeito-abjeto. Diferenciando-se do abjeto, o sujeito age de encontro a ele na tentativa de afirmar a disjunção, e seu conhecimento do mundo é mediado pelo que já sabe da abjeção do abjeto. Novamente, outra máxima do maquinista vem confirmar o agir e o conhecer remissivos a propósito do objeto de valor: “uma mulher te esperando e mil caras te atrapalhando”.

Do tensivo ao missivo, do missivo ao modal, do modal ao actancial, assim está gerado o sentido na proposta de Zilberberg. Resta verificar como o revestimento temático e figurativo na realização do discurso funciona de acordo com a semio-discursividade do modelo proposto.

Os percursos temáticos e figurativos

Em nível discursivo, há a determinação de percursos temáticos e figurativos na formação da semântica discursiva. Na superfície do discurso, o sentido das figuras surge determinado pelos percursos temáticos e pelo fazer missivo.

Embora a semiótica estabeleça um patamar teórico no percurso gerativo do sentido em que temas e figuras são determinados, não há em suas propostas, pelo menos explicitamente, uma sistematização da tematização discursiva de modo geral. Em outras palavras, não basta dizer que há este ou aquele tema em determinado discurso, deve-se procurar estabelecer uma sistematização das possibilidades de ocorrências temáticas.

Os muitos níveis de leitura de determinado percurso figurativo, quando há mais de um tema recoberto por ele, dependem da articulação entre temas e figuras, mas também da articulação entre os temas. Em seu estudo “A sistemática das isotopias” (Greimas, 1976: 96-125), F. Rastier, na leitura que faz do soneto *Salut*, de Mallarmé, determina três isotopias temáticas para as leituras do poema enquanto banquete, enquanto navegação e enquanto fazer poético.

Eis o poema, na tradução de Augusto de Campos (Campos, Pignatari e Campos, 1991: 33):

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.

Rastier considera a leitura do banquete como a mais evidente, pois está ancorada na cena enunciativa em que o brinde ganha sentido. A leitura da navegação é considerada uma leitura mítica, construída entrelaçada com a leitura do banquete por meio de metáforas e polissemias das próprias figuras. A leitura metalingüística, por sua vez, deriva da interdiscursividade na obra de Mallarmé entre *Salut* e outros poemas em que ora a leitura metalingüística está correlacionada a banquetes, ora a navegações.

Respectivamente, podem ser chamadas isotopias prática, mítica e metalingüística.

Pelas reflexões de Rastier, é possível estabelecer, como hipótese de trabalho, que há três tipos básicos de tematização. Há a tematização prática, em que o percurso figurativo ganha sentido mais evidente por estar ancorado na cena enunciativa formada na enunciação e realizada no enunciado. O enunciador marcado nos primeiros versos do soneto cumpre o papel temático de quem realiza o brinde no banquete enunciado, por isso a leitura convocada por ele é mais evidente; e, por estar ancorada na enunciação, ela parece menos fictícia que a leitura da navegação.

Há a tematização mítica, em que o percurso figurativo ganha outros sentidos baseados nas leituras desencadeadas na e conectadas com a leitura prática. Por estar ancorada na leitura que está ancorada na enunciação, a tematização mítica parece mais abstrata, fruto antes de leituras conotativas que denotativas. Em *Salut*, na leitura mítica o papel temático de quem brinda converte-se no papel temático do capitão do navio, de modo que o segundo é lido como metáfora do primeiro.

Por fim, há a tematização metalingüística quando o percurso figurativo está em função de significar a propósito de si mesmo, o que quer dizer que o significado das figuras é a própria semiótica.

Os tipos de tematizações propostas, inspiradas nas análises de Rastier, não aparecem necessariamente em todos os discursos, nem delimitam o número de isotopias ao máximo de três. A hipótese de trabalho diz respeito a tipos de tematizações, por isso, nada impede que haja duas ou mais isotopias míticas, por exemplo, e nenhuma isotopia metalingüística.

Em “Eu quero ser uma locomotiva” ocorrem os três tipos. Há a leitura prática, ancorada na cena enunciativa discursivizada no enunciado.

Nessa leitura, porque estão ancoradas no percurso ferroviário encenado no discurso, as figuras parecem assumir significados denotativos – locomotiva significa locomotiva, maquinista significa maquinista, etc. Há, entrelaçada com a tematização prática do percurso ferroviário, a tematização mítica de ordem erótica, em que as figuras do discurso significam, enquanto metáforas, a virilidade masculina e suas interrupções. É possível, ainda, propor a tematização metalingüística, em que os percursos e os percalços da locomotiva significam também o fazer do quadrinista.

A análise anterior do fazer missivo está baseada na leitura da tematização prática, uma vez que a história em quadrinhos teve suas seqüências determinadas a partir da ancoragem na cena enunciativa formada no percurso ferroviário. Em nenhuma passagem da análise houve a preocupação de estabelecer o que o texto tematiza além das aventuras da locomotiva e seu maquinista ansioso.

Somente essa leitura, entretanto, não basta para a análise semiótica. Na tematização mítica – assim como no poema de Mallarmé o tema do banquete é associado ao tema da navegação – em “Eu quero ser uma locomotiva” o tema da ferrovia e associado ao tema do erotismo. Na leitura erótica, além do missivo incidir sobre a colocação em discurso, incidi, literalmente, sobre “meter”, se “meter” significar manter relações sexuais.

Tudo o que está determinado em termos de emissividade e remissividade na leitura prática é válido para a leitura mítica, pois ambas estão entrelaçadas. Na leitura erótica, o fazer emissivo está em função da realização da masculinidade por meio do coito heterossexual, figurativizada em metáforas pelo maquinista e sua locomotiva desenfreada em direção ao objeto de valor mulher. O fazer remissivo, por sua vez, aparece no confronto com outros homens, pois são os

“mil caras atrapalhando” não o percurso da locomotiva, mas o percurso do coito.

Do mesmo modo que na tematização prática, na tematização mítica a categoria *remissivo* vs. *emissivo* é redimensionada em [remissivo (remissivo vs. emissivo)] vs. emissivo. Não é possível determinar se a virilidade encontra sua realização na conjunção com o objeto de valor e termina em estado de relaxamento, ou se atropela o objeto, transformando-o em outro obstáculo. Na primeira possibilidade, o emissivo se refere ao objeto de valor mulher; na segunda, o objeto de valor é desvalorizado porque se torna um valor remissivo e o excesso de virilidade ganha estatuto de emissividade além do objeto de valor.

As tematizações prática e mítica determinadas em “Eu quero ser uma locomotiva” não são herméticas, há o entrelaçamento entre os papéis temáticos do maquinista e do “fodedor” explicitados ao longo de toda a história. A máxima “uma mulher te esperando e mil caras te atrapalhando”, por exemplo, dá conta de evidenciar a identificação entre os dois papéis. A leitura do tema metalingüístico, porém, é menos evidente.

Em todos os quadrinhos da história, em apenas dois a locomotiva aparece desenhada de frente para o leitor: quando um dos aviões cai atrás da cabine de comando da locomotiva e a desmonta; e quando o maquinista vai ao encontro de ou de encontro à mulher amarrada nos trilhos.

São dois momentos determinantes, pois neles a locomotiva parece parar, irremediavelmente quebrada; e quando não se sabe se vai parar ou continuar, ininterruptamente desenfreada, passando por cima do objeto. Nesses dois momentos – que demarcam a remissividade plena na continuação da parada e a emissividade plena na continuação da continuação dos percursos da locomotiva e da virilidade – o enunciatário leitor é colocado frente a frente com a figura central da missividade nos dois percursos temáticos.

Convocado a se deparar de frente com a figura em torno da qual o fazer missivo está construído, o leitor é convocado a se explicitar no enunciado, pois a locomotiva, porque determina o percurso da leitura, pode significar o fazer missivo do quadrinista, admirado pelo leitor. Na tematização metalingüística, portanto, conforme a locomotiva caminha, caminha a construção da história em quadrinhos.

Também entrelaçado com os temas prático e mítico, o tema metalingüístico articula o fazer missivo do mesmo modo. São valores emissivos aqueles que apontam para a realização do texto, em que o enunciador quadrinista pilota sua história como o maquinista pilota a locomotiva; e são remissivas as interrupções e passagens que desviam o enredo da *performance* principal. No último quadrinho, se a história termina e pára, do mesmo modo que no quadrinho em que a locomotiva quebra, a emissividade se resolve na conclusão da enunciação. Contudo, se a história segue desenfreada como a locomotiva e a virilidade, o leitor enunciatário é atropelado por ela e pelo enunciador quadrinista – seu piloto – tal como a mulher, pelo maquinista.

A coerência figurativa

A recorrência de traços semânticos comuns garante a coerência figurativa do discurso, por mais incoerente que ele pareça. Das falhas dos índios com relógio de pulso em filmes de *western* mal montados aos delírios figurativos de poetas como Roberto Piva, trata-se, respectivamente, de defeitos ou engenhosidades no revestimento figurativo.

No caso do índio de relógio em filmes feitos com incompetência, há incoerência na aplicação da categoria semântica *natureza* vs. *cultura*, pois o valor de cultura investido no relógio não é pertinente com os valores de natureza investidos no índio. Em delírios

figurativos, há complexificações de categorias semânticas, fazendo com que figuras, antes díspares, sejam assimiladas no mesmo percurso. Em discursos assim, um índio de relógio é a figura menos estranha que pode aparecer.

Em “Eu quero ser uma locomotiva” as personagens são delirantes. Em princípio, o assalto de índios nativos norte-americanos a um trem em movimento é tópico recorrente em vários filmes e histórias em quadrinhos de *western*. Todavia, a presença de soldados alemães, provavelmente nazistas, complexifica a isotopia figurativa; as diferenças históricas e geográficas entre índios e soldados alemães são neutralizadas na construção de um espaço e um tempo comuns, que complexificam ambos os grupos. Esse mecanismo figurativo garante que as próximas personagens possam participar dos mesmos critérios de colocação em discurso, de modo que os terroristas árabes, o assaltante brasileiro, os aviões de combate e até mesmo um disco voador estejam de acordo com o delírio figurativo realizado.

O delírio figurativo, entretanto, por mais transtornado que pareça, está em correlação com o fazer missivo que determina sua colocação em discurso. Incluindo a mulher nos trilhos entre as personagens descritas anteriormente, em “Eu quero ser uma locomotiva” é possível distribuí-las de acordo com os valores remissivos ou emissivos investidos em cada uma delas.

O maquinista e seu amigo, enquanto figuras em torno das quais está construída a missividade – pois encabeçam a locomotiva que ora segue, ora é interrompida – podem ser excluídas das distinções entre figuras exclusivamente remissivas ou emissivas, próprias das demais pessoas que figurativizam o antissujeito ou o objeto de valor.

São remissivas as figuras que remetem ao papel actancial do antissujeito. Na HQ, são todas aquelas personagens que buscam parar o trem ou porque vão de encontro a ele – como os índios,

os soldados, os terroristas, o assaltante e os aviões – ou porque estão na frente dos trilhos – como o disco voador e, na possibilidade de conclusão em que a locomotiva segue desenfreada, a mulher amarrada.

A mulher dos trilhos, enquanto figurativização do objeto de valor do programa narrativo de base do maquinista, assume valores emissivos, até que essa valorização seja colocada sob suspeita na surpresa do último quadrinho da história.

Articuladas em torno da locomotiva e seu condutor, os antissujeitos e o objeto de valor estão distribuídos de acordo com, pelo menos, duas categorias semânticas: *masculino vs. feminino* e *liberdade vs. opressão*, que garantem a coerência figurativa do delírio. Todos os antissujeitos, que buscam tomar de assalto a locomotiva, são homens livres e o objeto de valor é uma mulher amarrada nos trilhos.

O disco voador, que não é um antissujeito como os demais – não é masculino, nem feminino – figurativiza o termo neutro da categoria *masculino vs. feminino*, mas figurativiza apenas o termo simples liberdade, da categoria *liberdade vs. opressão*. O disco voador só é antissujeito quando permanece parado nos trilhos; antes, vem dele a energia que renova as forças do sujeito maquinista e conserta a locomotiva.

Complexa, essa figura, que assume tanto valores remissivos quanto emissivos, anuncia o investimento missivo também complexo na figura da mulher. Entre os antissujeitos, o disco-voador funciona como a figura neutra, em termos de sexualidade, que separa os somente antissujeitos homens da figura da mulher – tanto objeto de valor quanto outro antissujeito parado nos trilhos. Se o disco voador é livre para se locomover, assim como todos os que tomam o trem de assalto, a mulher diferencia-se dele por assumir valores de opressão, atada aos trilhos como se encontra.

A figuratividade, delirante na tematização prática, torna-se menos difusa na tematização mítica. Tomados como metáforas, a superestimação da virilidade está para a aceleração da locomotiva, assim como sua subestimação está para as desacelerações promovidas pelos que buscam detê-la. Os antissujeitos são homens – outras virilidades – e o objeto de valor é mulher, atropelada ou não pela masculinidade do maquinista. Amarrada, essa mulher tem menos poder que os homens e se encontra, de certo

modo, pronta para ser atropelada ou tomada de assalto também.

Por fim, na tematização metalingüística, ao se revelar como linguagem, a realização do sentido enquanto construção se encarrega de explicitar o enunciador responsável pela articulação entre temas e figuras presente no texto. Ao maquinar o sentido, é ele quem articula a semiótica que dá forma à história em quadrinhos e garante sua engenhosidade, ainda que passando por cima do leitor que permanece parado na fruição do texto.

3. O DELÍRIO FIGURATIVO

A figuratividade, em semióticas visuais, pode facilmente ser confundida com a manifestação plástica. Por ser própria do revestimento mais específico e concreto do último patamar do percurso gerativo do sentido, a figuratividade ainda pertence ao plano de conteúdo. Em semióticas verbais, como a imagem conceitual do conteúdo se manifesta no nível fonológico de análise lingüística, as figuras não se confundem com os fonemas do plano de expressão. No entanto, porque em semióticas plásticas a expressão é da ordem do visível, é fácil confundir a imagem vista com a figura concebida no conteúdo.

O revestimento figurativo é de ordem semântica, as figuras de conteúdo são formadas por categorias semânticas. As imagens vistas no

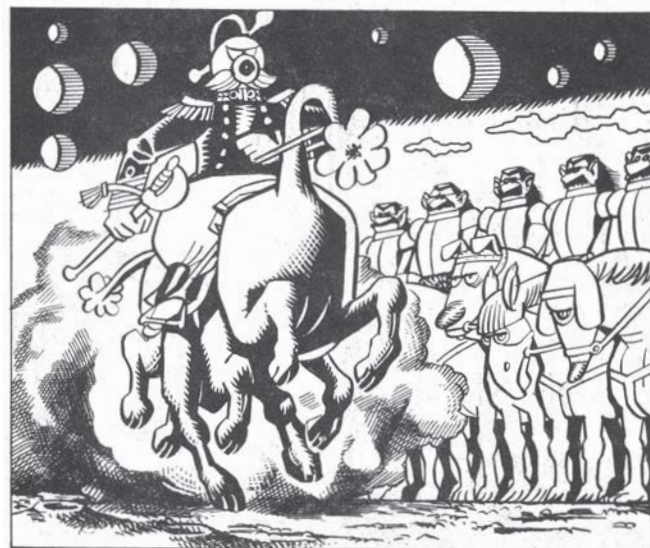
plano de expressão, porém, são formadas por categorias plásticas, responsáveis pela cor, pela forma e pela distribuição topológica de cores e formas. O conceito de árvore, por exemplo, é formado pelos semas /com raiz/ + /com tronco/ + /com copa/, enquanto sua expressão visual depende da disposição de categorias plásticas, responsáveis pela manifestação de formas e cores com distribuições topológicas específicas.

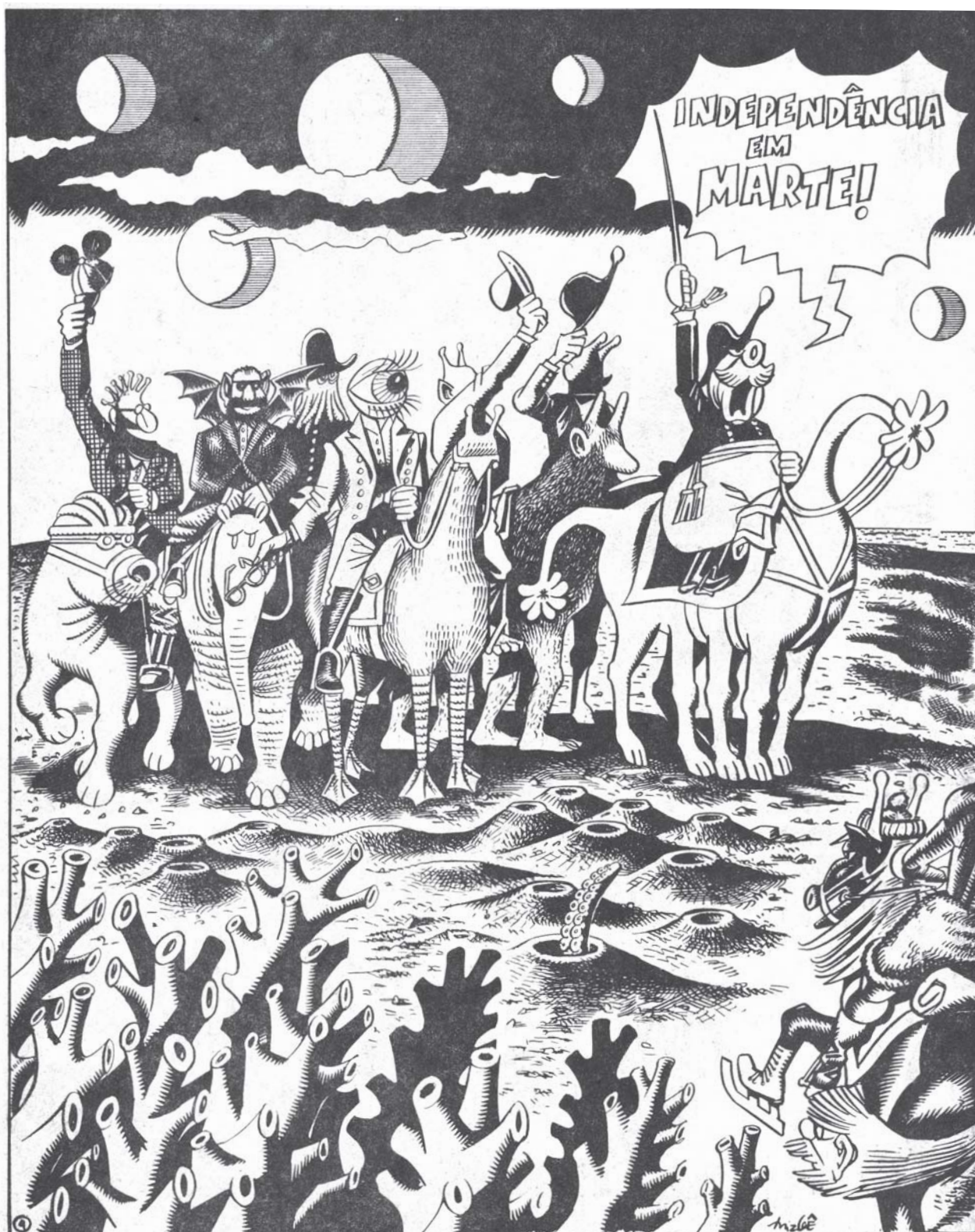
Quando em histórias em quadrinhos são articuladas semiótica verbal e semiótica plástica, boa parte da figuratividade formada no conteúdo é manifestada por meio de desenhos. O delírio figurativo surge, portanto, como delírio visual.

Dentre os trabalhos de Luiz Gê, uma das histórias em quadrinhos mais delirante é “Errare marcianum est”.











A articulação do fazer missivo e a manipulação do ponto de vista

A estrutura narrativa de “Errare marcianum est” está construída na quebra do contrato fiduciário e seus desdobramentos passionais (Greimas, 1983: 225-246).

Na história em quadrinhos, o Gerente Geral e sua comitiva esperam que a administração central da companhia, para a qual trabalham, forneça-lhes crédito e concessão de canais; mas não se sabe ao certo se são canais hidroviários, canais de esgoto ou canais de telecomunicações. Trata-se de um programa narrativo em que o sujeito de estado espera que o sujeito do fazer o coloque em conjunção como o objeto de valor. Diferente dos programas narrativos de acionamento, em que o sujeito de estado e o sujeito do fazer estão sincretizados na mesma pessoa do discurso, em “Errare marcianum est” há o estabelecimento do contrato fiduciário entre o gerente, sua comitiva e a administração central da companhia, que se revelará descumprido ao longo da história.

Em decorrência do descumprimento, os sujeitos de estado Gerente Geral e comitiva perdem a confiança no sujeito do fazer; formam-se condições semióticas para o aparecimento da cólera e para que o sujeito de estado parta para a reparação da falta: o Gerente, indignado, depois de rasgar, atirar em e urinar sobre a mensagem escrita, depõe o emblema da companhia e declara independência em Marte.

Independência duvidosa, pois é colocada em questão pelos comentários finais do rabo de uma das montarias: “eu tenho ânus e ânus de experiência e lhe digo uma coisa: esse negócio não está me cheirando bem”

Em termos missivos, os efeitos narrativos descritos são gerados pela interrupção remissiva de uma emissividade em andamento. Em “Errare marcianum est”, o contrato fiduciário deveria

dar conta da emissividade, no entanto, aqueles que funcionariam como destinadores do sujeito de estado revelam-se antissujeitos pois, além de negarem créditos, cedem a concessão dos canais para outro antissujeito, no caso, Sílvio Santos. Desse modo, quando aqueles que deveriam funcionar como destinadores do sujeito narrativo se transformam em antissujeitos, há regência do regime remissivo na interrupção da emissividade.

Em termos modais, no fazer emissivo do Gerente Geral e sua comitiva, as modalidades factivas, modalizadoras do fazer, determinam o querer-fazer pragmaticamente e o prever-fazer cognitivamente. A comitiva é regida pelo desejo da conjunção com o objeto de valor ao mesmo tempo em que antecipa a conjunção, resultante do cumprimento do contrato fiduciário. Já as modalidades páticas, modalizadoras do ser, determinam o esperar-ser pragmaticamente e o crer-ser cognitivamente, pois a comitiva, em estado de espera, acredita nos termos do contrato e em sua realização.

No fazer remissivo, a modalização muda. Uma vez que a mensagem transforma os destinadores em antissujeitos, revelando o rompimento do contrato, a comitiva passa a ser modalizada factivamente pelo dever-fazer na dimensão pragmática da narrativa e pelo ignorar-fazer em sua dimensão cognitiva. Ao perceber a continuação da disjunção com o objeto de valor e a transformação actancial da administração central da companhia, a comitiva, em princípio confusa, termina por assumir o dever da declaração do Gerente “Independência em Marte”. Nas modalidades páticas, na dimensão pragmática há a modalização do interromper-se, visto que o percurso para a conjunção é detido pela quebra do contrato; e, na dimensão cognitiva, há a modalização do espantar-se, realizado no susto do Gerente Geral ao ler a mensagem e ser tomado pela cólera.

No fazer emissivo, ocorre a aceleração do tempo e a abertura do espaço. No primeiro quadrinho de “Errare marcianum est”, os estafetas galopam em suas montarias no plano geral do cenário de Marte. Em princípio emissivos, os mensageiros galopam em função da conjunção como o objeto de valor, pois, até então, não há indícios de que o contrato está para ser quebrado. A comitiva, em estado de espera, também está de acordo com a emissividade, pois espera em função do contrato e da certeza da conjunção com o objeto de valor. Durante a entrega e a leitura da mensagem, quando os valores remissivos passam a reger o fluxo discursivo, o tempo é desacelerado e o espaço se fecha na parada da comitiva. Não há galopes nem planos gerais, todos conspiram no mesmo lugar.

No último quadrinho, a emissividade retorna na retomada do programa narrativo de base, pois o Gerente Geral e seus colaboradores assumem o fazer que antes fora delegado à administração geral da companhia. Acelera-se o tempo inicial da demanda instaurada e o espaço tende a se abrir novamente.

A articulação da missividade é diferente daquela de “Eu quero ser uma locomotiva”. Se na HQ anterior emissivo e remissivo estão intercalados um ao outro, em “Errare marcianum est” o remissivo é intercalado e o emissivo, intercalante. Em princípio em regime emissivo, o discurso passa para o regime remissivo durante a leitura da mensagem e as confabulações da comitiva, e retorna ao emissivo na declaração de independência. Contudo, a complexificação do fazer missivo é a mesma da primeira HQ.

Em “Eu quero ser uma locomotiva” o quadrinho final – em que não se sabe ao certo se o maquinista atropela ou não a moça amarrada nos trilhos – sugere que a articulação *remissivo vs. emissivo*, regente do discurso até então, é rearticulada, de modo que a relação *remissivo vs. emissivo* é toda ela remissiva em função de

outra emissividade. Em “Errare marcianum est”, os comentários finais do rabo de uma das montarias faz a mesma rearticulação. Ao afirmar que “eu tenho ânus e ânus de experiência e lhe digo uma coisa: esse negócio não está me cheirando bem”, colocando em dúvida a competência do Gerente Geral e da comitiva na realização da *performance* de independência, o rabo revela que a articulação *remissivo vs. emissivo*, até então discursivizada, é toda ela remissiva.

Do mesmo modo que o excesso de querer-ser faz com que o anseio do maquinista comprometa a conjunção com o objeto de valor, há um excesso de querer-ser na intempestividade da declaração. Vista em disjunção, a comitiva encolerizada se precipita em declarar um estado de coisas que ela não tem certeza de poder manter; longe do contra ataque bem elaborado, fruto de planejamentos, a investida do Gerente é o resultado da precipitação e da insensatez. O Gerente Geral, ao que tudo indica, não passa de mais um paspalhão a liderar um exército de Brancalone, tão incompetente quanto seu líder.

Além de manifestar plasticamente o revestimento figurativo do plano de conteúdo, o plano de expressão cuida de manipular o ponto de vista do enunciatário por meio do enquadramento e de seu movimento, de quadrinho em quadrinho, no decorrer do texto. Primeiro em plano geral, a comitiva é enquadrada em planos específicos, que circulam ao redor do mesmo lugar para, no final da HQ, retornar ao plano geral na cena de independência.

Tal movimento da expressão está correlacionado às regências do tempo e do espaço dos fazeres remissivo e emissivo, que regem a discursivização do conteúdo. Quando há regência do fazer emissivo, no início e no final da HQ, as cenas são mostradas em plano geral, em que o espaço se abre e o tempo de leitura é acelerado,

seja na cavalgada, seja na proclamação; contrariamente, quando há regência do fazer remissivo, as cenas são mostradas em planos específicos, no mesmo espaço fechado, promovendo a desaceleração do tempo de leitura, detido em meio às crises e conspirações da comitiva.

Todavia, na cena final, quando o comentário do rabo da montaria rearticula a missividade, há fechamento do espaço, restrito à ênfase de uma imagem pequena entre imagens maiores, e desaceleração do tempo de leitura devido ao detalhamento do espaço. Essa remissividade da expressão, em meio à emissividade da cena da proclamação, faz com que, do mesmo modo que o conteúdo do comentário coloque em dúvida a emissividade do discurso da proclamação, sejam colocadas em dúvida a grandiloquência de sua manifestação plástica e seu fazer emissivo.

Correlacionadas, tanto a expressão plástica quanto o conteúdo semântico são determinados pelos mesmos processos de missividade.

O delírio figurativo

Se em “Eu quero ser uma locomotiva” foi possível determinar pelo menos três isotopias temáticas, isolando a leitura prática da mítica com precisão, em “Errare marcianum est” o recurso figurativo utilizado complexifica a distinção entre as isotopias prática e a mítica.

Embora com figuratividade delirante, o delírio em “Eu quero ser uma locomotiva” é menos transtornado que em “Errare marcianum est”. Na primeira HQ, as neutralizações que constroem a figuratividade incidem sobre as determinações históricas e geográficas das pessoas do discurso, mas são preservados os conceitos de índio, soldado, locomotiva, etc. Isso permite que metáforas e metonímias sejam realizadas: os índios, soldados, etc. são índios, soldados, etc. na tematização prática e são metonímias dos outros homens na tematização

mítica; a locomotiva é uma locomotiva na tematização prática e é uma metáfora do falo na tematização mítica.

Na segunda HQ, a tematização prática determina a leitura em que uma comitiva, tendo seus projetos frustrados, prepara uma revolução. No entanto, que comitiva é essa? Fosse como nas fábulas, cada animal escolhido carregaria suas conotações sociais, entretanto, que figuras são aquelas? Delirantes, há entre elas homens de um olho só, com três olhos, um relógio no lugar dos olhos, antenas... As montarias são tão delirantes como os humanos; o próprio planeta Marte aparece com doze luas no lugar das duas determinadas pela astronomia.

Afirmar que a comitiva do Gerente Geral é uma metonímia de qualquer investida política e até de qualquer agrupamento humano parece muito pouco. Se fosse apenas isso, por que construir figuras tão desvairadas? Ao neutralizar traços semânticos que definem o animal humano, suas montarias e o planeta Marte, Luiz Gê faz com que figuras míticas encenem a dramatização prática com mais intensidade. Com tantas neutralizações semânticas no percurso figurativo, a tematização prática da revolta da comitiva fica articulada de tal modo com a tematização mítica, que se torna impossível separar uma da outra com a mesma precisão que em “Eu quero ser uma locomotiva”.

No poema *Salut*, de Mallarmé, o que preserva as distinções entre as leituras prática do brinde e a mítica da navegação é a presença de figuras pertinentes a só uma das duas isotopias. Mesmo quando uma figura pode ser lida com outros sentidos, ou há polissemia, ou há conotação. Em “Errare marcianum est” toda a figuratividade se torna um desvario, toda ela é uma alegoria da demência discursivizada.

Tudo se passa como se o delírio da revolta da comitiva fosse tamanho, que só figuras delirantes poderiam encenar tal desvario tão

adequadamente. Hiperbólicos, os monstregos de Marte desarticulam a racionalidade com suas formas do mesmo modo que a revolta da comitiva encena sua proclamação com insanidade. Em outras palavras, a loucura do fazer é a mesma loucura do ser.

Há, ainda, a possibilidade da tematização metalingüística. O objeto de valor, como está dito anteriormente, diz respeito a crédito e concessão de canais, que podem ser, pelos menos, canais hidroviários, canais de esgoto ou canais de telecomunicações.

Quando se trata de canais de telecomunicações, o tema da HQ recai sobre si mesma. As histórias em quadrinhos não são meios de telecomunicação como a televisão ou o rádio, mas são meios de comunicação de massa como os jornais, as revistas e muitos meios de telecomunicações. Do mesmo modo que há uma corporação, indigna de confiança, que administra e domina todos os canais de comunicação de Marte, há corporações que administram a circulação e a produção de HQs. Na leitura metalingüística, portanto, o discurso de “Errare marcianum est” se torna também uma proclamação da liberdade de expressão.

Contudo, o comentário final do rabo da montaria ironiza os alcances desse fazer. Seriam os quadrinistas tão transtornados quando a comitiva do Gerente Geral, ou é o próprio delírio gráfico que impede a realização da *performance*?

Talvez as duas coisas. Além da citação da *Proclamação da independência*, pintada por Pedro Américo, e da menção ao empresário Silvío Santos, dono do Sistema Brasileiro de Televisão, Luiz Gê faz outras referências ao Brasil. Envolvido com a produção de revistas em quadrinhos na década de 80, o autor conheceu muito bem a desorganização política dos artistas brasileiros e a dificuldade de veicular trabalhos de qualidade, fora de padrões repetitivos, portanto, menos

comerciais. Ironicamente, seu trabalho não vinga porque é muito bom.

A seu modo, Luiz Gê diz, como os poetas concretistas, “salve-se quem souber”.

A destruição do objeto de valor

O objeto de valor – em relação ao qual o fazer emissivo está definido, e que o antissujeito coloca em disjunção com o Gerente Geral e a comitiva – não se sabe bem o que é. No percurso figurativo, os canais podem ser hidroviários, de esgoto ou de comunicação de massa, de modo que a dúvida desencadeia três percursos temáticos, em que as tematizações prática e mítica se encontram complexificadas no delírio figurativo.

Todavia, os três percursos podem ser sobre-determinados por um tema mais geral, no caso, o tema da comunicação, seja a das águas, dos dejetos ou da informação. Em uma abstração semântica ainda mais genérica, devido ao objeto de valor estar vinculado ao tema da “independência em Marte”, há o investimento de valores de liberdade no objeto, seja ele qual for, contrários aos valores da opressão, figurativizados pela administração geral da companhia. Ainda com base na proclamação de independência, a referência explícita ao grito do Ipiranga “Independência ou morte”, atribuído a Dom Pedro I, reveste com valores de vida o mesmo objeto, contrários aos valores de morte, também figurativizados pela administração geral.

A construção do objeto de valor, portanto, se dá na realização da dúvida em torno dos três percursos temáticos, determinados pelo tema geral da comunicação – por sua vez, determinado pelas categorias semânticas *liberdade vs. opressão* e *vida vs. morte*, assim homologadas: a liberdade recebe valores de vida, e a opressão, de morte.

A dúvida, além de nivelar a comunicação da informação à mesma dos dejetos, contribui para o transtorno da comitiva. Lutar pela

liberdade de comunicação tem sua nobreza, mas qual o heroísmo em lutar por fezes, urina, partes do lixo? A dúvida desfaz os limites da certeza, colocando em questão os valores de liberdade e vida que orientam a comitiva. Não se trata de metáfora, em que a comunicação de massa é tão ruim como se fosse lixo, mas de confusão: a Rotorotter, outra referência explícita no texto, é uma companhia que cuida da limpeza de privadas entupidas, que cede concessões e créditos a Sílvio Santos, famoso por veicular programas de auditório da pior qualidade possível.

Estrategicamente, na medida em que constrói o objeto de valor pela articulação entre valores semânticos, percursos temáticos e figurativos, Luiz Gê o destrói no delírio e na confusão arquitetadas no texto da HQ.

Como em “Eu quero ser uma locomotiva”, em que o maquinista está no limiar de atropelar a mulher amarrada nos trilhos, faz parte do estilo do autor destruir o objeto de valor. Em “FUTBOIL”, Luiz Gê conta a demanda de um grupo de meninos em busca de um balão caindo do céu; no limiar de conseguir a conjunção com o balão, a disputa é tamanha, que o bando termina por rasgá-lo em pedaços.

No último quadrinho, surge um palhaço maluco, que se revela o narrador da demanda e exclama: “É isso aí, amigos! E não esqueçam de perguntar ao seu freguês do lado qual foi o resultado do FUTBOIL!”. O palhaço, como o rabo da montaria, além de rearticular os valores missivos – o que é uma forma de colocar em questão a valorização do objeto – promove sua destruição ao menosprezar o fenômeno, já que FUTBOIL significa “fenomenozinho urbano tipicamente brasileiro observado in loco”.

Do mesmo modo que os meninos em “FUTBOIL”, o Gerente Geral e sua comitiva lutam, ironicamente, pelo fracasso.

Apesar disso, na tematização metalingüística, em que a figuratividade e a textualização dizem respeito à construção da própria HQ enquanto veículo de comunicação e de sua circulação social, se a engenhosidade do autor dificulta sua compreensão – indo ao encontro do fracasso do mesmo modo que os meninos e a comitiva – vai de encontro à banalidade de informações, como as propagadas por Sílvio Santos e outros camelôs.

Nesse último movimento, a proclamação de “Errarem marcianum est” é vitoriosa.

4. A ARTICULAÇÃO DA REALIDADE

Herdeira do pensamento de Saussure, a semiótica concebe o sentido como construção e não como referência a “coisas” ou “fatos” do mundo suposto real. A realidade, desse ponto de vista, é o resultado de visões de mundo, que determinam modos de se referir. A objetividade, portanto, é um efeito de sentido e não a maneira concreta e impessoal de significar as “coisas do mundo”.

Tradicionalmente, distingue-se o sentido dos signos em denotativos e conotativos. Os primeiros são ditos objetivos e adequados, reservando-se para os segundos as características de subjetividade e de desvios de uso. Denotação e conotação, contudo, não são questões lexicais, mas discursivas, visto que é no discurso, em arranjos entre temas e figuras, que se determina o sentido assumido pelas palavras.

A palavra “proa”, em tratados de navegação, significa somente a parte anterior do navio, não significa também a cabeceira da mesa, como no soneto de Mallarmé. São as articulações entre as isotopias do banquete e da navegação que garantem a metáfora da palavra “proa” no poema e é apenas a presença da isotopia da navegação que garante a monosemia de proa em tratados a respeito do tema. Assim, a conotação do significado de “proa” como cabeceira da mesa e sua denotação são efeitos de sentido.

Quando há apenas uma isotopia temática, os signos tendem a assumir apenas um significa-

do, gerando o efeito de sentido de adequação e objetividade entre o significante e o significado. A presença de duas ou mais isotopias, contrariamente, faz com que outros significados sejam relacionados aos mesmos signos, gerando efeitos de sentido conotativos, como metáforas e metonímias.

Desse modo, a linguagem funciona nos limites entre efeitos de denotação e conotação, gerando dois tipos básicos de articulação da realidade: há discursos referenciais, predominantemente denotativos; e discursos que podem ser chamados míticos, com predomínio da conotação.

A construção de mitos e de realidades

Nos discursos referenciais, a linguagem é enfatizada em sua função representativa, em que cabe a ela o papel de construir efeitos de sentido de realidade. Nessa função, a linguagem parece refletir o suposto “mundo das coisas reais”. Contrariamente, nos discursos míticos, a linguagem é enfatizada em sua função construtiva, em que cabe a ela o papel de construir visões de mundo. Nessa função, a linguagem se denuncia como formadora de realidades e deixa de parecer apenas um reflexo do “mundo”.

Aplicando essas duas funções contrárias da linguagem à construção de romances, é possível sugerir uma tipologia de como a prosa trata as

relações entre a ficção e a realidade construídas por meio dela.

Quando o autor se torna personagem de si mesmo, fazendo com que haja interdiscursividade entre suas obras e os discursos a respeito de sua vida, criam-se efeitos de realidade em que tudo se passa como se a personagem e o autor fossem as mesmas pessoas. Na literatura brasileira contemporânea, o melhor exemplo é o escritor Luiz Alberto Mendes. Ex-presidiário, condenado por roubo e assassinato, Luiz Alberto narra a história de sua vida de crimes e de detento. Além do predomínio da denotação, ele narra no que se convencionou chamar sequência linear dos acontecimentos, em que se contam os fatos em ordem cronológica. O resultado desses recursos semióticos faz com que, mesmo sendo produtos do discurso e da linguagem, seus textos se confundam com sua vida “real”.

Joca Reiners Terron, ao contrário, não faz em seus escritos essa relação entre vida e obra. Em *Não há nada lá*, seu primeiro romance, são contadas as peripécias dos escritores William Burroughs, Raymond Russel, Torquato Neto, Isidore Ducasse, Arthur Rimbaud, Alister Crowley e Fernando Pessoa em torno de um cubo de quatro dimensões e da profecia não revelada da Virgem de Fátima. A seu modo, Joca Terron faz seu delírio figurativo enfatizando a função construtiva da linguagem, criando um mundo mítico dado a existir exclusivamente nas páginas de seu romance.

Há, no entanto, mais dois processos de uso da linguagem. Se Luiz Alberto Mendes afirma a função representativa e Joca Reiners Terron, a função construtiva, é possível, ainda, negar as duas funções, totalizando quatro regimes de articulação da realidade.

Um romancista pode iniciar suas histórias de modo semelhante ao regime adotado por Luiz Alberto Mendes e articular a realidade de acordo com a função representativa da linguagem.

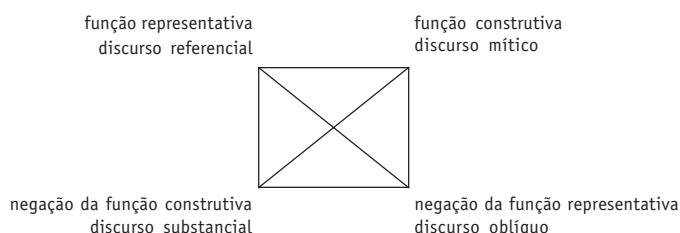
Contudo, a qualquer momento, pode negar a adequação construída entre a linguagem e a representação do mundo e introduzir incoerências nessa relação que orientam o discurso rumo ao absurdo. Dentre os prosadores da literatura brasileira contemporânea, Lourenço Mutarelli utiliza esse processo nos três romances escritos por ele até então. Tanto em *O cheiro do ralo*, quanto em *O natimorto* e *Jesus Kid*, as personagens iniciam suas peripécias em meio à suposta realidade tomada como verdadeira, todavia, em poucos capítulos, já foram introduzidas passagens capazes de negar esse ponto de vista. Em *O natimorto*, a partir dos avisos e fotografias de que fumar faz mal à saúde, impressos em maços de cigarro, o narrador elabora um novo tarô, com o qual passa a nortear sua vida.

Na negação da função construtiva da linguagem, contrariamente, o autor parte do universo dito fictício para introduzir nele elementos capazes de negar seu estatuto de invenção e mito. São os recursos literários que, basicamente, Marcelo Mirisola e Glauco Mattoso utilizam: Marcelo Mirisola, em muitas passagens de *O Azul do filho morto*, parte da desconstrução de mitos da televisão brasileira da década de 70; e Glauco Mattoso, em *A planta da donzela*, parte do romance *A pata da gazela*, de José de Alencar, e rearticula suas personagens em clubes sadomasoquistas, cruzando passagens de Alencar com as de antropólogos e historiadores.

Ao estudar o discurso publicitário, J. M. Floch (Floch, 1995: 183-226) parte da articulação entre as afirmações das funções representativa e construtiva e de suas respectivas negações para determinar quatro tipos de regimes de publicidade. Quando há afirmação da função representativa, Floch chama publicidade referencial; quando há afirmação da função construtiva, chama publicidade mítica. A negação da função representativa é chamada publicidade oblíqua;

a negação da função construtiva é chamada publicidade substancial.

A articulação da realidade, seja no discurso da literatura seja no discurso publicitário, é problematizada nos mesmos princípios semióticos. Portanto, nada impede que a terminologia de Floch seja empregada nos demais tipos de discurso, além do estudado por ele.



Os quatro tipos discursivos de articulação da realidade são regimes de realização do discurso disponíveis no aparato formal da enunciação, que podem ser utilizados de acordo

com a engenhosidade retórica. Essa engenhosidade, por sua vez, pode se realizar na complexificação do uso dos regimes na construção do texto.

A articulação da realidade na história em quadrinhos

Os delírios figurativos analisados em “Eu quero ser uma locomotiva” e “Errare marcianum est” sugerem, na obra em quadrinhos de Luis Gê, que o autor investe na função construtiva da linguagem, realizando, portanto, discursos míticos.

Entretanto, embora haja investimento no regime mítico de articulação da realidade, Luis Gê complexifica tal procedimento ao transitar pelos demais regimes. A HQ “Quem matou Papai Noel?” é um dos melhores exemplos de sua engenhosidade retórica na utilização desse recurso semiótico.





DORME, ARLINDO... AS VENDAS NÃO ESTÃO BOAS, MAS AINDA TEM TEMPO ATÉ O NATAL.



VOCÊ NÃO ACHA QUE JÁ CHEGA MEU CHEFE PRA ME POR A CULPA DA CRISE?



OU VOCÊ TAMBÉM ME ACHA COM CARA DE CRISTO, SANTO MILAGREIRO, PAPAI NOEL...

AH, OS PAIS!... SEMPRE SE PREOCUPANDO...AS RESPONSABILIDADES SÃO TANTAS, E É PRECISO A QUALQUER CUSTO AMPARAR E SALVAGUARDAR O FUTURO DOS FILHOS! A DATA MÁXIMA DA CRISTANDADE COMEMORA O NASCIMENTO DO NOSSO PAI, O PAI DE TODOS, PAPAI NOEL! ESSA É UMA HISTÓRIA DE NATAL. LUIZ GÊ PRODUÇÕES PRESENTS...

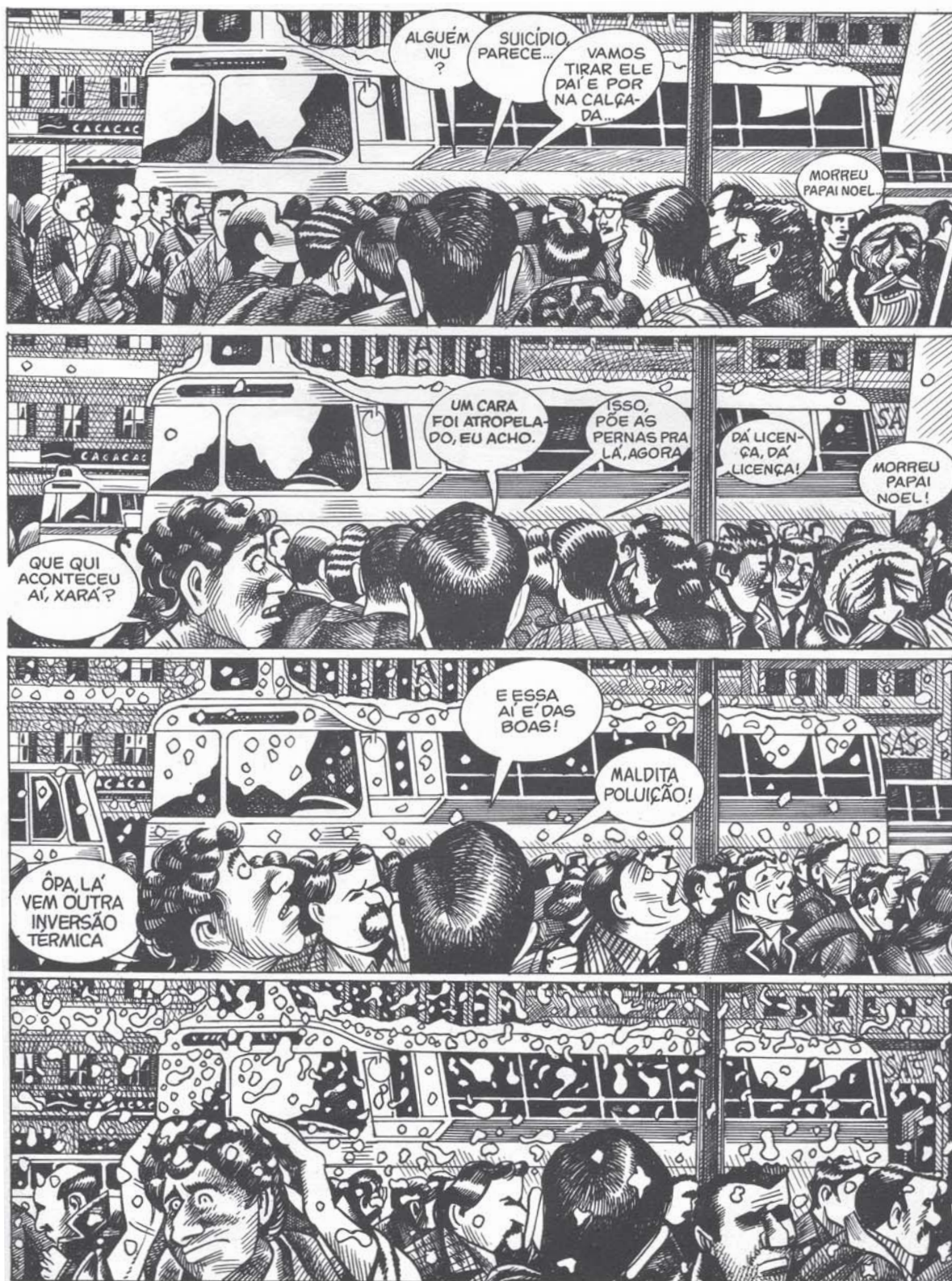












NICOLAU MORREU EM DEZEMBRO, POUCO ANTES DO NATAL. SEU FALECIMENTO, EVIDENTEMENTE, EM NADA ALTEROU A GRANDE FESTA. ALGUNS PENSAVAM QUE ELE ERA O VERDADEIRO PAPAI NOEL, AFINAL TRABALHAVA NAQUELA LOJA TÃO GRANDE... NÃO, NICOLAU ERA APENAS FRUTO DA INVENÇÃO HUMANA, O AUTÊNTICO, O ÚNICO, O VERDADEIRO BOM VELHINHO NÃO PODE MORRER, E NÃO ESTÁ AQUI NA TERRA, MAS NO CÉU... →



...ESTA' NO CÉU A 20.000 PÉS DE ALTURA, SE DIRIGINDO VELOZMENTE PARA O HEMISFÉRIO SUL, ILHAS MALVINAS E ADJACÊNCIAS, AONDE ELE VAI TODO ANO, PARA IMPIEDOSAMENTE ENCHER O SACO !



O percurso figurativo, enquanto patamar mais concreto e específico do percurso gerativo do sentido, é o mais sensível à articulação da realidade nos quatro regimes discursivos propostos.

Uma figuratividade baseada no consenso a respeito do “mundo” suposto real se torna mais propícia para o regime referencial do discurso. Os efeitos de realidade, porém, são resultado de consensos sociosemióticos, pois cada cultura determina para si o que é realidade ou não. Desse modo, cada sistema semiótico cria dispositivos figurativos para simular a relação direta com a realidade construída, em busca de apagar o papel construtivo da linguagem e a favor de efeitos de sentido representativos.

O que há de comum entre o som do violino e o canto dos pássaros? *N’As quatro estações*, de Vivaldi, no sistema semiótico da música, há um discurso musical que se encarrega de estabelecer relações entre pássaros e violinos, que permanece no texto do concerto e determina sua significação. Do mesmo modo, em sua *VI Sinfonia, pastoral*, Beethoven relaciona tímpanos e tambores ao som dos trovões. Sem dúvida, nas duas peças, há interferências dos respectivos programas e títulos das obras na construção da figuratividade, visto que, em muitas peças musicais, faz parte da geração do sentido a relação entre a semiótica musical e a semiótica verbal que a ancora.

Cada sistema semiótico, portanto, estabelece, no discurso, modos de dizer o real. Nas semióticas plásticas, a cultura do ocidente se encarrega de dar forma a modos de se referir ao que é visto por meio de regras como a perspectiva, as relações entre planos de construção da imagem, os limites dos traços na representação das “coisas do mundo”, etc. Assim, as vanguardas modernas, antes de reformularem a “representação da realidade”, reformulam os princípios semióticos de construção e realização das artes plásticas.

Em outras palavras, os modos de representar as faces das madonas de Rafael, das majas de Goya ou das senhoritas de Avignon, de Picasso, é antes uma questão de processo semiótico de organização de elementos plásticos, que de desenhar “conforme a realidade das coisas”. Isso significa que cada estilo de época e cada estilo individual estabelece os critérios do que é visto ou imaginado como adequado ao real.

Embora caricaturas, todas as personagens de “Quem matou Papai Noel?”, enquanto figuras do discurso, podem ser vistas como “adequadas ao real”; menos uma, o Cara de Bola.

Recapitulando o que está dito no capítulo anterior, o percurso figurativo, em semióticas plásticas, não deve ser confundido com as imagens que o significam manifestadas no texto. Vale lembrar, as figuras são, teoricamente, o último patamar do percurso gerativo do sentido, cujos domínios de aplicação dizem respeito ao plano de conteúdo. As figuras são os significados dos signos, que se manifestam nos significantes próprios do sistema semiótico utilizado na significação do texto. Se o sistema semiótico é verbal, os significantes são de ordem fonológica; se é plástico, os significantes são imagens visuais. Se nos sistemas verbais o percurso figurativo é textualizado em palavras, na maioria das histórias em quadrinhos há articulação de palavras e imagens para expressar a figuratividade do conteúdo.

Em “Quem matou Papai Noel?”, as pessoas do discurso são desenhadas para criar a expectativa de função representativa da linguagem devido à estabilização de um modo específico de desenhá-las; as personagens são pessoas comuns, não são os monstros de Marte, de “Errare marcianum est”, nem há neutralizações de coordenadas históricas e geográficas, como em “Eu quero ser uma locomotiva”. O Cara de Bola, no entanto, vai de encontro a essa estabilização, visto que é a única

pessoa cuja cabeça é desenhada diferentemente, próxima dos delírios das demais HQs.

Enquanto a imagem do Cara de Bola coloca em questão a função representativa da linguagem, os desenhos das pessoas “comuns”, inclusive do Papai Noel, colocam em questão a função construtiva. O primeiro quadrinho, em que o Papai Noel surge embriagado, no meio da orgia, parece investido do regime mítico de articulação do real; mas, como se trata de um baile de Carnaval, a definição do Papai Noel oscila entre a da personagem mitológica das festas de Natal e a de um homem comum, bêbado e fantasiado. Nesse processo, o investimento mítico é negado no regime substancial de articulação da realidade.

No desenvolvimento da narrativa, tanto as farras do Papai Noel quanto a decepção das crianças se revelam pesadelos, e o regime referencial da articulação da realidade volta a reger o cotidiano do pai das crianças. Esse regime determina o discurso até o primeiro aparecimento do Cara de Bola, quando, no regime oblíquo, é negado o regime referencial.

Do aparecimento do Cara de Bola até sua morte, o discurso segue em regime oblíquo, sustentado entre a representatividade referencial, figurativizada pela ação cotidiana e as demais personagens, e a construção mítica da figura do homem com cabeça estranha.

Por fim, as últimas cenas são reservadas para o retorno do “verdadeiro” Papai Noel, que corta os céus em seu trenó de renas. Nesse momento da narrativa, o regime oblíquo parece trocado pelo regime mítico e a linguagem se realiza como construção. Contudo, não se trata do Papai Noel gentil e bondoso das festas de Natal, trata-se de um velho furioso, que chicoteia impiedosamente suas renas, além de viajar na companhia de aviões de guerra. Embora pareça mítico, o regime discursivizado se dá na transformação do regime mítico no substancial: a figura do Papai Noel é

mítica, mas seu temperamento sórdido e os caças garantem a negação substancial.

Em síntese, os movimentos de articulação da realidade em “Quem matou Papai Noel?” estão discursivizados da seguinte maneira:

Papai Noel na festa de carnaval – mítico ↔ substancial	} regime mítico
Sonho do Seu Arlindo – referencial	
A história do Cara de Bola – referencial ↔ oblíquo	
Papai Noel e os aviões voando no céu – mítico ↔ substancial	

Essa articulação da realidade gera, pelo menos, três efeitos de sentido: dois deles dizem respeito à escolha dos valores que são utilizados para negar ora a função representativa, ora a função mítica da linguagem; e o último diz respeito à totalidade da HQ.

Recapitulando, a realidade, tanto no regime referencial quanto no regime mítico, é formada em arranjos entre percursos temáticos e figurativos. O regime referencial é realizado com valores próprios da denotação, investidos na figurativização da cidade e das personagens; e o regime mítico, com valores conotativos, investidos nas figuras do Papai Noel e do Cara de Bola. Para negar ambos os regimes, é necessário que valores oblíquos neguem os valores representativos do regime referencial e que valores substanciais neguem os valores construtivos do regime mítico.

Dentre os romancistas da literatura brasileira contemporânea, embora Glauco Mattoso e Marcelo Mirisola invistam no regime substancial, os valores substanciais escolhidos para negar os valores míticos são diferentes. Enquanto Glauco Mattoso, n’*A planta da donzela*, expõe a sexualidade perversa das personagens românticas de José de Alencar, Marcelo Mirisola desmonta os mitos da televisão brasileira das décadas de 70 e 80 ora perguntando por onde andarás esta ou aquela pessoa famosa, há muito tempo desaparecida dos meios de comunicação

– como o mito sexual Kátia D’Angelo – ora insinuando o quanto a imagem pública destoa da suposta “pessoa” real, quando afirma que o *playboy* Pedrinho Agnaga teve um filho tão debilóide como o próprio Mirisola.

Luiz Gê, por sua vez, não se vale com tanta ênfase da sexualidade perversa nem de contrastes entre as imagens públicas e privadas de suas personagens. Em “Quem matou Papai Noel?”, o investimento no regime substancial de articulação da realidade se dá nas cenas em que aparece o “verdadeiro” Papai Noel, primeiro no baile de Carnaval, depois voando em seu trenó de renas acompanhado dos caças. Uma vez figurativizado o mito, Luiz Gê o nega por meio do antagonismo moral: se o lendário Papai Noel é bom e justo, seu Papai Noel é um velho bandalho e irresponsável, que troca a distribuição dos presentes na noite de Natal pelo Carnaval. Além do mais, não é o caso de presentear com justiça, mas de movimentar o mercado consumidor; ao viajar pelos céus, na companhia de aviões de guerra – que descem todo ano rumo ao Sul para “ímpiedosamente encher o saco” – o Papai Noel se torna mais um agente do imperialismo econômico e militar das potências do Hemisfério Norte contra os países subdesenvolvidos do terceiro mundo.

Em termos retóricos, Luiz Gê se vale de uma diáfora; ele utiliza um mesmo significante correlacionado com o significado contrário do habitual. Repetir o mesmo signo dá forma a anáforas, contudo, pode-se repetir o mesmo significante, mas com outros significados, ao longo da argumentação. O significante do Papai Noel é como o do “verdadeiro”, seu significado, porém, está contrariado pelas ações e paixões da personagem.

Em sua diáfora, Luiz Gê humaniza o Papai Noel, entretanto, humanizá-lo é torná-lo desumano, semeador de guerras, injustiças e pesadelos. Ainda por meio da diáfora, Luiz Gê,

ao invés de instaurar uma realidade das “coisas” na humanização da lenda, faz com que o Papai Noel funcione em outra mitologia, aquela construída em torno dos valores do capital. Não se trata, por isso, de apontar uma realidade objetiva, mas ideológica.

Na colocação em discurso, as cenas em que o regime substancial determina a articulação da realidade estão dispostas no início e no final do texto, intercalando a história do Cara de Bola. Tudo se passa como se a lenda encontrasse um paralelo humano na vida de seu Nicolau – vulgo Cara de Bola – que, a seu modo, também é um Papai Noel. Intercalantes, as cenas míticas substancializadas seriam o equivalente mítico da realidade prática realizada na história do Cara de Bola.

Essa realidade prática, que parece ser afirmada no regime referencial, é na verdade negada por investimentos discursivos no regime oblíquo.

Retomando exemplos da literatura brasileira, está dito que Lourenço Mutarelli também investe no regime oblíquo na construção de seus romances. Em princípio, os três romances de Mutarelli *O cheiro do ralo*, *O natimorto* e *Jesus Kid* começam em função referencial, a realidade é construída neles em denotações e ações cotidianas. Todavia, paulatinamente, essa articulação é negada na medida que o autor introduz o inusitado capaz de colocar em questão a realidade e denunciá-la como construção. Em *O cheiro do ralo*, o dono da loja de penhores vê seus problemas com o ralo do banheiro e o esgoto tornarem-se cada vez mais estranhos e o que é tomado como fato comum, torna-se cada vez mais absurdo.

Em Mutarelli, os valores capazes de negar a representação referencial da realidade são de ordem psicótica, suas personagens são tomadas por distúrbios emocionais. Nessas crises, a realidade é redimensionada na loucura que,

enquanto sistema organizado de valores, desarticula a realidade em outras visões de mundo. Assim, em *O natimorto*, a lógica do tarô escondido nos avisos dos maços de cigarro encaminha a desconstrução da realidade com outra construção. O regime oblíquo, portanto, está articulado não para inserir mitos na “realidade”, mas para mostrar que a “realidade” é uma forma de mitologia.

Luiz Gê, contrariamente, investe na comédia para transformar sua realidade em mito. Com metáforas – pois uma cara como bola serve para ser chutada – Luiz Gê insere o absurdo no cotidiano por meio do riso e da ironia. O “Cara de Bola”, ora confundido com o verdadeiro Papai Noel por falsos Papais Noéis, ora apresentado como rígido defensor da lei, a ponto de impedir a fuga de um ladrão de rua, não passa de mais um falso Noel, não passa de um empregado menor em lojas de departamentos.

O “Cara de Bola”, entre a covardia e a indignação, é um homem comum, contudo, sua cara estranha o torna singular. Mas que singularidade é essa? Metaforizado com a bola no delírio figurativo, uma cara para ser chutada é uma cara comum. Em sua engenhosidade retórica, Luiz Gê cria uma figura que é tão estranha quanto comum, por isso é tão estranha.

Por que o “Cara de Bola” merece tanto destaque? Enquanto uma realização no mundo construído como real, ele manifesta a lenda enviesada do Papai Noel verdadeiro e mal intencionado, que paira miticamente sobre a humanidade. Se no mundo mítico o Papai Noel é substancializado por ações e paixões contrárias às do lendário Papai Noel, quando esse novo mito se manifesta no mundo cotidiano em que o “Cara de Bola” se passa por Papai Noel, sua realidade é tornada oblíqua no mito do homem comum, inserido na suposta realidade que o tornaria assim.

Colocados em paralelo, cada Papai Noel, seja o da lenda deturpada, seja o “Cara de Bola”,

é a figura capaz de negar o regime de articulação da realidade em que atua: o Papai Noel deturpado nega o regime mítico; o “Cara de Bola” nega o regime referencial. Ainda em paralelo, enquanto o “Cara de Bola” insere a comédia da tragédia, o Papai Noel deturpado faz o contrário, insere a tragédia na comédia.

Analizados os efeitos de sentido que dizem respeito à escolha dos valores que são utilizados para negar as funções representativa e mítica da linguagem, resta analisar o efeito que diz respeito à totalidade da HQ.

O mito enquanto linguagem

Colocando em contraste a realidade mítica e a realidade prática, Luiz Gê constrói outro mito.

Ao propor o mito como linguagem, Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1985: 237-265) determina a estrutura capaz de explicar como essa semiótica funciona. Seu exemplo é o mito de Édipo. Para o antropólogo, não se trata do Édipo de Sófocles nem de um suposto mito original do herói tebano. Trata-se, para ele, de uma estrutura mítica fundamental, que determina o mito de Édipo, seja ele manifestado na tragédia grega ou em suas variantes – inclusive a variante do Édipo de Freud.

Para Lévi-Strauss, não apenas Édipo está subordinado a essa estrutura fundamental, mas toda a genealogia da qual ele faz parte. Desse modo, é possível estabelecer regularidades no mito: os heróis ou subestimam, ou superestimam os laços familiares; enfrentam monstros ctônicos; têm dificuldades em andar corretamente.

Quando Cadmo – que gerou Polidoro, que gerou Lábdaco, que gerou Laio, que gerou Édipo – sai em busca de sua irmã Europa; quando Édipo – que gerou Antígona, Polinice e Etéocles – casa-se com sua mãe Jocasta; e quando Antígona enterra o irmão Polinice, há superestimação dos

laços familiares. Contrariamente, quando os Spartoi, irmãos entre si, matam-se uns aos outros; quando Édipo mata seu pai Laio; e quando Etéocles mata o irmão Polínice, há subestimação dos laços familiares.

No que diz respeito aos monstros ctônicos, Cadmo mata um dragão e Édipo imola a Esfinge; e quanto às dificuldades em andar, Lábdaco significa “coxo”, Laio significa “torto”, e Édipo significa “pés inchados”. Para o antropólogo, vencer os monstros ctônicos está relacionado à negação do princípio de que os homens são autóctones, pois matar os monstros quer dizer que os homens não nascem da Terra, contraindo com ela uma relação de alteridade. Contrariamente, em mitologia, os homens nascidos da Terra têm dificuldades em andar, significando, com isso, uma relação de identidade em que Terra e homens são os mesmos. Assim, enquanto se manifesta no mito a possibilidade de vencer a autoctonia, manifesta-se também a impossibilidade, visto que os matadores de monstros são coxos.

Em sua análise, Lévi-Strauss conclui que, no mito de Édipo, a superestimação dos laços familiares está para a subestimação deles, na mesma medida em que o esforço para vencer a autoctonia está para a impossibilidade de consegui-lo.

Semiotizando Lévi-Strauss, trata-se de correlacionar uma isotopia prática e uma mítica em busca da complexificação de uma contradição baseada na relação semântica *identidade vs. alteridade*. A genealogia da qual Édipo faz parte reveste a isotopia prática em função da realidade social e política das personagens do mito, enquanto as questões da autoctonia revestem a isotopia mítica que busca solucionar a origem do homem. Complexificadas no discurso do mito, uma isotopia determina a outra em função da correlação estabelecida – uma vez que os monstros e as dificuldades em andar inserem a

realidade mítica na realidade prática e as histórias da família, ao contrário, inserem a realidade prática na realidade mítica.

Em “Quem matou Papai Noel?”, Luiz Gê constrói uma correlação semelhante àquela que dá forma aos mitos. Enquanto a vida cotidiana e a história do “Cara de Bola” seguem seu percurso figurativo, revestindo a isotopia prática do discurso, a lenda do Papai Noel corrompido reveste a isotopia mítica. Complexificadas na HQ, uma isotopia determina a outra por meio da figura do Papai Noel, seja o corrompido, seja o “Cara de Bola”.

O fazer missivo e a construção de mitologias

No fazer missivo articulado por Luiz Gê é possível confirmar outra relação entre seu discurso e aquele dos mitos.

Em “Quem matou Papai Noel?”, o fazer emissivo que movimenta os sujeitos em busca do objeto de valor gira em torno de valores de vida, especificados na tematização do Natal e realizados nos presentes da festa. Contudo, do mesmo modo que em “Errare marcianum est”, a *performance* é frustrada no rompimento sistemático de contratos fiduciários. O patrão de Arlindo não lhe dá o aumento esperado e Arlindo tem pouco dinheiro para presentear os filhos, que podem ficar sem presentes na noite de Natal, conforme os pesadelos do pai. Arlindo não garante o aumento do “Cara de Bola”, que nega presentes tanto a outro Papai Noel de rua, quanto às crianças que é obrigado a atender na loja. Os resultados são acessos de cólera em cascata, cada um se vingando como pode na pessoa errada.

Visto que o patrão de Arlindo vai de encontro a ele, que vai de encontro ao “Cara de Bola”, que vai de encontro às crianças, o fazer remissivo está realizado por uma seqüência de

antissujeitos, impedidos de cumprir o contrato fiduciário pelos mesmos motivos: não há dinheiro suficiente para tanto devido a uma crise econômica.

O antissujeito abstrato crise econômica está figurativizado na diáfora do Papai Noel “verdadeiro” que, no não cumprimento de seu papel lendário, fere também o contrato fiduciário a respeito das crenças nas ações e paixões esperadas. Em sua dimensão mítica, a personagem corrompida reafirma o mito da circulação de renda baseado no imperialismo econômico, que parece articulado em torno da livre economia do mercado capitalista, mas na verdade depende de força militar para se impor.

Ao mesmo tempo, mostra-se a inversão do sentido original do rito dos presentes da festa de Natal. Presentear na noite de Natal teria a função de relembrar o nascimento de Cristo e simular o ouro, o incenso e a mirra dados pelos três reis magos. O próprio narrador da história denuncia essa inversão em sua fala, logo antes da apresentação do título: “A data máxima da cristandade comemora o nascimento do nosso Pai, o Pai de todos, Papai Noel!”. Papai Noel está no lugar de Papai do Céu e trata-se do Papai Noel corrompido.

Essa dimensão mítica, complexificada na diáfora, faz do mito político-econômico-religioso o núcleo do fazer remissivo que determina a dimensão pragmática do discurso, figurativizada na vida do “Cara de Bola”.

Como se dá a articulação da missividade no mito de Édipo, especificamente no que diz respeito à articulação entre suas isotopias mítica e prática? Embora na dimensão prática a história da dinastia tebana se desenvolva emissivamente – cada um gera seus filhos e netos – a dimensão mítica cuida, a todo momento, de remeter a emissividade prática à articulação mítica entre os laços familiares e a autoctonia do homem.

O mito, portanto, tem caráter remissivo. Toda mitologia, a seu modo, funciona como o fazer remissivo, visto que o mito está em função da presença constante de sua estrutura, determinando a narrativa sempre da mesma maneira. Em Édipo, é devido à estrutura do mito que a dinastia tebana está sempre subestimando e superestimando laços familiares em suas gerações.

Em “Quem matou Papai Noel?”, o “Cara de Bola” faz parte de um elo de rompimentos de contratos fiduciários em que há subestimação dos laços trabalhistas, do mesmo modo que faz parte de outro em que há superestimação desses laços na busca do objeto de valor, figurativizado nos presentes da festa de Natal. Essa relação está articulada com a lenda do Papai Noel diáfórico, em que, justamente por meio da diáfora, ao mesmo tempo em que há a possibilidade de afirmação da figura do Papai Noel bom e verdadeiro, é impossível fazê-lo sem mostrar, no imperialismo econômico do mercado moderno, o lado corrupto que sustenta o mito do Natal e seus presentes.

Em sua vida prática, o “Cara de Bola” vive esse mito moderno sem conseguir, remissivamente, escapar dele. Enquanto parte do elo de contratos frustrados e da supervalorização dos presentes, o “Cara de Bola” vive também uma crise de *identidade vs. alteridade*, mas diferente da crise edipiana a respeito da autoctonia. Embora pareça diferente de todos, pois ele figurativiza a cara de bola para ser chutada, todos sofrem o mesmo que ele nas tramas dos contratos, inclusive as crianças. Na totalidade da HQ, todos são como se tivessem a cara de bola, todos são chutados como seu Nicolau.

Novamente, a estrutura *emissivo vs. remissivo*, figurativizada respectivamente na vida prática e na vida mítica das personagens da HQ, funciona como um fazer remissivo complexo, como nas demais obras de Luiz Gê. Quais são,

nesse caso, os valores emissivos que se articulam com essa remissividade complexa?

A temática dos rompimentos de contratos fiduciários em cascata enquanto explicação da economia brasileira não aparece apenas nos textos

de Luiz Gê, como em “Quem matou Papai Noel?” e “Errare marcianum est”. Em sua *Ópera do malandro*, Chico Buarque de Hollanda, na canção de abertura *O malandro*, utiliza o mesmo tema em outros percursos figurativos:

O malandro
Na dureza
Senta à mesa
Do café
Bebe um gole
De cachaça
Acha graça
E dá no pé

O garçom
No prejuízo
Sem sorriso
Sem freguês
De passagem
Pela caixa
Dá uma baixa
No português

O galego
Acha estranho
Que o seu ganho
Tá um horror
Pega o lápis
Soma os canos
Passa os danos
Pro distribuidor

Mas o frete
Vê que ao todo
Há engodo
Nos papéis
E pra cima
Do alambique
Dá um trambique
De cem mil réis

O usineiro
Nessa luta
Grita “puta que pariu”
Não é idiota
Trunca a nota
Lesa o Banco
Do Brasil

Nosso banco
Tá cotado
No mercado
Exterior
Então taxa
A cachaça
A um preço
Assustador

Mas os ianques
Com seus tanques
Têm bem mais
O que fazer
E proibem
Os soldados
Aliados
De beber

A cachaça
Tá parada
Rejeitada
No barril
O alambique
Tem chilique
Contra o Banco
Do Brasil

O usineiro
Faz barulho
Com orgulho
De produtor
Mas a sua
Raiva cega
Descarrega
No carregador

Este chega
Pro galego
Nega arrego
Cobra mais
A cachaça
Tá de graça
Mas o frete
Como é que faz?

O galego
Tá apertado
Pro seu lado
Não tá bom
Então deixa
Congelada
A mesada
Do garçom

O garçom vê
Um malandro
Sai gritando
Pega ladrão
E o malandro
Autuado
E julgado e condenado culpado
Pela situação

A circulação econômica de bens de consumo no Brasil, metonimizada pela economia da cachaça, é baseada na quebra de contratos fiduciários e de soluções que se realizam na forma de roubos e trambiques. No círculo vicioso da falcatrua, o único culpado é o malandro, que também é o único que não participa dele, uma vez que não trabalha para seu funcionamento.

Em “Quem matou Papai Noel?”, dá-se o mesmo: o grande culpado, o imperialismo econômico, movimenta o infortúnio das personagens; o único culpado é um ladrão de rua, denunciado às autoridades pelo “Cara de Bola”, que, como o garçom, denuncia o malandro da canção.

O malandro de Luiz Gê, além de escapar da polícia, no final da HQ mata o “Cara de Bola”. Seria esse o valor emissivo capaz de romper o

mito que orienta o discurso da HQ? De acordo com a narrativa de “Quem matou Papai Noel?”, só aquele que não participa das quebras dos contratos poderia romper o mito que os determina.

Em sua versão dos mitos sociais, o “Cara de Bola” figurativiza o otário, que tem um papel temático bem definido no imaginário brasileiro. Para ilustrar tal papel e sua contraposição ao do malandro, basta lembrar a canção de Caetano Veloso *Festa imodesta* – que cita a canção *O cinema falado*, de Noel Rosa – quando diz que tudo aquilo que o malandro pronuncia, o otário silencia. De modo mais contundente, na HQ de Luiz Gê o malandro, em seu fazer homicida, silencia o otário Nicolau e vai de encontro a tudo aquilo que ele representa.

5. HISTÓRIA EM QUADRINHOS E MÚSICA

Em semiótica, costuma-se distinguir os sistemas de significação em verbais e não-verbais. Os sistemas verbais são as línguas naturais; os não-verbais podem ser sistemas semióticos plásticos, musicais, gustativos, olfativos, tácteis, etc. Além deles, há ainda os sistemas sincréticos, quando dois ou mais dos sistemas anteriores são articulados no mesmo plano de expressão.

A história em quadrinhos, na medida em que se manifesta na semiótica verbal e na semiótica plástica, é um sistema de significação sincrético, que constitui, por si só, uma linguagem específica, capaz de definir um sistema semiótico próprio.

Desenvolvida em uma tradição com mais de um século de existência, a HQ se tornou uma linguagem com semiótica particular e desenvolve sua história enquanto objeto de arte. Desse modo, a semiótica da HQ pode ser articulada com outras semióticas.

Em 1984, Arrigo Barnabé compôs *Tubarões voadores* a partir de uma das primeiras HQs de Luiz Gê. No texto da composição, Luiz Gê, ao invés de aparecer como letrista, o que daria forma à semiótica da canção, apresenta uma história em quadrinhos, para sincretizar HQ e música no mesmo plano de expressão.

De acordo com a “Retórica da imagem” (Barthes, 1984: 31-34), de Roland Barthes, há duas possibilidades básicas do sincretismo entre semiótica verbal e semiótica plástica: ou a

semiótica verbal explica a semiótica plástica, reduzindo sua polissemia; ou a semiótica verbal complementa a semiótica plástica em função de um sintagma mais geral, que as organiza.

A imagem visual, para Barthes, tem significação polissêmica, de modo que a semiótica verbal, ao explicá-la a título de legenda, reduz sua polissemia. Em termos semióticos, a figuratividade da semiótica plástica é identificada à figuratividade da semiótica verbal, o que faz com que esta explique o significado daquela. A essa função do verbal em relação ao plástico, Barthes chama ancoragem. Em fotografias de jornais e títulos de fotos artísticas ou esculturas, a semiótica verbal ancora a semiótica plástica, determinando seu processo de significação.

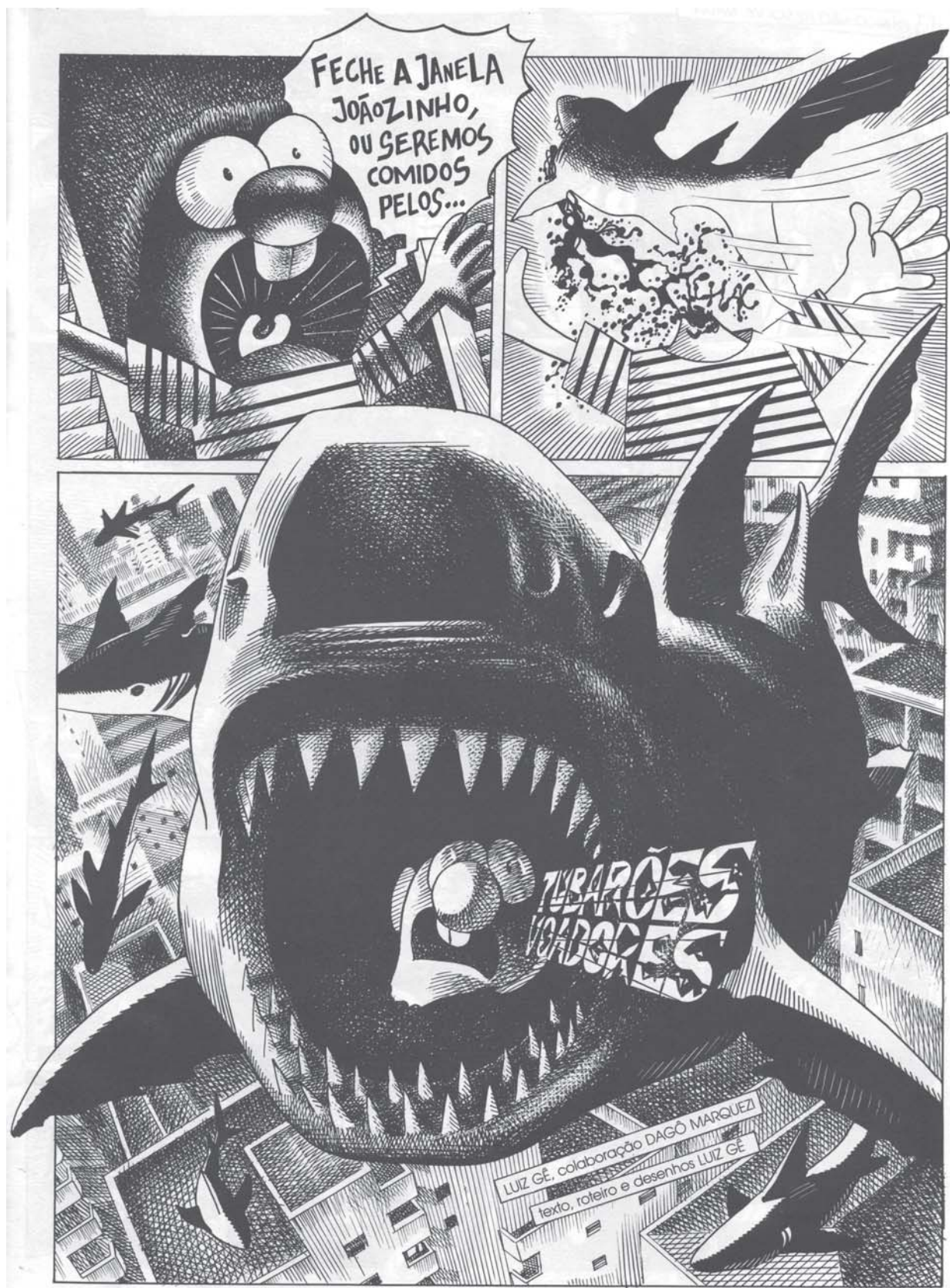
Contudo, a semiótica verbal pode, ao invés de explicar a semiótica plástica por meio da redundância figurativa, partilhar com ela a expressão do mesmo percurso figurativo. Nas HQs, uma vez formada a figuratividade no plano de conteúdo, seus elementos podem se manifestar em combinações de imagens plásticas e textos verbais. Nessas combinações, as figuras do plano de conteúdo se manifestam ora em imagens, ora em palavras, em função do sintagma mais geral, formado pelo sincretismo das duas semióticas. Barthes chama função de etapa a esse tipo de relação entre o verbal e o visual.

As duas funções da semiótica verbal propostas por Barthes podem ser aplicadas também às relações entre a semiótica verbal e a musical. Quando o texto verbal explica composições instrumentais com títulos ou programas, há função de ancoragem; quando essa semiótica compõe com a música correlações entre melodia e letra, como nas canções, há função de etapa.

Em “Tubarões voadores”, as semióticas plástica e musical estão sincretizadas com a

verbal em função de etapa, uma vez que o sincretismo entre as três semióticas gera o sintagma geral que as organiza em forma de texto. Entretanto, para viabilizar a análise, convém estudá-las separadamente.

Como a HQ “Tubarões voadores” é anterior à música e aparece publicada sem o texto musical em coletâneas das obras de Luiz Gê, é possível analisá-la primeiro e, depois, verificar os efeitos de sentido que a música de Arrigo Barnabé promove no texto sincrético.











POIS NO CORAÇÃO DO PRUDENTE DESCANSA A
SABEDORIA.



O fazer missivo e a distribuição dos valores

Em “Tubarões voadores”, há o sujeito coletivo, figurativizado pelos habitantes de uma cidade grande, vítima do antissujeito, também coletivo, figurativizado pelos tubarões voadores.

A emissividade está articulada a valores de vida, visto que o sujeito coletivo busca manter a conjunção com esse objeto de valor. A qualquer instante, porém, o antissujeito está pronto para romper a conjunção, pois os tubarões voadores são predadores da população. Desse modo, a remissividade está articulada a valores de morte, desde que os moradores da cidade sejam tomados como referência para a distribuição narrativa da categoria semântica determinada.

Em seu fazer emissivo, os habitantes são espreitados constantemente pelos tubarões, fazendo com que a emissividade fique o tempo todo retida pelo fazer remissivo dos predadores. Não há busca pela vida, não há sujeitos em disjunção à espera da conjunção com o objeto ou em acionamento para consegui-lo; em “Tubarões voadores”, os moradores buscam manter a conjunção com o objeto de valor, que já lhes pertence, mas que pode ser tomado com facilidade.

Dominado pela remissividade, o discurso da HQ é determinado pela semiótica própria desse regime de colocação discursiva. Isolados e trancados em suas casas, os habitantes da cidade sofrem o espaço fechado do fazer remissivo e o tempo desacelerado, uma vez que devem permanecer parados, pois qualquer movimento atrai os tubarões.

Todavia, embora dominada por espaços fechados e com tempo desacelerado, há na colocação em discurso de “Tubarões voadores” aberturas de espaço e acelerações de tempo. Essas mudanças, paradoxalmente, coincidem com as investidas dos predadores, o antissujeito coletivo

do fazer remissivo. Uma vez agentes da remissividade, seria próprio dos animais os regimes de espaço e tempo desse fazer, entretanto, na HQ, dá-se o contrário: quando os tubarões atacam, o espaço se abre e o tempo acelera.

Antes de procurar desajustes teóricos na semiótica tensiva, deve-se pensar na geração de um efeito de sentido.

Em semiótica – vale lembrar – o fazer missivo, articulado em *emissivo vs. remissivo*, pode ser fundamentado pela categoria formal *continuidade vs. descontinuidade*. O fazer emissivo investe na continuidade da conjunção com o objeto de valor, seja indo ao encontro dele, seja na sua manutenção. O fazer remissivo, ao contrário, investe na descontinuidade. No fazer remissivo, o antissujeito ou impede a conjunção do sujeito com o objeto de valor, ou o espolia dele, indo de encontro ao estado de relaxamento, próprio da conjunção. Em outras palavras, o fazer remissivo coloca paradas na continuação do fazer emissivo.

Em “Tubarões voadores”, são os predadores que promovem as paradas na continuação da vida dos habitantes, mas, para fazerem isso, devem estabelecer sua própria continuidade. A abertura do espaço e a aceleração do tempo determinadas, portanto, não dizem respeito ao fazer emissivo dos habitantes, dominados que estão pela remissividade, mas ao fazer emissivo dos tubarões.

Quando atacam, o espaço da cidade se abre nos percursos da caça e o tempo acelera durante o bote do predador. Indo de encontro à presa, os tubarões realizam o fazer emissivo deles mesmos, de acordo com as regências de espaço e tempo da emissividade. Remissivo em relação aos habitantes, o fazer emissivo dos tubarões os faz sujeitos de um programa narrativo próprio, cujo objeto de valor consiste na afirmação da morte dos habitantes.

Frágeis e indefesos como estão, esses habitantes sequer assumem o estatuto de antissujeitos em relação ao fazer emissivo dos tubarões. Reduzidos a quase objetos, os habitantes carecem de poder e saber para manter a conjunção com a vida; o único modo de preservá-la é em esconderijos, nem sempre eficazes.

A falta de competência para resistir dos habitantes e sua redução a quase objetos faz com que a remissividade articulada com o fazer emissivo dos tubarões seja enfraquecida. Tão fraca quanto os habitantes, a remissividade praticamente não existe, os predadores agem sem parar.

Se para os habitantes há predomínio do regime remissivo, para os tubarões, contrariamente, há predomínio do regime emissivo, de modo que espaço e tempo estão articulados de acordo com os fazeres missivos dos habitantes e dos tubarões, complexificados no discurso de “Tubarões voadores”.

Na HQ, Luiz Gê articula dois programas narrativos, ao invés de enfatizar apenas o programa narrativo dos habitantes e de reduzir o fazer dos tubarões somente ao fazer de antissujeitos desse programa. Há o programa narrativo dos habitantes, cujo objeto de valor é a vida, mas há também o programa narrativo dos tubarões, cujo objeto de valor é a morte. Nessa polêmica, os últimos são antissujeitos dos primeiros, no entanto, a ênfase no fazer emissivo dos tubarões, vitoriosos sobre a cidade, faz com que seus papéis actanciais de sujeitos se manifestem com intensidade, no limiar de isolar seu programa do programa narrativo das presas.

O paradoxo, portanto, não está na aceleração do tempo e na abertura do espaço durante o fazer dos antissujeitos em um discurso dominado pela remissividade. Articulando a emissividade dos tubarões no seio do fazer remissivo que rege os habitantes, Luiz Gê destaca

um programa narrativo cujos heróis são os vilões do outro programa, complexificando os papéis temáticos de cada um. Assim, o paradoxo consiste na confusão deliberada dos papéis, o pior inimigo está para se tornar o herói da história.

O percurso figurativo e a articulação da realidade

Fiel a seu estilo, a figuratividade construída por Luiz Gê em “Tubarões voadores” é delirante. Há no texto, pelo menos, a neutralização das diferenças semânticas entre o espaço próprio dos homens – figurativizado pela cidade grande – e o espaço próprio dos tubarões – que seria o mar; há a neutralização das diferenças entre o modo de locomoção usual dos tubarões e o das aves, visto que os tubarões voadores nadam no ar.

Contudo, há detalhes mais sutis no delírio figurativo de “Tubarões voadores”.

Entre o figurativo e o plástico, confusões devem ser evitadas a respeito dos domínios semióticos de cada um. Recapitulando novamente, o figurativo é de ordem semântica; a figuratividade é o patamar mais concreto e específico do percurso gerativo do sentido; seus domínios estão restritos ao plano de conteúdo. O plástico, por sua vez, diz respeito à manifestação da figuratividade no plano de expressão das semióticas plásticas. Nas HQs, com o plástico sincretizado com a manifestação verbal em função de etapa, a articulação da semiótica verbal com a semiótica plástica cuida de manifestar a figuratividade formada no conteúdo.

Se Luiz Gê houvesse escrito um conto, os traços figurativos das personagens seriam descritos com palavras e frases; como no plano de expressão das HQs a figuratividade se manifesta distribuída entre o verbal e o visual, em “Tubarões voadores” há imagens e palavras na textualização. Ver ou ler, nos domínios da

figuratividade, faz pouca diferença, pois se trata de analisar um domínio teoricamente isolado do plano de expressão. Por enquanto, trata-se de analisar o plano de conteúdo; as correlações entre a figuratividade e as categorias plásticas da expressão são estudadas depois.

Em “Tubarões voadores”, além das neutralizações apontadas no início, há a presença, no mesmo universo gráfico, de figuras que se poderiam chamar mais “realistas” e de caricaturas. O Joãozinho e a menina que pula corda são caricaturas; o pai da menina, nem tanto; as personagens vítimas dos tubarões, ou de atos de violência inseridos no discurso são bem menos caricatas – como na fuga da cerca de arames farpados, ou o corte dos pulsos com gilete; e os tubarões, de tão precisos, poderiam ilustrar livros de biologia marinha.

Há, por isso, uma gradação entre construções representativas da realidade, com a linguagem em função referencial, e construções míticas, com a linguagem em função construtiva.

Nos percursos temáticos, há, pelo menos, uma tematização prática, que sustenta a vida cotidiana dos habitantes da cidade, e outra mítica, responsável pelo sentido dos tubarões voadores. Complexificadas no mesmo percurso figurativo, não deixam de ser diferenciadas pela gradação da articulação da realidade determinada.

Quando o cotidiano da cidade se realiza no olhar através da janela e nas brincadeiras de rua, o Joãozinho e a menina são caricaturas; quando o mito invade a cidade na forma de tubarões voadores, os animais são figuras construídas para parecerem “reais”. Além do mais, como há gradação entre o caricato e o “real” na representação das personagens, a invasão e a vitória dos tubarões se manifestam tão gradativamente como a figuratividade, pois tudo se passa como se o domínio da figuratividade realista sobre a caricata se desenvolvesse do mesmo modo que o domínio dos predadores sobre as presas.

Fica evidente, também, a relação entre a gradação das figuras e a do fazer emissivo dos tubarões sobre o fazer emissivo dos habitantes. Gerada na polêmica entre dois fazeres missivos, o dos predadores e o das presas, há em “Tubarões voadores” a imposição do primeiro sobre o segundo, do mesmo modo que o traço “realista” se impõe sobre a caricatura.

A vitória da figuratividade “realista”, entretanto, constrói outro paradoxo. Uma vez relacionada à tematização mítica, é paradoxal ver o mítico realizado com figuras mais próximas do real, enquanto os habitantes da tematização prática estão próximos da caricatura. O que parece incongruente, porém, gera um efeito de sentido próprio: a vitória dos tubarões míticos é carregada de “realidade” em suas figuras, enquanto a realidade da cidade é esvaziada nas caricaturas; tornado “real” na realização figurativa, o mítico domina a “realidade” prática se sobrepondo a ela, fazendo crer que aquilo que existe, de fato, são os tubarões.

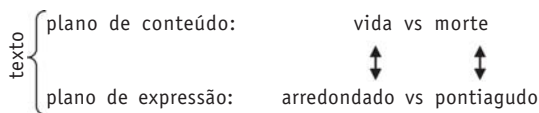
Correlações semióticas entre o figurativo e o plástico

Recapitulando, quando manifestado, o percurso figurativo aparece no plano da expressão, ora na semiótica verbal, ora na plástica. A semiótica plástica, por sua vez, é formada por categorias próprias, que dão forma à expressão das imagens desenhadas.

Ainda recapitulando, as categorias plásticas são de três tipos: as categorias cromáticas, que determinam a cor; as categorias eidéticas, que determinam a forma; e as categorias topológicas, que determinam a distribuição de cores e formas. Construído nessas categorias, o plano de expressão, potencialmente, pode ser correlacionado ao plano de conteúdo, bastando, para isso, que uma categoria semântica seja homologada a uma categoria plástica na formação de relações semi-simbólicas.

Em “Tubarões voadores”, nota-se que há tendência aos traços arredondados nas caricaturas – basta observar os rostos do Joãozinho e da menina pulando corda – e tendência aos traços pontiagudos, quando se trata dos ataques dos tubarões ou das cenas de morte intercaladas – basta observar os dentes, os pregos, a gilete, o arame farpado, os cacos de vidro. Desse modo, determina-se a categoria eidética *arredondado vs. pontiagudo* para dar forma aos traços do plano de expressão.

Devido à determinação dos habitantes em função de valores de vida e à dos tubarões, em função de valores de morte, e pela presença de traços arredondados nas caricaturas e pontiagudos nos tubarões, verifica-se uma correlação entre a categoria semântica *vida vs. morte* e a categoria eidética *arredondado vs. pontiagudo* na textualização da HQ.



Entretanto, a categoria eidética pode ser determinada por meio de uma categoria formal mais abstrata, capaz de mostrar que o semissimbolismo articulado por Luiz Gê é mais engenhoso do que parece. As formas *arredondado vs. pontiagudo* podem ser determinadas pela categoria *contínuo vs. descontínuo*, uma vez que as formas redondas são contínuas e as pontudas, descontínuas.

Se o contínuo está correlacionado a valores de vida e o descontínuo, aos de morte, verifica-se a projeção de valores de vida nos movimentos curvos, portanto contínuos, do nado-vôo dos tubarões enquanto espreitam e quando atacam.

O semissimbolismo permanece, visto que não há inversão das formas, mas complexificação delas nas imagens que manifestam as figuras dos

animais: nos dentes pontudos, há valores de morte; nas curvas do movimento, há valores de vida.

Com sutileza, Luiz Gê reveste as mesmas personagens tanto com valores de vida quanto com valores de morte, fazendo com que, no topo da cadeia alimentar, matar a presa seja afirmar a vida do predador. Assim, se a emissividade dos predadores está fundamentada pela continuidade, como é próprio do fazer emissivo, os tubarões voadores afirmam sua continuidade nas formas da expressão plástica e do conteúdo semântico.

A abordagem musical da história em quadrinhos

Como tratar a abordagem musical de “Tubarões voadores”?

A semiótica não é uma ciência a propósito da gênese da obra; não é pertinente para a semiótica determinar quem fez o quê nos momentos em que o texto é produzido. Ao descrever a geração do sentido enquanto arquitetura semiótica, definida na articulação entre os planos de conteúdo e expressão na formação do texto, interessa para a semiótica estudar o sentido como totalidade, organizada pelo enunciator responsável por sua enunciação.

Sabe-se que a HQ foi feita por Luiz Gê e que Arrigo Barnabé fez a música, no entanto, no momento da enunciação, o texto gerado sincretiza os componentes plásticos, musicais e verbais na totalidade de sentido, que garante a unidade semiótica do texto. Quem fez o quê, desse ponto de vista, perde a pertinência; torna-se pertinente determinar como os valores semióticos estão articulados na geração do sentido.

Na análise semiótica de “Tubarões voadores”, antes de tratar do componente musical, foi isolado o texto da HQ, justificando a separação no fato dela circular publicada sem a abordagem musical, o que garantiria sua autonomia semiótica.

Em seguida, foi estudada a figuratividade formada no plano de conteúdo e as correlações semi-simbólicas entre os valores semânticos *vida vs. morte* e os valores plásticos *continuidade vs. descontinuidade* na formação do texto.

Para prosseguir e analisar sua abordagem musical, pode-se tratar o componente verbal como letra de canção e o componente plástico como uma espécie de partitura, e estabelecer correlações entre a semiótica musical e a semiótica plástica.

Em sua semiótica da canção, Luiz Tatit (Tatit, 1996) descreve elos semióticos entre melodia e letra na formação do sentido desse tipo de sincretismo entre o musical e o verbal. Basicamente, o autor estabelece dois tipos fundamentais de canções: há as canções com ênfase em estados de coisas; há as canções com ênfase em estados de alma.

Quando na letra há ênfase em estados de coisas, a melodia tende a ser acelerada, o que garante a predominância de valores rítmicos sobre valores melódicos, em intervalos musicais próximos uns dos outros. Contrariamente, quando na letra há ênfase em estados de alma, a melodia tende a ser desacelerada, o que garante a predominância de valores melódicos sobre valores rítmicos, em intervalos musicais distantes uns dos outros.

Não se trata necessariamente do andamento da canção, mas de como melodia e ritmo estão articulados. Na canção “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, os dois modos fundamentais de canção determinados estão presentes em sua forma semiótica. Quando na primeira parte da canção a garota anda por Ipanema, enfatizando estados de coisas, o ritmo é acelerado e os intervalos musicais, próximos. Na segunda parte, quando são enfatizados estados de alma em expressões como “por que estou tão sozinho? ou “por que tudo é tão triste?”, a melodia desacelera o ritmo e os intervalos entre uma nota e outra são distantes.

Essa correlação de sentido entre letra e música faz com que, no sincretismo entre o verbal e o musical, haja predominância de insistência rítmica na articulação das consoantes nas canções com ênfase em estados de coisas, e que haja predominância de insistência melódica na articulação das vogais nas canções com ênfase em estados de alma.

Nas canções, as modulações musicais de ritmo e melodia são dadas pela semiótica musical; sem a música, a letra de canção é apenas semiótica verbal, sem ênfases em ritmos e melodias além do que é próprio da prosódia. Contudo, basta que se enfatize ora as consoantes – com ritmo – ora as vogais – com melodia – para que se derive a fala para um dos tipos de canção determinados ou das muitas possibilidades de complexificação entre eles.

Na música de “Tubarões voadores”, ao lado de gritos e ruídos, há duas vozes predominantes: a voz masculina, responsável pela narração dos eventos; a voz feminina, que sentencia “afinal, esta é a harmonia da vida”.

Enquanto semiótica verbal, as legendas e os balões estão em função de etapa em relação à semiótica plástica dos desenhos. Embora algumas vezes o narrador explique redundantemente a figuratividade expressa nas imagens, como se passa com o verbal em função de ancoragem, na totalidade do texto a figuratividade está distribuída entre as expressões verbais e plásticas, como se dá com o verbal em função de etapa.

Quando são descritos os tubarões, a ancoragem é evidente, no entanto, quando os comentários descritivos são substituídos por ditos populares, aparentemente sem conexão com as imagens desenhadas, a função de etapa se encarrega de estabelecer as relações capazes de determinar o sentido das frases e dos desenhos em função da mesma figuratividade. A ancoragem ratifica a construção “realista” dos tubarões em oposição às caricaturas das vítimas, enquanto

os ditos populares funcionam como julgamentos de valor a respeito da relação presa-predador estabelecida no plano de conteúdo. Julgamento curioso, na medida em que justifica a matança, dando razão aos predadores.

Quando cantadas, as falas da HQ assumem propriedades musicais e podem ser determinadas de acordo com a semiótica da canção. A voz masculina, que descreve e justifica os tubarões, é colocada de modo a enfatizar as consoantes; apesar de quase falado, o texto é carregado de ritmo, como nas locuções de eventos esportivos e documentários sensacionalistas. A voz feminina, que também justifica o fazer dos tubarões, contrariamente, é melodiosa, insiste nas vogais e é a única parte da música com melodia definida e construída em compasso $\frac{3}{4}$, tratando-se de uma valsa.

Embora o conteúdo seja o mesmo, a expressão das vozes, além da distinção por meio do timbre, é construída de modo a opor *ênfase rítmico e consonantal vs. ênfase melódico e vocálico*. Enquanto canção, a voz masculina está de acordo com a ênfase em estados de coisas, visto que descreve a ação dos predadores. A voz feminina, por sua vez, apesar da descrição que faz da harmonia da vida – portanto, de um estado de coisas – está de acordo com a ênfase em estados de alma, pois, na descrição que faz, conota tal harmonia com paixões próprias da satisfação e da confiança.

A voz feminina não se refere com indignação ao julgamento que faz da harmonia da vida, baseada que está no medo e na violência. Sua fala aparece em ritmo de valsa, harmoniosa, sem as invenções sonoras características do restante da música. Tudo se passa como se a música refletisse, em sua expressão harmoniosa, a harmonia da vida estabelecida no plano de conteúdo. Sem dúvida, há a construção de uma ironia, pois o conteúdo tenso e disfórico da matança dos tubarões é justificado por conteúdos contrários, expressos melodiosamente.

A ironia, entretanto, sugere outras relações semióticas entre a HQ e a abordagem musical. A oposição *ênfase rítmica e consonantal vs. ênfase melódica e vocálica* está construída com base na categoria formal *descontinuidade vs. continuidade*. O ritmo e as consoantes são descontínuos, eles promovem subdivisões na curva entoativa, ao passo que a melodia e as vogais permitem a formação de continuidades sonoras.

Em “Tubarões voadores”, há a relação semi-simbólica entre os valores semânticos *vida vs. morte* e os valores plásticos *continuidade vs. descontinuidade*. Nessa relação, é possível verificar que os tubarões são expressos tanto por valores descontínuos, nas imagens dos dentes pontudos, quanto por valores contínuos, nas imagens do vôo-nado dos predadores. Por isso, são complexos no que diz respeito à articulação semântica *vida vs. morte* e não apenas figurativizações dos valores de morte, como parece sugerido na oposição que fazem às vidas das vítimas.

Musicalmente, a abordagem semiótica é a mesma. Tanto nos trechos cantados quanto nos somente musicais, há o investimento na descontinuidade, a música é formada por ataques descontínuos dos instrumentos musicais ou por ataques consonantais da voz masculina. Contrariamente, na voz feminina, há investimento na continuidade melódica da música e insistência na duração das vogais.

Do mesmo modo que as formas visuais, as formas musicais, construídas pela mesma categoria formal *descontinuidade vs. continuidade*, estão em função de complexificar o fazer dos tubarões: quando se trata do fazer remissivo dos tubarões em relação ao fazer emissivo das vítimas, a música é descontínua, são enfatizados os valores de morte; mas quando se trata do fazer emissivo próprio dos tubarões, a música é contínua, são enfatizados os valores de vida dos predadores em meio à harmonia da vida.

Assim, na relação semi-simbólica entre a forma de conteúdo *vida vs. morte* e a forma de expressão *continuidade vs. descontinuidade*, expressão plástica e expressão musical estão sincretizadas pela mesma categoria formal, na mesma totalidade de sentido.

A interpretação do texto

A semiótica, como está afirmado anteriormente, não cuida da gênese do texto, estudando seu processo de elaboração, mas também não é uma ciência da interpretação do texto. Diferenciando-se de análises psicanalíticas ou marxistas, que buscam explicar o significado latente que daria origem ao sentido, a semiótica se detém no texto e nas relações que garantem a construção de efeitos de sentido e não a sua interpretação.

Para a semiótica, não há uma psique humana ou relações econômicas a partir das quais emana o sentido enquanto reflexos do complexo de Édipo ou da luta de classes. Em sua hipótese de trabalho, para a semiótica o sentido emana da linguagem e de seus mecanismos de produção, sistematizados no modelo do percurso gerativo do sentido.

Desse modo, quando se analisa a semântica discursiva, não se busca uma interpretação do texto, mas os modos de articulação entre temas e figuras e seus efeitos semióticos.

Nas análises de “Eu quero ser uma locomotiva”, “Errare marcianum est” e “Quem matou Papai Noel?”, o processo de figurativização desenvolvido por Luiz Gê é definido como delírio figurativo, caracterizado pela neutralização de oposições semânticas entre o espaço, o tempo e as pessoas figurativizadas no discurso.

Nesse processo de figurativização, as tematizações prática e mítica, que podem ser separadas em arranjos semânticos como no soneto *Salut*, de Mallarmé, encontram-se mais

assimiladas. Recapitulando, no soneto do poeta francês, a relação da enunciação do brinde com a tematização prática permite que se leia a tematização mítica da navegação como metáfora da primeira leitura, o que faz com que, quando se trata do brinde, o percurso figurativo se refere ao brinde, e quando se trata da navegação, o percurso figurativo se refere à navegação.

Nos quadrinhos de Luiz Gê, o recurso semiótico do delírio figurativo combina o prático e o mítico no mesmo percurso figurativo. Em “Tubarões voadores”, não há uma cidade em que homens oprimem seus semelhantes como os tubarões são predadores em relação aos demais animais do mar; no discurso da HQ, são os próprios tubarões a oprimir os habitantes da cidade.

Evidentemente, tanto no soneto quanto na HQ, há complexificação entre as tematizações mítica e prática realizadas no discurso em sua distribuição figurativa, no entanto, como está descrito nos dois parágrafos anteriores, são processos de complexificação diferentes.

Em “Tubarões voadores”, o delírio figurativo não exclui a leitura metafórica do que se passa na cidade e seus habitantes. Articulada pela categoria semântica *vida vs. morte*, a figuratividade da HQ permite que outros valores sejam correlacionados a essa categoria e passem a funcionar como modos distintos de interpretação do texto.

Seriam os tubarões uma metáfora da violência urbana, dos porcos capitalistas, da esquerda corrupta e dogmática, do Id, do inconsciente coletivo, do Samsara? Depende do cunho teórico que se pretende adotar; depende da crença ou da ingenuidade do analista.

Tubarões voadores é uma história a respeito da morte e da dominação, mas não é uma leitura simplista e unilateral dos valores de *vida vs. morte* e *liberdade vs. opressão*. Complexificados no fazer missivo, na figurativização e nas relações semi-simbólicas entre categorias semânticas,

plásticas e musicais, tais valores levam a rever o papel disfórico atribuído aos predadores.

Em todas as histórias em quadrinhos analisadas, Luiz Gê escolhe articular a relação *remissivo vs. emissivo* de modo que ela se torne a remissividade de uma nova relação *remissivo vs. emissivo*. Em “Tubarões voadores”, a emissividade dos predadores se torna o fazer emissivo que domina a relação *remissivo vs. emissivo* própria dos habitantes da cidade.

Seriam os tubarões os heróis da narrativa e não seus vilões?

Além das tematizações prática e mítica realizadas, Luiz Gê costuma investir na tematização metalingüística. Enquanto artista, nunca foi um militante solitário. No universo dos quadrinhos, dirigiu a revista Circo, ao lado de outros desenhistas, e atuou com músicos nas parcerias que fez com Arrigo Barnabé nos seus primeiros LPs *Clara crocodilo* e *Tubarões voadores*.

Quando o LP *Clara crocodilo*, de Arrigo Barnabé e a banda Sabor de Veneno – cuja capa é da autoria de Luiz Gê – foi lançado em 1980, não foi aceito com tranquilidade. Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção foram vaiados no festival de música da antiga TV Tupi quando apresenta-

ram a música *Sabor de veneno*, e o LP foi literalmente jogado em um latão de lixo pelo apresentador de programas de auditório Flávio Cavalcanti, em rede nacional, quando dirigia seu *Boa Noite Brasil*.

Todavia, quando a Abril Educação lançou em 1982 a coleção Literatura Comentada, Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas (Iumna e Dantas, 1982: 107), organizadores do volume relativo à poesia Concreta, não deixam de mencionar o lançamento do LP entre as obras que cercaram cronologicamente o concretismo. Além disso, houve o apoio dado a Arrigo Barnabé por maestros da TV e da Rádio Cultura.

Nessa polêmica interdiscursiva, a tematização metalingüística ganha um sentido particular. Os tubarões podem ser os próprios quadrinhos, invadindo a cidade, mas também podem ser os artistas plásticos e músicos com os quais Luiz Gê estava articulado nas décadas de 80 e 90.

Como predadores, esses artistas invadiram a cidade de São Paulo prontos para devorar os apresentadores e os públicos de programas como *Boa Noite Brasil*, formados por pessoas mal educadas e sem preparo algum para julgar a arte brasileira em um de seus melhores momentos.

6. HISTÓRIA EM QUADRINHOS E ÓPERA

O diálogo entre a semiótica da história em quadrinhos e outros sistemas de significação além do musical permanece nos trabalhos de Luiz Gê ao lado da composição de “Tubarões voadores”. Ainda em parceria com Arrigo Barnabé, Luiz Gê compôs parte da estrutura da ópera *O homem dos crocodilos*, ao lado de Alberto Muñoz, o compositor do libreto.

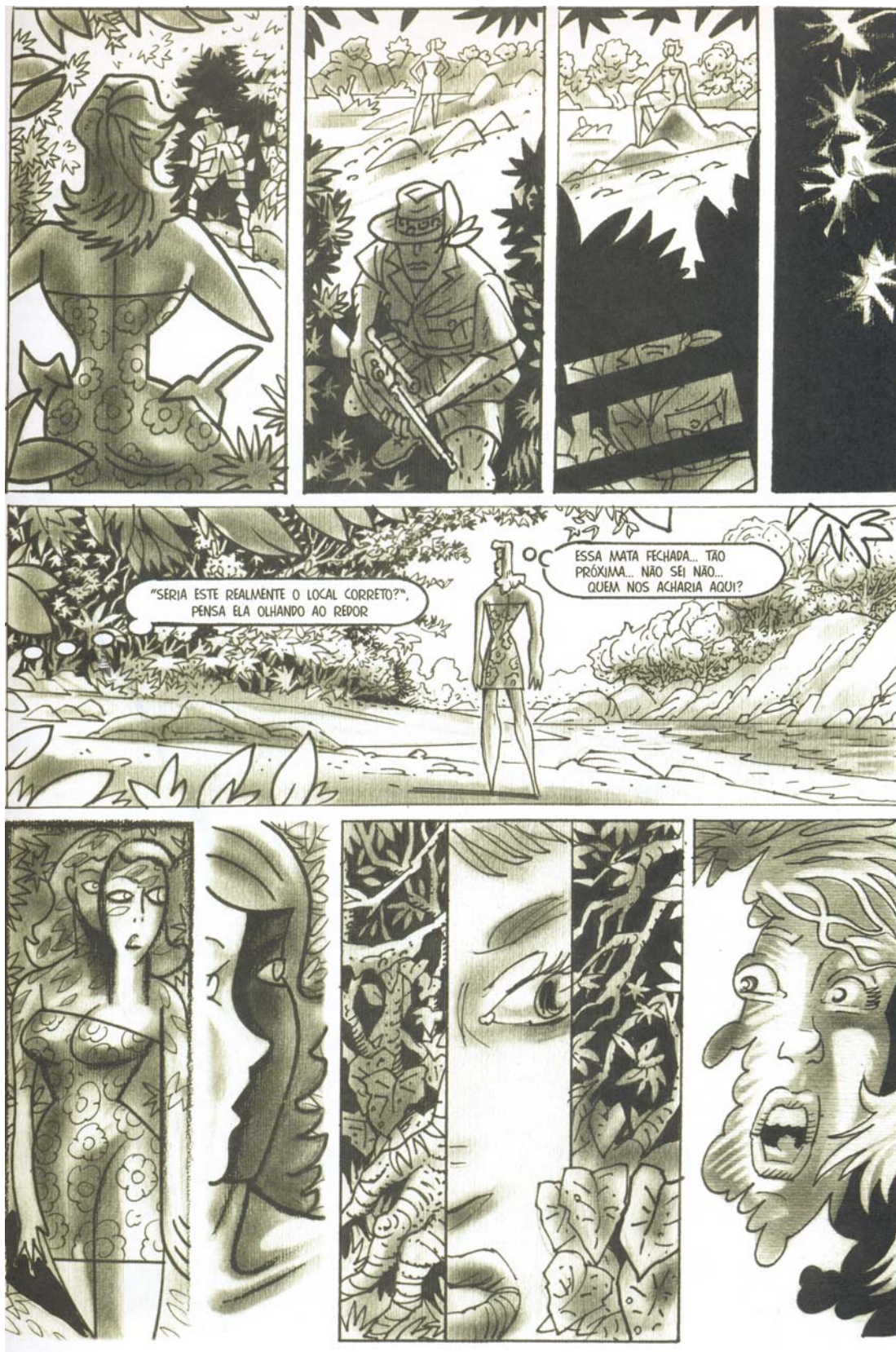
Na linguagem da ópera, diferente daquela da história em quadrinhos, há outros sistemas semióticos sincretizados. Nas HQs, o verbal está sincretizado com o plástico e não há sistemas musicais envolvidos, fora trabalhos como “Tubarões voadores”; na ópera, o sistema verbal está diretamente sincretizado com o musical – visto que a ópera pode ser ouvida sem ser vista – e, quando encenada, o sincretismo verbo-musical entra em articulação

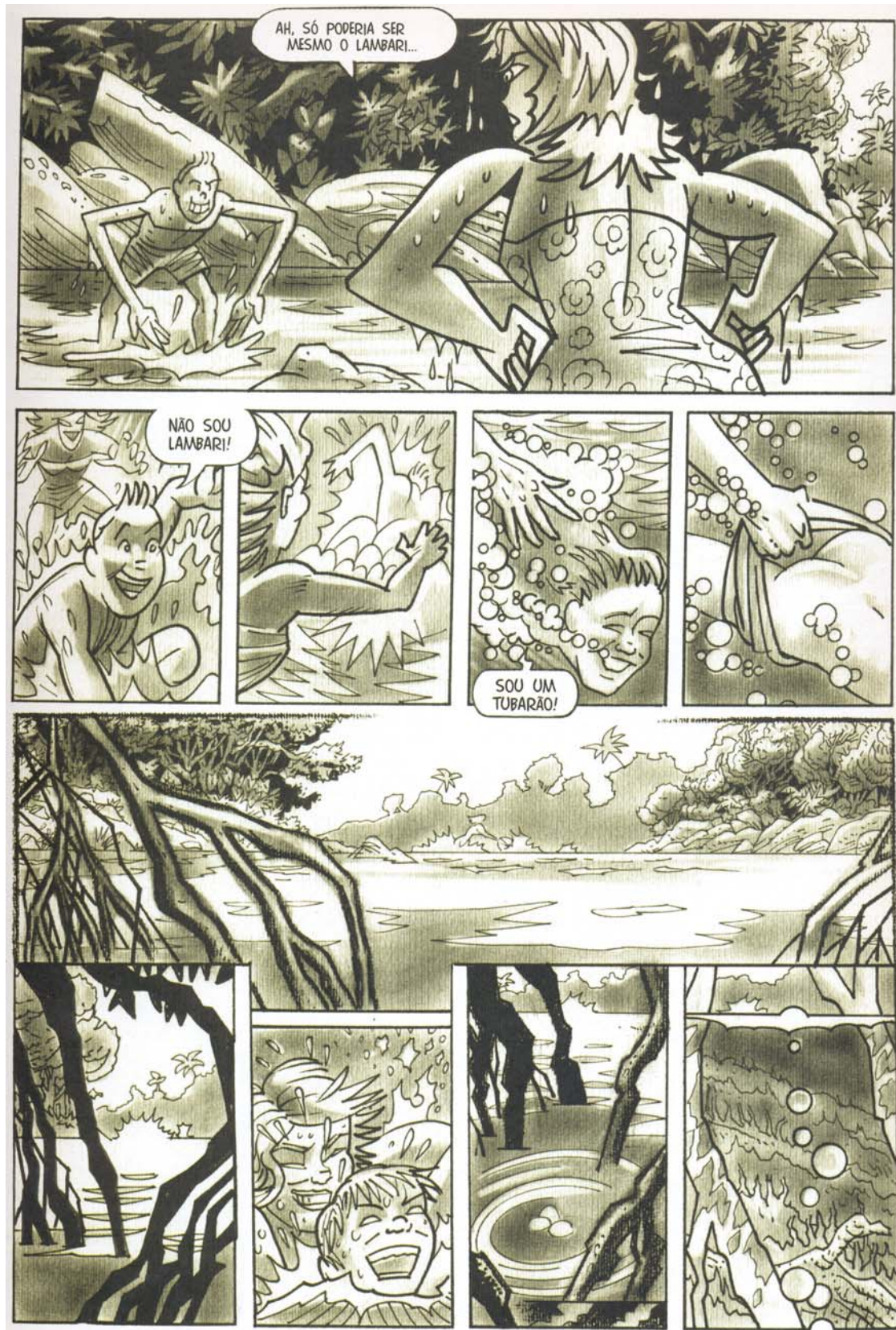
com o sistema plástico da encenação teatral. Entre as muitas possibilidades de articulação entre a semiótica da ópera e a dos quadrinhos, os autores d’*O homem dos crocodilos* escolheram distribuir para a platéia o texto da HQ *O caçador de crocodilos*, da autoria de Luiz Gê, que é lida nos últimos momentos da peça, com as luzes acesas.

Mesmo vinculado à estrutura de um texto maior, o texto da HQ forma uma unidade distinta. Com título próprio, a HQ permanece depois da encenação e pode ser lida separadamente, enquanto manifestação semiótica particular, isolada do texto original. Portanto, do mesmo modo que em “Tubarões voadores”, é possível analisar *O caçador de crocodilos* primeiro para, depois, verificar sua articulação com o texto original sincretizado com a ópera.



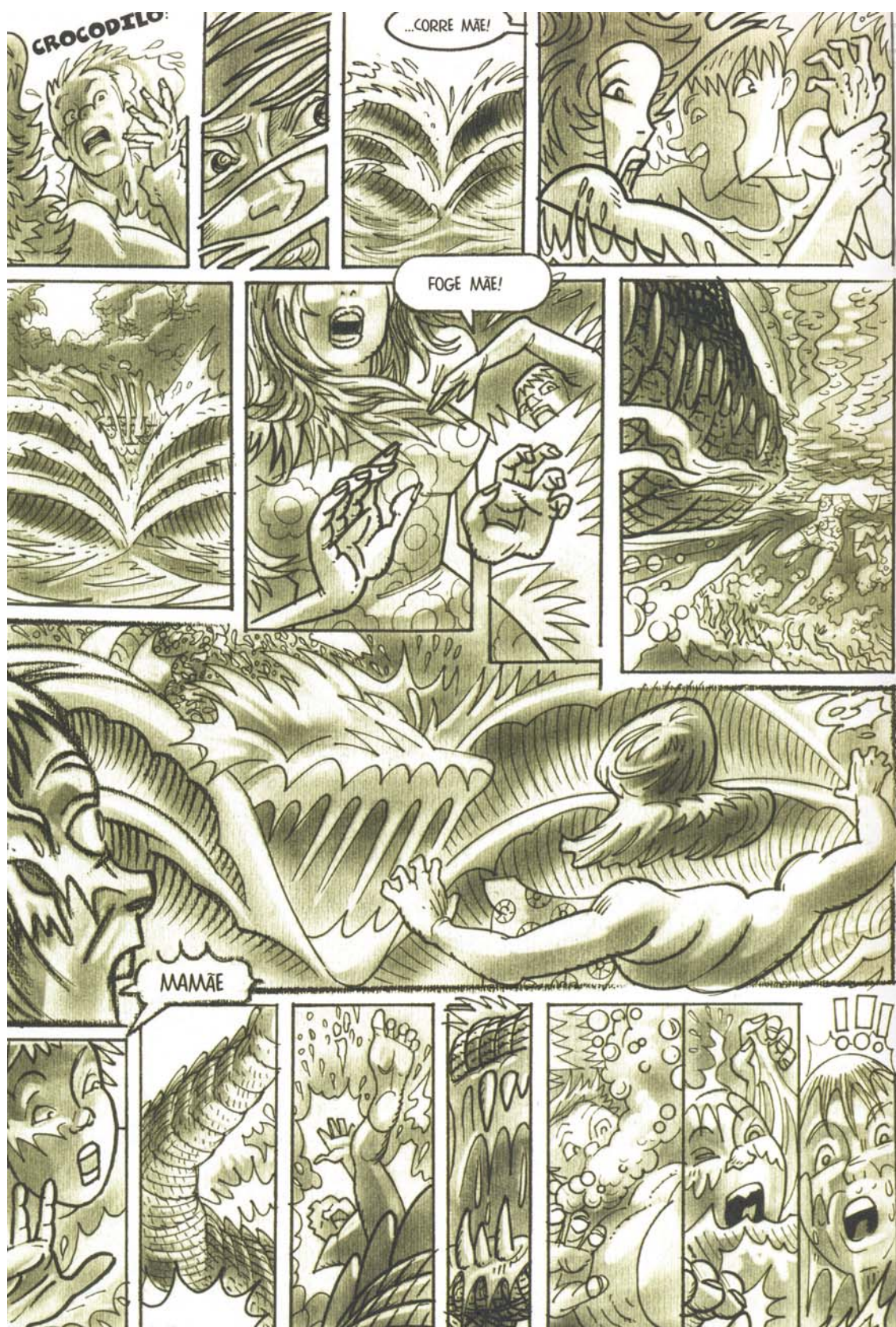












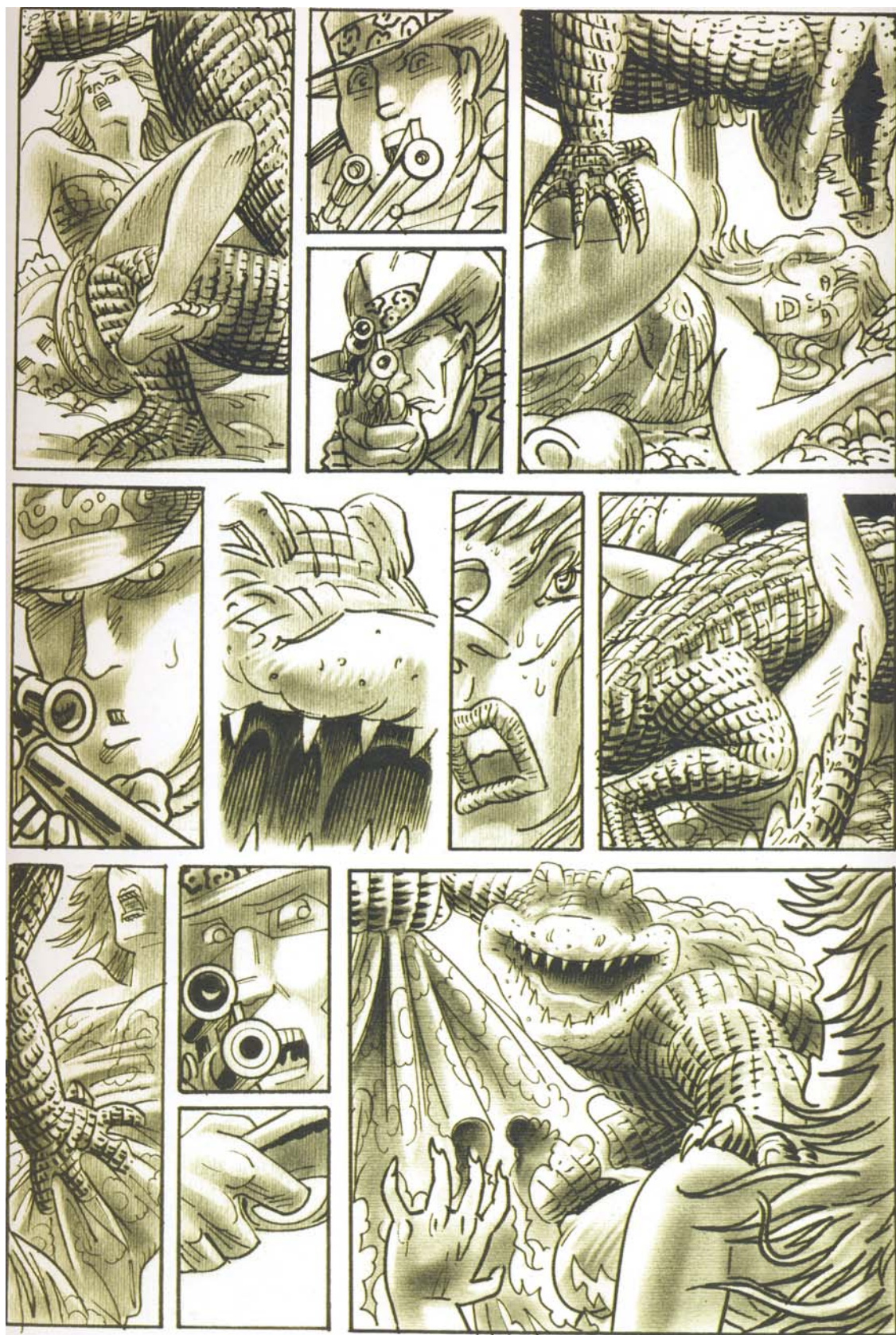


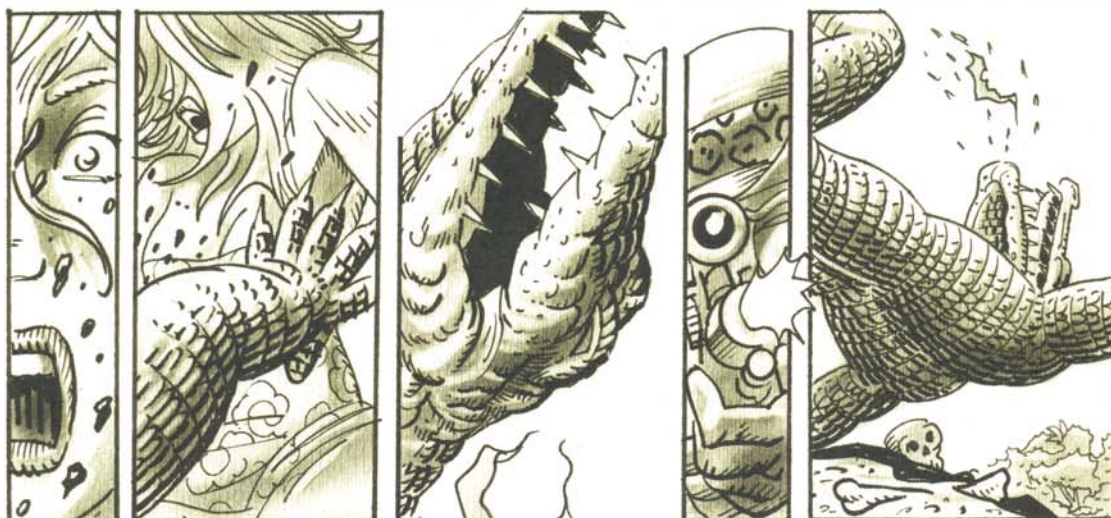
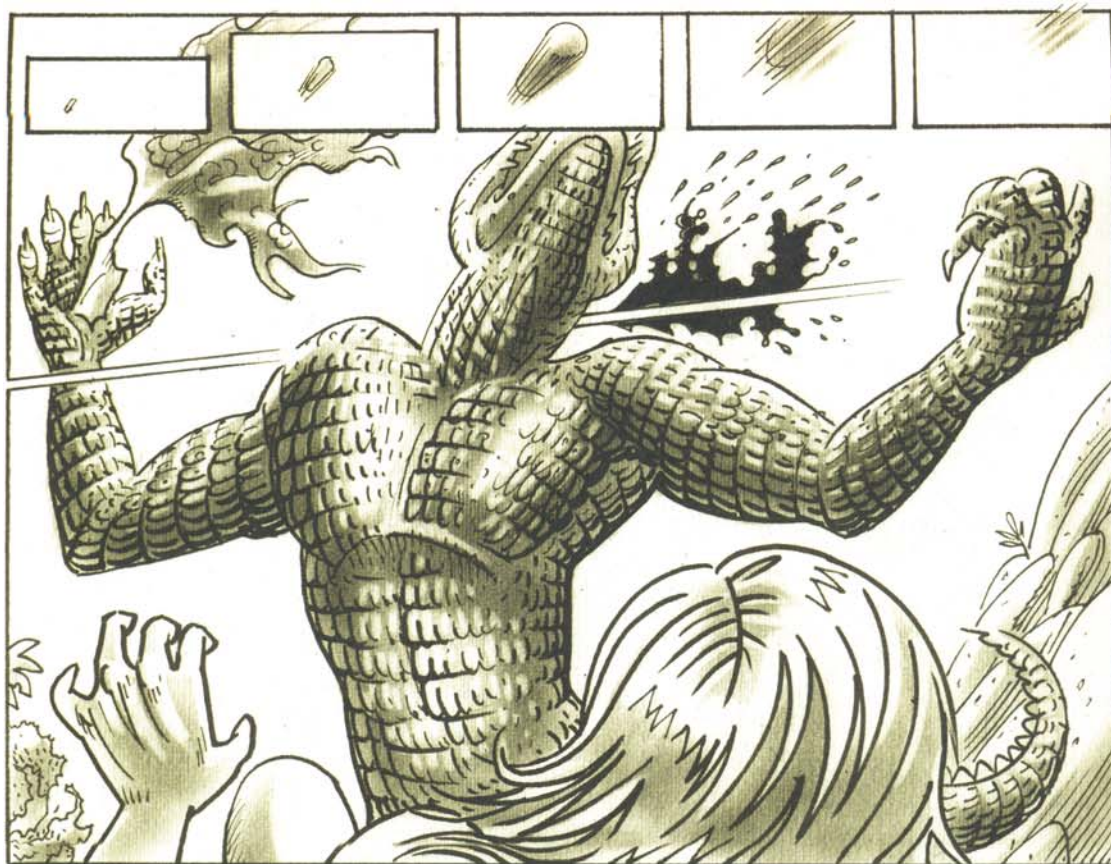










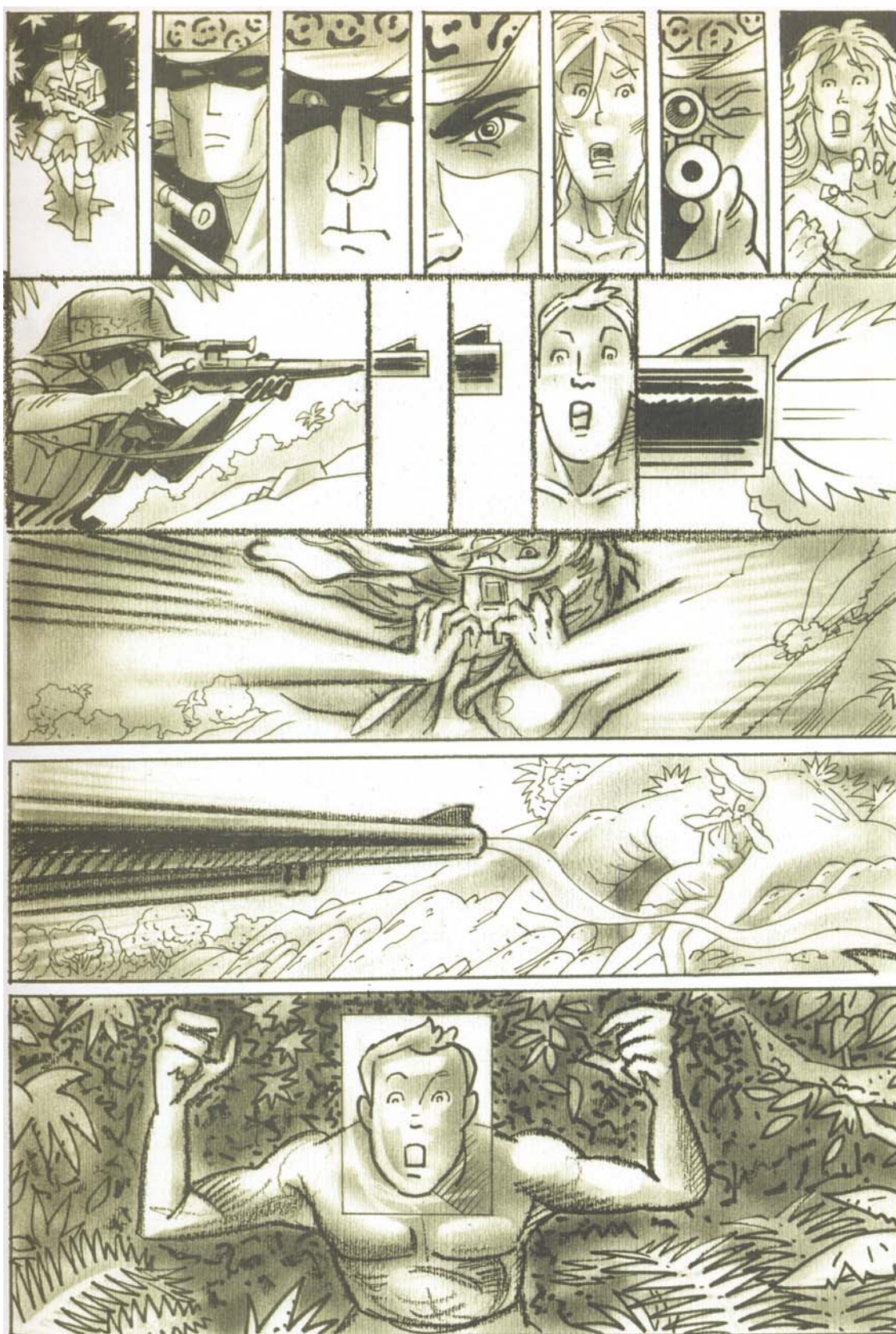


A DOCE AVENTURA
DE VIVER...

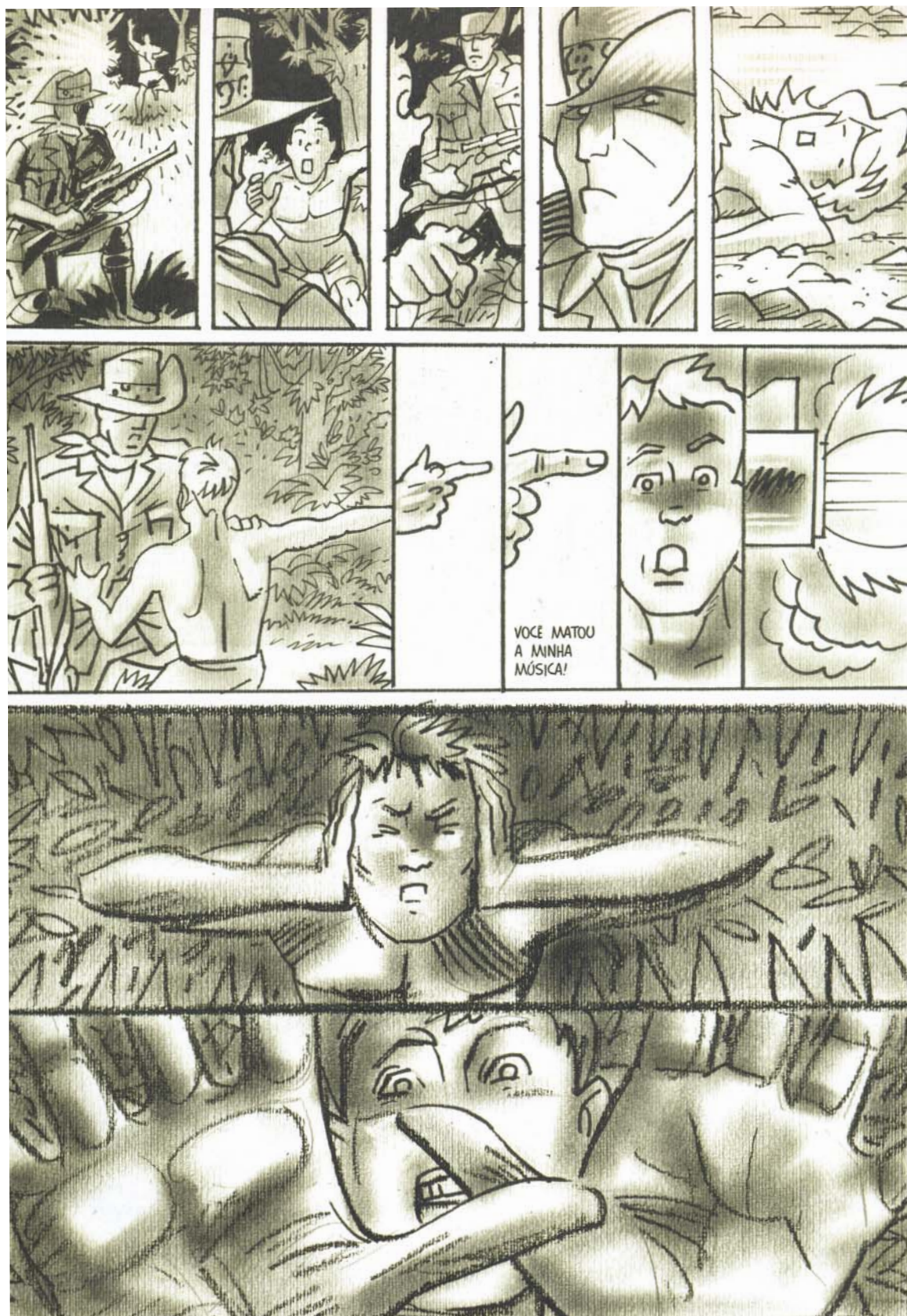
...QUANDO O AMOR RESPIRAVA

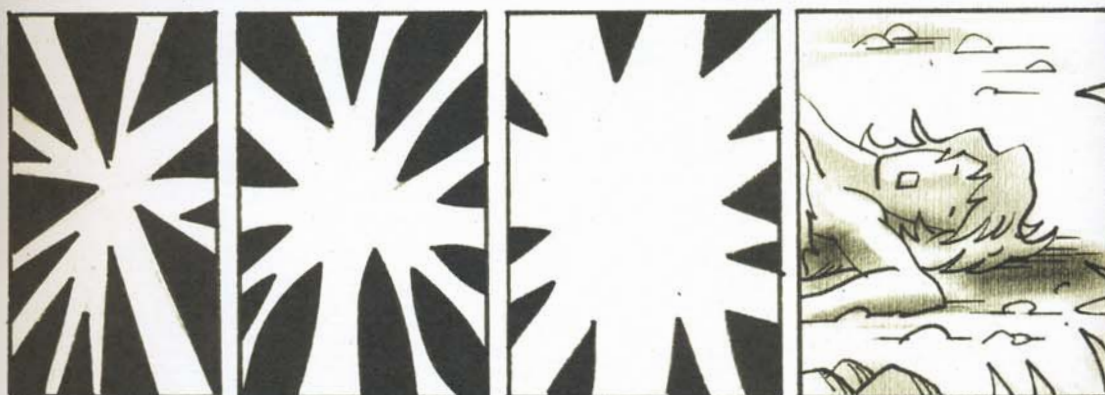














A enunciação e a semântica discursiva

Com base no modelo semiótico proposto por Zilberberg a respeito da geração do sentido, pode-se pensar em, pelo menos, dois níveis de articulação semiótica: há o nível semio-narrativo fundamentado pelo fazer missivo, seus regimes de colocação em discurso de pessoa, tempo e espaço, seus desdobramentos modal e actancial; há o nível discursivo, em que se dá o revestimento temático e figurativo.

O nível discursivo, por sua vez, pode ser descrito nas relações entre temas e figuras e, a partir das propostas de Rastier a respeito da sistemática das isotopias, considerar a possibilidade de descrever a semântica discursiva na articulação entre três modos de tematização: a prática, a mítica e a metalingüística.

Em “O caçador de crocodilos”, a estratégia de enunciação do discurso está baseada na combinação engenhosa dos três tipos de tematização determinados. No início do texto, o pré-adolescente Antonio recebe do pai o capítulo final da HQ “O caçador de crocodilos”. No primeiro quadrinho da história, o mundo prático de Antonio e seu cotidiano é tematizado e aparece articulado com o mundo mítico dos quadrinhos dados pelo pai. Como se trata de uma história em quadrinhos que tematiza os próprios quadrinhos em meio às relações entre as tematizações práticas e míticas estabelecidas, há também a colocação em discurso da tematização metalingüística.

Em seguida, tão logo o mocinho comece a ler a história e inicie sua jornada pelo universo mítico dos quadrinhos, dentro da tematização mítica outra articulação entre tematizações prática, mítica e metalingüística é estabelecida. O caçador de crocodilos se confunde com o pai do menino e o menino, com a personagem do texto da HQ dentro da HQ. Nessa nova enuncia-

ção, o caçador, Antonio e sua mãe realizam a tematização prática do tema da caça e a tematização mítica da sexualidade.

A tematização metalingüística dessa segunda enunciação se realiza quando, depois de a mãe ser raptada pelo homem-crocodilo e Antonio reencontrar o caçador ao buscar ajuda, novamente o menino recebe uma história em quadrinhos.

Nessa terceira enunciação dentro da segunda enunciação – ou seja, na HQ dentro da HQ dentro da HQ – o menino se confunde com o caçador ao penetrar na terceira história, mas ainda permanece ele mesmo ao observar a morte do homem-crocodilo e o assassinato da mãe-música. A tematização prática permanece no tema de caça, a mítica permanece no tema da sexualidade e a metalingüística se manifesta no último quadrinho da HQ, em que Antonio aparece assustado na colocação em abismo dentro do quadrinho dentro do quadrinho dentro do quadrinho etc.

Uma vez determinada a estratégia da enunciação de “O caçador de crocodilos” – a seu modo delirante, uma vez que complexifica três enunciações uma dentro da outra, em torno dos mesmos temas e figuras – é possível examinar os valores semio-narrativos articulados na missividade e verificar como está determinada a semântica discursiva que os realiza.

O fazer missivo e a estratégia narrativa

Na medida em que cada uma das três enunciações preserva sua autonomia, visto que podem ser isoladas, pode-se supor que em cada uma delas haja a articulação de uma missividade própria.

Na primeira enunciação, a HQ 1, o mocinho leitor é a pessoa em relação à qual está determinado o fazer missivo. Em seu quarto, cercado por

brinquedos e pelo pai-caçador de crocodilos, o menino recebe o último episódio de seus quadrinhos prediletos.

Na relação que contrai com o pai, manifesta-se a relação destinador-destinatário em função do objeto de valor e, na relação com os quadrinhos, manifesta-se a relação sujeito-objeto, ambas próprias do regime emissivo. A HQ 1 não coloca em discurso, aparentemente, as relações entre sujeito e antissujeito e sujeito-abjeto, próprias do fazer remissivo, que define a missividade dessa enunciação.

Regido pela emissividade e em conjunção com o objeto de valor, o menino dá início à leitura da história e à colocação em discurso da segunda enunciação, a HQ 2.

Na segunda enunciação, o menino se confunde com a personagem Antonio e aparece cercado pelo caçador de crocodilos, semelhante ao pai, e por sua mãe. Enquanto o caçador se embrenha na floresta, Antonio vai nadar com a mãe. Em idílio amoroso, no qual os carinhos maternos vão ao encontro da sexualidade do menino, Antonio oscila entre ser como lambari, no julgamento da mãe, ou como tubarão, em seu julgamento.

Como tubarão, Antonio segue o fazer emissivo que rege a relação sujeito-objeto realizado entre ele e a mãe. Em conjunção com ela, Antonio permanece em estado de relaxamento até que surge o crocodilo – o antissujeito – que rapta a mãe, colocando-o em disjunção com o objeto e em estado de retenção. Nesse momento, Antonio é como lambari, pois foge assustado ao invés de investir contra o crocodilo, como faria se fosse tubarão.

Em sua fuga, Antonio busca pelo caçador – o destinador – na espera de que ele refaça a conjunção, instaurando o contrato fiduciário em que Antonio é o sujeito do ser e o caçador, do fazer. Nessa altura da narrativa, o menino recebe novamente uma HQ e é colocada em discurso a terceira enunciação – a HQ 3.

Na terceira enunciação, Antonio se confunde com o caçador, sincretizando na mesma pessoa do discurso os sujeitos do ser e do fazer, próprios da emissividade de HQ 2. O fazer missivo de HQ 3, portanto, está articulado em função da personagem caçador-Antonio: a emissividade rege sua relação com a mãe na relação sujeito-objeto; e a remissividade, sua relação com o crocodilo, na relação sujeito-antissujeito.

Em HQ 3, de acordo com o esperado do herói da história, o caçador-Antonio mata o crocodilo – que, durante o estupro, revela-se meio humano, meio fera – mas, surpreendentemente, assassina a mãe, violando o contrato fiduciário. Nesse momento, o sincretismo entre Antonio e o caçador se desfaz e ambos surgem como personagens distintas, como em HQ 2. Ainda em HQ 3, há uma curiosa mudança do valor do objeto de Antonio: antes apenas a mãe, agora ela se confunde com a música, morta pelo caçador.

Antonio permanece em HQ 2 sem a mãe e em HQ 3, sem a música, e consciente de que o caçador, antes destinador em função do fazer emissivo, revela-se tão antissujeito quanto o crocodilo em função do fazer remissivo, que rege o final da segunda e da terceira enunciações.

No último quadrinho, quando retorna a primeira enunciação, o menino aparece surpreso com o final, na colocação em abismo em que aparecem HQs dentro de HQs ao infinito. O mocinho leitor, antes regido pela emissividade, em conjunção com o objeto de valor, surge em disjunção e tão traído pela HQ em HQ 1, como sua personagem das HQ 2 e HQ 3 é traída pelo caçador.

Tudo se passa como se a história em quadrinhos fosse, além de objeto de valor, sujeito do fazer comprometido fiduciariamente com o menino – o sujeito do ser – e, nessa função, responsável pela colocação do mocinho em conjunção com o objeto de valor, figurativizado

por HQ 2 e HQ 3. Traído pelos quadrinhos, que deveriam contar o final da história do caçador de crocodilos de acordo com suas expectativas, Antonio termina regido pelo fazer remissivo, em que os próprios quadrinhos são o antissujeito.

O mito de Édipo e o mito da criação artística

Determinada a estratégia da enunciação e as relações entre temas e figuras, assim como a estratégia missiva que orienta as distribuições dos valores e das relações entre os sujeitos narrativos, é possível descrever, mais detalhadamente, a articulação entre as tematizações mítica e metalingüística.

De acordo com a orientação missiva e sua realização discursiva, *O caçador de crocodilos* pode ser segmentado em, pelo menos, duas partes. Há a primeira parte, formada pela enunciação HQ 1, em que a tematização predominante é a metalingüística; há a segunda parte, formada pelas enunciações de HQ 2 e HQ 3, em que a tematização metalingüística aparece relacionada à tematização mítica, com predominância da última.

No que diz respeito à segunda parte – o centro narrativo da HQ dentro de HQ 1 – a interdiscursividade com o mito de Édipo é evidente; entretanto, na relação que contrai com a tematização metalingüística da primeira parte, está longe de ser óbvia.

Não se trata de reproduzir, simplesmente, a morte do pai e as núpcias com a mãe. Em *O caçador de crocodilos*, Antonio não mata o pai-caçador e, quando se confunde com ele, mata sua mãe-música ao mesmo tempo em que, separado do caçador, sente sua perda. Trata-se, na HQ, da reprodução do mito de Édipo e de sua genealogia, uma vez que matar o pai e se casar com a mãe é mais uma variação do tema geral subestimação vs. superestimação dos laços

familiares – conforme a análise do mito feita por Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1985: 237-265) e apresentada ao longo do estudo de “Quem matou Papai Noel?”.

Ao procurar a mãe na lagoa como tubarão, Antonio superestima os laços familiares; ao matá-la, confundido com o caçador, ele os subestima. Além do mais, há a presença do monstro ctônico na figura do homem-crocodilo, morto pelo caçador-Antonio, que nega a autoctonia humana – como o dragão é morto por Cadmo e a esfinge, imolada por Édipo.

Antonio, por sua vez, não aparece manco, contudo, incapaz de vencer o monstro sozinho, necessita do caçador. Em termos míticos, embora se pense tubarão durante a excitação sexual na lagoa, Antonio é ainda lambari ao fugir assustado, em busca de ajuda. Embora mate o monstro ctônico como caçador-Antonio, ele é incapaz de vencê-lo sem essa complexificação de papéis. À revelia dos simulacros que Antonio faz a respeito de si mesmo, o ser como lambari surge de modo semelhante à incapacidade de negar a autoctonia. No mito de Édipo, os mancos matam os monstros e, apesar de mancos, vencem os monstros ctônicos; no entanto, por permanecerem mancos, não vencem a autoctonia. Em *O caçador de crocodilos*, o caçador-tubarão-Antonio mata o crocodilo, mas por ser também a presa-lambari-Antonio, não mata.

Desse modo, a tematização mítica tem a mesma estrutura do mito de Édipo: a superestimação dos laços familiares está para a sua subestimação assim como o esforço de negar a autoctonia do homem está para a impossibilidade de consegui-lo.

Essa relação entre a tematização mítica d'*O caçador de crocodilos* e o mito de Édipo, predominante nas enunciações HQ 2 e HQ 3, aparece articulada com a tematização metalingüística, colocada em discurso desde a enunciação de HQ 1. Essa metalinguagem, uma

vez construída em torno das semióticas da história em quadrinhos e da música, pode ser relacionada à criação artística de modo geral.

Desse ponto de vista, *O caçador de crocodilos* dá forma a um mito a propósito da criação artística e estabelece relações entre esse mito e o mito de Édipo.

Para o menino, aprofundar-se na HQ está em função do fazer emissivo de HQ 1, cujo objeto de valor é figurativizado pelo final da história da saga do caçador. No regime emissivo, Antonio é modalizado em seu fazer pelo prever, cognitivamente, e pelo querer, pragmaticamente, pois, ao ler os quadrinhos, está acionado para chegar ao final da história. Em termos patêmicos, é modalizado pelo crer, cognitivamente, e pelo esperar, pragmaticamente, pois estabelece o contrato fiduciário com os quadrinhos, na esperança de ser colocado em conjunção com o final da saga. No regime emissivo de HQ 1, portanto, há a afirmação da possibilidade de realizar a *performance* narrativa, e Antonio pode entrar em conjunção com o objeto de valor próprio desse regime.

Nessa perspectiva semiótica, a criação artística tem aspecto perfectivo, já que a obra encontra sua realização em seu fim. Todavia, uma vez mergulhado na HQ, Antonio se perde nos caminhos que levam até o final e a obra se mostra com aspecto imperfectivo, uma vez que não termina nunca, colocada em abismo no último quadrinho.

Em regime remissivo, a HQ, antes emissiva, torna-se o antissujeito de Antonio e também, seu abjeto. Contrariamente ao início de HQ 1, em sua conclusão, Antonio termina modalizado de acordo com o regime remissivo. Quanto ao fazer, Antonio é modalizado cognitivamente pelo ignorar – porque não sabe como fazer para chegar ao fim – e pragmaticamente pelo dever – Antonio, assustado, vê o querer do regime emissivo ser substituído pelo dever, pois se perde

nos caminhos da narrativa entre buscas e resgates. Em termos patêmicos, está cognitivamente surpreso e pragmaticamente interrompido, que é como surge na colocação em abismo.

Dominado pelo regime remissivo, Antonio é incapaz de terminar a história. Nesse regime, há a negação da possibilidade de realização da *performance* narrativa e o menino não pode entrar em conjunção com o objeto de valor do regime emissivo.

Articulada ao mito de Édipo, a tematização metalingüística funciona como a relação dos heróis do mito com o monstro ctônico: a possibilidade de realizar a obra está para impossibilidade de realizá-la, assim como o esforço de negar a autoctonia está para a impossibilidade de consegui-lo.

No universo mítico analisado por Lévi-Staruss, monstros ctônicos estão relacionados às mitologias telúricas e vencê-los significa negar que os homens são filhos da terra, ou seja, negar que são autóctones. Ser filho da terra quer dizer, literalmente, nascer da própria terra como os Spartoi, no mito de Cadmo, em uma das variações do mito que rege a genealogia de Édipo. O paradoxo do mito está justamente nas *performances* dos heróis, visto que, sendo coxos, revelam-se nascidos da terra, ao mesmo tempo em que negam essas origens ao vencer ora o dragão, ora a esfinge.

O que há de comum entre a tematização mítica e o mito da criação artística tematizado por Luiz Gê, além da relação entre a possibilidade e a impossibilidade de realizar a *performance*? Há, pelo menos, mais duas semelhanças.

A criação, tanto a antropogenética quanto a artística, envolve dar a luz, respectivamente, a outros seres humanos ou às obras de arte. Frutos da criação, os trabalhos artísticos podem ser tomados como filhos dos homens, ainda que metaforicamente. Essa relação de maternidade

leva a considerar a possibilidade ou não de terminar a obra em outro ponto de vista: a obra é fruto do artista e ele a termina; ou a obra é regida por certa autonomia própria, que garante sua independência e, assim, o artista não termina a obra.

Como os heróis dos mitos, o leitor-autor dos quadrinhos, metonimizado por Antonio e seus desdobramentos, vence o monstro sendo coxo e termina a história sem terminá-la.

Antes de justificar o papel metalingüístico de Antonio como autor, ao lado do papel de leitor figurativizado por ele, resta apontar a segunda semelhança entre os mitos de Édipo e o da criação artística.

Tanto na tematização da genealogia de Édipo, em que a superestimação dos laços familiares está para a subestimação deles, quanto na relação com a superação ou não da autoctonia, a articulação entre temas e figuras está determinada pela categoria semântica *identidade vs. alteridade*. Para que se superestime ou subestime laços familiares deve-se colocar em crise a relação de *identidade vs. alteridade* que os constitui; superar a autoctonia equivale a afirmar a alteridade em relação à terra – em que terra e homem são distintos – e não superar corresponde a afirmar a identidade – em que a terra e o homem são o mesmo.

Na tematização metalingüística, a determinação semântica também se dá em função da categoria *identidade vs. alteridade*. No mito da criação artística, na relação criador-criatura, em que o autor domina perfectivamente a obra de arte, afirma-se a identidade entre ambos; contudo, na relação criador-criatura, em que o autor perde o controle da criação e não acaba a obra, agora imperfectiva, afirma-se a alteridade.

Dessa maneira, há um mínimo denominador semântico, capaz de articular os temas familiar e ctônico do mito de Édipo com o mito de Antonio, e articular este último com a formação de um mito a propósito da criação artística.

Ainda na mesma determinação semântica, resta examinar a possibilidade de atribuir a Antonio, além do papel de leitor, o papel de autor. Não se trata apenas do Antonio que interage com as enunciações HQ 1, 2 e 3, participando da autoria em sua interação semiótica, mas de relacionar Antonio ao próprio Luiz Gê.

Parecido com a personagem dos quadrinhos franco-belgas, o conhecido Tintim, de Hergé, Antonio faz alusão ao universo dos quadrinhos com os quais Luiz Gê dialoga e torna Antonio ora criação, fruto da imaginação do autor, ora criatura autônoma, fruto da interdiscursividade realizada. Além disso, os brinquedos que o cercam no primeiro quadrinho, inclusive o pai, são personagens de outros quadrinhos de Luiz Gê.

O mais evidente é a locomotiva, que aparece em “Eu quero ser uma locomotiva”, mas as miniaturas humanas aparecem em “Uma história de amor”; os automóveis, em “Dr Frankenstein teve problema parecido”; as orelhas de Mickey, na escultura-quadrinhos da “Borba Gata”; e o pai, vestido de caçador, lembra o Borba Gato de “Entradas e Bandeiras”. Ao longo da história, as figuras do tubarão e do crocodilo são alusões a outros trabalhos realizados em parceria com Arrigo Barnabé: o tubarão alude a “Tubarões voadores”; e o crocodilo, a “Clara Crocodilo”.

Em seu atelier, cercado de miniaturas de navios, automóveis, locomotivas, soldados, tubarões e crocodilos, entre outras peças, Luiz Gê se parece com Antonio, cercado por seus brinquedos. Nessa perspectiva, Antonio é uma metonímia do próprio Luiz e se confunde com ele enquanto autor da história, fazendo com que Luiz-Antonio enfrentem a perfectividade ou não da obra de arte, em sua relação de *identidade vs. alteridade* com a construção do sentido.

Do mesmo modo que na afirmação de Flaubert “Madame Bovary sou eu”, Luiz Gê constrói seu discurso ao mesmo tempo em que é

construído por ele e, a seu modo, também afirma o mesmo de si e de suas personagens.

A inserção do texto da HQ no texto da ópera

O modo de inserção d'*O caçador de crocodilos* n'*O homem dos crocodilos* deve ser analisado em, pelos menos, quatro níveis de interação semiótica: a inserção semio-narrativa e discursiva, em que a HQ ganha pertinência no plano de conteúdo da ópera; a inserção textual, em que a relação entre a expressão e o conteúdo da HQ é sincretizada com a relação entre a expressão e o conteúdo da ópera; a inserção pragmática, em que o objeto de valor HQ ganha dimensões de uso entre os co-enunciadores na encenação do espetáculo; a inserção mitológica, em que a mitologia da criação artística tematizada na HQ encontra correspondências nos percursos temáticos da ópera.

– A INSERÇÃO SEMIO-NARRATIVA E DISCURSIVA

De acordo com a semiótica, vale lembrar, discurso e texto são domínios teóricos diferentes. O discurso é formado no plano de conteúdo em operações semio-narrativas e suas colocações em percursos temáticos e figurativos; o texto se forma na articulação do plano de conteúdo com o plano de expressão, manifestando-se em sistemas semióticos verbais, não-verbais ou sincréticos.

A inserção semio-narrativa e discursiva, portanto, pode ser separada da inserção textual, para que se verifique como o discurso da HQ dialoga com o da ópera e passa a fazer parte constitutiva dele.

O Homem dos crocodilos conta a história de Antonio, um pianista que não consegue mais sentir as mãos e desenvolve fobia em relação ao piano. Para ele, em suas alucinações, as teclas

do instrumento são dentes afiados de crocodilo, prontos para lhe devorar os dedos. Em busca de tratamento, Antonio se submete à psicanálise e a ópera se passa durante as sessões, entre as confissões, lembranças e sonhos do protagonista.

No que diz respeito à missividade, no consultório da psicanalista se estabelece o contrato fiduciário entre médico e paciente, por isso, a relação emissiva entre destinador e sujeito narrativo. No discurso psicanalítico, grosso modo, devem ser proporcionadas ao paciente as condições para que sejam lembrados os conteúdos reprimidos, considerados as causas de suas neuroses. As lembranças reprimidas tornam-se sintomas, cujas curas dependem tanto da recordação consciente quanto do trabalho durante a psicoterapia.

Nesse processo, as lembranças assumem dupla função narrativa: figurativizam o objeto de valor, uma vez que estar em conjunção com elas leva à cura dos sintomas neuróticos; mas também figurativizam o valor abjeto, pois vem delas as origens dos distúrbios emocionais. Assim, nos dramas psicanalíticos, como é o caso d'*O Homem dos crocodilos*, o sujeito narrativo oscila entre a emissividade da cura e a remissividade do trauma; para se curar, ele deve ir, ao mesmo tempo, ao encontro das e de encontro às mesmas recordações.

Na história de Antonio, há a sensação de culpa do assassinato da mãe. Através do buraco da fechadura, o menino flagra a mãe e o amante, para depois ver que ambos são assassinados pelo pai. Antonio não se lembra de nada disso; as recordações aparecem confusas, disfarçadas em condensações e deslocamentos em seus sonhos e delírios. Não se lembra, principalmente, de que fora ele a buscar pelo pai, foi ele quem lhe avisou do adultério. De forma indireta, enquanto delator, Antonio divide com o pai a culpa do crime.

Em sua neurose, há duas relações que devem ser consideradas: sua mãe era violoncelista,

dividia com o filho o gosto pela música, influenciando-o a ponto de determinar sua profissão de pianista e compositor; enquanto o pai dividia com ele as leituras de histórias em quadrinhos, em especial, as aventuras do Caçador de Crocodilos. Em delírios, Antonio presencia uma discussão entre os pais, em que a mãe defende a música e o pai, os quadrinhos.

Desse modo, música e HQ são figurativizações do núcleo da neurose: são figuras que representam o conflito entre os pais, de resultados trágicos; são figurativizações do objeto de valor, uma vez que dão forma às lembranças reprimidas que se pretende alcançar durante a terapia; são figurativizações do valor abjeto, pois vem delas os sintomas que afetam Antonio.

Nesse drama psicanalítico, a HQ d'*O caçador de crocodilos* é tomada como mais um deslocamento dos conteúdos reprimidos e revela para o paciente o trauma que gera suas alucinações e fobias.

Inserida na narrativa da ópera, a HQ partilha com ela a mesma distribuição temática e figurativa, pois suas personagens são tomadas como deslocamentos das personagens da encenação teatral e, conseqüentemente, participam da mesma crise *remissivo vs. emissivo* geradora do trauma emocional discursivizado.

– A INSERÇÃO TEXTUAL

Além de figurativizações da mãe e do pai, a música e a HQ são também as principais linguagens tematizadas em *O homem dos crocodilos* e manifestadas em seu plano de expressão.

No sistema semiótico da ópera, há confluência de sistemas semióticos verbais, musicais e plásticos. Em linhas gerais, a figuratividade do plano de conteúdo se manifesta distribuída em sistemas plásticos sincretizados

com sistemas verbais, que cuidam de articular falas, gestos, cenário, figurino, iluminação e as marcações de palco, como na encenação teatral. Na ópera, entretanto, a fala aparece sincretizada com a semiótica da canção e a semiótica musical assume aspecto durativo, contrário à aspectualização pontual, como é mais comum na encenação do teatro.

O sincretismo da semiótica plástica na semiótica da ópera, portanto, é diferente de como ele funciona sincretizado com o verbal na semiótica da história em quadrinhos. Estranha à linguagem da ópera, a inserção do texto da HQ mantém sua especificidade em meio à plasticidade da ópera; contudo, por meio da manipulação textual, a HQ, antes figura do plano de conteúdo, torna-se texto nas mãos dos co-enunciadores do espetáculo.

Em suas declarações, Antonio relata um sonho em que as notas de uma partitura borrada se transformam em pássaros e levantam vôo. Nessa perspectiva, a música ganha dimensões espirituais ao permitir que, por meio dela, haja transcendência. Ao espionar a mãe pelo buraco da fechadura, o menino a vê nua, a cantar enquanto toca violoncelo, extasiado com a beleza da cantora e do canto. Novamente, a música se revela da ordem do místico e do transcendente.

Os quadrinhos, por sua vez, afirmam valores contrários aos da música. No cenário, atrás do divã, há uma tela branca em que são projetadas molduras de quadros vazias. Quando o sonho dos pássaros é contado, as molduras se transformam em asas e voam, fazendo com que a semiótica plástica afirme o mesmo que é contado na encenação teatral e no canto. Nesse primeiro momento, a semiótica plástica está de acordo com os valores transcendentais relacionados à semiótica musical.

Ao falar dos quadrinhos que o pai lhe dava, porém, a HQ nos conta a relação de Antonio com a mãe em termos mais profanos. As mesmas

molduras, antes vazias, ao invés de se tornarem pássaros, são preenchidas com os quadrinhos da revista e os quadros se transformam na projeção da HQ sendo folheada. Trata-se de revelar os conteúdos libidinosos do menino e de mostrar as lembranças reprimidas a propósito da delação e do assassinato. Em orientação contrária à da música, a HQ materializa os desejos sexuais e a culpa do protagonista.

Desse modo, a inserção textual da HQ segue este percurso ao longo do texto da ópera:

1) a partir da semiótica plástica que dá forma aos quadros projetados no cenário, o texto da HQ se materializa no texto da ópera, mas ainda são projeções de quadrinhos no cenário da peça.

2) antes da lembrança de Antonio se revelar completamente, as luzes se apagam e Arrigo Barnabé – um dos narradores cantores – entra no palco com uma lanterna acesa e a revista em quadrinhos nas mãos. Pede que se acendam também as luzes da plateia e todos leem juntos *O caçador de crocodilos*, que aparece sincretizada com a semiótica musical, na mesma técnica de composição utilizada em *Tubarões voadores*.

3) por fim, o texto da HQ se materializa das projeções do cenário para as mãos e os olhos dos co-enunciadores do espetáculo. Nesse momento, a inserção textual desencadeia a inserção pragmática e as dimensões de uso do objeto HQ ganham pertinência nos efeitos de sentido d'*O homem dos crocodilos*.

– A INSERÇÃO PRAGMÁTICA

Ao ser definido entre os planos de conteúdo e expressão, o texto não se limita a ser uma rede de correlações de categorias entre ambos. A forma da expressão, além de configurar uma rede de relações entre categorias próprias e de manifestar relações entre elas e as categorias semânticas do conteúdo, garante, na construção do texto enquanto objeto de circulação entre os co-

enunciadores, a dimensão de uso semiótico, que pode ser chamada pragmática.

Na textualização da ópera, faz parte da fruição do texto todo o aparato que coloca sua encenação em movimento. Estudar os textos das óperas em libretos, partituras, ou gravações é sempre uma mutilação de sua forma de manifestação integral, em que os co-enunciadores devem participar da apresentação do espetáculo, seja como observadores, seja nas muitas formas de interação entre palco e plateia, propostas pelas escolas de teatro.

Em sua dimensão pragmática, uma ópera não é portátil, como a música em suas reproduções mecânicas e eletrônicas, ou as histórias em quadrinhos, em suas reproduções gráficas.

Quando Antonio, durante a terapia, mostra para a analista uma reprodução do gibi *O caçador de crocodilos*, comenta que ele é real, que existe de fato, que o gibi se pode folhear, pode-se tocar. Quando Arrigo lê com a plateia o mesmo texto e ele se reproduz materialmente entre os co-enunciadores, o apresentador diz as mesmas palavras do protagonista da ópera: que a HQ existe, que pode ser tocada.

Essa inserção pragmática entra em relação com o texto da ópera em, pelo menos, duas instâncias semióticas: ela está de acordo com a relação espiritualização da música vs. materialização dos quadrinhos no que diz respeito a sua inserção narrativa e discursiva; ela prepara a etapa final da inserção textual da HQ. Lida por Arrigo, o texto dos quadrinhos ainda aparece sincretizado com o texto musical que a acompanha, entretanto, uma vez que o gibi permanece pragmaticamente com os co-enunciadores depois do espetáculo, a leitura conjunta prepara a singularização do texto da HQ e a semiótica específica de seu tipo de texto surge isolada do texto integral da ópera.

A seu modo, os quadrinhos de Luiz Gê colocam em crise os limites da encenação teatral

e os limites da própria ópera. Ao singularizar a semiótica dos quadrinhos no final e depois do espetáculo, a HQ termina a encenação da ópera ao mesmo tempo em que dá continuidade a ela. Singularizada, sua semiótica põe fim à semiótica da ópera, substituindo um tipo de texto por outro, mas mantém sua continuidade na medida em que faz parte do texto integral da ópera se desenvolver assim.

Encaminhada pela inserção narrativa e discursiva, a materialização do texto da HQ cumpre seu papel textual e pragmático na semiótica geral d'*O homem dos crocodilos*, que determina o sincretismo entre a linguagem da ópera e a da história em quadrinhos.

– A INSERÇÃO MITOLÓGICA

Do mesmo modo que a HQ oscila entre ser criação, obra do autor, e criatura, obra à revelia dele, há na ópera, no mínimo, dois processos que se encarregam de gerar o mesmo efeito de sentido e de promover a inserção da mitologia da criação artística tematizada n'*O caçador de crocodilos* na mitologia geral do espetáculo.

Um dos processos diz respeito aos percursos temáticos e figurativos d'*O homem dos crocodilos*. No decorrer da ópera, Antonio busca ajuda com dois psicanalistas: uma mulher, sua analista ao longo do texto; um homem, na última cena, depois da leitura da HQ. Em ambas as cenas, o diálogo entre médico e paciente é o mesmo:

Antonio – Não sinto minhas mãos, tenho medo que ele me corte os dedos.

Psicanalista – Quem é ele?

Antonio – Não sei... às vezes as palavras vão aonde querem e a gente se perde nelas...

Dono da fala, Antonio se perde nela como o menino se perde na HQ. Criador de seu discurso, o paciente não deixa de perceber o quanto suas palavras se tornam criatura, a ponto de gerar o próprio Antonio e seus sentidos e manipulá-lo de acordo com elas.

O outro processo de inserção mitológica está relacionado com as inserções textual e pragmática. Uma vez materializado entre os co-enunciadores do espetáculo, o texto da HQ ganha sua autonomia e afirma sua singularização, mostrando que HQ e ópera não têm o mesmo estatuto semiótico.

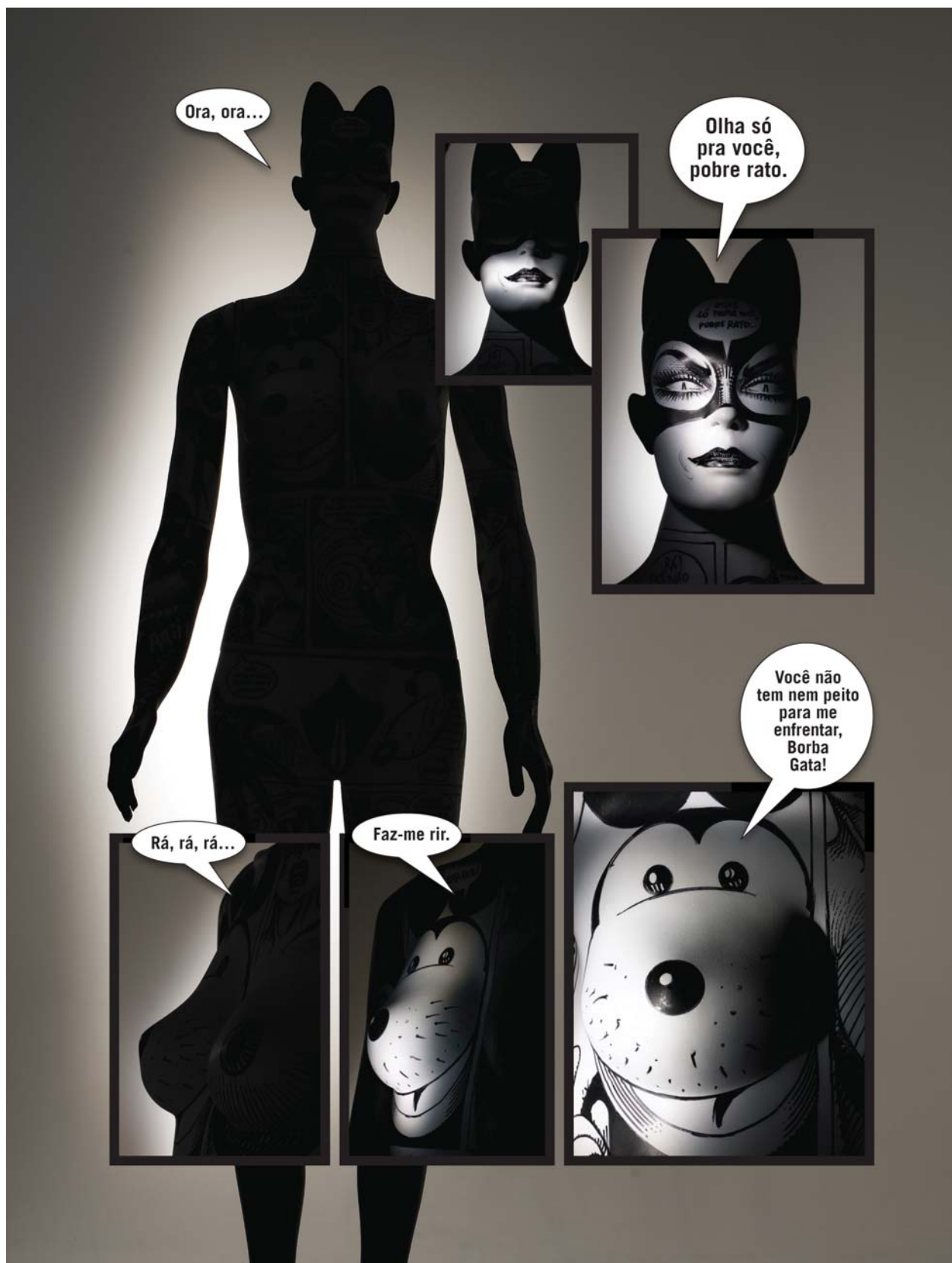
Ao permanecer enquanto objeto que “se pode folhear, que se pode tocar” à revelia do final do espetáculo, a HQ, antes parte da ópera e sob seus domínios textuais, adquire seus próprios domínios semióticos e passa a gerar a ópera a partir de si mesma.

Dispersa entre os co-enunciadores, a HQ, antes objeto das personagens, torna-se objeto de todos. Enquanto objetos semióticos criados pelo texto da ópera desde as projeções no palco até a leitura coletiva e sua multiplicação e dispersão finais, os textos da HQ – como as palavras de Antonio – tornam-se criaturas, vão aonde querem e a ópera se perde neles.

7. HISTÓRIA EM QUADRINHOS E ESCULTURA

Em 20 de janeiro de 2007, no espaço Calligraphia, na cidade de São Paulo, Claudio Rocha organizou a exposição *Manequim arte*, na qual, conforme sua proposta, manequins femininos serviriam de base para a intervenção de vários artistas. Entre eles, Luiz Gê desenhou, sobre o corpo de uma delas, a história em quadrinhos da “Borba Gata”.

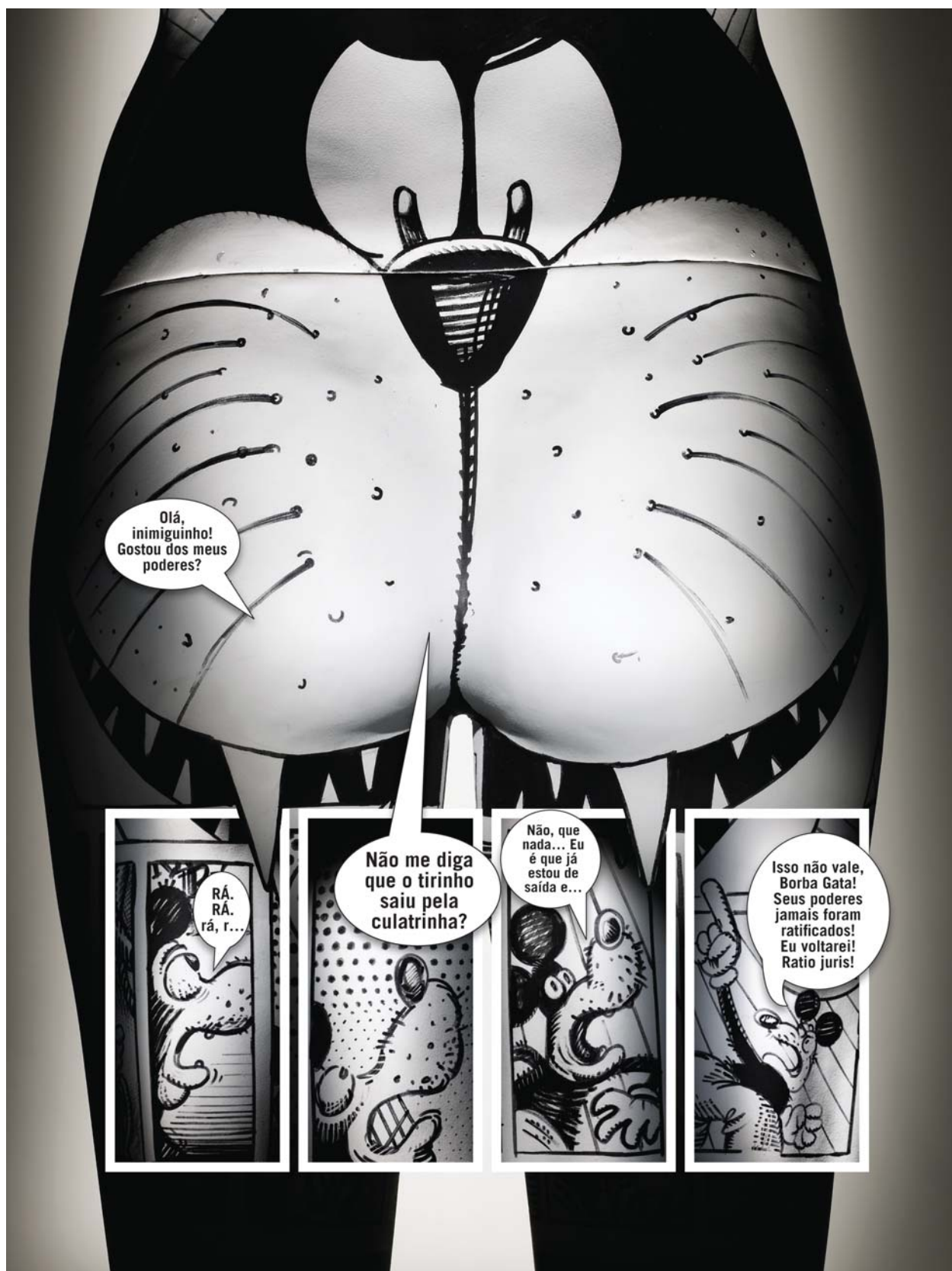
Para dar uma ideia aproximada desse seu trabalho, está reproduzida, nas páginas seguintes, uma versão dele, publicada na revista *O mundo de Playboy* (edição 398-B, Abril, 2007: pp. 31-37), com fotos de Gustavo Lacerda.

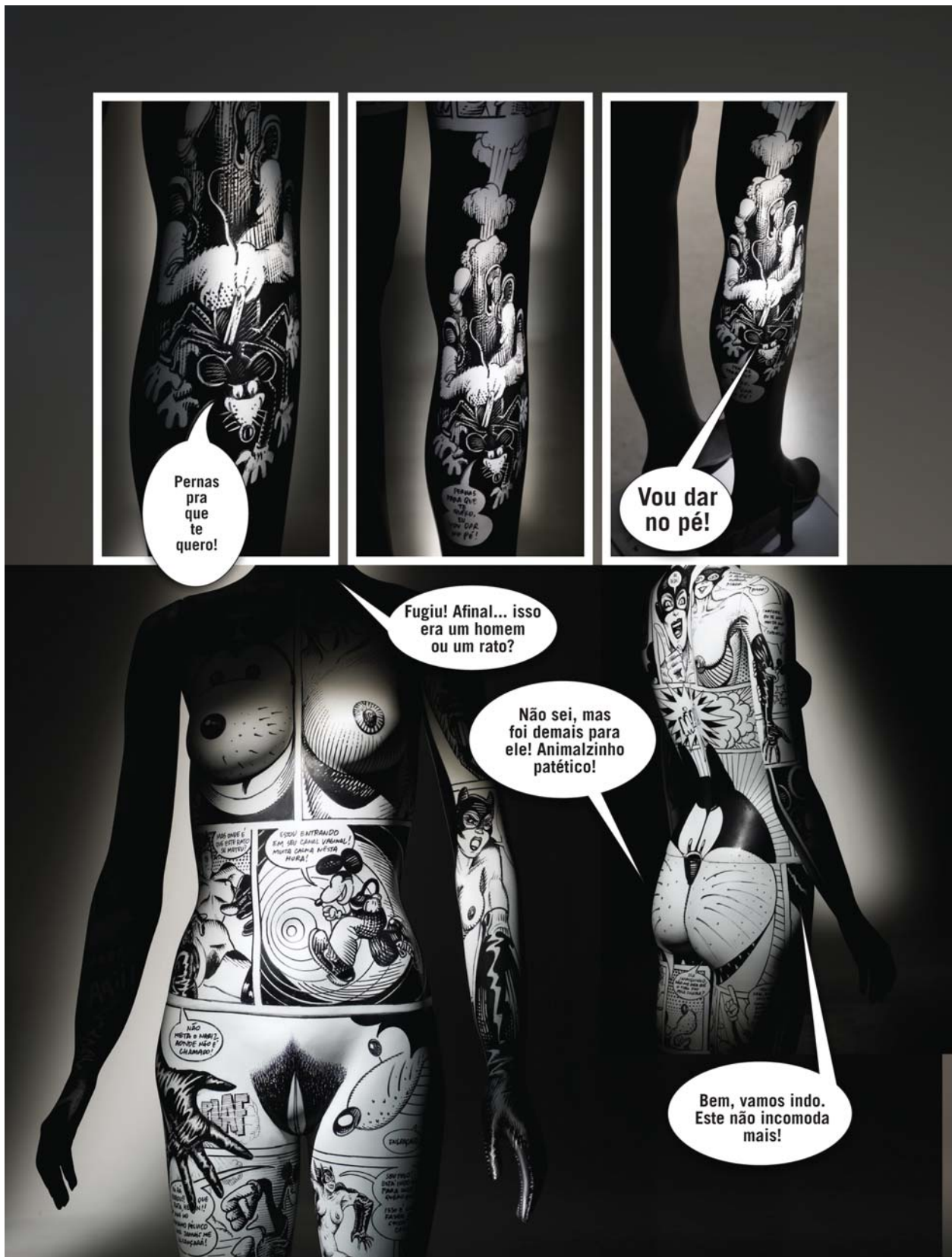












Quadrinista da geração de 1970, Luiz Gê tem uma carreira marcada por exposições premiadas, repercussão em jornais e revistas, publicações em editoras especializadas no Brasil e no exterior e trabalhos que invadem diversas mídias, como animação, escultura e cinema. É professor da faculdade de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie, foi redator na Globo, colaborador de *Veja*, *O Pasquim*, *Status* e outras.



Si ocê pensa
qui nós fumo
imbora...



Os quadrinhos em três dimensões

Enquanto sistemas semióticos plásticos, cujos planos de expressão podem ser descritos por categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, a pintura, a fotografia, a escultura e a arquitetura podem ser diferenciadas umas das outras por modos particulares de organizar, na manifestação textual, essas três categorias fundamentais.

A fotografia e a pintura se manifestam em duas dimensões, enquanto a escultura e a arquitetura, em três, o que faz com que os percursos do olhar entre ambos os grupos sejam diferentes. As semióticas bidimensionais determinam percursos perante o espaço plano; e as tridimensionais, percursos ao redor – no caso da escultura – ou percursos através – no caso da arquitetura.

A história em quadrinhos, nesse ponto de vista, aproxima-se da fotografia e da pintura, exceto pelos limites do texto determinados pela semiótica de cada um dos três sistemas de significação. A fotografia e a pintura tendem à manifestação em apenas um quadro, enquanto os quadrinhos, em mais de um. Evidentemente, tratando-se de uma tendência, nada impede que trípticos ou outros tipos de montagens sejam formados por pinturas ou fotografias, e que haja histórias em quadrinhos de um quadro só. Contudo, a bidimensionalidade permanece.

Tais propriedades dos quadrinhos – ser bidimensional e apresentar-se em seqüência de quadros – favorecem sua leitura em seqüência e promovem uma orientação na fruição do texto, que costuma seguir a orientação da leitura da semiótica verbal em suas ocorrências na escrita. No ocidente, a leitura se dá da esquerda para direita, de cima para baixo, com a ordenação das páginas da primeira em direção a última, diferentemente dos mangás, cuja leitura das imagens segue a orientação da leitura dos ideogramas japoneses.

Uma vez desenhados sobre superfícies tridimensionais, como o corpo dos manequins, a leitura usual dos quadrinhos é reformulada em função da dimensão adicional, própria de outros sistemas semióticos, e novos efeitos de sentido tendem a ser realizados pelo sincretismo entre a semiótica sincrética dos quadrinhos e a semiótica plástica da escultura.

Entretanto, a narratividade descrita em termos do fazer missivo e a relação entre temas e figuras da semântica discursiva da “Borba Gata” são realizadas no plano de conteúdo do texto, que pode ser isolado do plano de expressão – em que a HQ se manifesta sincretizada com a escultura – e analisada separadamente. Determinada a geração do sentido no plano de conteúdo, é possível, em seguida, analisar o plano de expressão e a formação do texto com mais segurança.

O fazer missivo e a relação entre temas e figuras

A aventura da “Borba Gata” está baseada na típica disputa entre gato e rato, que serve de inspiração para as aventuras de muitos outros heróis dos desenhos animados e dos quadrinhos, como Tom e Jerry; Plic, Ploc e Chuvisco; Comichão e Coçadinha; *Squeak the mouse*, de Mattioli; Ignatz Mouse e Krazy Kat, de George Herriman; etc.

A Borba Gata é o sujeito da narrativa e o rato, seu inimigo, o antissujeito. Definidos assim, eles constituem o par antagonico que sustenta as perseguições de gato e rato, que determinam o discurso da HQ. O rato, obscuro, busca entrar dentro do corpo da Borba Gata – seja pelo canal vaginal, seja pelo ânus – enquanto ela consegue se defender das investidas do inimigo.

No fazer emissivo, a Borba Gata busca manter a integridade do corpo, em vias de ser violado pelo ratinho perverso. Trata-se, portanto, de manter a conjunção com os valores da

integridade, ameaçada pelo fazer do rato inimigo. Já o fazer remissivo, realizado na relação sujeito-antissujeito, aparece nos percursos do rato sobre o corpo da heroína e na afirmação dos valores da transgressão.

Na HQ da “Borba Gata” o emissivo resiste ao remissivo, visto que ela termina por expulsar o ratinho invasor, pelo menos, na leitura bidimensional dos quadrinhos, que, a seu modo, orienta a leitura de cima para baixo, da esquerda para a direita, de frente para trás, de acordo com a posição ereta do corpo do manequim.

Regidos pela emissividade e na tensão em que se realiza a categoria semântica *integridade vs. transgressão*, o tempo surge na HQ acelerado nas defesas que Borba Gata faz do corpo e nas investidas do rato; e o espaço se abre ao longo dos braços, das pernas, do colo, do ventre, das costas da heroína.

Sobre o fazer missivo, articulam-se as relações entre temas e figuras, formadas na semântica discursiva.

No que diz respeito à tematização prática, há a colocação em discurso da peleja entre a gata e o rato. Geralmente determinada pela categoria semântica *vida vs. morte* – como nos casos citados de Tom e Jerry, Plic, Ploc e Chuvisco, em que o gato é predador do rato; ou nos casos de Comichão e Coçadinha, *Squeak the mouse*, Ignatz Mouse e Krazy Kat, em que o sadismo do rato vai de encontro à tontice do gato – esse tipo de peleja ganha, em Luiz Gê, além de uma determinação semântica diferente, formada pela categoria semântica *integridade vs. transgressão*, uma determinação erótica, em que o rato assedia sexualmente a gata.

Outra diferença reside no delírio figurativo, em que o gato é uma mulher vestida de gata e o rato é um animal personificado. Desse modo, ao lado da interdiscursividade com as perseguições clássicas entre os animais, há interdiscursividade com as histórias em quadrinhos de super-heróis,

especificamente com a inimiga mais famosa do Batman, a Mulher Gato, e com todo o imaginário erótico de dominadora sadomasoquista que, nas últimas versões cinematográficas da personagem, por meio de chicotes, garras e roupas de couro, enfatizou traços já presentes em suas versões mais antigas.

Essas duas interdiscursividades – com as pelejas entre gato e rato e com os super-heróis – garantem a tematização metalingüística articulada com a tematização prática do assédio sexual, pois se trata de dar forma a uma figuratividade em que os quadrinhos tematizam os próprios quadrinhos.

Aludindo a outros quadrinhos, de outras personagens e de outros autores enquanto mulher-gata, que persegue um ratinho, a Borba Gata também se refere a outros quadrinhos e a outras personagens do próprio Luiz Gê.

Seduzido pelos monumentos históricos da cidade de São Paulo, Luiz Gê costuma, ao lado de iconizá-los na espacialização de numerosas histórias em quadrinhos, como “Gino Amleto Meneghetti”, “Vôo Cego” e, em especial, na “História da Avenida Paulista”, também costuma transformá-los em pessoas do discurso, como em “Entradas e Bandeiras”, em que as estátuas do Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, do Parque do Ibirapuera, e o Borba Gato, da Avenida Santo Amaro, ganham vida e atravessam a Avenida Brasil em seu cruzamento com a Avenida Brigadeiro Luís Antonio. A Borba Gata, estátua no corpo do manequim e personagem da HQ desenhada sobre ela, dialoga com a estátua do Borba Gato, evidentemente, mas também com o Borba Gato de Luiz Gê, que como a Borba Gata, é uma estátua que ganha vida e movimento quando se torna personagem dos quadrinhos.

A interdiscursividade com personagens e quadrinhos estrangeiros, portanto, dialoga com os quadrinhos e a cultura brasileira, mais especificamente, com a cultura paulistana e a obra do autor.

A articulação da tematização prática da perseguição-assédio com a metalingüística leva à dedução de uma tematização mítica a propósito da cultura brasileira e de seu processo de construção. Na perseguição-assédio, a Borba Gata e o ratinho inimigo estão investidos de conotações metalingüísticas, que se referem às relações entre o quadrinho nacional e o estrangeiro. A Borba Gata tem sua parte brasileira, aquela do Borba Gato – o da estátua e o dos quadrinhos do autor – e sua parte estrangeira, aquela da Mulher Gato e a dos demais gatos das perseguições entre eles e os ratos – Tom, Chuisco, Krazy Kat, etc. O ratinho inimigo, por sua vez, é uma caricatura brasileira do Mickey Mouse original norte-americano, de Walt Disney.

A perseguição-assédio, por isso, pode ser correlacionada à construção do imaginário nacional no que diz respeito aos diálogos que estabelece com o material estrangeiro em sua produção. Se na tematização prática a categoria semântica *integridade vs. transgressão* determina as defesas do e o assédio ao corpo da Borba Gata, na tematização mítica ela determina a integridade da produção nacional perante os elementos estrangeiros capazes de transgredi-la e modificá-la, integrados a ela.

No assédio do Mickey brasileiro e nas defesas da Borba Gata é possível ler, desse ponto de vista, a perseguição de uma identidade nacional que se constrói na medida em que incorpora – no caso do manequim, a incorporação é literal – o material de outros países.

Longe do pensamento nacionalista ingênuo, que procura se construir na busca da ilusão de supostas fontes genuinamente brasileiras, afundando-se no passado e no território nacionais, Luiz Gê se aproxima de autores como Oswald de Andrade que, de acordo com Décio Pignatari, buscam antes a

internacionalização que a nacionalização do Brasil.

Essa polêmica entre o pensamento internacionalista e o nacionalismo ingênuo, além de determinar as diferenças entre Sousândrade e Gonçalves Dias, no romantismo, Oswald de Andrade e Mario de Andrade, no modernismo brasileiro, Haroldo de Campos e Antonio Cândido, na crítica literária, determina boa parte dos resultados do que é considerado belo, bom e verdadeiro nas artes do Brasil.

No mesmo festival da TV Tupi em que Arrigo Barnabé foi vaiado com a música “Sabor de veneno”, na qual dialoga com outras tradições musicais além da brasileira, foi premiada a toada conservadora de Dominginhos “Quem me levará sou eu”, interpretada por Raimundo Fagner. Ou seja, uma canção de vanguarda, de estrutura musical complexa, perdeu para uma toada, provavelmente, devido aos valores nacionalistas que orientaram o público, a platéia, os jurados e a crítica que sancionaram positivamente uma canção e vaiaram a outra.

Próximos ideologicamente quanto às relações entre o nacional e o estrangeiro na produção artística no Brasil, Luiz Gê e Arrigo Barnabé agem como Oswald em sua antropofagia: o músico complexificando Weber e Paulinho da Viola; o artista plástico complexificando o Mickey e o Borba-Gato.

Da mesma maneira que na antropofagia o brasileiro devora o estrangeiro – como os índios antropófagos devoraram o Bispo Sardinha – em “Borba Gata”, a mulher-gata-bandeirante desbrava o território nacional na medida em que o constrói e, na iminência de ser sodomizada pelo ratinho perverso parecido com o Mickey, ameaça devorá-lo, pois as nádegas da heroína têm a forma de cara de gato, pronto para comer o ratinho ansioso.

As duas dimensões dos quadrinhos nas três dimensões do manequim

Analizados os quadrinhos em sua semiótica particular, os efeitos de sentido gerados pela distribuição da HQ ao longo do corpo do manequim podem ser examinados.

Há dois deles, pelo menos, que se apresentam imediatamente ao leitor atento: as relações entre as partes do corpo percorridas e a colocação dos quadrinhos; a indeterminação do final da história sugerida pela distribuição tridimensional dos mesmos.

Em várias passagens da “Borba Gata”, as personagens se referem às partes do corpo da manequim, que também funciona como personagem, ora na totalidade do corpo – pois o manequim é a própria Borba Gata – ora nas partes dele convocadas nos diálogos entre ela e o ratinho.

Esse efeito, que desaparece na leitura da HQ fora do corpo do manequim e se deve à disposição tridimensional dos quadros, também indetermina qual deles é o último ou qual é o primeiro da narrativa. Abordada de frente para trás e de cima para baixo, a leitura se aproxima da leitura convencional dos quadrinhos ocidentais, todavia, nada indica que essa é a única maneira de ler a “Borba Gata”.

Longe de fechar o ciclo, em que o final se aproxima do início, como é o caso da “História da Avenida Paulista”, em “Borba Gata” o sentido de leitura se abre no corpo do manequim a outras possibilidades, sem excluir as leituras linear e cíclica. Disposto desse modo no espaço, o tempo de leitura tende à concomitância das cenas, antes ordenadas em anteriores e posteriores, fazendo com que começo, meio e fim encontrem a simultaneidade.

A HQ, embora literalmente mantenha pé e cabeça, realiza-se dispersa e, do que se espera a perfectividade dada pela estrutura discursiva formada por começo-meio-fim, revela-se a imperfectividade na duração de um processo sem limites definidos.

Além desses efeitos, gerados pela metalinguagem e pela estratégia discursiva de distribuição tridimensional dos quadrinhos, há mais dois efeitos semióticos que merecem atenção.

Leitor apenas dos quadrinhos, o enunciário do texto é convidado a admirar o corpo da Borba Gata, como admiraria o corpo de quaisquer outras heroínas fantasiadas. Entretanto, colocado de pé, perante o manequim, assim como o ratinho, ele também termina por assediar o corpo humano, textualizado no corpo do manequim. Seguindo os quadrinhos, ele passa pelos seios, os braços, penetra o túnel do umbigo, desce à altura das coxas, alcança as nádegas e encontra o gato, pronto para comê-lo, antes de escapar pelos pés.

Por fim, manipulado em seu percurso de leitura e de assédio, o leitor encontra a HQ e sua personagem principal sincretizadas no mesmo corpo. A Borba Gata, portanto, não é apenas uma personagem, mas é a história em sua totalidade, sendo não apenas parte da trama, mas a trama toda.

Esse efeito semiótico, também gerado pela disposição tridimensional da HQ, ratifica a concepção de arte nacional determinada na tematização mítica. Além de poder comer o ratinho invasor, a Borba Gata incorpora, literalmente, a tensão entre o nacional e o estrangeiro. Em outras palavras, ela se torna imagem da antropofagia que ela tematiza por ser, ao mesmo tempo, a Borba Gata e sua história escritas no mesmo corpo.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.
- CAMPOS, A., PIGNATARI, D. e CAMPOS, H. (1991). *Mallarmé*. São Paulo, Perspectiva.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. (1983). *Nova reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- FLOCH, J. M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris, PUF.
- FONTANILLE, J. e ZILBERBERG, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo,
- GREIMAS, A. J. (1983). *Du sens II*. Paris, Editions du Seuil.
- GREIMAS, A. J. e outros (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1985). *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- MATTOSO, G. (2005). *A planta da donzela*. Rio de Janeiro, Lamparina.
- MENDES, L. A. (2001). *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MIRISOLA, M. (2002). *O azul do filho morto*. São Paulo, Editora 34.
- MUTARELLI, L. (2004). *Jesus Kid*. São Paulo, Devir.
- MUTARELLI, L. (2004). *O natimorto*. São Paulo, DBA.
- MUTARELLI, L. (s.d.). *O cheiro do ralo*. São Paulo, Devir. Perspectiva.
- SIMON, I. M. e DANTAS V. (1982). *Poesia concreta*. São Paulo, Abril Educação.
- TATIT, L. (1996). *O cancionista*. São Paulo, Edusp.
- TERRON, J. R. (2001). *Não há nada lá*. São Paulo, Ciência do Acidente.
- TOUTAIN, J. e COMA, J. (org.) (s.d.). *Historia de Los Comics*. Barcelona, Toutain.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp.

SOBRE OS AUTORES

ANTONIO VICENTE SERAPHIM PIETROFORTE

- Formado em Português e Lingüística na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Fez o mestrado, o doutorado e a livre-docência em Semiótica na mesma Faculdade, onde leciona desde 2002 no Departamento de Lingüística.
- Atua nos cursos de graduação em Letras e no curso de pós-graduação em Semiótica e Lingüística Geral
- Na área acadêmica, é autor de:
Semiótica visual - os percursos do olhar (1ª ed, Contexto, 2004; 2ª ed, Contexto, 2007);
Análise do texto visual - a construção da imagem (1ª ed, Contexto, 2007; 2ª ed, Contexto, 2008);
Tópicos de semiótica - modelos teóricos e aplicações (Annablume, 2008).
- Na área literária, é autor de:
Amsterdã SM (romance, DIX, 2007);
O retrato do artista enquanto foge (poesias, DIX, 2007);
Papéis convulsos (contos, DIX, 2008);
Palavra quase muro (poesias, Demônio Negro, 2008);
Concretos e delirantes (poesias, Demônio Negro, 2008);
M(ai)S - antologia SadoMasoquista da Literatura Brasileira (DIX, 2008), organizada com o escritor Glauco Mattoso;
Fomes de formas (poesias, Demônio Negro, 2008), composta com os poetas Paulo Scott, Marcelo Montenegro, Delmo Montenegro, Marcelo Sahea, Thiago Ponde de Moraes, Luís Venegas, Caco Pontes.
A musa chapada (poesias, Demônio Negro, 2008), composta com o poeta Ademir Assunção e o artista plástico Carlos Carah.

LUIZ GERALDO FERRARI MARTINS

- Arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1977.
- Chargista editorial do jornal Folha de São Paulo, de 1976 a 1984.
- *Prêmio casa de las americas* na segunda Bienal Internacional de Humor, Cuba, 1981.
- Fundador e editor da revista Balão, de humor e quadrinhos, USP, de 1972 a 1975.
- Livro de charges políticas, “Macambúzios e Sorumbáticos”, Editora T. A. Queiroz, 1981.
- Livro de quadrinhos, “Quadrinhos em Fúria”, Circo Editorial, 1984.
- Livro de “tiras”, “O mal dos séculos”, Editora Melhoramentos, 1987.
- Editor de arte da revista Status nos anos de 1985 a 1986.
- Editor da revista Circo de quadrinhos, de 1986 a 1987.
- *Master of arts* pelo Royal College of Art, Londres, Curso de Pós Graduação, de 1987 a 1989.
- Número especial da revista Goodyear, com a história de 66 páginas, Fragmentos Completos, sobre a história da Avenida Paulista, 1991.
- Prêmio melhor desenhista e produção gráfica de 1991, HQMIX, 1992.
- Livro de quadrinhos, “ Território de Bravos”, Editora 34, 1993.
- Prêmio melhor projeto gráfico de 1993, prêmio HQMIX, 1994.
- Redator-autor para a Rede Globo de Televisão, de 1993 até 1998.
- Professor adjunto da Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie, de 1994 em diante.

- Chefe do departamento de ciências gráficas da Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade Mackenzie, de 1996 a 2000.
- Concepção visual (cenário, iluminação, figurino, animações, história em quadrinhos, peças gráficas) para a ópera de Arrigo Barnabé *O Homem dos Crocodilos*, São Paulo, Rio, Buenos Aires, 2001.
- Doutor em ciência da comunicação pela Escola de Comunicações e artes da Universidade de São Paulo, 2004.
- Prêmio *Ângelo Agostini* 'Mestre do Quadrinho Nacional', SENAC, 2005.
- Prêmio HQ MIX Grande Mestre do Quadrinho Nacional, SESC, 2005.
- Autor e diretor visual da ópera *Até que se apaguem os avisos luminosos*, em co-autoria com Arrigo Barnabé e Bruno Bayen, SESC, 2006.
- Colaborou com as principais publicações do país, nas áreas de ilustração, charge, cartum, história em quadrinhos, direção de arte e/ou edição: Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, Diário do Comércio e Indústria, Shopping City News, Jornal da República, Visão, Veja, Isto É, Placar, Status, Careta, Movimento, Versus, Pasquim, Folhetim, Ex., Ovelha Negra, Extra, Leia Livros e outros.
- Publicou quadrinhos no Brasil nos jornais e revistas Balão, Bicho, Inter Quadrinhos, Almanaque Gibi Atualidade, Chiclete com Banana, Folha de São Paulo, Folhetim, Pasquim, Extra, Jornal da República, Placar, Status, Movimento, Versus, Ovelha Negra, Medicina e Cultura, Diário do Paraná, Pipoca Moderna, Revista Goodyear, Mil Perigos e Revista Circo.
- Publicou quadrinhos no exterior em Schwernn Mettal e U-Comix na Alemanha, El Vibora e Zona 84 na Espanha, Comics na Itália, Cozmic Comics Crisis na Inglaterra, Visão em Portugal e teve o trabalho citado e analisado em World Press Review nos EUA, Linus na Itália, Fierro a Fierro na Argentina, Histoire Mondiale de la Bande Dessinée na Suíça, Historia Mundial del Comics na Espanha.
- Exposição de trabalhos duas vezes no Salon International de la Bande Dessinée de Angoulême, França, em 1975 e 1986. Coletiva no Royal College of Art, Inglaterra, 1988. Amostra de quadrinhos de Nuremberg, Alemanha, 1988. Exposição sobre o trabalho Fragmentos Completos nas quatro estações de metrô do ramal Paulista, 1992. Exposição de Quadrinhos de Prato, Itália, 1986.
- Transpôs a linguagem dos quadrinhos para outras linguagens, tais como *a música* nos LPs Clara Crocodilo e Tubarões Voadores com Arrigo Barnabé, *o cinema*, como roteirista para o longa metragem Cidade Oculta, de Chico Botelho, *o outdoor*, para o evento Arte na Rua, *o rádio*, como roteirista de novela humorística para a Rádio Bandeirantes. *O áudio visual*, com curta didático para o curso Indac, *a televisão* criando roteiros, personagens, cenários e quadros para o programa TV Colosso, assim como, com animações do próprio trabalho, via computador. *A computação*, com animação programada, quadrinhos e outros trabalhos, o ensino, como autor, professor e palestrista, com livros, seqüências audiovisuais e métodos próprios àquela linguagem e finalmente, na Inglaterra, fez ainda outras experiências com *a animação* e *a escultura*.
- Viagens de estudo e observação para o Peru, em 1973, Inglaterra e Europa, em 1975 com curso de língua na Inglaterra, França, em 1975, como artista convidado do Salão Internacional de Angoulême, Cuba, em 1981, como convidado para a Reunião de Intelectuais Latino Americanos, Pará, em 1984, como enviado especial da revista Extra, Argentina, em 1985, como enviado especial da revista Status, França e Inglaterra, em 1986, como participante da delegação brasileira de quadrinistas, para o Salão de Angoulême, Inglaterra, de 1987 até 1990, para o curso de mestrado no Royal College of Art, Portugal como expositor e palestrante no IV Salão Intenacional de Banda Desenhada, Lisboa, 1997.

