

Alexandra Maria Lourenço Dias

O Diário da Morte do Palhaço K.

TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA
DE RAUL BRANDÃO A FILIPE ABRANCHES

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea
apresentada à Faculdade de Letras Universidade do Porto

PORTO

2003

Alexandra Maria Lourenço Dias

O Diário da Morte do Palhaço K.

TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA
DE RAUL BRANDÃO A FILIPE ABRANCHES

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea
apresentada à Faculdade de Letras Universidade do Porto

PORTO

2003

Alexandra Maria Lourenço Dias

O Diário da Morte do Palhaço K.

TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA
DE RAUL BRANDÃO A FILIPE ABRANCHES

Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea
apresentada à Faculdade de Letras Universidade do Porto

ORIENTADOR

Prof. Doutor Luís Adriano Carlos

PORTO

2003

Desejo expressar o meu agradecimento ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos a quem devo o interesse, a disponibilidade, o rigor científico e a vigilância crítica, constantes na orientação deste trabalho; devo ainda a Filipe Abranches e à Bedoteca de Lisboa, em particular a João Paulo Cotrim, a atenção prestada; e à minha família, ao Pedro, o empenho no progresso desta dissertação.

Introdução

Dentro em pouco as duas folhas encher-se-iam de cores e de formas, a página tornar-se-ia como um relicário, fúlgida de gemas encastoadas naquele que seria depois o tecido devoto da escritura¹.

A reflexão sobre narrativa sequencial em imagens coloca a *ars illuminandi*, arte de adornar os textos manuscritos medievais, como uma das mais ancestrais formas de interação entre o literário e o visual. Todavia, reunir texto e imagem sob o mesmo suporte representa uma prática tão antiga quanto a própria história da humanidade. *O Livro dos Mortos* do Antigo Egipto, os baixos-relevos imperiais romanos, de que é exemplo a Coluna de Trajano, a «Tapeçaria de Bayeux» ou a pintura popular etíope constituem verdadeiras narrativas gráficas, onde texto e imagem se apresentam em relação de complementaridade.

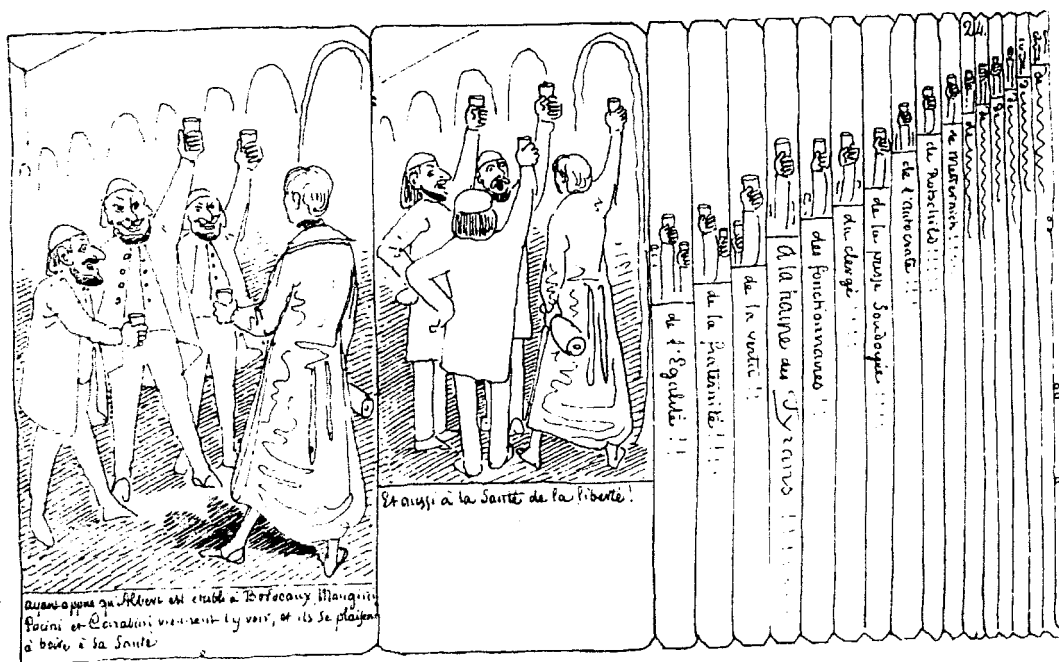
A utilização de desenhos dispostos em sequência como forma primitiva de banda desenhada remonta, na Europa, ao séc. XVIII. Artistas consagrados utilizavam, já nesta época, o desenho para comentar a vida política e social. Estes desenhos, que circularam até ao início do séc. XX sob a forma de folhetins e de revistas, caracterizavam-se por uma essência moralista e crítica, e possuíam um grande teor narrativo cujo elemento central era a caricatura, de onde deriva a expressão *cartoon*, forma derivada de banda desenhada. Com a eclosão da I Grande Guerra, a escassez de tinta e de papel obrigou ao cancelamento de vários títulos, representando um enorme abalo na produção de banda desenhada europeia. Este período de estagnação da publicação europeia permitiu a popularização da banda desenhada americana, os *comic books*. Produzidos em grande escala e com um formato atraente, *design* a cores e histórias que podiam ser apreciadas por um largo grupo etário, reuniam os componentes necessários a

¹ Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, Porto, Público, 2002, p. 174.

uma existência duradoira².

A banda desenhada, tal como a conhecemos na actualidade enquanto sequência narrativa linear composta por signos icónicos e verbais, encontra no suíço Rodolph Töpffer a sua *invenção*. A atribuição do estatuto de *inventor* deve-se ao facto de Töpffer (1799-1846) ser o primeiro autor de banda desenhada a utilizar intencionalmente esta forma narrativa criando aquilo a que chama «literatura em estampas»:

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes. [...] La littérature en estampes a ses avantages propres: elle admet, avec la richesse en détails, une extrême concision relative. [...] Elle a aussi cet avantage propre d'être d'intuition en quelque sorte, et, partant, d'une extrême clarté relative³.



1 – Rodolphe Töpffer, *Histoire d'Albert*, 1845

² Cf. Alan Clark e Laurel Clark, *Comics, uma História Ilustrada da Banda Desenhada*, Sacavém, Distri Cultural, 1991, pp. 6-13.

³ Rodolphe Töpffer, «Essai de Physiognomonie», in Benoît Peeters e Thierry Groensteen, *Rodolphe Töpffer – L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, 1994, p. 187.

Em «Essai de Physiognomonie», capítulo primeiro de *L'Invention de la Bande Dessinée*, Töpffer afirma que o discurso da BD se fundamenta na complementaridade entre o *lisível* e o *visível*: o texto completa a imagem, não podendo um sobreviver sem o outro. Töpffer instituiu o carácter misto daquilo a que chama «*récit en images*» a partir do seu álbum *Mr. Jabot*, de 1837, afirmando que este seu *pequeno livro* é de uma natureza mista e reiterando a impossibilidade de separar o texto da imagem:

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose⁴.

A importância de Töpffer não residiu apenas na reflexão teórica sobre esta nova forma artística situada entre a caricatura tradicional e o imaginário pessoal, antecipando aquilo que viria a ser a banda desenhada contemporânea. Benôit Peeters salienta justamente que Töpffer, ao utilizar de forma brilhante a sua limitada capacidade de desenhar, criou um tipo de escrita por imagens e pôs em prática técnicas narrativas cinematográficas meio século antes do aparecimento do cinema⁵. Com efeito, nas obras de Töpffer verifica-se a libertação da clausura da *mimesis* da fisionomia tradicional; a referência ao modelo real desaparece; e o desenho e a linha tornam-se pura expressividade. O desenho não reenvia à interioridade de um determinado sujeito, mas a uma entidade nascida no papel em resultado de uma necessidade de criação.

Seguindo a mesma tendência artística, Rafael Bordalo Pinheiro inaugura o panorama português com a «primeira história aos quadrinhos»⁶. *A Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, (*Rasilb* representa um anagrama de

⁴ *Idem*, p. 161.

⁵ Cf. Benôit Peeters e Thierry Groensteen, *Töpffer, l'Invention de la Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. ix.

⁶ António Dias de Deus e Leonardo de Sá, «À Volta d'A Picaresca Viagem de Raphael Bordallo Pinheiro», in *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa*, Edição Fac-similada, Lisboa, Bedeteca de Lisboa – Câmara Municipal de Lisboa, s.d.

Brasil, publicada em 1872), conta, com um humor mordaz, a história da visita do Imperador D. Pedro II à Europa, em 1871:

Decidimos aceitar *A Picaresca Viagem* como o exemplo real da primeira banda desenhada portuguesa, até porque a intenção era visivelmente de contar uma história inteira, o que determinou a edição em álbum de 16 páginas. Esta história é um todo homogéneo. Rafael Bordalo Pinheiro tinha achado a forma, a fórmula, o feitio⁷.

Fórmula que nunca mais foi abandonada e que encontrou em Rafael Bordalo Pinheiro um mestre e um precursor. A banda desenhada impõe-se como forma artística em Portugal, acompanha a evolução europeia, e é por ela fortemente marcada. De fenómeno de imprensa, com um discurso vincadamente humorista e caricatural, e de comentário social e político, evolui, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, para um fenómeno cultural e artístico autónomo. A progressiva publicação em álbum permitiu uma maior liberdade criativa e uma abertura a temas até aí nunca tratados, criando-se um terreno propício à criação de uma banda desenhada revestida de uma dimensão intelectual e literária:

[...] a banda desenhada [...] é uma estrutura narrativa articulada formada por imagens em sequência coerente, com ou sem texto, integrado ou não nas próprias imagens, que conta ou transmite uma história ou uma ideia com a máxima liberdade criativa, sendo portanto vastíssimo o leque de formas e tipos que pode revestir, da mais clássica história bem contada ao mais poético poema gráfico, sem limites de género, tema, forma, grafismo, tom⁸.

Ao apresentar narrativas dirigidas a um público adulto que procurava uma alternativa às sagas dos super-heróis, a banda desenhada conhece uma nova forma de expressão, que viria a ser denominada *graphic novel* ou *graphic literature*⁹. De estrutura narrativa longa, publicada em formato de livro, com maior qualidade gráfica e estética, este novo género surge como consequência da ruptura com as

⁷ *Ibidem*.

⁸ J. P. Paiva Boléo, «A BD e o 25 de Abril: Um Outro Olhar», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5, Abril – Junho, 1999, pp. 103-104.

⁹ Will Eisner, *Comics & Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985, p. 7.



As 5 horas, é recebido o celebre bobralista Sara li: psalmos e lanfícios.

As 5 horas, as philarmônicas executam juntas a grande symphonía Ilynpolnokawalmarsachasolcontradodan-ça.

Como porém S. M. tivesse para ver o mundo, para se instruir, para examinar os monumentos, dos museus, das collecções, para se popularisar, para comer feijão com couves, etc., apenas 5 dias e 4 sessenta mil e duzentos reis, apressa-se em partir, encarregando o seu ministro de encarregar o seu conselheiro (pão de Colombo in-8.º) de encarregar o sr. Pó (capitalista) de entregar dezoito vinténs ao dono do hotel onde S. M., a sua mala e a sua comitiva residiram.



Posto a quo, embarca popularmente n'um castrão e desembarca na capital do Valle de Andorra Junior.

endo, sabidos os instinctos democraticos de S. M., se resolve em conselho de estado que o presidente de ministros lhe offereça vinhos e licures, o ministro da justiça doces, e a sombra do ministro da guerra (que então goria os negocios) uns ovos cozidos;

o que o Grande Imperador, que tinha 8 dias e dezesseis mil e duzentos reis, não acceitou por não saber se é grutis;



lacetando entretanto com alguns sabios illustres uma partida de Peteca.

E visto os seus sentimentos democraticos, em vez de partir rasgou-se.

Chega então a tetrica Allemannha (V. do Castilho)—com a mala— onde a popularidade o levou a desprezar a França.



e a França, onde pela mesma nobre aspiração mostrou desprezar a Allemannha: o que as gazetas do Rasilb pareceu generoso, bonito e louvavel.

Então taminto percorreu do chalo-manta as sociedades scientificas. Na geologia deu-vultu cheio de sympathia o pagagalio prehistorico.

Na de bellas-artistas descobriu cheio de amabilidade o pagagalio (devezado) de Milão.

restrições impostas pelos editores que limitavam a cerca de quarenta o número de páginas por álbum. Os desenhadores e criadores obtêm desta forma espaço para criar narrativas de maior amplitude e complexidade temática. Hugo Pratt apresenta, em 1962, um romance em banda desenhada com cento e sessenta e três páginas, intitulado *La Ballade de la Mer Sallée*, onde narra as aventuras de um marinheiro solitário. Art Spiegelman, autor de *Maus*, relata a história do descendente de um judeu que escapou ao terror do Holocausto. Spiegelman constrói esta narrativa partindo do processo de efabulação celebrizado por Esopo: a personificação de gatos e ratos que representam, respectivamente, os nazis do III Reich e o povo judeu, parodiando a perseguição nazi aos judeus durante a II Guerra Mundial¹⁰. Esta obra foi publicada em França, em 1987 e 1992, em dois volumes com o formato de romance, pela conhecida editora Flammarion, especializada em Literatura. Todos estes factos contribuíram para que se estreitassem cada vez mais os laços que uniam a banda desenhada à Literatura.

A expressão «novela gráfica» assume, em sentido restrito, duas acepções distintas, consoante se trate do contexto americano ou europeu. Nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha (cujo mercado se identifica com o americano), este conceito distingue as *comics pulp fiction* das narrativas visuais, em livro, designando um novo género: uma novela não escrita com palavras, mas constituída por imagens. Neste sentido, a ênfase recai sobre novela, ao contrário da acepção europeia, que realça o adjectivo «gráfica». Os criadores europeus, herdeiros de uma tradição que encontra exemplos de novelas gráficas desde a origem da banda desenhada nos finais do século XIX, preferem, à concepção de uma história através de imagens (prática que se aproxima do processo de ilustração), a criação de uma nova forma de expressão narrativa cuja construção obedece a uma nova lógica visual e gráfica¹¹.

Em Portugal, este conceito foi introduzido em 1997 por Rui Zink e António Jorge Gonçalves, através do sub-título do álbum *A Arte Suprema – Uma Novela Gráfica*¹². As recentes adaptações de Georges Bataille, Herberto Helder e Raul Brandão, com *Eduarda*, de Miguel Rocha, *Arquipélagos*, de Dinis Conefrey

¹⁰ Art Spiegelman, *Maus II*, Linda-a-Velha, Difel, 1991.

¹¹ Cf. Jan Baetens, *The Graphic Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2001, pp. 7-9.

¹² António J. Gonçalves e Rui Zink, *A Arte Suprema – Uma Novela Gráfica*, Lisboa, ASA, 1999.

e *Diário de K.*, de Filipe Abranches, respectivamente, ou de biografias como a de William Burroughs, com *Mr. Burroughs*, de Pedro Nora e David Soares, ou ainda o desenvolvimento de uma «ficção de horror» inspirada no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, com *Sammahel*, de David Soares, são exemplo de novelas gráficas. Estes álbuns, juntamente com outros que se inspiram em episódios da história nacional, como, por exemplo, *As Pombinhas do Sr. Leitão* ou *Borda d'Água*, de Miguel Rocha, ou ainda *História de Lisboa*, de Filipe Abranches, permitem inferir que a organização do discurso narrativo da banda desenhada é homóloga à do sistema literário e estender o seu estudo ao âmbito da ciência semiótica:

Un bon nombre des procédés qu'étudie la poétique ne se limitent pas à l'art du langage. On sait qu'il est possible de faire un film de *Hauts de Hurlevent*, de transposer les légendes médiévales sous forme de fresques ou de miniatures, de tirer, de *L'Après-Midi d'un Faune*, un poème musical, un ballet, une œuvre graphique. Aussi biscornu que paraisse l'idée de mettre *L'Illiade* et *L'Odyssée* en bandes dessinées, certains éléments structuraux de l'action subsistent, en dépit de la disparition de la forme linguistique¹³.

Este excerto de Roman Jakobson sintetiza o tema tratado nesta dissertação, a tradução intersemiótica da obra *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, de Raul Brandão, romance literário, em *O Diário de K.*, banda desenhada, de Filipe Abranches. A noção de tradução intersemiótica é invocada por Boris Eikhenbaum, no artigo «Littérature et Cinema» de 1926, onde as relações entre Literatura e cinema são definidas não em termos de adaptação, mas de conversão da linguagem literária em linguagem cinematográfica: «La littérature au cinéma est un phénomène d'un tout autre ordre. Ce n'est pas une 'mise en scène', ni une illustration, mais une traduction dans le langage du cinéma»¹⁴.

Posteriormente, Roman Jakobson, ao debruçar-se sobre os aspectos linguísticos da tradução, observa que esta é um facto semiótico e que devem distinguir-se três tipos: a «tradução intralingual, ou reformulação (*rewording*)»,

¹³ Roman Jakobson, «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, Paris, Minuit, 1963, p. 210.

¹⁴ Boris Eikhenbaum, «Littérature et Cinema», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, Paris, Nathan, 1996, p. 204.

que consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de outros signos da mesma língua»; a «tradução interlingual ou tradução propriamente dita», que «consiste na interpretação dos signos linguísticos por meio de uma outra língua»; e, finalmente, a «tradução intersemiótica ou transmutação», que nos interessa na medida em que «que consiste na interpretação de signos linguísticos por meio de signos não-linguísticos»¹⁵. A noção de transposição de um sistema de signos para outro sistema de signos virá a ser aplicada à noção de intertextualidade por Julia Kristeva em *La Révolution du Langage Poétique*¹⁶.

Partindo da necessidade de estabelecer uma espécie de diálogo intertextual entre as obras de Raul Brandão e de Filipe Abranches, e, em consequência, de reconhecer o diálogo interartístico entre a banda desenhada e a Literatura, foi desenvolvido um estudo que, considerando a estruturalidade semiótica destes dois sistemas artísticos, assentou sobre os aspectos partilhados pelos dois textos, nomeadamente a visualidade, a narratividade e o conteúdo semântico.

Apesar de passado quase um século sobre o período em que a doutrina formalista se desenvolve, revolucionando os Estudos Literários, a validade fundamental das suas pesquisas parece manter-se. Tynianov lembra que o problema da evolução literária deve ser analisado procedendo ao estudo da variabilidade literária, isto é, da evolução da série enquanto processo de substituição de sistemas: «[...] a Literatura contemporânea já não pode ser estudada isoladamente. A existência de um facto como *facto literário* depende da sua qualidade diferencial (isto é, da sua correlação quer com a série literária, quer com uma série extraliterária)»¹⁷.

O interesse dos Formalistas Russos pela evolução dos géneros literários, e pelos modos de expressão, partindo das relações estabelecidas entre as diversas «séries» culturais e artísticas, e das irrupções de domínios não canónicos que vieram a canonizar-se, foi alargado a domínios como o cinema. As ligações entre cinema e Literatura, pela adaptação cinematográfica de textos verbais canónicos,

¹⁵ Roman Jakobson, «Aspects Linguistiques de la Traduction», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁶ Cf. Julia Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974, pp. 59-60.

¹⁷ J. Tynianov, «Da Evolução Literária», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, Lisboa, Edições 70, 1999, p. 131.

ofereceram aos seus estudos terrenos de reflexão ideal sobre os procedimentos de tradução intersemiótica¹⁸. Os Formalistas consideravam que a Literatura constituía uma espécie de rival da sétima arte, já que, até à data do aparecimento do cinema, ela era a única arte capaz de desenvolver assuntos de estrutura complexa com narrativas paralelas, de mudar livremente o local da acção, de destacar detalhes. Mas, com o cinema, este tipo de privilégios deixou de constituir um monopólio da Literatura: «la littérature, comme le théâtre, en fécondant le cinéma et en concourant à son développement, n'occupe plus ses positions antérieurs et doit, dans la suite de son évolution, tenir en compte de la présence de ce nouvel art»¹⁹.

Da mesma forma que o cinema afectou o sistema das artes, também a banda desenhada representa um desafio à Literatura. Porém, longe de estabelecer qualquer relação de rivalidade (que só serve de impasse ao debate científico), dialoga com ela, oferecendo um novo terreno de reflexão sobre os procedimentos de tradução intersemiótica. O cinema lançou um desafio ao teatro, à Literatura, obrigou-os a redefinir as suas posições²⁰ e conduziu os estudos formalistas à construção de uma «Poética do Cinema». Ora, porque os conceitos operatórios da Poética se tornam insuficientes no estudo do sistema da banda desenhada, não será proposta aqui uma «Poética da Banda Desenhada». Apenas será descrito o sistema da banda desenhada no sentido em que estabelece com a série literária um processo de correlação, e no sentido em que efectua uma partilha com o sistema literário enquanto narrativa icónica que encontra um suporte no aspecto verbal.

¹⁸ Cf. François Albèra, «Les Formalistes Russes et le Cinéma – Introduction», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., p. 9.

¹⁹ Boris Eikhenbaum, «Problèmes de Cine-Stylistique», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., p. 49.

²⁰ François Albèra, art. cit, p.9.

1 – Banda Desenhada, Literatura e Modernidade

1.1 – A «literatura em estampas»

Rodolph Töpffer, ao definir a banda desenhada como «literatura em estampas», estabelece a primeira concepção desta arte como sequência narrativa linear composta por signos icónicos e verbais, como uma linguagem onde o texto e a imagem surgem lado a lado, indissociáveis no processo de enunciação narrativa. Todavia, a sua definição não é tão simples e levanta alguns problemas de difícil resolução. Thierry Groensteen, director e fundador dos *Cahiers de la Bande Dessinée* e actual director do Musée de la Bande Dessinée de Angoulême, a quem se deve a incontornável descrição do *sistema da banda desenhada*, é um dos mais importantes teorizadores da actualidade. Em *Système de la Bande Dessinée*, Groensteen considera que as aceções apresentadas pelos dicionários, enciclopédias e obras especializadas são na maior parte insatisfatórias, e agrupa-as em dois pólos antagónicos: por um lado, as definições demasiado breves, não raro lapidares; por outro, as mais extensas e abrangentes. As primeiras participam numa abordagem essencialista e procuram encerrar numa fórmula sintética a essência da banda desenhada. Tarefa votada ao fracasso se se considerar que, longe de verificar a pobreza de expressão e o carácter infantil que sempre lhe foi atribuído, a banda desenhada assenta num conjunto complexo de mecanismos que colaboram na representação e na linguagem, e que, por seu turno, este conjunto de mecanismos governa parâmetros espaciais e narrativos numerosos e díspares, cuja interacção dinâmica toma formas variadas de acordo com o tipo de banda desenhada em questão. Qualquer que seja o seu êxito no plano da arte, devemos reconhecer que uma banda desenhada é um projecto complexo e não actualiza senão algumas das potencialidades do meio em detrimento de outras que são minoradas ou excluídas²¹. Desde logo, procurar a essência da banda desenhada é encontrar não uma mas várias respostas.

²¹ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, Paris, P. U. F., 1999, p. 15.

No ensaio intitulado *Les Spectres de la Bande*, Alain Rey afirma que o essencial da banda desenhada reside na troca entre os valores textuais e figurativos²². Assim, a banda desenhada caracteriza-se, antes de tudo, por um jogo criativo entre figuração e narratividade, e não entre imagem e texto²³. Já para Thierry Groensteen, é a solidariedade icónica o princípio fundador da banda desenhada. Groensteen salienta que é necessário reconhecer como único fundamento ontológico da banda desenhada a relação que se estabelece entre uma série de imagens solidárias, e que esta mesma relação admite diversos graus e conjuga diferentes operações. O autor define como solidárias as imagens que, participando de uma série, apresentam a dupla característica de serem fragmentadas, encerrando no seu seio uma série de temas ou histórias, e de serem plástica e semanticamente predeterminadas pela sua coexistência *in praesentia*. E lembra ainda que a banda desenhada conhece um problema muito semelhante àquele que afecta desde há muito o mundo das letras, pois não basta alinhar uma série de palavras para se obter uma obra literária, da mesma forma que não é suficiente alinhar imagens, mesmo solidárias entre si, para obter uma banda desenhada.

Ao retomar um debate iniciado no tempo de Aristóteles, Gérard Genette, que procurou definir os critérios da literariedade, estabelece as condições em que um texto é reconhecido como literário²⁴. Seguindo a esteira de Genette, também Thierry Groensteen considera que outras condições podem ser legitimamente trazidas a debate para a banda desenhada, tais como a natureza das imagens, a matéria, o modo de produção, as características formais, os modos de articulação, o suporte, a difusão e ainda as condições de recepção, isto é, tudo o que inscreve as imagens num processo de comunicação específico. Para Groensteen a procura da essência da banda desenhada não equivale ao processo de definição de literariedade. No segundo caso, trata-se de separar o discurso literário de todos os outros tipos de discurso, começando pela linguagem do quotidiano. A questão central consiste em definir o que faz de uma mensagem verbal uma obra literária, segundo a formulação de R. Jakobson lembrada por Genette. Para este último, a

²² Alan Rey, *Les Spectres de la Bande – Essai sur la Bande Dessinée*, Paris, Minuit, 1978, p. 102.

²³ *Idem*, p. 104.

²⁴ Cf. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991, pp. 19-21.

ruptura pode ser analisada em termos de *ficção*, na medida em que uma obra de ficção provoca no leitor uma atitude estética e um relativo *desinteresse* pelo mundo real, e em termos de *dicção*, por observação de traços formais que são marcas de estilo. Esta oposição tende a coincidir com a divisão do campo literário em dois grandes tipos: de um lado a ficção (dramática ou narrativa), de outro a poesia lírica. A banda desenhada assenta num dispositivo que não conhece o uso familiar, já que nem todas as pessoas (e muito menos todos os artistas) se exprimem através deste meio – logo, apenas se pode comparar a outras formas de criação que tocam o domínio da arte ou da ficção. Uma vez que a banda desenhada não é fundada sobre um uso particular de uma língua, Groensteen defende que não é possível defini-la em termos de *dicção*. Mas ela também não se confunde com uma das formas de ficção, uma vez que existem bandas desenhadas publicitárias ou de propaganda, pedagógicas ou políticas, e, pontualmente, reportagens onde predomina a intenção de informar e de testemunhar. Esta plasticidade da banda desenhada permite-lhe veicular mensagens de toda a ordem, assim como narrativas não ficcionais, e demonstra que antes de ser uma arte é nitidamente uma linguagem.

A condição necessária para que se possa falar de banda desenhada é que as imagens existam em número múltiplo e se correlacionem entre si, mesmo que aquilo que se ofereça ao olhar seja sempre um espaço fragmentado, compartimentado, uma exposição de quadros justapostos (por «quadro» entende-se a linha que delimita o quadradinho). Uma página de banda desenhada constitui uma unidade que exige ser, em seguida, decifrada analiticamente. A leitura vinheta a vinheta não deixa de ter em conta a totalidade do campo panóptico que constitui a página, ou a dupla página, porquanto a visão focal é enriquecida pela visão periférica. Enquanto objecto físico, toda a banda desenhada pode ser descrita como um conjunto de ícones independentes, mas solidários. Se considerarmos um determinado conjunto de pranchas de diferentes origens, apercebemo-nos que elas satisfazem esta condição mínima mas também que nem todas obedecem aos mesmos propósitos ou mobilizam os mesmos mecanismos²⁵, razão pela qual Thierry Groensteen escolheu como conceito nuclear a noção de sistema, a fim de

²⁵ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, op. cit., pp. 23-25.

constituir um quadro conceptual onde todas as actualizações da nona arte podem ter lugar e ser pensadas em relação umas às outras, quanto às suas diferenças e semelhanças.

Groensteen define banda desenhada como uma combinatória original de uma (ou duas, com a escrita) matéria(s) de expressão e de um conjunto de códigos, sendo esta a razão que permite descrevê-la em termos de sistema, pois considera que aquilo que faz da banda desenhada uma linguagem única é, por um lado, a mobilização simultânea de um conjunto de códigos visuais e discursivos, e, por outro, o facto de esses códigos, que não lhe são exclusivos, se especificarem logo que são aplicados a uma «matéria de expressão» bem precisa como o desenho. O problema colocado ao investigador não é o de privilegiar este ou aquele código: é encontrar uma via de acesso ao interior do sistema, que permita explorá-lo na sua totalidade, e fazer surgir a sua coerência interna. O objectivo deve ser o de definir as categorias suficientemente englobantes para que a maioria, senão a totalidade, de procedimentos linguísticos e de elementos figurativos observáveis possa ser explicada por conceitos²⁶.

Groensteen propõe realizar este programa, na sua obra *Système de la Bande Dessinée*, a partir das categorias *spaciotopies*, *arthrologie* e *tréssage*, todas elas dando conta das relações entre as imagens e identificando os códigos «tecidos» no seu interior que asseguram a sua dependência a uma cadeia narrativa, em situação de copresença espacial. Considerar que a banda desenhada consiste essencialmente num local de confronto entre o verbal e o icónico, na opinião de Groensteen, uma posição teórica que leva a um impasse. Se Groensteen defende que se reconheça à imagem um estatuto proeminente, é pela simples razão de que ela ocupa na banda desenhada um espaço mais importante do que o reservado ao texto. O seu predomínio no seio do sistema prende-se com o facto de, no essencial, o sentido se produzir a partir da imagem, o que leva alguns pensadores a reagir a esta afirmação com cepticismo, já que, desde Lessing, o pensamento ocidental considerou antinómicas estas duas categorias, narrativa e imagem, partindo da distinção entre espaço e tempo:

²⁶ *Idem*, p. 8.

Or, l'apparente irréductibilité de l'image et du récit s'y résout dialectiquement à travers le jeu de succession des images et de leur coexistence, de leur enchaînement diégétique et de leur étalement panoptique, dans lequel nous avons reconnu le fondement même du médium²⁷.

Ciência literária e facto literário

Durante os anos sessenta e setenta do passado século XX, assistiu-se a uma transferência massiva de noções linguísticas no domínio da análise das artes visuais. É frequente ouvirmos falar de enunciados pictóricos, de sintagmas filmicos, de semântica da imagem. A própria noção de sistema, nas ciências humanas, aqui aplicada ao estudo da banda desenhada, proveio da Linguística saussuriana. O objecto de estudo da Linguística é a língua enquanto sistema de signos, analisada numa perspectiva sincrónica. O signo é composto por um significante e um significado associados de forma arbitrária, cujo valor é adquirido pelas oposições que estabelece com outros signos, dentro de possibilidades combinatórias paradigmáticas e sintagmáticas no sistema linguístico²⁸.

Acompanhando esta tendência epistemológica, também os Estudos Literários integram os métodos e fundamentos teóricos da Linguística Estrutural. A conceptualização e a procura da especificidade do fenómeno literário fizeram com que se procurassem as propriedades intrínsecas da Literatura e as relações internas da matéria que a constitui: a matéria verbal. Assim, perante a necessidade de criação de uma ciência literária autónoma e de estabelecimento do seu objecto formal, os Formalistas Russos criaram uma teoria da linguagem literária partindo das qualidades intrínsecas da matéria verbal e procurando as leis estruturais do discurso poético. Como assinala Roman Jakobson:

Começavam a desbravar-se novos caminhos na investigação da língua e era a linguagem da poesia que melhor se prestava a isso, porque este domínio negligenciado pela linguística tradicional permitia abandonar o

²⁷ *Idem*, pp. 10-11.

²⁸ Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, pp. 121-128.

trilho dos neogramáticos [...]. Por outro lado, o denominador comum das belas-letas, isto é, a marca da função poética na sua estrutura verbal, fornecia uma dominante nítida no conjunto dos valores literários²⁹.

O problema da compreensão da forma artística e da sua evolução, fora das tradicionais premissas psicologistas ou sociológicas, caracteriza o «método formal» utilizado pelos Formalistas. Pondo em destaque a matéria verbal da linguagem literária, e entendendo a poesia como uma mensagem verbal – um conjunto de signos pertencentes ao sistema linguístico –, a ciência literária passava a constituir o estudo das particularidades específicas dos objectos literários, distintas de qualquer outra matéria. O estudo da Literatura, ao entender a Literatura como um produto da linguagem, encontrava, também ele, na Linguística, o seu campo metodológico preferencial, concretizando as palavras de Mallarmé: «o livro, expansão total da letra...»³⁰.

As afinidades entre as duas ciências e a partilha da matéria de estudo³¹ (e Jakobson acrescenta que, assim como a Linguística constitui a ciência global das estruturas linguísticas, também a Poética pode ser considerada parte integrante da Linguística³²) fazem com que a Linguística desempenhe um papel privilegiado na resolução de um dos problemas fundamentais, o do confronto da língua poética com a língua quotidiana: «a criação de uma poética científica exige que se admita à partida a existência de uma língua poética e de uma língua prosaica cujas leis são diferentes»³³. Este confronto conduziu à necessidade de delimitação dos traços específicos da arte literária a que Roman Jakobson atribuiu a fórmula definitiva: «o objecto da ciência literária não é a literatura mas a 'literariedade', isto é, aquilo que faz de uma determinada obra uma obra literária»³⁴. Tratava-se,

²⁹ Roman Jakobson, «Para uma Ciência da Arte Poética», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., pp. 11-12.

³⁰ Cf. Tzvetan Todorov, *Poética*, Lisboa, Teorema, 1977, p. 18.

³¹ Cf. Boris Eikhenbaum, «Teoria do Método Formal», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., pp. 37-38.

³² Cf. Roman Jakobson, «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, op. cit., p. 210.

³³ Boris Eikhenbaum, art. cit., p. 44.

³⁴ Citado por Boris Eikhenbaum, «Teoria do Método Formal», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 37.

pois, de estudar não a Literatura mas a literariedade, combatendo aquele que consideravam ser o problema essencial da Literatura até à data: a ideia de que a poesia é *um pensamento por imagens*. A concepção da poesia como um pensamento por imagens, e a fórmula que daí deriva, isto é, poesia igual a imagem, leva, na opinião de Chklovsky, a «deformações monstruosas»³⁵, já que a poesia se vê reduzida a uma forma particular de pensamento, o «pensamento por imagens»³⁶, e «as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objectos e acções heterogéneas e explicar o desconhecido pelo conhecido»³⁷. Reduzir a compreensão do significado global do texto poético à análise da imagem é afastar-se da compreensão do funcionamento estrutural do texto. Chklovsky constata que, ao longo da História, as imagens são imutáveis; na evolução diacrónica da poesia, o que se altera são os processos, a disposição do material verbal. Assim, mais importante do que analisar a origem da produção de imagens poéticas, é analisar o processo de produção dessas mesmas imagens. A especificidade do fenómeno literário não se encontrava nem na personalidade do autor nem na temática ou na visão de mundo transmitida pelo texto literário, mas sim nas propriedades distintivas do texto literário:

[...] o método formal ultrapassou completamente os limites daquilo a que se chama geralmente a metodologia [...] transformou-se numa ciência autónoma tendo por objecto a literatura considerada como uma série específica de factos. Vários métodos podem ter lugar no âmbito desta ciência, com a condição de que a atenção se centre no carácter intrínseco da matéria estudada. [...] O que nos caracteriza não é o «formalismo» enquanto teoria estética, nem uma «metodologia» representando um sistema científico definido, mas é o desejo de criar uma ciência literária autónoma a partir das qualidades intrínsecas da literatura³⁸.

A intenção de encontrar um princípio geral da literariedade foi comum a todos os Formalistas, e foi unânime a identificação deste princípio no relevo que a forma da mensagem adquire dentro do sistema literário. Relevo devido, em grande parte, aos procedimentos fonéticos, morfológicos e sintácticos que

³⁵ V. Chklovsky, «A Arte como Processo», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 76.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Idem*, p. 75.

³⁸ *Idem*, pp. 32-33.

convertem a palavra poética em verdadeiro objecto. Assim, o problema a colocar em Literatura é um problema essencialmente formal e verbal, e Boris Eikhenbaum destaca-o:

[...] ao mesmo tempo que se estabelecia a diferença entre a língua poética e a língua quotidiana e que se descobria que o carácter específico da arte consiste numa utilização particular dos materiais, era necessário tornar concreto o princípio da sensação da forma, a fim de que ele permitisse analisar esta forma compreendida como uma forma em si mesma. Era preciso mostrar que a sensação da forma surgia como resultado de certos processos artísticos destinados a no-la fazerem sentir³⁹.

A noção de forma artística adquire com os Formalistas um novo sentido. Longe de constituir um recipiente onde é depositado um conteúdo, a forma é antes «uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma»⁴⁰, onde o importante é a utilização particular dos elementos que constituem a obra de arte, aquilo que a forma. Deste modo, estabelece-se o princípio da sensação da forma como traço distintivo da percepção. A percepção funciona como um mecanismo de destruição do automatismo perceptivo, e constitui o fim último da arte: «a percepção artística é essa percepção em que sentimos a forma». A percepção de que se fala não é uma simples noção psicológica [...] mas um elemento da arte, e este último não existe fora da percepção»⁴¹.

Boris Eikhenbaum, no ensaio «Teoria do Método Formal», apresenta os fundamentos teóricos da doutrina formalista, dando principal destaque a um dos princípios básicos em torno dos quais se desenvolve esta doutrina – a ideia de renovação da arte e da Literatura através da desautomatização da percepção. Diz este autor que a nossa percepção do mundo se encontra automatizada, pois, quando as palavras que proferimos no quotidiano não despertam a nossa atenção, tornam-se-nos indiferentes. Na fluidez do enunciado fonético, apenas interessa a referência objectiva contida na mensagem, o que faz com que a linguagem se automatize, se torne um hábito de onde desaparece a consciência da relação entre

³⁹ Boris Eikhenbaum, «Teoria do Método Formal», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 43.

⁴⁰ *Idem*, p. 42.

⁴¹ *Ibidem*.

o signo e a realidade. O poeta, singularizando o uso da palavra, e obscurecendo a forma da mensagem, anula esta propriedade automatizada da linguagem quotidiana, e através do uso do artifício literário, como se de um objecto moldável se tratasse, constrói uma mensagem verbal-poética que põe em relevo a sua própria forma, obrigando a que fixemos nela a nossa atenção, estabelecendo deste modo o processo de singularização definido por Chklovsky: «o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção»⁴².

O conceito de desautomatização da percepção tornou-se um dos princípios centrais da doutrina formalista, no qual assenta a definição do fenómeno literário. Tal como Chklovsky, também Tynianov se debruçou sobre o conceito de desautomatização. Destacou o carácter dinâmico do conceito de desautomatização salientando que não é a soma dos artifícios estilísticos e retóricos usados que atribui o grau de literariedade, mas a função que os mesmos cumprem no texto poético. E esta função não pode medir-se unicamente perante a convenção da linguagem quotidiana, há que estabelecer as próprias convenções normativas da tradição literária e das séries extraliterárias. Função é aqui entendida enquanto qualidade diferencial. Tynianov concluiu que a desautomatização não é um princípio absoluto, mas, sim, relativo à função que cada elemento literário ocupa no conjunto de normas que se actualizam, normas que vão variando até constituírem um sistema dinâmico de convenções. Este sistema dinâmico resulta do «princípio de construção»⁴³, princípio estrutural que revela a interactividade dinâmica e integradora existente entre os diferentes elementos verbais dentro da estrutura que é o texto literário. A interactividade ou inter-relação dos diferentes factores é um factor a destacar, pois «a unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integralidade dinâmica que tem o seu próprio desenvolvimento, os seus elementos [...] são ligados [...] por um sinal de correlação e de integração»⁴⁴. Nenhum artifício retórico ou estilístico se encontra isolado, e o seu significado, na unidade da obra, depende do lugar que ocupa no

⁴² V. Chklovsky, «A Arte como Processo», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I, op. cit.*, pp. 81-82.

⁴³ J. Tynianov, «A Noção de Construção», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I, op. cit.*, p. 120.

⁴⁴ *Idem*, p. 122.

sistema de convenções. No artigo «Da Evolução Literária», J. Tynianov afirma que o estudo da Literatura permanece incompleto se se isolar das séries que lhe são vizinhas, a série cultural, a série social ou a série artística, que estão correlacionadas, enquanto sistemas dinâmicos, no seu processo de evolução. Tynianov propõe dois conceitos operatórios para o estudo da correlação entre séries. Em primeiro lugar, o conceito de função construtiva: «chamo *função* construtiva de um elemento da obra literária como sistema à sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos do mesmo sistema, e por conseguinte com todo o sistema»⁴⁵. E, em segundo lugar, o conceito de função autónoma: «a correlação de um elemento com uma série de elementos semelhantes que pertencem a outras séries»⁴⁶. Donde decorre um corolário:

A existência de um facto como *facto literário* depende da sua qualidade diferencial (isto é, da correlação quer com a série literária, quer com a série extraliterária), por outras palavras da sua função. O que é «facto literário» para uma época, será um fenómeno linguístico relevando da vida social para uma outra, e inversamente, segundo o sistema literário em relação ao qual esse facto se situa⁴⁷.

Assim, segundo Tynianov, quando se verifica a automatização, ou *desgaste*, de um determinado elemento literário, a sua função muda, torna-se auxiliar, o que explica a alteração interna do processo literário que incorpora, em inter-relação, aspectos das séries que lhe são vizinhas, e novos fenómenos cumprem uma função literária. A subversão das convenções artísticas e a capacidade de renovar a percepção estética, estabelecendo o princípio de sensação da forma, e ao mesmo tempo recusando o gesto automático, são os elementos essenciais às mudanças de estilo na arte e na Literatura e ao abandono das convenções artísticas cuja permanência facilita o automatismo em vez de o destruir, facilita a cristalização das formas em vez da sua evolução⁴⁸.

⁴⁵ J. Tynianov, «Da evolução literária», in AA. VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 130.

⁴⁶ *Idem*, p. 131.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cf. Todorov, «Apresentação», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 18.

Poética e cinema

A ideologia de vanguarda esteve sempre presente no pensamento formalista: por um lado, a abertura a novas metodologias sempre que novos fenómenos se mostravam irredutíveis às leis já formuladas; por outro lado, a manutenção de laços de parentesco com o futurismo literário, cuja revolução no campo da estética literária russa, com a criação de novas formas poéticas, se tornava o terreno propício às investigações formalistas.

A atitude de vanguarda faz enveredar este Grupo por uma atitude de ruptura e marginalidade relativamente às concepções tradicionalistas de arte e de Literatura. Os estudos dos Formalistas visavam não só a Literatura mas toda a arte, e uma das suas ambições foi o renascimento da Poética «sob a forma de uma invasão de todo o domínio de estudos sobre a arte»⁴⁹. Ainda que a poesia tenha sido eleita como terreno de investigação preferencial, são também importantes os estudos formalistas dedicados ao cinema. Tal como refere François Albèra em *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Cinéma*, os Formalistas interessam-se pelo cinema enquanto escritores e especialistas da Literatura. Estabelecendo laços estreitos com os artistas de vanguarda do seu tempo, em especial com os futuristas, revelam curiosidade por todos os fenómenos que venham a transformar o meio artístico. O cinema lança um desafio ao teatro e à Literatura, e obriga os teóricos da literatura a redefinir as suas posições relativamente às concepções que propõem. O mesmo acontece com o aprofundamento teórico da banda desenhada, que, ao tocar e incorporar o sistema literário, implica uma redefinição da Literatura e constitui um desafio ao sistema literário e artístico.

Ora, o carácter tecnológico de que o cinema se reveste suscita a questão⁵⁰: será o cinema uma arte ou uma técnica? Deverá ser apreendido como um meio de

⁴⁹ B. Eikhenbaum, «A Teoria do Método Formal», in AA.VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 34.

⁵⁰ Cf. François Albèra, «*Les Formalistes Russes et le Cinéma – Introduction*», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., p. 9.

reprodução e de difusão ou como um meio artístico? Albèra convoca as palavras de Eikhenbaum quando este afirma que o cinema obrigou as outras artes a uma redistribuição das suas relações mútuas e à interrogação dos fundamentos do próprio campo artístico, já que o sistema cultural se viu modificado com o aparecimento deste novo meio de expressão. Este investigador salienta ainda o interesse da doutrina formalista pela evolução dos géneros literários e dos modos de expressão, procurando encontrar as relações que se estabelecem entre *séries* diferentes, as irrupções na esfera artística de domínios exteriores ou não canónicos que se canonizaram. Verificando-se o laço que une cinema e literatura pela adaptação cinematográfica a cinema de textos verbais canónicos, o filme oferece um terreno de reflexão ideal sobre os procedimentos de tradução intersemiótica, uma prova para os conceitos operatórios elaborados pelos Formalistas⁵¹.

A metodologia aplicada na análise da Literatura e das manifestações verbais a partir da proposta de Tynianov, em «Da Evolução Literária», vai permitir estabelecer um quadro de análise das relações entre Literatura e cinema, alargando o sistema da Literatura ao sistema da cultura:

[...] uma obra literária é um sistema e [...] a literatura é também um sistema. Apenas este postulado fundamental permite a construção de uma ciência da literatura que não se limita a olhar o caos das diferentes séries e fenómenos, mas estuda-os. Não podemos estudar uma obra enquanto sistema de uma forma «imanente», fora da sua correlação com o sistema da literatura, uma vez que o estatuto literário de um facto depende da sua qualidade diferencial (quer dizer da sua correlação seja com a série literária seja com a série não literária), noutras palavras, depende da sua função. Aquilo que é literário numa época será um elemento verbal da vida quotidiana noutra, etc. Se estudarmos isoladamente uma obra de arte literária não podemos estar seguros de falar correctamente da sua construção, da construção da própria obra⁵².

Foi com a finalidade de abarcar todo o domínio de estudos da arte, escolhendo naturalmente a poesia como terreno de eleição, que se efectuou o renascimento da Poética. Mas o que é que os Formalistas entendem por *Poética*,

⁵¹ *Idem*, pp. 9-10.

⁵² J. Tynianov, «Da Evolução Literária», in AA. VV., *Teoria da Literatura – I, op. cit.*, p. 131. Adiante se observará, com mais pormenor, as considerações formalistas sobre a poética do cinema que viriam a marcar de forma decisiva a análise e a crítica cinematográfica, cujos conceitos e metodologias serviram à análise do texto em banda desenhada.

noção tomada de empréstimo a Aristóteles? Poética designa a abordagem da Literatura em termos abstractos e internos, assentando na interrogação das propriedades do discurso literário, isto é, apresenta-se como uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário que «visa o conhecimento das leis gerais que presidem ao aparecimento de cada obra [...] qualquer obra é então apenas considerada como a manifestação de uma estrutura abstracta muito mais geral, de que ela não é senão uma das realizações possíveis»⁵³. Todorov coloca a questão:

Convirá o termo «poética» a esta noção? [...] podemos usá-lo sem receio. Valéry, que já afirmava a necessidade dessa actividade deu-lhe o mesmo nome: «O nome *Poética* parece-nos que lhe convém, entendendo esta palavra segundo a sua etimologia, isto é, como nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio – e nunca no sentido restrito de conjunto de regras ou preceitos estéticos respeitantes à poesia». A palavra *Poética* referir-se-á [...] a toda a literatura [...] Pode recordar-se, para defesa deste termo, que a mais célebre das *Poéticas*, a de Aristóteles, não era senão uma teoria sobre as propriedades de certos tipos de discurso literário⁵⁴.

A Poética constitui-se, então, como a ciência da Literatura cujo objecto de estudo é constituído pelas propriedades que singularizam o facto literário, isto é, a *literariedade*. A Poética constitui-se, então, como a ciência da literatura cujo objecto de estudo é constituído pelas propriedades que singularizam o facto literário, isto é, a *literariedade*. No sistema literário, «os formantes linguísticos obtêm [...] um valor autónomo»⁵⁵ e a linguagem desempenha uma função estética, o que se tornou a preocupação central da ciência literária, já que «o que importa para a Poética é a compreensão da função poética»⁵⁶. A função poética é a orientação para «a mensagem enquanto tal», ou seja, a forma da mensagem na língua literária é o factor dominante, e a palavra, e por extensão a mensagem, é entendida enquanto forma, enquanto qualidade fonética, morfossintáctica e lexical.

⁵³ *Idem*, pp. 11-12.

⁵⁴ *Idem*, pp. 12-13.

⁵⁵ Boris Eikhenbaum, «Teoria do Método Formal», in AA. VV., *Teoria da Literatura – I*, op. cit., p. 38.

⁵⁶ *Idem*, p. 47.

Na introdução a «Linguística e Poética», Jakobson coloca a questão que se tornará o grande paradigma da teoria da literariedade: «qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art?»⁵⁷. A resposta reside na compreensão da função poética da linguagem. Jakobson apresenta seis factores que intervêm em qualquer acto de comunicação verbal e que determinam uma função diferente, associando assim a matéria da Poética – a linguagem – à da Linguística. A ênfase colocada na mensagem caracteriza a função poética. Esta função não é a única possuída pela poesia, mas sim a mais dominante, servindo também para estabelecer a dicotomia fundamental entre signos e objectos, com o intuito de realçar a qualidade evidente daqueles, isto é, o seu «lado palpável»⁵⁸.

Ainda que se distingam seis dos aspectos básicos da linguagem, não se encontram mensagens verbais que apresentem apenas uma destas funções. A particularidade dos diversos géneros poéticos reside no facto de implicarem a existência – paralela à da função poética, que é a predominante – das outras funções verbais numa ordem hierárquica. A estrutura verbal da mensagem depende, basicamente, da função predominante. Definida deste modo, a função poética conduz à necessidade de estabelecimento dos critérios que permitem reconhecer empiricamente a função poética através dos dois modos fundamentais de organização utilizados no comportamento verbal – a selecção e a combinação⁵⁹:

La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. [...] Par l'application du principe d'équivalence à la séquence, un principe de répétition est acquis qui rend possible non seulement la réitération des séquences constitutives du message poétique, mais aussi bien celle du message lui-même dans sa totalité. Cette possibilité de réitération, immédiate ou différée, cette réification du message poétique et de ses éléments constitutifs, cette conversion du message en une chose qui dure, tout cela en fait représente une propriété intrinsèque et efficient de la poésie⁶⁰.

⁵⁷ Roman Jakobson, «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, op. cit., p. 210.

⁵⁸ Cf. *Idem*, pp. 213-218.

⁵⁹ *Idem*, pp. 118-220.

⁶⁰ *Idem*, p. 220-238.

Jakobson recorda, neste excerto, os dois modos básicos da conduta verbal: a selecção e a combinação. Num determinado enunciado verbal, o falante selecciona, dentre uma série, um determinado signo verbal que se conjuga num discurso onde o eixo da combinação não é dominado pelo princípio da equivalência, ao contrário do discurso poético, onde o princípio de equivalência rege a selecção e ambos os termos seleccionados se combinam dentro da cadeia da língua. A linguagem literária constrói as suas sequências, as suas cadeias, procurando contínuas equivalências com termos já emitidos, reiterando o emitido, repetindo na cadeia traços fónicos, morfológicos, sintácticos e semânticos. A manifestação linguística concreta da função poética da linguagem funciona como o eixo organizativo dos textos literários⁶¹.

Semiótica literária e semiótica da banda desenhada

O objecto de estudo da Semiologia é constituído por todos os sistemas de significação, bem como pelas relações estabelecidas entre os signos. A Literatura é inserida no vasto campo da ciência semiológica, uma vez que o seu objecto de estudo consiste num certo tipo de estruturas linguísticas. Tal como observa Roman Jakobson, «numerosos traços poéticos dependem, não apenas da ciência da linguagem, mas também do conjunto da teoria dos signos, da Semiologia geral»⁶². Deve-se a Iuri Lotman uma esclarecedora reflexão sobre a literatura enquanto sistema semiótico. Em *A Estrutura do Texto Artístico*, este investigador define a obra de arte como um sistema organizado de uma linguagem particular, distinta da linguagem natural. A linguagem artística é um «sistema modelizante secundário», pois constitui-se sobre o modelo das línguas naturais. A Literatura, enquanto sistema modelizante secundário, age sobre uma língua natural, utiliza os signos convencionais que constituem essa mesma língua, criando um sistema próprio de signos que coincidem com os signos da língua natural à qual se sobrepõem mas que actuam sobre o seu carácter convencional transformando-os

⁶¹ Cf. *Idem.*, pp. 220-221.

⁶² *Idem.*, p. 210.

em signos icónicos⁶³. Os signos literários possuem este carácter figurativo, próprio das artes plásticas, mas que se reconhece na linguagem literária:

[...] les signes iconiques sont construits selon le principe d'une liaison de dépendance entre l'expression et le contenu [...] Le signe modélise son contenu. On comprend que dans ces conditions, dans un texte artistique, il se produit une sémantisation des éléments extra-sémantiques (syntaxiques) de la langue naturelle. A la place d'une délimitation nette des éléments sémantiques, il se produit un entrecroisement complexe : un élément syntagmatique à un niveau de la hiérarchie du texte artistique devient un élément sémantique à un autre niveau. [...] Sont les éléments syntagmatiques dans une langue naturelle qui marquent les limites des signes, et segment le texte en unités sémantiques. Or l'opposition «sémantique – syntaxe» amène une érosion des limites du signe. Dire : tous les éléments d'un texte sont des éléments sémantiques revient à dire : le concept de texte dans le cas donné est identique au concept de signe⁶⁴.

Iuri Lotman estende a noção de texto a toda a obra de arte e a todo o conjunto de signos *lisíveis* que possuem um sistema próprio de regras na sua combinação, resultando daí a noção de *texto artístico*. Lotman revela ainda que a identidade entre signo e texto destaca a interrelação estrutural existente entre todos os signos que integram o *texto artístico*, o que o torna um só signo.

O signo, tal como o define Umberto Eco, na esteira de Peirce, é «alguma coisa que está no lugar de outra»⁶⁵. Não representa a totalidade do objecto, mas representa-o de um determinado ponto de vista ou visando uma finalidade prática, através de diferentes abstracções. Peirce distinguiu três subdivisões ternárias, as tricotomias, a partir das quais se geram, por combinação, dez classes de signos⁶⁶. Considerando a categoria do signo *em si*, Peirce estabeleceu a seguinte tricotomia: *qualisigno*, ou uma qualidade que possui um carácter significante, como o tom de voz, a cor, a textura de um tecido; *sinsigno*, ou coisa ou acontecimento que existe como signo, isto é, uma ocorrência concreta; e *legisigno*, ou uma lei que é um signo, a palavra tal como é definida no seu valor semântico pelos dicionários, por exemplo. Considerando a categoria do signo *em relação com o objecto*, Peirce distinguiu: *índice*, o signo que tem uma conexão física com o objecto que indica;

⁶³ Cf. Iouri Lotman, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 52-53.

⁶⁴ *Idem*, p. 53.

⁶⁵ Umberto Eco, *O Signo*, Lisboa, Presença, 1990, p. 26.

⁶⁶ *Idem*, p. 66.

ícone, o signo que remete para o seu objecto em virtude de uma semelhança das suas propriedades intrínsecas que correspondem de qualquer modo à propriedade do objecto; e *símbolo*, o signo arbitrário cuja ligação com o objecto é definida por uma lei, como, por exemplo, o signo linguístico. Em último lugar, considerando a categoria do signo *em relação com o interpretante*, ou seja, o signo ou o conjunto de signos que traduz o primeiro no processo de semiose, temos a seguinte tricotomia: *rema*, ou termo simples, descrição; *dicisigno*, ou proposição; e *argumento*, ou raciocínio complexo⁶⁷. Relativamente à complexidade desta classificação, Peirce afirma que «é um terrível problema dizer a que classe um signo pertence»⁶⁸, já que os signos podem assumir características diversas segundo os casos e as circunstâncias em que os usamos. Importa-nos destacar o conceito de *ícone*, signo que mantém uma relação de similaridade com aquilo que denota, já que o carácter icónico é tradicionalmente uma das características dos fenómenos visuais, na medida em que icónico é tudo aquilo que exprime a ideia de imagem, de algo representado pictoricamente a partir de um modelo real. Se se atentar na definição de signo icónico apresentada por Peirce, enquanto relação de reciprocidade reflexa entre signo e coisa numa «mecânica semiótica de parentesco»⁶⁹ que produz uma imagem física ou mental, verifica-se a legitimidade do postulado por Iuri Lotman – a iconicidade da Literatura.

Peirce definiu como signo icónico aquele que possui uma semelhança muito próxima com o objecto que denota, aquele «que se refere ao objecto que denota apenas em virtude dos seus próprios caracteres e que ele possui do mesmo modo, quer o objecto exista quer não»⁷⁰. Signo icónico é um signo produzido de modo a gerar a aparência, e, como acrescenta Umberto Eco, «o sentido de dependência causal do objecto não é efeito do objecto mas da convenção produtora do signo (e, ao mesmo tempo, do objecto como unidade cultural) esta definição aplica-se também às imagens mentais»⁷¹. Para Peirce, conhecer significa relacionar e classificar por meio de signos: «o único modo de comunicar directa-

⁶⁷ Cf. Umberto Eco, *Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 98.

⁶⁸ Umberto Eco, *O Signo*, op. cit., p. 67.

⁶⁹ *Idem*, p. 123.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Idem*, p. 130.

mente uma ideia é por meio de um ícone»⁷². A percepção é entendida como processo sógnico onde atribuir a qualificação a um objecto também implica um trabalho produtivo de comparações e classificações em classes já determinadas: «o objecto perceptivo é um construído (semiótico) e não existe ícone que não seja produto de uma operação constitutiva»⁷³. Ícone é uma imagem mental e ícones mentais são as imagens visuais para que o signo remete. Noutros termos, a noção de ícone aplica-se aos signos «que do singular só retêm certos aspectos e são construídos pela mente que reordena as sensações precedentes»⁷⁴, a esquemas e diagramas que reproduzem relações de analogia ou imitam uma forma; ou ainda a abstracções, tal como as metáforas, que «representam o carácter representativo de um representante representando o paralelismo em qualquer outra coisa»⁷⁵.

Refutando, em parte, as posições teóricas expostas sobre signo e semiótica, afirmando que nem sempre o signo visual estabelece relações de analogia com aquilo que designa, o Grupo μ denuncia o facto de uma definição fundada na analogia e na semelhança cair fatalmente numa contradição:

[...](1)«Tout objet est le signe de lui-même» (puisque'il en a toutes les caractéristiques et propriétés, conformément à la définition de Morris), et (2) «N'importe quoi peut être le signe d'un objet donné » (puisque «deux objets pris au hasard auront toujours l'une ou l'autre propriété commune»). La première proposition aboutit à dissoudre la notion même de signe (qui suppose nécessairement l'altérité de l'expression et du contenu). La seconde aboutit à la dissolution de la perspective sémiotique elle-même: cette perspective suppose, en effet, qu'un clivage au moins vient structurer le champ du contenu, et qu'il en va de même sur le plan de l'expression; condition qui s'évanouit si tout renvoie indistinctement à tout⁷⁶.

Expandindo de forma inovadora as noções de signo e de semiótica, o Grupo μ contribui enormemente para o desenvolvimento desta ciência. Em *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, destaca-se o contributo metodológico da óptica, da fisiologia da visão e da psicologia da percepção para o desenvolvimento da semiótica, denunciando o entrave que constituíram as relações

⁷² *Idem*, p. 123.

⁷³ *Idem*, p. 130.

⁷⁴ *Idem*, p. 124.

⁷⁵ *Idem*, p. 123.

⁷⁶ Groupe μ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Seuil, 1992, p. 127.

estabelecidas com a crítica da arte e a subjugação ao imperialismo da linguagem, cujos conceitos operatórios (como sintaxe, sema, articulação, entre outros) se tornaram apenas metáforas aplicadas aos actuais problemas da semiótica⁷⁷. O Grupo μ considera a imagem visual como um sistema de significação, colocando a hipótese de este sistema possuir uma organização interna autónoma e propondo conceitos gerais que abranjam todos os fenómenos visuais. Importante é referir que todo o processo sógnico se efectua na medida em que é um processo de estimulação e de percepção sensível, o que faz com que também a percepção seja *semiotizante* e inseparável do signo⁷⁸.

A semiótica é a ciência dos signos e, classicamente, o signo define-se da forma mais simples através da fórmula «aliquid stat pro aliquo». Para se falar de semiótica são necessários dois planos – o da expressão e do conteúdo, tal como propôs Hjelmslev, para quem a semiótica é simplesmente uma função entre dois *functivos*: o plano da expressão e o plano do conteúdo, segmentados segundo regras que variam de acordo com a especificidade de cada semiótica⁷⁹. Na semiótica visual, a expressão será um conjunto de estímulos visuais, e o conteúdo será o universo semântico. Os códigos, impondo a sua forma à substância, criam os sistemas.

O Grupo μ propõe, ao nível da expressão, duas abordagens distintas: a abordagem macrossemiótica e a abordagem microssemiótica. A macrossemiótica estuda a imagem como um enunciado particular, trabalhando zonas extensas e elaborando conceitos *ad hoc*:

Ces travaux peuvent déboucher sur des répertoires d'unités se structurant en systèmes, mais ce n'est pas la son objectif prioritaire. De toute manière, le problème du transfert à d'autres messages des systèmes ainsi découverts reste entier. Par définition, un concept ad hoc n'est pas transférable. Une telle approche reste empirique, parce qu'elle travaille sur des énoncés ou *tokens*. En outre, elle ne discute pas sa méthode de lecture, qui repose sur l'idée que la perception est un processus simple, et sur des consensus sociaux pris comme postulais⁸⁰.

⁷⁷ Cf. *idem*, p. 11.

⁷⁸ *Idem*, p. 81.

⁷⁹ Cf. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, London, The University of Wisconsin Press, 1969, pp. 47-49.

⁸⁰ Groupe μ , *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, op. cit., p. 47.

Por outro lado, a microsemiótica dedica-se ao estudo dos elementos atômicos das imagens:

L'approche microsémiotique part, quant à elle, d'éléments de l'image qu'elle considère comme atomiques, d'où son nom. Ces éléments primitifs peuvent être, comme chez R. Odin (1976), définis comme une «tache». Les concepts élaborés pour rendre compte du phénomène ne sont pas ici ad hoc mais *a priori*. Ces éléments sont des entités théoriques — des *constructs* — plutôt que des objets de perception ou percepts. L'approche est théorique, puisqu'elle porte sur des faits de code généraux, des types (ou encore des « faits de langue », plutôt que des «faits de parole»), qu'elle constitue en système relationnel. L'approche microsémiotique peut — mais ce n'est pas son objectif prioritaire — montrer comment ces unités peuvent s'organiser en message, par des assemblages et des combinaisons. Mais se pose alors le problème des lois régissant ces combinaisons : les analyses microsémiotiques se perdent rapidement dans leur complexité, sans jamais parvenir à rendre compte de l'image réelle⁸¹.

O Grupo μ revela a preferência pela abordagem microsemiótica, uma vez que é esta que pode conferir um estatuto científico à Semiologia Visual. Ao contrário, Thierry Groensteen opta por uma abordagem macrosemiótica na descrição do sistema da banda desenhada, considerada como uma linguagem, como um conjunto original de mecanismos produtores de sentido.

Ao longo do seu processo de investigação, Groensteen constatou que uma teoria da BD deve renunciar a duas ideias correntes que, ainda que tenham inspirado a maior parte das abordagens semióticas produzidas até hoje, lhe parecem constituir um obstáculo à compreensão objectiva da nona arte: por um lado, a ideia de que o estudo da banda desenhada, como o de qualquer outro sistema semiótico, deveria passar pela decomposição em unidades constitutivas elementares, tal como Christian Metz procede na análise do sintagma fílmico, isolando «le plus petit élément commutable ayant encore un sens propre»⁸²; e, por outro lado, a ideia de que a banda desenhada seria essencialmente um misto de texto e imagem, uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais, um local de reencontro entre duas «matérias de expressão» no sentido de Hjelmslev⁸³. Opondo-se a estas concepções, Thierry Groensteen pretende demonstrar o

⁸¹ *Idem*, p. 48.

⁸² Christian Metz, *Langage et Cinéma*, Paris, Albatros, 1977, p. 155.

⁸³ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 3.

primado da imagem e, por conseguinte, a necessidade de elaborar uma teoria sobre aquilo que designará provisoriamente como «códigos visuais». Neste sentido, salienta que, para alguns investigadores, todo o desenho se pode decompor em unidades discretas – pontos, segmentos de linhas, manchas – equivalentes, em regime de homologia ou analogia, aos lexemas, morfemas e fonemas nas línguas naturais, e destaca a posição de Guy Gauthier, que, em 1976, defende ser possível isolar, em todas as vinhetas, linhas ou grupos de linhas, manchas ou grupos de manchas, assinalando, para cada significante assim delimitado, um significado preciso, correspondendo a uma parte do significado global. As unidades discretas reveladas no grafismo das diversas pranchas de banda desenhada podem ser comparadas às unidades de primeira articulação da língua, e a vinheta pode ser comparada a um ou mais sintagmas⁸⁴. Segundo outros teóricos, as unidades pertinentes são um pouco mais elaboradas e correspondem a motivos desenhados ou a figuras: objectos, personagens, partes do corpo. Thierry Groensteen faz corresponder as unidades elementares da banda desenhada às *sous-entités*, ou seja, unidades que constituem parte integrante do significante do signo icónico, definidas pelo Grupo μ em *Traité du Signe Visuel*⁸⁵, e afasta-se da controversa existência de unidades mínimas no interior da imagem análogas às da língua. Para este investigador, o Grupo μ , ao aplicar modelos retóricos à comunicação visual, apresenta a tese mais adequada ao estudo da banda desenhada, pois considera a imagem visual como um sistema de significação com uma organização interna autónoma e fornece um modelo geral de análise que abrange todo este sistema.

Groensteen destaca que o essencial, na análise da linguagem da banda desenhada, não é a questão da existência ou não de signos visuais. Mais importante, é o estudo dos códigos (sobretudo aqueles que concernem unidades mais amplas, mais elaboradas) que organizam esses signos. Estes códigos governam a

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cf. Groupe μ , *op. cit.*, pp. 149-150: «La sous-entité d'une entité déterminée correspondent ainsi à un référent, intégrable de manière stable à un autre référent correspondant à un type stable. Le signifiant /tête/ est articulé de telle manière que /œil/ et /nez/ déterminent ce signifiant en revoyant à des référents intégrables au référent tête et en étant conformes à des traits constituant le type «tête»...».

articulação, no tempo e no espaço, das unidades a que se dá o nome de «quadrinhos», e obedecem a critérios tanto visuais como narrativos, ou discursivos. Para Groensteen estudar o interior da prancha, dissecar o quadrinho para enumerar os elementos icónicos ou plásticos de que a imagem se compõe, e em seguida estudar os modos de articulação destes elementos, supõe uma grande devassidão⁸⁶ de conceitos que não conduz a nenhum avanço teórico significativo. Thierry Groensteen acredita ser mais profícua, para a descrição coerente e racional da linguagem da banda desenhada, uma abordagem não a nível do pormenor, mas sim a nível das grandes articulações. O conceito de articulação é aqui usado, não com o sentido linguístico corrente, mas no sentido que lhe atribui Roger Odin em *Cinéma et Production de Sens*, ao nomear as operações que consistem em organizar conjuntos de unidades que funcionam ao mesmo nível. Deste modo, e regressando à terminologia proposta pelo Grupo μ , Groensteen adopta a perspectiva macrossemiótica para a elaboração de um modelo completo da linguagem da banda desenhada, pois o nível de operatividade da microsemiótica revela-se muito fraco.

Ainda que pertencentes a sistemas artísticos diferentes, tal como foi referido atrás, tanto o texto literário como o *texto* em banda desenhada representam campos de significação assentes em sistemas de signos. O texto literário, na medida em que apresenta uma imagem reconhecida culturalmente, cuja representação mental partilha as propriedades do objecto denotado, é um signo icónico e possui um grau de visualidade equivalente ao das artes visuais.

A questão da visualidade na Literatura – a *ekphrasis* – goza de uma larga tradição que remonta à Antiguidade Clássica, nomeadamente a Platão e a Aristóteles, ainda que sejam atribuídas a Simónides de Ceos e a Horácio as suas manifestações mais conhecidas. Plutarco (*De Gloria Atheniensium*, 346 f-347 a) atribui ao primeiro a afirmação de que a pintura é «poesia muda» e a poesia é «pintura que fala», enquanto a afirmação de Horácio, «ut pictura, poesis» – como a pintura, assim é a poesia – se converteu na formulação mais conseguida e

⁸⁶ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, op. cit., p. 5.

influyente da história da comparação entre as duas artes⁸⁷. A análise da problemática das relações entre Literatura e Pintura tornou-se num dos principais tópicos de reflexão da Teoria da Arte e da Estética. Nem sempre pacífica, esta questão deu lugar a uma acesa discussão, ora no sentido da união, ora no sentido da separação das duas artes. Sobre este assunto incidirá a segunda parte deste capítulo.

⁸⁷ Cf. Luís Adriano Carlos, *O Arco-Íris da Poesia – Ekphrasis em Albano Martins*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 21-22.

1.2 – Falando directamente ao olhar

A tentativa de definição da língua literária é uma preocupação relativamente recente na história dos Estudos Literários. No entanto, ao falar-se de Formalismo Russo, ou de qualquer outro ponto de partida para o estudo da especificidade do fenómeno literário, é importante não esquecer que os seus paradigmas teóricos se encontram enraizados nos antigos tratados de Poética e Retórica clássicos.

A Poética e a Retórica, ciências da imitação das acções humanas e do discurso oratório, respectivamente, deixaram-nos quadros teóricos de construção textual e de compreensão da palavra poética que se projectaram nas escolas de poética linguística, quer a nível da teorização sobre a linguagem literária a partir do interior da própria linguagem, quer a nível da noção de desvio que se estabelece no confronto entre linguagem retórica e linguagem gramatical. Já no período clássico se considerava que os recursos verbais empregues pela linguagem literária eram modificadores da norma linguística comum.

A Retórica clássica era uma arte vinculada a uma finalidade prática e a um público concreto: a persuasão dos ouvintes nos foros públicos das democracias gregas. Com o advento da crise do senado, e com o crescimento do império e da monarquia, perdeu o seu quadro teórico inicial, passando de arte elocutiva a disciplina que se ocupa dos modos de expressão figurativa próprios do texto literário, reduzindo-se a simples taxionomia, a mero inventário dos procedimentos de ornato verbal⁸⁸. Rosado Fernandes define a Retórica como a ciência da «técnica da palavra»⁸⁹, e lembra que ela não residia apenas numa disciplina cuja finalidade consistia não só em «convencer e persuadir»⁹⁰ mas

⁸⁸ Cf. Pozuelo Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Catedra, 1994, pp. 11-17.

⁸⁹ Rosado Fernandes, «Prefácio à Edição Portuguesa», in H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 8.

⁹⁰ *Idem*, p. 7.

também em «deleitar o leitor ou o ouvinte pela sucessão de figuras e de tropos, que serviam para embelezar conceitos e tornar a frase harmónica»⁹¹.

Ainda que o culto dos princípios retóricos de composição evoluísse para uma forma excessiva de ornamentação, e que o estudo da Retórica, enquanto disciplina que se ocupa do discurso, tenha declinado e dado lugar a outras disciplinas, é impossível ignorá-la como «arte da palavra»⁹², isto é, como «sistema elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter em determinada situação o efeito que pretende»⁹³. Assim, e seguindo a sugestão de Rosado Fernandes, ainda que não partilhando o seu saudosismo pelo tempo áureo da Retórica, «cremos ser necessário voltarmos às fontes para conseguir compreender melhor o que na realidade está no fundamento do estilo e da técnica da linguagem»⁹⁴.

O legado da retórica é incontornável, e verifica-se não só em termos de tradição teórica literária, mas também como ponto de partida para a resolução de alguns dos actuais problemas dos Estudos Literários. Os *tropoi* e as *figurae* da *Elocutio* continuam a ser um instrumento metodológico de ordenação dos recursos verbais da linguagem, e o estudo da problemática da visualidade na Literatura ficaria incompleto se não compreendêssemos as «figuras de acumulação pormenorizante»⁹⁵ como a *enargeia*, descrição de natureza clara e auto-evidente⁹⁶, e a *evidentia*, «pormenorização vívida que pressupõe [...] um testemunho visual que é criado [...] por meio de uma vivência da fantasia»⁹⁷. Estas propriedades de vividez e de presentificação visual do texto literário fizeram com que a Pintura e a Literatura fossem relacionadas e se estabelecesse uma unidade entre ambas. Tal como afirma Henryk Markiewicz no artigo «Ut Pictura, Poesis – Historia del Topos y del Problema», os historiadores de estética têm apontado múltiplas opiniões dos antigos em que a unidade da poesia e da pintura

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Idem*, p. 8.

⁹³ H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, op. cit., p. 75.

⁹⁴ Rosado Fernandes, op. cit., p. 32.

⁹⁵ *Idem*, p. 218.

⁹⁶ F. E. Peters, *Termos Filosóficos Gregos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 69.

⁹⁷ H. Lausberg, op. cit., p. 218.

era assim entendida: tal como a pintura é a poesia. As comparações do poeta com o pintor ou da poesia com a pintura aparecem na obra de Platão (*A República*, livro X, 605 a), de Aristóteles (*Poética*, livro I, 1448 a 5, 1450 a 27, 1450 b1) e de Cícero (*Tusculanae Disputationes*, livro V, 39, 114). Longino abordou, mais amplamente, este problema no tratado *Acerca do sublime*, séc. I da nossa era⁹⁸.

A especificidade de ambas as artes, no que concerne a concepção, o método de produção, o modo de recepção, o funcionamento autónomo e a identidade dos seus objectos artísticos, está claramente diferenciados e, à primeira vista, nada ou praticamente nada nos permite associar um quadro a um texto literário. No entanto, pintor e poeta, quadro e poema, e, por extensão, pintura e Literatura, foram associados, e a capacidade de vividez pictórica, ou *enargeia*, das imagens verbais parece ser o traço que partilha com o objecto das artes visuais: a imagem pictórica.

Pintura e Poesia – a teoria das artes irmãs

António Monegal, no ensaio introdutório à antologia *Literatura y Pintura*, atribui uma vez mais a Simónides de Ceos (séc. VI a. C.) e a Horácio as manifestações mais emblemáticas desta questão:

Plutarco atribuye al primero la afirmación de que la pintura es «poesía muda» y la poesía es «pintura que habla», mientras que la sentencia horaciana, «ut pictura, poesis» – como la pintura, así es la poesía –, se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación ínter artística. Aunque en su contexto original la frase tenía un alcance muy limitado y marginal, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría del arte para el humanismo renacentista. Rensselaer W. Lee ha explicado cómo la elaboración de «poéticas plásticas» a partir de textos de Aristóteles y Horacio que se refieren a la poesía responde a la necesidad de buscar modelos clásicos que no existían para la pintura. La supuesta descripción de las analogías entre las artes acaba convirtiéndose en normativa y por lo tanto genera más paralelos, en forma de pinturas que reproducen temas literarios y de poemas que se

⁹⁸Cf. Henryk Markiewicz, «'Ut Pictura, Poesis' – Historia del Topos y del Problema», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., p. 53.

refieren a un cuadro. De un comentario sobre la capacidad que tiene cada arte de imitar la realidad se pasa a una invitación a que se imiten entre sí⁹⁹.

Este excerto revela-se importante por duas ordens de razões. Em primeiro lugar, expõe dois dos principais aspectos em torno dos quais se desenvolve a questão da visualidade na Literatura: por um lado, a analogia traduzida na fórmula de Horácio «ut pictura poesis»; por outro lado, a capacidade de os poemas descreverem quadros, isto é, capacidade de representação visual ou *enargeia*. Em segundo lugar, apresenta os dois vectores que orientarão este capítulo: o percurso histórico da formulação horaciana «ut pictura poesis» e a sua projecção no pensamento estético, e o conceito de *enargeia* ou *ekphrasis*, não apenas enquanto género literário especialmente dedicado à descrição de obras de arte, mas enquanto tópico da quietude, enquanto capacidade, tal como releva Scott Grant, «to translate the arrested visual image into the fluid movement of words»¹⁰⁰.

A formulação de Horácio «ut pictura poesis» surge na *Arte Poética*, também denominada *Epistola ad Pisones*, obra onde são expostos alguns princípios retóricos que fazem com a *Epistola* transcenda o carácter de simples missiva. Esta afirmação contém uma comparação explícita entre as duas artes e solidifica a teoria das *artes irmãs*. O aforismo de Simónides de Ceos «a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante» emprega uma metáfora, da qual não se pode deduzir uma equivalência literal entre o sistema pictórico e o sistema poético, ao contrário da afirmação de Horácio. Luís Adriano Carlos observa que «de acordo com a interpretação de Plutarco, a poesia, tal como a pintura, produz uma representação vívida das emoções e das expressões, fazendo do texto um espectáculo e do leitor um espectador. [...] Contudo, o que se pressupõe na máxima de Simónides é menos a mera descrição, no sentido técnico do termo, do que a pintura através da imagem sensorial, resultante do ritmo e da metáfora, semântica ou fonética, e de todo o tipo de figuras de linguagem, codificadas nos grandes tratados retóricos, de Platão a Aristóteles»¹⁰¹.

⁹⁹ António Monegal, «Diálogo y Comparación entre las Artes», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰ Grant F. Scott, *The Sculpted Word – Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, Hanover, University Press of New England, 1994, p. xi.

¹⁰¹ Luís Adriano Carlos, *O Arco-Íris da Poesia – Ekphrasis em Albano Martins*, op. cit., pp. 21-22.

A asserção «ut pictura poesis» converteu-se num dos mais famosos tópicos da história da estética, desenvolvido em muitas e diversas teorias concernentes tanto à essência da poesia, e mais tarde da Literatura, como à sua relação com as restantes artes¹⁰². No seu contexto original, esta asserção não possuía o significado teórico que lhe foi atribuído mais tarde. O poeta, enunciando as diferentes condições de recepção de uma obra poética e de um quadro, escreveu:

Ut pictura poesis; erit quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit¹⁰³.

Na sua versão mais geral, o significado desta fórmula traduz a ideia de que a poesia, tal como as outras artes, produz, mediante uma linguagem natural, representações visuais. Na maioria dos casos tinha-se em conta a pintura e as artes plásticas em geral. As representações visuais, próprias da poesia, caracterizavam-se como imaginárias, visuais, ou mentais, diferentes das representações, apenas visuais, provocadas pelas artes plásticas.

Esta fórmula foi conhecida e repetida não só Antiguidade Clássica mas também na Época Medieval, apesar de só no Renascimento lhe ter sido dada maior atenção. Vejamos as seguintes estâncias de *Os Lusíadas*, onde também Luís de Camões se mostra sensível a esta analogia, e parafraseia Simónides de Ceos:

Tudo o Gentio nota; mas o intento
mostrava sempre ter nos singulares
feitos dos homens que, em retrato breve,
a muda poesia ali descreve [VII, 75]¹⁰⁴

Crendo que as cores vãs lhe não convenham,
e, como a seu contraíro natural,

¹⁰² Henryk Markiewicz, «'Ut Pictura, Poesis': Historia del Topos y del Problema», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., pp. 51-86.

¹⁰³ Horácio, *Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984, p. 108, tradução de Rosado Fernandes: «Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recluir o olhar penetrante dos seus críticos; esta só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá».

¹⁰⁴ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1999, p. 240.

à pintura que fala lhe querem mal [VIII, 61]¹⁰⁵.

Durante o Renascimento, período que coloca a estética clássica numa posição de importância dominante, as identificações da poesia com a pintura foram frequentes e ao mesmo tempo eram acompanhadas de outras reflexões sobre as suas qualidades e o seu valor. A arte dos poetas reflecte a natureza com mais nitidez e mais subtileza porque é capaz de recriar os fenómenos inacessíveis à pintura, dado o seu carácter acústico e o seu desenvolvimento no tempo. Era também frequente, neste período, afirmar o carácter de superioridade da poesia, enraizado no período medieval, já que esta se mostrava capaz de abarcar questões espirituais e imateriais, para além do prazer produzido pelo jogo ornamental dos grafemas na página.

A partir do séc. XVIII, os teóricos começaram a dedicar cada vez mais espaço às diferenças entre poesia e pintura, tratada esta última como a representante de todas as artes. O ponto de partida era a constatação de que a poesia se servia de signos artificiais, arbitrários e sucessivos, enquanto a pintura se servia de signos naturais e coexistentes. O mais aguerrido defensor desta separação das *artes irmãs* foi Lessing, em 1776 com *Laocoon*, obra em que tece insistentes críticas a Simónides de Ceos:

The startling antithesis of the Greek Voltaire, that painting is a dumb poetry, and poetry a vocal painting, certainly was not found in any manual. It was a sudden inspiration, such as Simonides had more than once; the true element in it is so illuminating that we are inclined to ignore what in it is false or doubtful¹⁰⁶.

Lessing insurge-se contra a associação das duas artes, e postula a especificidade de cada uma delas a partir da distinção entre artes espaciais e artes temporais: «succession in time is the sphere of the poet; as space is that of the painter»¹⁰⁷. A sua argumentação centra-se no modo de representação da realidade, e não no aspecto da realidade representada. Assim, a pintura não é como a poesia dado que não representa a mesma realidade, e, ainda que as artes sejam similares

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 257.

¹⁰⁶ E. G. Lessing, *Laocoon*, London, J.M. Dent & Sons, 1930, p. 4.

¹⁰⁷ *Idem*, pp. 64-65.

na medida em que são imitações, não imitam as mesmas realidades. A distinção entre as duas artes por ele estabelecida depende da premissa da *mimesis* e da noção de iconicidade como traço comum às duas artes. É tão importante para a poesia como para a Literatura imitar a realidade, conter algumas das suas propriedades, e o labor do poeta é o mesmo do pintor, uma vez que provoca a ilusão do real e torna o objecto vívido:

This single moment he makes as pregnant as possible, and endows it with all the illusions which art commands (art, rather than poetry) in the representation of visible objects. Surpassed so greatly on this side, what can the poet who is to paint this very design in words, and has no wish entirely to suffer shipwreck — what can he do but in like manner avail himself of his own peculiar advantages? And what are these? The liberty to enlarge on what has preceded and what follows the single moment of the work of art, and the power thus to show us not only that which the artist has shown, but also that which he can only leave us to guess. By this liberty and this power alone the poet draws level with the artist, and their works are then likeliest to each other when the effect of each is equally vivid; and not when the one conveys to the soul through the ear neither more nor less than the other can represent to the eye¹⁰⁸.

Assumindo que as artes deveriam empregar *enargeia*, Lessing argumenta ainda que os únicos temas que as artes deveriam adoptar seriam aqueles cujas propriedades coincidissem com as propriedades dos seus respectivos meios¹⁰⁹.

As objecções de Lessing ao argumento neoclássico da «ut pictura poesis» concorreram para a mudança geral da teoria estética que marca o período romântico. Neste período, a arte já não se valorizava pela imitação da realidade mas sim pela expressão do espírito humano. Entre os criadores produz-se uma transformação da concepção mimética da poesia numa concepção que visa a «elevação do espírito para si mesmo»¹¹⁰, princípio fundamental da arte romântica, o que contribui para o distanciamento entre a poesia e a pintura, e a aproximação à música. Como afirma Hegel:

[...] diremos que isso onde o tom fundamental da arte romântica aparece no seu aspecto mais autêntico é de natureza musical e, devido ao conteúdo preciso da representação, lírica; isso explica-se porque aí a universalidade é

¹⁰⁸ *Idem*, p. 7.

¹⁰⁹ Cf. *idem*, p. 55.

¹¹⁰ G. W. Hegel, *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 292.

levada ao grau mais elevado e porque a alma, para se exprimir, não cessa de rebuscar nas suas mais íntimas profundidades. Na verdade, o abismo constitui a característica elementar, essencial da arte romântica; encontra-se na epopeia e no drama e até nas obras plásticas que cerca de um halo, de uma vaporosa emanção da alma pois, em todas as produções desta arte, a alma e o espírito só se dirigem à alma e ao espírito¹¹¹.

Hegel reclama para a poesia uma totalidade que reúne em si, num nível superior, dois extremos opostos, as artes plásticas e a música: «é simultaneamente a arte que participa de todas as formas de arte»¹¹². Este filósofo reconhecia que a poesia, por oposição à pintura, não era capaz de alcançar a definição que possuía a contemplação sensorial. No entanto, considerava, opondo-se a Lessing, que a contemplação espiritual poderia «reunir num só quadro a série variegada das múltiplas figuras, manter este quadro na representação e desfrutá-lo»¹¹³. Esta «intuição espiritual» alcança um campo muito mais amplo do que aquele de que as outras artes dispõem. A expressão poética «pode definir-se [...] como uma representação figurada, porque ela põe sob os nossos olhos, não a essência abstracta, mas a realidade concreta»¹¹⁴, que se consolida no pensamento através do estabelecimento de relações e sínteses.

Ao contrário de muitos teóricos anteriores e posteriores, Hegel separou a imaginação real, directa, que representa os objectos ou fenómenos na sua realidade, e a irreal, indirecta, que os visualiza mediante uma comparação ou metáfora com ajuda de outro fenómeno semelhante no seu significado¹¹⁵.

As propostas de Hegel que assinalam, para a poesia do mesmo modo que para as outras artes, o objectivo de representar ideias em forma de fenómeno sensorial, tiveram um grande impacto na história do pensamento estético e filosófico. A sua obra reflecte sobre os pontos de vista gerais da arte e analisa as suas relações com a ideia do belo, ideia que apenas se realiza na matéria sensível da arte. Propõe um desenvolvimento sistemático e científico das artes e constitui, pela atitude sistematizante, um dos fundamentos da Modernidade.

¹¹¹ *Idem*, p. 230.

¹¹² *Idem*, p. 444.

¹¹³ G. W. Hegel, *op. cit.*, p. 530.

¹¹⁴ *Idem*, p. 551.

¹¹⁵ Cf. *idem*, pp. 552-554.

A teoria das *artes irmãs* baseia-se num paralelo entre as respectivas capacidades de representar o mundo e não numa identificação entre os recursos utilizados pela Literatura e pela Pintura, já que cada uma delas representa de um modo distinto e usando materiais também distintos. António Monegal alerta para o facto de a afirmação da diferença entre as duas artes ser fácil de justificar como uma atitude prudente e sensata, enquanto que postular a semelhança dá origem a confusões e exageros. Tal como afirmou W. J. T. Mitchell, institui-se a ideia de que «comparar a poesia com a pintura é estabelecer uma metáfora, enquanto que distinguir a poesia da pintura é afirmar uma verdade literal»¹¹⁶.

Já Wendy Steiner, no artigo «La Analogía entre la Pintura y la Literatura», vê na necessidade de descobrir o potencial mimético da Literatura a motivação escondida ao longo da história da comparação entre as duas artes. Citando Wimsatt: «poder simbólico e implícito no funcionamento das imagens – é a base subterrânea da raiz comum a todas as artes»¹¹⁷, Steiner coloca o cerne da comparação entre as duas artes na imagem, no efeito visual que ambas produzem, e acrescenta que a função da arte é evocar imagens, logo Pintura e Literatura aproximam-se na medida em que o fazem. A Literatura produz imagens visuais que se oferecem abertamente à percepção, e por isso é «uma pintura que fala», partilhando o estatuto de arte da imagem¹¹⁸.

Steiner destaca ainda o facto de as imagens criarem dois tipos de vínculos entre as duas artes: a pintura pode reproduzir um determinado texto (por exemplo a pintura icónica procura reproduzir cenas do texto bíblico); e a Literatura, no sentido em que possui vividez pictórica, pode descrever ou reproduzir um quadro. Os críticos consideravam que era na vividez pictórica da representação, ou na descrição, isto é, no poder de pintar no *olho da mente*, imagens claras do mundo

¹¹⁶ W. J. T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1986, p. 49.

¹¹⁷ W. K. Wimsatt, «Laokoön: an Oracle Reconsidered», in *Day of the Leopards*, New Haven, Yale University Press, 1976, p. 41, cit. por Wendy Steiner «La Analogía entre la Pintura y la Literatura», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., p. 37.

¹¹⁸ Wendy Steiner, «La Analogía entre la Pintura y la Literatura», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., p. 37.

exterior da mesma maneira que o pintor as registaria na tela, onde o poeta mais se assemelharia ao pintor.

O termo retórico para definir a vividez da presentificação é *enargeia*, capacidade de alcançar, no discurso verbal, uma qualidade natural ou uma qualidade pictórica. A aproximação baseada na *enargeia* estabelece uma similitude mais radical: a pintura é uma representação da realidade física tão vivamente visual como a Literatura¹¹⁹.

Também Murray Krieger concorda com o facto de a *enargeia* constituir a maior virtude que as artes da linguagem podem alcançar, visto que criar *enargeia* é usar as palavras para dar uma descrição tão vívida que coloca o objecto representado perante o «olho interno» do leitor. Na *enargeia*, afirma Krieger, observamos o princípio ecfrástico como princípio da poesia. Este princípio constitui o princípio em torno do qual se desenvolve a proposta teórica deste autor, na obra de referência obrigatória, *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*. O princípio ecfrástico revela-se na intenção de elaborar uma obra literária que a transforma no equivalente verbal de um objecto das artes plásticas, dando à arte da linguagem «the extraordinary assignment of seeking to represent the literally unrepresentable»¹²⁰. *Ekphrasis* é o conceito que, na sua concepção mais geral, traduz a intenção de imitar com palavras um objecto das artes plásticas, nomeadamente da pintura e da escultura. A capacidade de as palavras criarem imagens nos textos e de produzirem um equivalente, através das palavras, a uma imagem visual, faz com que este conceito adquira uma extensão muito mais ampla, já que o uso da linguagem funciona aqui como substituto do signo natural e representa o que parece ir além das capacidades das palavras enquanto signos arbitrários.

A *ekphrasis* nasce da fixação espacial da linguagem. Apesar do seu carácter arbitrário e da sua temporalidade, a linguagem pode deter-se numa forma espacial, pondo em causa o estatuto semiótico da palavra na intenção de representar e captar, dentro da sua sequência temporal, o espacial e o visual.

¹¹⁹ Cf. *idem*, pp. 41-42.

¹²⁰ Murray Krieger, *Ekphrasis – the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992, p. 9.

Krieger situa no «desejo semiótico do signo natural»¹²¹ a origem da *ekphrasis*. Este desejo semiótico é o desejo que prefere a imediatez da imagem à mediação do código, desejo mais básico que solicita um referente tangível. Assim, a *ekphrasis* é definida como a realização destes *desejos* apoiando-se no picturalismo.

No centro da «poética da *ekphrasis*» proposta por Krieger está a oposição entre signos naturais e signos arbitrários: signos que apelam de forma imediata aos sentidos e signos que apenas podem ser entendidos através da mediação da mente. Aqui observamos uma ambivalência: por um lado, a linguagem é, enquanto arbitrária, um meio desvantajoso de chegar ao sensível, uma vez que implica um processo de mediação; por outro é um meio privilegiado, pois, na sua própria inteligibilidade, abre à imaginação o mundo sensível.

A constatação de uma duplicidade na linguagem, pela conjugação na palavra da simultaneidade da imobilidade e do fluir, através da presença do princípio ecfástico, revela um conflito entre dois impulsos: o desejo semiótico do signo natural, no qual um signo se assemelha ao seu referente e se torna de facto um substituto visual do seu referente, e o desejo de a imaginação fluir por meio de signos arbitrários. Da resolução deste conflito surge o poema com o estatuto de objecto pictórico: «the poem [...] under the ekphrastic principle, seeks to create itself as its own object»¹²². Krieger considera este fenómeno um milagre¹²³ que resulta da reunião de dois impulsos opostos, fusão do tempo e do espaço e fusão do visual e do verbal.

O texto como objecto visual

Até ao momento, na análise da questão do «ut pictura poesis», apenas foram mencionadas as visualizações imaginativas provocadas pela semântica do texto e pelo seu potencial criativo de visualização. Será agora tratada outra das formas de visualização na poesia – o texto como objecto visual. Existem obras

¹²¹ *Idem*, p. 11.

¹²² *Idem*, p. 27.

¹²³ Cf. *idem*, pp. 17-19.

cujas forma gráfica é o elemento integral do seu conteúdo semântico e do seu efeito estético. É longa a história das chamadas *technopaegnia* ou *carmina figurata*, em que a aparência da obra foi construída a partir de versos de diferente longitude ou, simplesmente, através dos segmentos do texto limitados de maneira que lembrem a aparência do objecto referido no seu significado linguístico. Estas obras têm um passado longínquo que remonta à Antiguidade onde se destacam os nomes dos gregos Símius de Rodas, Dosíadas e Teócrito¹²⁴. Foram especialmente frequentes e apreciadas no Barroco, como veremos adiante pelo trabalho levado a cabo por Ana Hatherly, e de forma esporádica apareceram em autores de destaque como Teócrito, Rabelais, Apollinaire e Morgenstern.

É, porém, na segunda metade do séc. XX que a poesia concreta ou visual explora com maior sistematicidade a componente visual-gráfica da poesia. Nas suas criações aparecem com frequência configurações escritas à base de morfemas, palavras ou relações de palavras cuja aparência, que a maior parte das vezes subverte a ordenação linear do texto, sugere relações de significado entre os elementos que a compõem. Em Portugal, esta experiência visualista sobre a Literatura coube ao grupo de Poesia Experimental¹²⁵, cuja acção representou uma mudança no entendimento da poesia. Mudança da escrita e da linguagem, consideradas como matéria que produz o poema, e que constituiu um campo de experiências a nível morfológico, fonético, sintáctico e semiológico.

Criado na Década de 60, por influência do Grupo Noigrandes de São Paulo que publica, em 1962, uma antologia de Poesia Concreta, este grupo revela uma posição ética de recusa dos modelos poéticos vigentes, e ao reclamar uma atitude de vanguarda e ao enveredar pela pesquisa inovadora da Poesia Barroca, traz à produção poética uma abertura de vanguarda. A acção de Décio Pignatari e de Gomringer, mentores do projecto concretista brasileiro, interessou aos

¹²⁴ Cf. Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, Lisboa, Estampa, 1995, pp. 38.

¹²⁵ Deste grupo composto por autores como António Aragão, António Ramos Rosa, António Barahona, Salette Tavares, Herberto Helder e Alberto Pimenta, destacam-se Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro, dois dos elementos mais empenhados na execução deste projecto, quer a nível da reflexão teórica, quer a nível da produção poética.

portugueses pelo que o trabalho poético representou a nível da possibilidade de «plasticização da linguagem»¹²⁶.

Por acção do Grupo Experimental, a poesia reveste-se de um carácter substantivo e passa a ser entendida como uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação – a poesia visual opera com a forma, inscreve-se dentro da denominação geral de «poesia espacial», uma vez que as suas coordenadas visuais são dominantes, e veicula, desse modo, novos significados. Melo e Castro, em *Po.Ex.*, observa: «de facto foi e é no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou e projecta»¹²⁷.

Ana Hatherly, cuja obra recente ainda se mantém dentro de uma linha visualista e experimentalista, teoriza acerca das vanguardas e das suas práticas comuns naquela que foi uma espécie de obra-manifesto deste grupo, *Po.Ex.*. Nesta obra, Hatherly afirma que os grupos de vanguarda possuem um carácter impessoalista que lhes permite difundirem-se além das fronteiras nacionais e que revelam a capacidade de colocar em prática uma teoria revolucionária dentro e fora do campo estético. Esta capacidade operatória revela a capacidade de intervenção social no sentido de integrar a Literatura e a arte na vida. Destaca a sua dinâmica de organização por grupos com base em manifestos e revistas, e a sua participação directa em acontecimentos culturais do quotidiano, atitude que se inscreve ainda dentro de um discurso de Modernidade, de valorização da tradição da ruptura.

A atitude vanguardista deste grupo gira em torno da ideia de «inovação com o antigo e de invenção como forma de reinvenção», ideia expressa por Hatherly na sua obra *A Casa das Musas*¹²⁸. Este diálogo estabelecido com o passado é verificado ao longo das suas obras pela presença incontornável do

¹²⁶ E. M. de Melo e Castro, «A Poesia Experimental Portuguesa», in *Po.Ex.*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p. 14.

¹²⁷ *Idem*, p. 9.

¹²⁸ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, *op. cit.*, p. 14.

Barroco enquanto dinâmica geradora de uma estética de vanguarda que Melo e Castro rotula como «arqueologia da Poesia Experimental»¹²⁹:

À medida que a minha pesquisa foi avançando e consolidando-se consegui [...] ter uma ideia do conjunto das principais formas de texto-visual praticadas no Barroco. [...] O meu desejo foi o de conhecer as suas raízes e o seu trajecto ao longo dos tempos, sim, mas também o de compreender o seu fundamento¹³⁰.

No Barroco, encontram-se processos de criação experimental: valores processuais, retóricos e lúdicos que caíram em desuso, mas que surgem agora como *dinâmicos*, isto é, como geradores de processos poéticos vanguardistas. O conceito de inovação é relativizado, a invenção surge como uma forma de reinvenção, e tanto se pode inovar com o novo como com o antigo. A poesia barroca era condenada pela crítica, defendê-la tornava-se uma prática de um programa de subversão, atitude muito apreciada pelos experimentalistas, e o seu estudo permitia encontrar paralelismos idiossincráticos que ajudavam a compreender a estrutura mental e a sensibilidade artística actual.

Ana Hatherly apresenta as afinidades técnicas entre a Poesia Experimental de 60 e as criações medievais e barrocas, concluindo que a poesia visual existe no período grego alexandrino, prolonga-se por toda a Idade Média, surge pontualmente no Renascimento, explode no Barroco e renasce transfigurada no séc. XX. O Barroco é o período, por excelência, de grande desenvolvimento e difusão da poesia visual. Partilha com o Experimentalismo de 60 o facto de a produção literária obedecer frequentemente a um programa e ter, para além do valor estético, um *valor experiência*¹³¹. Nos autores barrocos em geral, é constante a preocupação com a concepção e a aplicação de um programa que valida e fundamenta o processo criativo, surgindo a obra experimental como uma forma de descoberta que ensina o seu autor. Este destaque dado à criação artística enquanto processo em que o mais significativo é a dimensão experimental interessa muito em particular aos Experimentalistas de 60¹³².

¹²⁹ E. M. de Melo e Castro, «A Poesia Experimental Portuguesa», in *Po.Ex., op. cit.*, p. 10.

¹³⁰ *Idem*, p. 10.

¹³¹ Ana Hatherly, *idem*, p. 10.

¹³² *Idem*, pp. 9-14.

No Experimentalismo e no Barroco existe uma intencionalidade poética que prescinde da intencionalidade da mensagem textual, assim como existe o recurso à técnica de combinação e de permuta predominante no anagrama e no labirinto. A recuperação desta técnica combinatória coloca o leitor perante um novo modo de interpretar os textos, as imagens e tudo o que historicamente se nos oferece como leitura, já que nestes novos textos se verifica a sobreposição de *eikon* e *logos*¹³³.

*Labirinto intrincado, que principando do meyo sempre se
lerá o seguinte nome*

SOIS O VALOR DA HUNGRIA.

```

          a i r g n g r i a
            r g n u n g r
              n u H u a
                H a H
                  a d a
                    d r d
                      r o r
                        o l o
                          l a l
                            a v a
                              v o v
                                o s o
                                  s i s
                a i r g n          r i
            r g n          Hadrolavosi          o isovalordaHung
            gnu          Hadrolavosi          S oisovalordaHung
            nu          Hadrolavosi          o isovalordaHung
            gnu          Hadrolavosi          o isovalordaHung
            r g n          s i s          n g r
            i r          o s o          r i
            a          v o v          a
              a v a
                J a l
                  o t o
                    r o r
                      d r d
                        a d a
                          H a H
                            n u H u n
                              r g n u n g r
                                a i r g n g r i a
  
```

Dr. Manuel Ferreira Leonardo de Litteris.

3 – Manuel Ferreira Leonardo, Labirintos de Versos, Séc. XVIII

Hatherly verifica que existe um *continuum* que estabelece uma ligação entre o antigo e o moderno. Esta continuidade apresenta-se como processo de que é necessário ter consciência no acto criador. Cria-se reinventando, glosando, reintegrando, isto é, dialogando com o passado. A originalidade da ruptura do Experimentalismo de 60 consistiu no facto de não ter existido uma separação total do passado, apesar da sobrevalorização do futuro. O Grupo de Poesia Experimental assumiu o presente para nele intervir e contestou o passado na sua dimensão académica e imobilizante. Retomou da tradição aquilo que ela tem de *dinâmico*, aplicando as teorias modernas da Linguística, do Estruturalismo, da Semiótica e da Teoria da Informação à reflexão de uma problemática comum: a

¹³³ Ana Hatherly, «A Reinvenção da Leitura», in *Po.Ex.*, op. cit., p. 138.

materialidade da linguagem, a língua enquanto totalidade relacional, a obra poética como estrutura funcional. O conceito de *dinamismo* é muito caro aos Experimentalistas, pois é ele que estabelece este *continuum* entre tradição e vanguarda. A consciência de *dinamismo* supõe pensar a criação linguística e poética em termos de dinâmica projectiva, como processo, sistema, estrutura.

Melo e Castro define a Poesia Experimental como «a maturidade do Caos como rigor de invenção – medida de desorganização de um sistema, grau de entropia do universo em constante aumento»¹³⁴. Afirma que o «Caos é o rigor da invenção»¹³⁵ e a função do poeta experimental é produzir actos de grande entropia que aumentem o grau de informação na comunicação. Neste contexto, entropia é entendida como todas as probabilidades possíveis de significados e de formas de que se pode revestir o poema experimental¹³⁶.

A Teoria do Caos, enquanto ciência que procura estudar o lado irregular, descontínuo e errático da natureza e matematizar o aleatório, deu origem a técnicas específicas de utilização da informática e a tipos específicos de imagens gráficas, quadros que capturam uma estrutura fantástica e delicada por detrás da complexidade. *O texto visual*, (tipo específico de imagem gráfica) «como gerador de probabilidades, pode ser então desenvolvido através de uma gramática combinatória que rigorosamente trabalha na faixa do jogo do acaso, do caos»¹³⁷. A obra dos experimentalistas pode então ser entendida ou lida dentro desta noção de gramática combinatória que permite assumir o texto como gerador de probabilidades significativas que só no texto e através do texto se podem realizar. O leitor é um utente do poema, um utilizador que explora as possibilidades do poema e que por esse motivo se torna um experimentador também.

O estudo do visualismo barroco tem para Hatherly como finalidade o estudo de factos ou textos que exploram a potencialidade da leitura. Toda a leitura é uma releitura e toda a releitura transforma.

Levanta-se agora a questão da leitura. Uma vez que toda a leitura implica uma interpretação crítica, um certo grau de apropriação e de descoberta iniciática,

¹³⁴ Cf. E. M. de Melo e Castro, *O Fim Visual do Séc. XX*, São Paulo, E.D.U.S.P., 1993, p. 298.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

como deve agir o leitor/receptor? É que, à leitura, é inerente a tarefa de interpretação que implica uma certa apropriação do texto por parte do receptor. Ana Hatherly lembra que a leitura alfabética é relativamente recente se atendermos à história da humanidade, e que primordialmente toda a comunicação era feita por imagens¹³⁸. Observando a nossa história, verificamos que existe um paralelo entre escrita e imagem *sendo muitas vezes uma a outra*¹³⁹, e, ao estudarmos a poesia como escrita do texto, não podemos dissociá-la do seu aspecto pictórico. A poesia de vanguarda, neste contexto a poesia visual, define-se a partir do momento em que se estabelece uma identidade entre *eikon* e *logos*. O poema visual é um objecto funcional e implica uma leitura criadora pois constitui-se como um fenómeno que está para além da dimensão comunicativa e apela à capacidade do leitor em aplicar, na sua interpretação, competências linguísticas verbais e não verbais na medida em que «interpretar é transformar [...] ler é como saber criar»¹⁴⁰. Na medida em que perspectiva leituras plurais, a poesia visual exige a cooperação interpretativa do leitor na aplicação de competências extralinguísticas. O leitor passa a ser entendido como um utente do poema, age sobre ele, explorando as inúmeras possibilidades de leitura. A ideia do leitor «como utente do poema» pode também ser aplicada ao leitor de banda desenhada. Aquilo que é representado na prancha é estático, e é durante o processo de leitura que o leitor procede à «movimentação» das imagens, fazendo as leituras possíveis da combinatória imagem/texto, cabendo-lhe a tarefa de redução da aparente entropia da prancha. Às imagens e textos cristalizados nos quadradinhos delimitados no espaço tabular da página por interstícios brancos, falta a percepção do leitor a conferir dinamismo e a suprimir as elipses próprias desta linguagem.

A recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda. As palavras são formas dinâmicas que geram novas ideias. Melo e Castro afirma que a poesia portuguesa da segunda metade do séc. XX possui características barrocas. Segue um programa de estudo que vai desde a prática da criação/produção da poesia até à teorização que pode enquadrá-la num projecto coerente de invenção ou de utilização da linguagem, pelo que deve ser entendida como manifestação

¹³⁸ Ana Hatherly, «A Reinvenção da Leitura», in *Po.Ex, op. cit.*, p. 138.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 140.

criativa e dinâmica num mundo em transformação em que determinados valores caem e novos valores se fixam. As formas poéticas multiplicam-se e o visualismo revolucionário manifesta-se num país cultural e politicamente oprimido, da mesma forma que o Barroco de seiscentos se manifestava num contexto de repressão¹⁴¹. Este período é dominado por uma intensa crise política, social e cultural, assistindo-se à luta entre a velha ordem nobiliárquica, apoiada na repressão inquisitorial, e as novas forças da mentalidade burguesa. A poesia serve de arma de resistência na medida em que sabotar a linguagem é também sabotar o poder.

Segundo o mesmo autor, não se trata de aplicar o conceito histórico de Barroco enquanto degenerescência do classicismo ou período histórico recorrente, síntese cultural de uma época de instabilidade e de transformação, mas sim de encontrar um novo conceito de Barroco nos textos poéticos actuais. Não se propõe um revivalismo, mas recuperar do Barroco aquilo que ele implica no sentido de desmontagem e de revelação das relações subliminares entre autor, obra e leitor. É feita uma recontextualização do Barroco que se prende com as investigações levadas a cabo por Ana Hatherly. Assim o actual Barroco português revela uma capacidade para «construir o novo e o disruptivo»¹⁴² e insere-se num contexto de desagregação da cultura burguesa no qual a realidade se revela fragmentada e distorcida.

Ao surto experimental de 60 é então dado o nome de *neobarroco* por se constituir como uma cultura marginal, contestatária e renovadora, em resultado da reflexão sobre os meios de comunicação de massas e todos os progressos científicos e tecnológicos. As características neobarrocas da poesia experimental apontadas por Ernesto de Melo e Castro em *O Fim Visual do Séc. XX* são essencialmente três: a procura de imagens exuberantes e irradiantes em que o humor é marca de subversão; a ideia de obra aberta com o recurso à exploração probabilística do texto visual e a aposta numa comunicação visual que possui uma renovada capacidade de inquietar¹⁴³.

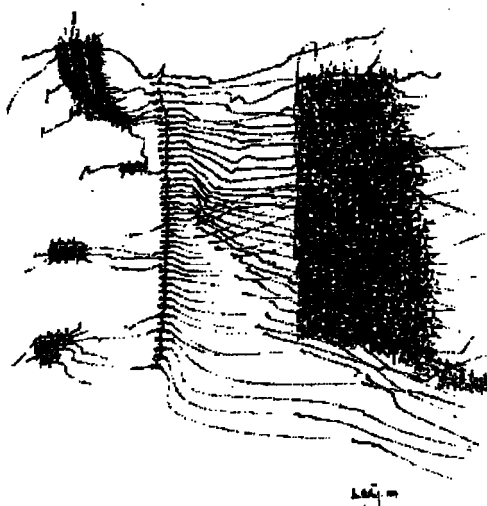
¹⁴¹ *Idem*, pp. 267-269.

¹⁴² *Idem*, p. 284.

¹⁴³ *Idem*, p. 270.

As vanguardas literárias agem através da linguagem. Consideram a criatividade como um todo, abolindo as barreiras entre os géneros, vendo a poesia e as artes plásticas como manifestações totais e não diferenciais. A tendência para o visualismo é também uma marca caracterizadora das vanguardas: pintores, poetas e gráficos encontram-se lado a lado trabalhando com materiais diferentes mas que são o mesmo na sua essência: materiais de pesquisa e de comunicação.

Paralelamente à produção literária, Ana Hatherly desenvolve um trabalho artístico na área do desenho. Ainda que sempre se tenha dedicado ao desenho de arte foi a partir da década de 60 que deu início a um trabalho sistemático dentro de uma área específica do desenho – a escrita/desenho gestualista. O interesse pela evolução histórica das formas de representação, o conhecimento das escritas arcaicas, o interesse pelo signo como imagem e pela evolução da sua forma que veio culminar nas experiências letristas e concretistas, bem como o estudo sistemático da caligrafia chinesa com o intuito de aprofundar o conhecimento do acto criador e da sua gratuitidade, foram os factores que impulsionaram a sua curiosidade pela exploração das potencialidades artísticas da caligrafia.



Mapas da Imaginação e da Memória - Ana Hatherly 1973

Desta forma ela tornou a sua própria escrita «ilegível a fim de poder observá-la apenas gestualmente»¹⁴⁴, isolou os seus elementos básicos para com eles conceber outras formas possíveis de escrita e *reescreveu* a escrita, *recompô-la* a partir da sua dinâmica criadora: «Intitulei esses trabalhos *Anagramas* porque verifiquei que o processo da sua organização era semelhante ao empregado na realização do anagrama tradicional. Verifiquei também que o modo de construir um anagrama, processo combinatório altamente arbitrário, portanto rico de possibilidades, se poderia tornar, por uma generalização possível, paradigmático do acto criador [...] o utente, o indivíduo que pratica um acto poético criador procurará antes as combinações não-úteis, isto é, procurará para além da necessidade. Quero dizer: joga»¹⁴⁵. Daqui se depreende que este acto experimental sobre a escrita resulta numa forma de poesia, poesia que resulta numa abstracção total da escrita e que acaba por ser uma anti-escrita, na medida em que a *ilegibilidade* é a sua essência.

A obra de Hatherly, a que se deu especial destaque, interessa por aquilo que representa em termos de abolição das barreiras entre o visual e o verbal, em processo análogo ao da banda desenhada. Ao mesmo tempo permite reflectir sobre a capacidade de resistência da Literatura ao contacto com a série artística. Ao desautomatizar o acto de escrita, ao torná-la ilegível, esta autora e investigadora, fez com que mudasse a função que a escrita cumpria no sistema literário. A hipervalorização do aspecto significante das palavras e a exploração estética da materialidade do signo permite inserir a escrita no sistema das artes. Podemos verificar, simultaneamente, o cumprimento da função literária na obra de Hatherly, onde a forma do signo constitui o conteúdo da mensagem, se se levar ao extremo a proposta de Jakobson ao definir a função poética como a função da linguagem que põe em destaque o lado palpável dos signos.

As artes estão em constante inter-relação. Hegel afirmava que «as formas de arte particulares invadem os domínios umas das outras»¹⁴⁶ e Étienne Souriau sublinhava que «l'art c'est tous les arts»¹⁴⁷, pelo que questionar as relações entre

¹⁴⁴ Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores, 1973.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ G. W. Hegel, *Estética*, op. cit., p. 533.

¹⁴⁷ Étienne Souriau, *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969, p. 7.

pintura e Literatura não é apenas revisitar um dos tópicos da tradição literária, é ao mesmo tempo reflectir sobre as normas estéticas do período em que a questão é colocada, já que se trata de avaliar o «processo da arte» e verificar a evolução formal do objecto artístico. Limitar um determinado estudo sobre a visualidade à análise das relações entre Literatura e pintura tornar-se-ia anacrónico, porque o termo *pintura* se torna insuficiente para definir as práticas e o espaço institucional próprios das artes plásticas contemporâneas¹⁴⁸. Se a Modernidade é, como a caracterizou Almada Negreiros, «o encontro das letras com a pintura»¹⁴⁹, a banda desenhada representa, em sentido literal, esse encontro. Harry Morgan define-a como «l'art de la rupture, de la solution de continuité»¹⁵⁰. Surgindo na fase histórica correspondente ao período tradicionalmente identificado por Modernidade, caracterizado pelo progresso científico e pelas mudanças sociais e económicas, e constituindo ao mesmo tempo o resultado de uma consciência estética moderna de fusão artística, de exploração dos limites da expressão, e de procura de dissemelhança, será que podemos colocar a questão da Modernidade em banda desenhada? E, se sim, o que é a Modernidade em banda desenhada?

¹⁴⁸ Cf. António Monegal, «Diálogo y Comparación entre las Artes», in AA.VV., *Literatura y Pintura*, op. cit., pp. 20-21.

¹⁴⁹ Cf. Fernando Cabral Martins, «Orpheu Continua», in *Orpheu*, Edição Facsimilada, Lisboa, Contexto, 1994.

¹⁵⁰ Harry Morgan, «La Modernité du Comic Strip», in *Bande Dessinée – Récit et Modernité*, Angoulême, Cerisy-la-Salle, C. N. B .D. I., 1988, p. 77.

1.3 – O significante *re-inventado*

A questão da Modernidade também se coloca ao nível da banda desenhada.

Jacques Samson, no ensaio intitulado «Stratégies Modernes d'Énonciation Picturale», afirma que a abordagem da Modernidade em banda desenhada exige a contribuição de um aparelho crítico apropriado que permita verificar a sua progressão, não apenas enquanto conjunto de obras portadoras de Modernidade mas também enquanto conjunto de obras que concretizam e actualizam um modo de expressão particular. Para Samson, a ideia de uma reflexão sobre a Modernidade na banda desenhada não tem sentido se não se clarificarem certos postulados que sustentam tanto a teoria da Modernidade como a teoria da banda desenhada¹⁵¹.

Estabeleceu-se a ideia de um classicismo, de uma estética e de um certo modelo de mundo, tida como a essência da banda desenhada criada a partir da figura de Tintim. O «género» foi como que obrigado a identificar-se e a concretizar-se nesta figura que é, além do mais, modelo de homogeneidade plástica e narrativa. No entanto, na opinião de Samson, a figura deste escuteiro é uma figura clivada, cindida. Ele é ao mesmo tempo a figura heróica e a sua negação. Assim, esta personagem faz pensar que o «texto» moderno da banda desenhada não se contenta apenas com figuras estabelecidas à partida pelo código, gerando pelo contrário imagens libertas de constrangimentos e criadas num turbilhão de sentimentos inéditos e originais, cuja temática vai surgindo de forma recorrente.

Samson estabelece como marca da Modernidade da banda desenhada o «modo de retorno», explorando territórios imaginários e antípodas a uma prática iterativa e plena de convenções que se estabelece como uma contrapartida ao

¹⁵¹ Cf. Jacques Samson, «Stratégies Modernes d'Énonciation Picturale», in *Bande Dessinée – Récit et Modernité*, op. cit., p. 117.

classicismo¹⁵². No ensaio citado, Samson reflecte criticamente sobre a Modernidade a partir de duas perspectivas, a diacrónica e a sincrónica. Na perspectiva diacrónica, o ponto de referência é o histórico, no sentido em que a relação aos factos com carácter histórico constitui o elemento de referência determinante, enquanto que na perspectiva sincrónica as modalidades intrínsecas de criação constituem o elemento mais pertinente. Um grande número de obras e de tendências artísticas estabelece-se através da conjugação destas duas tendências; no entanto, esta distinção tem a vantagem de oferecer um primeiro plano de selecção que permite desenvolver as tendências gerais na produção moderna.

Do ponto de vista diacrónico, é geralmente admitido que a Modernidade em banda desenhada é contemporânea do movimento de diversificação da década de 60. Perdeu-se a noção de unicidade deste género, ou seja, a tendência para levar a banda desenhada aos limites do *lisível* e de provar a sua pluralidade. No seio deste processo, as obras modernas desenvolveram-se numa tendência semiótica dominante que se sobrepôs a uma arte que se pretendia do domínio das massas. Os criadores modernos assumiram uma «expressividade» artística, rejeitando, por vezes, os modelos que contribuíram para construir a reputação da banda desenhada:

[...] dans l'effort qu'elle met à contrer l'inertie et la permanence de la tradition – entendue comme un carcan régressif – la modernité s'inscrit donc, suivant cette perspective, au sein d'un procès *réactif* et *transgressif*. Pour cette raison, les œuvres répondant de cette logique gagnent à être abordées dans la mise en corrélation avec les courants et tendances qui les ont provoqués – dont elles conservent en quelque part la trace – et desquels elles ont cherché à se démarquer¹⁵³.

Considerada sob o ponto de vista sincrónico, a Modernidade aparece não tanto como um processo reactivo mas como uma actividade exploradora, e frequentemente experimental, tal como aconteceu na Literatura, movida por uma espécie de vontade de desafio das potencialidades expressivas deste meio:

Créant sans relâche ses propres réseaux de sens et ses propres filiations formelles, et puisant les sources de son imaginaire là où cela lui convient

¹⁵² *Idem*, pp. 118-119.

¹⁵³ *Idem*, p. 120.

mieux, elle est en son principe une sorte de «langage exploréen». Aussi, dès l'instant où elle est ne serait plus *matière advenante*, elle se figerait en effets «modernistes» ou platement conventionnels. L'effort à saisir la modernité doit tenir en compte, dans ce cas, de sa nature *progressive et transitive* et, par conséquent, de son essentielle labilité. Il n'est finalement possible d'en déceler l'émergence et d'en délimiter les contours qu'en subissant l'épreuve sans cesse de *sa* plurivocité et de *sa* différence¹⁵⁴.

Citando Bruno Lecigne e Jean-Pierre Tamine, Samson recorda que as obras modernas em banda desenhada mostram uma prevalência do estilo sobre o código, o que torna vãs as tentativas de as submeter a uma estreita lógica do código, lógica que supunha um grau de homogeneidade e de isomorfismo que elas não têm, quer sejam tomadas isoladamente ou analisadas em conjunto. Por outro lado, a predominância do estilo, consequência de uma motivação artística intrínseca, supõe o reconhecimento da existência no seio das obras modernas de uma organização cuja particularidade «est d'intriquer les divers composants du matériau expressif dans un rapport formé tout autant, sinon plus, d'opacité que d'intelligibilité»¹⁵⁵.

A banda desenhada tradicional pode ser considerada do ponto de vista da produção, do saber fazer, ou *techné*, relativamente codificado e abordável em termos semióticos, no entanto existe um tipo de banda desenhada moderna que, pelo facto de resultar de um processo que implica o fazer, ou *poiein*, exige um método radicalmente diferente. O que importa é realçar a particularidade de uma semiose não redutível a uma semiótica geral, porque o artista moderno cria a sua própria semiótica.

O conceito de Modernidade só se torna operativo, do ponto de vista analítico, se evidencia e prevê o que na banda desenhada resiste à codificação e à totalização, o que a torna estilizada. Samson refere que é através dos jogos e mudanças das formas que assistimos a uma invenção da linguagem, da linguagem da banda desenhada, que é em todos os sentidos desconstrução, reconstrução e reorganização permanente dos signos, como se o indivíduo moderno experimentasse uma nova ordem do sentido intimamente ligado à natureza dissimétrica do signo, como se se pressentisse, tal como afirma Todorov, que o

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 122.

significado está sempre em posição de significante, e que qualquer coisa funciona como significante mesmo no significado¹⁵⁶. Daí a impressão de um uso da banda desenhada num processo de significação além do «dizer» que cria a possibilidade da banda desenhada reafirmar as suas potencialidades através das modalidades inesgotáveis do significante.

Pelas razões enunciadas, Samson considera imperativo deslocar o interesse analítico para as condições de enunciação, o que significa pensar o trabalho da banda desenhada moderna, e por consequência de toda a banda desenhada, do ponto de vista da sua articulação ao simbólico, enquanto expressão ou modalidade estruturante do inconsciente. Isso significa igualmente que é preciso prever o lugar da especificidade, o seu «significante imaginário» para retomar a expressão de Metz, e o lugar da necessária singularidade de cada obra¹⁵⁷. É no acto de enunciação que se assinala mais radicalmente a posição moderna porque o contexto de um processo de apropriação instituído à volta da problemática do sujeito cria a possibilidade de uma nova representação.

Sob o regime do significante, a banda desenhada moderna torna-se um instrumento privilegiado de uma prática artística refractária a todo o uso banalmente representativo, e também a uma certa ordem do verosímil, que a abre à exploração de novos horizontes imaginários. Novos horizontes que a dispõem de uma forma completamente diferente em relação aos modelos e às potencialidades expressivas que foram até então reconhecidas como suas. Daí resulta um refazer na organização e actualização das suas componentes descobertas a partir das particularidades de enunciação: o que a banda desenhada moderna tem de novo a dizer, ver-se-á profundamente trabalhado a nível do significante pictural:

[...] l'énonciation moderne en bande dessinée va de pair avec l'instauration d'un nouveau régime signifiant marquée par une exarcebation de la «picturalité» ou de la «plasticité», avec la conséquence que la bande dessinée devient l'objet d'une poussée qui

¹⁵⁶ Cf. Oswald Ducrot, e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 441.

¹⁵⁷ Cf. Jacques Samson, art. cit., pp. 122-123.

tend à la tirer hors du champ exclusif des arts dits *populaires* vers le champ des *arts plastiques*¹⁵⁸.

Assim, Samson considera que a banda desenhada moderna assume plenamente o que estava já a germinar na banda desenhada tradicional, uma modalidade de abertura particularmente rica e abundante, operando em primeiro lugar através dos dispositivos icónicos.

Samson evidencia que as características das artes icónicas e, por consequência, da banda desenhada, são actualizadas de forma diferente, quer se trate de banda desenhada tradicional ou de banda desenhada moderna. Ainda que nos dois casos se tenha a fazer uma «matéria de expressão» análoga, parece-nos impossível não reconhecer que acomodação sistemática e quase exclusiva da banda desenhada tradicional às retóricas ou géneros da Literatura popular tenham uma incidência determinante sobre o seu processo de significação e de simbolização, com a consequência que o potencial figurativo do dispositivo icónico se encontra significativamente diminuído ou reduzido:

En vertu du contrat qui la lie aux projets censurants destinés au lectorat juvénile, la bande dessinée traditionnelle se voit depuis toujours imposer la règle d'un imaginaire conformiste et rassurant, adapté aux figures et discours de l'idéologie dominante, qui a tendance à l'enserrer dans une logique de «l'identité de pensée» moins apte et moins disponible que celle de «l'identité de perception» aux frayages indociles des processus inconscients¹⁵⁹.

Por outro lado, os projectos modernos da banda desenhada reservam à imagem um lugar de expressividade claramente mais livre:

[...] les modalités expressives de la bande dessinée moderne n'étant plus redevables d'une semblable téléologie, elles rendent possible une plus grande imbrication des dispositifs iconiques avec les mécanismes de la symbolisation, libérant par là même un imaginaire longtemps demeuré sous bonne garde¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Idem*, pp. 124-125.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 126.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

2 – A Estrutura da Narrativa

2.1 – História e discurso – as duas faces da mesma moeda

A adaptação de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, de Raul Brandão, a banda desenhada sob a forma de *O Diário de K.*, de Filipe Abranches, constitui um processo de transposição intersemiótica. Os signos verbais que integram a obra literária são transformados em signos icónico-verbais, e originam um texto distinto ao nível da forma. Apesar de estarmos perante duas obras dissemelhantes, a forma da expressão do discurso, bem como a substância do conteúdo narrativo são as mesmas, aquilo que podemos designar, combinando os dois títulos, por: *o diário da morte do palhaço K.* As duas obras, pertencentes a sistemas semióticos diversos, o sistema semiótico literário e o sistema semiótico icónico-verbal, partilham o conteúdo da história – a forma e a substância do conteúdo, ou seja, a acção, as personagens, os acontecimentos e os ambientes, e diferem ao nível da substância da expressão.

A reflexão sobre o que é a narrativa e a sua concepção como estrutura semiótica permite colocar ao mesmo nível de análise as duas obras em estudo e clarificar o processo de transposição.

Tradicionalmente, a narrativa é definida como representação de um acontecimento ou de uma sequência de acontecimentos, reais ou fictícios, através da linguagem, e em particular através da linguagem escrita, a que Todorov reconhece dois princípios fundadores: o princípio de sucessão e o princípio de transformação¹. Genette, no ensaio «Frontières du Récit», observa que a definição apresentada possui o inconveniente de não permitir identificar as fronteiras da narrativa, e, por conseguinte, de comprometer a observação das condições da sua existência. Com efeito, este investigador reflecte sobre o que é a narrativa e sobre as oposições através das quais ela se define relativamente às formas não narrativas. Uma primeira oposição é a indicada por Aristóteles na *Poética*, onde a narrativa, ou diegese, é um dos dois modos de imitação poética, *mimesis*. A outra,

¹ Cf. Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 69.

a não narrativa, seria a representação directa dos acontecimentos por actores representado perante um público. Esta distinção entre poesia narrativa e poesia dramática tornou-se clássica.

Existem nas origens da tradição clássica duas concepções aparentemente contraditórias em que a narrativa se opõe à imitação, aqui como sua antítese, além como um dos seus modos. A classificação de Aristóteles é, à primeira vista, diferente, uma vez que ela reenvia toda a poesia à imitação, distinguindo apenas dois modos miméticos: o directo, aquele a que Platão chama propriamente imitação, e o narrativo, que ele denomina tal como Platão, *diegese*. Por outro lado, Aristóteles parece identificar plenamente o género dramático ao modo mimético, e o género épico ao modo narrativo. Este filósofo define, assim como Platão, o modo mimético pelas condições cénicas da representação dramática. A diferença entre as classificações de Aristóteles e Platão reduzem-se a uma simples variação de termos, ambos concordam com uma oposição entre dramático e narrativo. Os dois sistemas são idênticos, tanto para Platão como para Aristóteles. A narrativa é um modo enfraquecido, menor, da representação literária.

Genette é levado a concluir que o único modo conhecido pela Literatura, enquanto representação, é o narrativo, equivalente de acontecimentos verbais e não verbais. Outra das oposições identificadas pelo crítico é a que existe entre narração e descrição. Toda a narrativa comporta, por um lado, a representação de acções e de acontecimentos que constituem a narração propriamente dita e, por outro, representações de objectos ou de personagens – descrições. Para Genette, a oposição entre narração e descrição é um dos traços maiores da nossa consciência literária. É uma distinção recente que suscita alguma confusão². Ao alegar que é possível conceber textos puramente descritivos, e ao visar representar objectos apenas na sua existência espacial, fora de qualquer acontecimento e mesmo de qualquer dimensão temporal, Genette conclui que é mais fácil conceber uma descrição isenta de todo o elemento narrativo do que o inverso. Pode pois afirmar-se que a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever, e isto talvez porque os objectos podem existir sem movimento, mas não pode existir movimento sem

² Cf. Gérard Genette, «Frontières du Récit», in *Communications*, 8, Paris, Seuil, 1981, pp. 162-165.

objectos. Este facto indica a natureza da relação que une as duas funções na maioria dos textos literários: a descrição podia conceber-se independentemente da narração, mas de facto não a encontramos no seu estado livre; a narração pode existir sem descrição mas esta dependência não a impede de desempenhar constantemente o primeiro papel. A descrição é sempre «escrava» da narrativa³.

O estudo das relações entre o narrativo e o descritivo resume-se, no essencial, a considerar as funções diegéticas da descrição, quer dizer, o papel desempenhado por passagens ou aspectos descritivos na economia geral da narrativa. Segundo Genette, todas as diferenças que separam a descrição e a narração são diferenças de conteúdo: a narrativa encarrega-se de acções ou acontecimentos considerados como puros processos, e assim põe em relevo o seu aspecto temporal e dramático; a descrição, pelo contrário, e porque se detém nos objectos e seres considerados na sua simultaneidade, parece cristalizar o curso do tempo e contribui para suspender a narrativa no espaço⁴. É este o *milagre* de que nos fala Krieger, e que permite, pela capacidade de vivificação, originar processos de transposição intersemiótica.

Genette constata que se a descrição marca uma fronteira interna, poderemos englobar na noção de narrativa todas as formas da representação literária e considerar a descrição não como um dos seus modos mas como um dos seus aspectos. A última das oposições corresponde à que existe entre narrativa e discurso. Uma narrativa é «história», e neste sentido evoca uma determinada realidade, os acontecimentos e as personagens, e é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história, e que tem na sua presença um leitor. A este nível não são os acontecimentos que contam mas a forma como o narrador no-los dá a conhecer⁵.

Platão e Aristóteles reduziram o campo da Literatura ao domínio particular da Literatura representativa: *poiesis* e *mimesis*. Se considerarmos tudo o que se encontra excluído do poético por esta decisão, vemos constituir-se uma última fronteira da narrativa que pode ser a mais importante e a mais significativa.

³ Cf. Gérard Genette, art. cit., p. 163: «La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée».

⁴ *Idem*, p. 164.

⁵ *Ibidem*.

Aquilo que têm em comum todos os autores excluídos da Poética é que a sua obra não consiste em imitação, por narração ou representação cénica, acção real ou fictícia, mas simplesmente num discurso em seu nome. Genette faz corresponder esta divisão à distinção proposta por Benveniste entre «história» e «discurso»⁶.

Benveniste mostra que certas formas gramaticais como o pronome pessoal «eu» e a referência implícita «tu», os indicadores pronominais como certos demonstrativos e certos tempos verbais (o presente, o pretérito, e o futuro) se encontram reservados ao discurso, uma vez que a narrativa se caracteriza pelo uso da terceira pessoa e por determinados tempos verbais. A objectividade da narrativa e a subjectividade do discurso são determinados por critérios linguísticos: é subjectivo o marcado discurso, explicitamente ou não, pela presença ou pela referência ao pronome pessoal «eu», pessoa que realiza o discurso, da mesma forma que o presente, que é o tempo verbal por excelência do modo discursivo, não se define senão como o momento em que o discurso é realizado, efectuando-se «a coincidência do acontecimento descrito com a instância de discurso que o descreve». Inversamente, a objectividade da narrativa define-se pela ausência de toda a referência ao narrador: «a bem dizer não existe narrador. Os acontecimentos são expostos como se fossem produzidos à medida que aparecem no horizonte da história. Aqui ninguém fala: os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos»⁷.

Genette observa que as essências da narrativa e do discurso assim definidas não existem em estado puro. Há sempre uma certa proporção de narrativa no discurso e uma certa dose de discurso na narrativa. E conclui que a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso: o discurso inserido na narrativa permanece discurso e forma uma espécie de nodo fácil de reconhecer e localizar. A pureza da narrativa é mais fácil de preservar do que a do discurso: Na verdade, o discurso não tem nenhuma pureza a preservar, já que ele é o modo «natural» da linguagem, o mais amplo e o mais universal, absorvendo por definição todas as formas. A narrativa, pelo contrário, é um modo particular definido por um certo número de exclusões e de condições restritivas. O discurso

⁶ *Idem*, p. 165.

⁷ Cit. por Gérard Genette, art. cit., p. 165. Cf. Émile Benveniste, *O Homem na Linguagem*, Lisboa, Vega, 1992, p. 35.

pode «contar, narrar», mas a narrativa não pode «discursar» sem sair de si própria. Razão pela qual a narrativa não existe na sua forma rigorosa.

Observando as várias possibilidades de organização e as várias modalidades da sua efectivação, Todorov, em *Os Géneros do Discurso* de 1978, menciona a necessidade de criação de uma ciência da narrativa, a narratologia, «as observações tipológicas que acabei de apresentar dizem respeito em princípio não só às narrativas literárias [...], mas a todas as espécies narrativas; relevam menos de uma poética do que de uma disciplina que me parece merecer plenamente o direito de existir e que seria a narratologia»⁸.

Esta disciplina constitui um projecto abrangente, pois o seu objecto – a narrativa – atravessa a maior parte das realizações da nossa cultura. Por estar intimamente relacionada com o modo como o Homem estrutura e interpreta a realidade, a narrativa manifesta-se em praticamente todas as suas acções: pode existir na linguagem articulada, oral ou escrita, na imagem, fixa ou móvel, num gesto, ou na conjugação de todas estas substâncias. Está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na História, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, na banda desenhada, numa simples conversa⁹. Do facto de todas estas realizações semióticas partilharem um carácter narrativo decorre a necessidade de procurar a sua estrutura: de descrever e de classificar a infinidade de discursos narrativos, elaborando uma teoria a partir de um modelo que forneça conceitos e princípios gerais e totalizadores. A narratologia pretende encontrar as características gerais da narrativa como fenómeno universal.

No acto comunicativo, o acontecimento ou a história surgem sempre sob a forma de discurso. O discurso cria a realidade, ordena a experiência do acontecimento, pelo que, ao falar-se em discurso narrativo, é necessário estabelecer a distinção entre «história» e «discurso» no plano linguístico. Esta distinção, clássica na semiótica literária tal como observa Maria Alzira Seixo¹⁰, foi adaptada e

⁸ Tzvetan Todorov, *Os Géneros do Discurso*, op. cit., p. 80.

⁹ Cf. Roland Barthes, «Introduction à L'Analyse Structurale des Récits», in *Communications*, n.º cit., p. 7.

¹⁰ Maria Alzira Seixo, «Introdução a uma Prática da Leitura», in Emile Benveniste, *O Homem na Linguagem*, op. cit., p. 13.

desenvolvida a partir da distinção estabelecida por Émile Benveniste, como vimos atrás, no ensaio «As Relações de Tempo no Verbo Francês» de 1959. Neste ensaio estabelece-se, de uma maneira sistematizada a distinção entre dois termos que correspondem a dois níveis de discurso. A narrativa histórica é «o modo de enunciação que exclui qualquer forma linguística autobiográfica»¹¹, enquanto a narração discursiva representa «toda a enunciação que supõe um locutor e um receptor, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro seja de que modo for [...] em resumo, todos os géneros em que alguém se dirige a alguém, se enuncia como locutor e organiza o que diz na categoria de pessoa»¹²; o que pressupõe que o discurso se liga a uma colocação subjectiva enquanto, a história é o domínio exclusivo da terceira pessoa, do indeterminado «assim, apenas verificaremos na narrativa histórica estritamente consequente formas de 3.^a pessoa»¹³. Maria Alzira Seixo salienta que «esta distinção tem a vantagem de ser estabelecida a partir de critérios formais facilmente detectáveis e de sentido unívoco, o que, embora admitindo a evidência das contaminações possíveis entre esses dois níveis de narração, proporciona possibilidades de análise susceptíveis de acerto e, sobretudo, operacionais»¹⁴.

Vladimir Propp ocupou-se do problema da organização da «história» na narrativa e colocou a hipótese de existência de formas universais subjacentes à sua organização. Em *Morfologia do Conto*, publicado em 1928¹⁵, apresenta um modelo capaz de permitir a compreensão dos princípios de organização dos discursos narrativos no seu conjunto. Afirmando que a história do conto maravilhoso russo podia ser reescrita assumindo uma morfologia descritiva, Propp assinala a existência de trinta e uma funções, ou seja, esferas de acção das personagens do conto, correspondentes a enunciados narrativos, e sete agentes dessas mesmas acções. A sucessão destas funções constitui, segundo Propp, o conto como narrativa. A noção de sucessão surge, a par da noção de função, como um dos conceitos basilares da teoria de Propp, designando o facto de os enunciados

¹¹ Émile Benveniste, *O Homem na Linguagem*, op. cit., p. 31.

¹² *Idem*, p. 34.

¹³ *Idem*, p. 31.

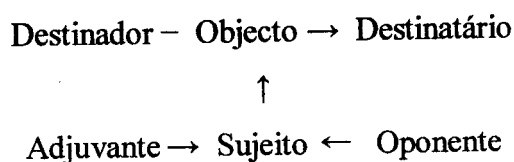
¹⁴ Maria Alzira Seixo, art. cit., p. 13.

¹⁵ Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, 1992.

narrativos se sucederem uns aos outros na linearidade da narrativa sob a forma de discurso. A aparente diversidade dos contos russos respondia a esta simples morfologia composta por variáveis recorrentes de funções e de personagens, alternando em termos binários entre perturbação de uma situação inicial e estabelecimento de uma nova situação.

Greimas, dando conta das limitações do modelo proppiano, mas ao mesmo tempo reconhecendo o seu poder de colocar novas hipóteses de investigação, e ultrapassando a especificidade do conto maravilhoso, propõe um novo modelo assente no conceito de actante. Actante é um termo que tem origem linguística, nomeadamente em L. Tesnière, para quem o verbo constitui o núcleo fundamental da frase, e que designa, na teoria greimasiana, o(s) agente(s) implicado(s) na acção expressa pelo verbo. Aguiar e Silva nota que «Greimas confere-lhe uma relevância fundamental, concebendo os actantes como a instância superior que sintacticamente subordina os predicados (dinâmicos ou estáticos) e como as ‘unidades semânticas da armadura da narrativa’»¹⁶.

O modelo actancial apresenta-se como uma estrutura baseada no modelo sintáctico e constituída por seis instâncias:



Greimas destaca o carácter simples deste modelo, centrado no desejo do sujeito : «sa simplicité réside dans le fait qu’il est tout entier axé sur l’objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté modulé en projections d’adjuvant et d’opposant»¹⁷. Esta organização de conjunto é articulada por três pares de actantes, cujo eixo central é constituído pela relação sujeito/objecto. Através desta matriz de seis actantes, Greimas propôs descrever e classificar as personagens da narrativa, não de acordo com aquilo que elas são, mas de acordo com as acções que elas desenvolvem de onde resulta o conceito de

¹⁶ Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000, pp. 688-689.

¹⁷ A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 180.

actante, uma vez que elas participam em três grandes eixos semânticos que encontramos desde logo na frase (sujeito, objecto, complemento circunstancial) e que são: a comunicação, o desejo (ou a procura) e a prova. Como esta participação se ordena por pares, o mundo infinito de personagens encontra-se submetido a uma estrutura paradigmática (sujeito/ objecto; destinador/ destinatário; adjuvante/ opositor) reflectida ao longo do discurso; e, como o actante corresponde a uma categoria, ele pode «preencher-se» com actores diversos, mobilizados de acordo com regras de multiplicação, de substituição ou carência¹⁸.

No número 8 de *Communications*, em 1966, Roland Barthes elabora uma proposta de análise estrutural da narrativa centrando-se tanto na «história» como no «discurso», uma vez que não existe enunciado que possa ser analisado independentemente do acto de enunciação que o transmite, além disso defende que a Linguística fornece à análise estrutural da narrativa um conceito decisivo, o de nível de descrição, que dá conta da sua organização e que permite classificar os elementos que fazem parte da sua composição:

[...] c'est à partir de la linguistique que le discours doit être étudié; s'il faut donner une hypothèse de travail à une analyse dont la tâche est immense et les matériaux infinis, le plus raisonnable est de postuler un rapport homologique entre la phrase et le discours, dans la mesure où une même organisation formelle règle vraisemblablement tous les systèmes sémiotiques¹⁹.

A proposta de Barthes assenta na distinção entre três níveis de descrição: o nível das funções – no sentido que este conceito possui em Propp, isto é, a acção levada a cabo por uma personagem; o nível das acções – no sentido que lhe atribui Greimas quando fala de personagens enquanto actantes; e o nível da narração – que corresponde ao nível do discurso em Todorov. Os níveis enunciados estão unidos entre si através de um modo de integração progressivo, porquanto uma função não tem sentido senão pelo facto de se concretizar na acção de um actante; e esta acção, por sua vez, recebe o seu sentido pelo facto de

¹⁸ Cf. A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, op. cit., pp. 176-180.

¹⁹ Roland Barthes «Introduction à L'Analyse Structurale des Récits», in *Communications*, n.º cit., p. 9.

ser narrada, confiada a um discurso que tem o seu próprio código²⁰. Criticando as limitações das propostas fornecidas por modelos anteriores, nomeadamente os modelos de Propp e de Greimas, Barthes destaca a importância de definição da personagem pela sua participação numa esfera de acções – nível das acções. Depara-se, no entanto, com a dificuldade colocada pela classificação das personagens, isto é, o lugar ou existência do sujeito em toda a matriz actancial. E coloca a questão: quem é o sujeito, o herói de uma narrativa? Ao constatar, por vezes, a existência de um sujeito duplo, este investigador depara-se com a necessidade de submeter o actante à categoria de pessoa gramatical. Serão as categorias gramaticais a fornecer a chave do nível da acção, mas, como estas categorias não se podem definir senão em relação à instância do discurso, e não à da realidade, as personagens, como unidades do nível da acção, não encontram o seu sentido, ou inteligibilidade, se não forem integradas num terceiro nível de descrição – o nível da narração²¹.

A narrativa é um espaço de comunicação, toda a obra literária se constitui como mensagem, onde existe, tal como na comunicação linguística, um emissor e um receptor. Longe de pretender averiguar os motivos do narrador ou os efeitos que a narração produz sobre o leitor, Barthes destaca a importância da descrição do código através do qual o narrador e o leitor significam ao longo do próprio discurso. As marcas do narrador parecem à primeira vista mais visíveis e mais numerosas que as do autor. Na realidade, os segundos são menos evidentes do que os primeiros. À questão: quem é o emissor de uma narrativa? Barthes responde afirmando que é imperativo distinguir o autor material de uma narrativa do narrador dessa narrativa; as marcas do narrador são imanentes à narrativa e, por isso, passíveis de uma análise semiológica, mas, para se verificar as marcas de que o autor dispõe e que ele dissemina na obra, é necessário supor uma relação entre a pessoa e a sua linguagem, o que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa, pois Barthes, parafraseando Lacan considera que, «qui parle [dans le récit] n'est pas *qui écrit* [dans la vie] et *qui écrit* n'est pas *qui est*»²².

²⁰ Cf. Roland Barthes, art. cit., p. 11.

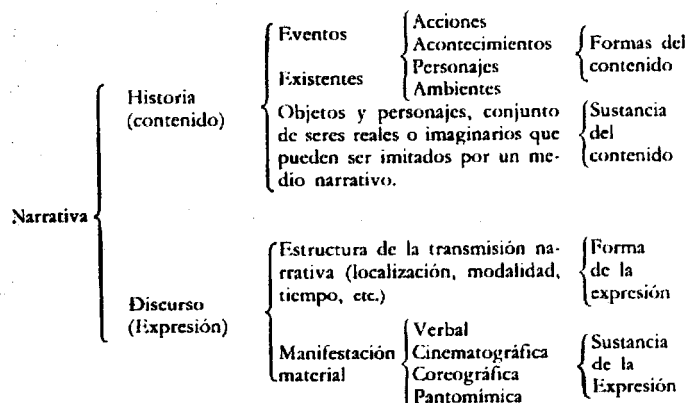
²¹ *Idem*, pp 21-24.

²² Cf. *idem*, p. 26.

O nível da narração é ocupado por marcas da narratividade, ou seja, o conjunto de operadores que reintegram funções e acções na comunicação narrativa, articulada sobre o emissor e o seu destinatário. Algumas destas marcas já foram estudadas, nomeadamente nas Literaturas orais, de que se conhecem determinados códigos de recitação. A expressão «era uma vez...» funciona como uma dessas marcas, e é difícil imaginar um conto tradicional sem este tipo de codificação (o que implica que autor não é aquele que inventa as histórias mas aquele que melhor domina o código que partilha com os ouvintes). Também nas literaturas escritas foram assinaladas marcas da narratividade, como são exemplos a classificação dos modos de intervenção do autor, a codificação dos inícios e dos fins das narrativas, a definição dos diferentes estilos de representação, o estudo dos «pontos de vista», etc. Todos estes elementos integram o nível da narração.

Barthes conclui que a forma última da narrativa transcende os seus conteúdos e as suas formas, as funções e as acções. Para além do nível da narração, situam-se outros sistemas: os sistemas sociais, económicos e ideológicos, cujos elementos não são as narrativas mas elementos de outra substância – factos históricos, determinações, comportamentos, etc. Da mesma forma que a Linguística limita o seu estudo à frase, também a análise da narrativa se limita ao discurso, sendo depois necessário passar a outra semiótica.

Remeter a narrativa à sua estrutura semiótica permitiu que se pudesse adoptar a terminologia da teoria do signo, no sentido hjelmsleviano, e aplicar à narrativa as noções de expressão e de conteúdo, de substância e de forma. Pozuelo-Yvancos apresenta em *Teoría del Lenguaje Literario* o esquema que sintetiza esta aplicação²³:



²³ Pozuelo-Yvancos, *Teoría del Lenguaje Literario*, op. cit., p. 231.

Segundo este investigador espanhol, conceber a narrativa como estrutura semiótica apresenta duas vantagens fundamentais. A primeira reside na concepção da «história» e o «discurso» como elementos solidários, duas faces da mesma moeda, tal como no signo. Seria redutor considerar uma narratologia que se propõe apenas como lógica das acções, ignorando a expressão formal da sua substância. A segunda vantagem prende-se com a concepção de uma ciência que tem como objecto diferentes substâncias ou materiais: a palavra, o desenho, o filme, a banda sonora, o gesto, entre outros. Assim, torna-se claro que o fenómeno literário não é o veículo exclusivo da narrativa, e que constantes «formais» de natureza não literária como a perspectiva, a voz, a descrição, etc., devem ser entendidas como formas de expressão comuns a diferentes géneros narrativos²⁴.

Uma milenária tradição logocêntrica tem vindo a conceber uma relação de soberania da palavra sobre a imagem²⁵. Esta tradição afectou a Semiologia Geral e a narratologia, na medida em que a língua foi considerada modelo de toda a linguagem, e a literatura romanesca, modelo de todas as formas narrativas. Consequentemente, os conceitos de género narrativo e de Literatura foram alvo de uma certa confusão terminológica. O género narrativo, com o conjunto das suas categorias (intriga, diegese, situação, tema, conflito dramáticos, personagens, etc.) existe enquanto tal, enquanto sistema de pensamento, forma de compreensão do mundo, actividade imemorial do ser humano. É transversal aos diferentes sistemas semióticos, e pode existir em cada um deles: no sistema literário, no sistema do cinema, no sistema da banda desenhada. Só neste sentido podemos de falar narratologia como uma ciência geral.

²⁴ *Idem*, pp. 232-233.

²⁵ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, *op. cit.*, pp. 9-10.

2.2 – Narrativa em imagens

O exemplo do cinema

A narratologia desenvolveu-se dando especial preferência ao estudo do texto literário. Foram expostas atrás as investigações de Propp, Greimas, Barthes, Todorov e Genette, cujos estudos, ainda que tratando da estrutura da narrativa, incidiram preferencialmente sobre narrativas literárias. O objecto de estudo da narratologia é efectivamente o género narrativo, de onde não podem ser excluídas as artes da narrativa em imagens. Pesquisas de diferentes contextos artísticos tiveram como ponto de partida conceitos aplicados aos domínios linguístico e literário, e apesar de muitas vezes insuficientes e desadequados à descrição do comportamento icónico da narrativa, estes conceitos serviram como ponto de partida para a análise estrutural das artes em imagens.

Depois de assinaladas e definidas as propriedades do discurso literário, fazendo de toda a obra a manifestação do conjunto destas – a literariedade, os Formalistas Russos criaram para o cinema uma poética do cinema partindo da definição de «cinematograficidade» através da análise formal dos filmes:

Dans la mesure où le cinéma est «né sous nos yeux» et nous donne la possibilité de l'appréhender dans sa totalité, [...] dans la mesure où la science de l'art et de la littérature commande une approche rigoureuse des phénomènes artistiques, il s'agit d'explicitier les *fondements* du cinéma (Tynianov), de jeter les bases d'une *cinématologie* (Kazanski), d'une *poétique* (Piotrovski), d'une *ciné-stylistique* (Eikhenbaum)²⁶.

A proposta consistia em estender ao filme o método formalista aplicado anteriormente à Literatura, e assentar nesta base teórica a análise dos aspectos fundamentais do cinema soviético, como a adaptação, a montagem, a tipologia de

²⁶ François Albèra, «Les Formalistes Russes et le Cinéma – Introduction», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., p. 7.

gêneros, o papel do actor, a focalização, entre outros. Considerando a imagem cinematográfica como um sistema de signos, os Formalistas propuseram uma abordagem focando três aspectos essenciais²⁷. O primeiro aspecto estuda o cinema em relação à Literatura, na medida em que no primeiro assistimos à adaptação de textos literários, o que sugere confrontações entre os dois sistemas e o início de uma teoria de transcodificação. Os novos procedimentos postos em prática pelo cinema e o seu funcionamento social obrigam a um novo olhar sobre as ligações entre as diversas artes, sobretudo pelos mecanismos de transposição intersemiótica que mobilizam:

Étant donné le lien qui s'établit entre cinéma et littérature dans les faits, par le biais de l'adaptation au cinéma des textes écrits «canoniques» [Tolstoï, Dostoïevski, Gogol, Pouchkine], le film offre un terrain de réflexion idéal sur les procédures de traductions intersémiotiques, une épreuve pour les concepts opératoires élaborés pour les formalistes tels que sujet, fable, dominante, équivalent, différenciation, principe constructif, facture, matériau, mise en forme, déformation, automatisaion, procédé, poncif, etc.²⁸.

O segundo aspecto considera o cinema enquanto tal. Caracteriza-se pela procura de uma «cinematograficidade» na imagem e na instância fotogénica²⁹. A imagem «enquanto tal» torna-se imagem de qualquer coisa, um índice. É portanto ao nível da articulação das imagens entre si que o problema se situa e que a abstracção se encontra, ou seja, do lado da montagem e do «discurso interior» do espectador que estabelece as ligações semânticas entre as cenas do filme. O terceiro ponto de vista centra-se no funcionamento semântico do filme, seja no plano (compreende aquilo que diz respeito ao «movimento» não enquanto «visibilidade» mas «significado»), seja nas relações entre as cenas, isto é, a montagem. Segundo Boris Eikhenbaum, o cinema tem a sua linguagem, a sua estilística e os seus procedimentos frásicos, cuja organização máxima é a montagem: «le montage est avant tout un système d'agencement des cadres ou

²⁷ Cf. *idem*, p. 12.

²⁸ *Idem*, p. 10.

²⁹ Fotogenia entendida como «imagem enquanto tal», cf. François Albèra, *op. cit.*, p. 11.

d'enchaînement, une sorte de syntaxe du film»³⁰. Ninguém como Sergei Eisenstein apurou a técnica de montagem na obra cinematográfica. Este cineasta e teórico russo concebia a montagem como a base da linguagem cinematográfica, ou seja, um código sintático que permitia ao realizador transmitir a sua visão, a sua estética e a sua ideologia. Para ele a montagem consistia no princípio orientador da expressividade do filme³¹, e a obra de arte é uma estrutura que provoca no espectador um profundo efeito emocional, por isso, este processo é a arma ao dispor do artista para controlo e manipulação dos efeitos da sua obra sobre o público. Os estudos sobre Linguística permitiram-lhe compreender e teorizar a gramática do filme, mas o que verdadeiramente lhe interessava era a dialéctica, posto que a montagem é, em si, um processo de significação de base dialéctica³². Eisenstein concluiu que a dialéctica do cinema se baseia numa unidade fundamental, o plano, tal como uma frase possui um núcleo básico, a palavra. Só por si, o plano, tal como a palavra, tem um significado limitado e reduzido mas, quando unido a outros planos forma-se uma ideia, cria-se uma sequência/cena, tal como as palavras interligadas na estrutura sintáctica. É da articulação dos diversos planos que nasce a montagem e, por conseguinte, o filme: «montage is a syntax for the correct construction of each particle of a film fragment»³³.

São as relações entre linguagem e cinema que permitirão aos Formalistas procurar definir não a essência do cinema mas «s'attacher à sa pluricodicité, son hétérogénéité et au paradoxe d'une présence structurante du mot»³⁴. Este tipo de abordagem vai transformar de forma decisiva toda teoria do cinema, e por extensão a teoria das artes. A tentativa de elaborar uma ciência do cinema estará no centro da reflexão de Christian Metz a quem se deve um dos mais completos

³⁰ Boris Eikhenbaum, «Problèmes de Ciné-Styletistique», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., p. 50.

³¹ Cf. Sergei Eisenstein, «Film Form: New Problems», in *Film Form – Essays in Film Theory*, edição e tradução de Jay Leyda, New York, Harcourt, 1977, p. 122.

³² Cf. *idem*, pp. 45-63.

³³ *Idem*, p. 111.

³⁴ Cf. François Albèra, op. cit., p.13.

estudos sobre a linguagem do cinema. Metz considera que «le film est une oeuvre d'art»³⁵ e tem de ser estudado «comme une sorte de discours [...] sémiologique»³⁶.

Em «La Grande Syntagmatique du Film Narratif», ensaio incluído na revista *Communications*, já citada, este investigador apresenta a sintaxe do filme narrativo. Ele verifica a existência de uma organização semântica, discursiva e narrativa da linguagem cinematográfica cujos modelos metodológicos apenas podem ser fornecidos pela Linguística Geral e pela Semiologia Geral.

Fragmentando o filme de ficção em segmentos autónomos (autonomia relativa uma vez que estes segmentos só fazem sentido em relação ao sintagma máximo, o filme), Metz identifica seis grandes tipos sintácticos.

O primeiro sintagma corresponde à cena, isto é, a unidade concreta, semelhante à do teatro, que consiste num lugar, num momento, numa pequena acção particular. Metz observa que, ainda que o significante seja fragmentário, o significado é unitário. O segundo sintagma corresponde à sequência de uma acção complexa que apesar de se desenrolar em diferentes lugares e prescindindo de momentos inúteis, permanece unitária. O terceiro corresponde ao tipo de montagem. Este sintagma não assenta na unidade daquilo que é narrado, mas, sim, na unidade da narração que mantém próximos os diferentes «ramos» da acção. O quarto é o sintagma frequentativo, isto é, um processo completo que reagrupa virtualmente um número indefinido de acções particulares que o cinema comprime e oferece de forma unitária. O quinto, o sintagma descritivo, opõe-se aos outros quatro tipos enunciados atrás, em que a sucessão das imagens sobre o ecrã – lugar do significante – corresponde sempre a qualquer forma de relação temporal na diegese – lugar do significado. No sintagma descritivo, pelo contrário, a sucessão das imagens no ecrã corresponde unicamente a séries de co-existências espaciais entre os factos apresentados. É de notar que o significante é sempre linear e consecutivo, enquanto o significado pode sê-lo ou não. E, por fim, o sexto, denominado plano autónomo, consiste numa cena tratada segundo um só plano.

Os seis elementos enunciados equivalem a elementos da diegese, não à diegese. Metz faz corresponder diegese ao significado do filme tomado em bloco,

³⁵ Christian Metz, *Langage et Cinéma*, op. cit., p. 5.

³⁶ *Ibidem*.

pois os elementos da diegese são os significados de cada segmento filmico e só fazem sentido quando considerados na totalidade do filme. Falar directamente da diegese não nos dará ideia da montagem do filme, uma vez que isso representa examinar os significados sem ter em conta os significantes. Inversamente, pretender decompor as unidades sem ter em conta a totalidade da diegese é operar sobre significantes sem significados.

Cada um dos cinco grandes tipos sintácticos, e Metz exclui o plano autónomo, pode realizar-se de duas formas: seja pelo recurso à montagem propriamente dita (característica do cinema antigo), seja pelo recurso a formas de organização sintáctica mais subtis (característica do cinema moderno). Estas formas de organização são, também, formas de montagem.

A montagem representa uma forma elementar de organização sintáctica do filme, já que cada plano estabelece as relações entre motivos que coincidem com as diferentes relações estabelecidas entre planos, o que torna mais fácil a análise das formas complexas da sintaxe cinematográfica. O filme é uma forma de discurso, e a montagem constitui a essência da narrativa filmica porquanto representa a construção de uma inteligibilidade através de aproximações relacionais diversas³⁷.

O cinema afectou o sistema das artes e exerceu uma acção decisiva sobre a sua evolução. A estética da *imagem em movimento* e a montagem cinematográfica tornaram possível uma dinâmica das imagens visuais inacessível a qualquer outra arte, senão à banda desenhada e à fotonovela. Deve-se ao cinema a «paternidade» sobre certas propriedades da imagem. O cinema impregnou a sensibilidade artística e tornou-se a matriz, não de todas as formas narrativas, mas sobretudo das formas narrativas em imagem.

Desde a sua aparição simultânea nos últimos anos do séc. XIX, o cinema de ficção e a banda desenhada impuseram-se pouco a pouco como as duas formas concorrentes da narrativa em imagens. Aproximá-las, tornou-se um lugar-comum. Estabelecida que foi a gramática do filme, bastou um curto passo para que a gramática da banda desenhada fosse também criada. Investigadores da área da banda desenhada, partindo da reflexão semiológica das décadas de 60 e 70 sobre a

³⁷ Cf. Christian Metz, « La Grande Syntagmatique du Film Narratif », in *Communications*, n.º cit., pp. 126- 130.

natureza do signo icónico, estenderam aos seus estudos críticos as noções anteriormente aplicadas ao cinema³⁸.

O exemplo da banda desenhada

Umberto Eco foi um dos precursores no estabelecimento da linguagem da banda desenhada, a partir da «Leitura de *Steve Canyon*», um dos ensaios que fazem parte de *Apocalípticos e Integrados*, obra publicada em 1964, que suscitou uma forte polémica na comunidade científica italiana da época, pela abordagem de assuntos «pouco académicos». Na teoria crítica de Eco, a semântica da banda desenhada, é constituída por uma série de elementos figurativos estereotipados como são exemplo as diversas metáforas e onomatopeias visuais, pelos diferentes tipos de balões que incorporam a componente verbal da banda desenhada e correspondem ao diálogo (ou ao pensamento) emitido pelas personagens³⁹. Estes «elementos semânticos compõem-se numa *gramática do enquadramento*»⁴⁰, e neste âmbito «articulam-se numa série de relações entre palavra e imagem»⁴¹: as relações de complementaridade, de reiteração pleonástica, ou de «independência irónica entre palavra e imagem»⁴². Eco utiliza o termo «enquadramento» para definir as relações sintácticas da banda desenhada, identificando-o com o conceito cinematográfico de *montagem*. Todavia, acrescenta:

[...] dissemos *leis de montagem* mas a referência ao filme não nos deve fazer esquecer que a banda desenhada se «monta» de um modo original, quanto mais não seja porque a montagem da banda desenhada não tende a dissolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma descontinuidade factual. A banda desenhada divide o *continuum* em poucos elementos essenciais⁴³.

³⁸ Cf. Thierry Groensteen, «Du Septième au Neuvième Art : L'Inventaire des Singularités», in *CinémaAction, Cinéma et Bande Dessinée*, Corlet, Télérama, Hors Série, 1990, p.16.

³⁹ Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 171.

⁴⁰ *Idem*, p. 173.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Idem*, p. 174.

⁴³ *Ibidem*.

Seguindo a esteira de Eco, Fresnault-Deruelle é também um dos nomes a salientar no esforço teórico de entender a banda desenhada como uma gramática. Este investigador enquadra a banda desenhada em duas dimensões essenciais – a morfologia e a sintaxe. A morfologia comportaria todos os elementos constituintes da linguagem específica da banda desenhada: os elementos de natureza icónica, como a cor, o desenho, os tipos de plano (no sentido cinematográfico) e ângulos de visão, a perspectiva, o contraste; os elementos de natureza verbal, como a legenda e o cartucho (vinheta preenchida unicamente com texto); e ainda os elementos de natureza icónico-verbal de que são exemplo a onomatopeia e o balão. A sintaxe constituiria a componente da gramática que daria conta das relações existentes entre todos estes elementos organizados no quadradinho, unidade mínima de sentido, e na vinheta, sintagma frásico⁴⁴.

Groensteen inaugura uma nova escola no âmbito do estudo da banda desenhada, ao assumir, numa perspectiva semiótica visual, uma nova abordagem dos fundamentos da linguagem e dos mecanismos produtores de sentido da nona arte, dissolvendo alguns dos equívocos em que assentava a sua tradicional teorização. Um desses equívocos é precisamente a subordinação da banda desenhada a conceitos oriundos da Linguística cuja operatividade nem sempre se revela a mais adequada. Ainda que insistindo na necessidade de singularizar a linguagem da banda desenhada, Groensteen reconhece o paralelismo entre os processos desta arte e os do cinema, as duas formas narrativas em imagem por excelência. Em «Du Septième au Neuvième Art: L'Inventaire des Singularités», um dos seus ensaios de referência, estabelece um quadro de semelhanças e diferenças entre as duas artes, colocando em evidência a singularidade da banda desenhada, e mostra como os seus princípios funcionais se organizam num dispositivo que deve muito ao modo de enunciação fílmica⁴⁵. As diferenças entre banda desenhada e cinema são claras, repousando em três critérios fundamentais: a matéria de expressão, o processo de elaboração e o modo de articulação das imagens⁴⁶.

⁴⁴ Cf. Pierre Fresnault-Deruelle, *La Bande Dessinée, Essai d'Analyse Sémiotique*, Paris, Hachette, 1972.

⁴⁵ Cf. Thierry Groensteen, art. cit., p. 16.

⁴⁶ O estabelecimento das diferenças implicaria a descrição minuciosa de aspectos técnicos da linguagem do cinema. Como a esta dissertação interessa particularmente a narrativa em banda

Quando se fala em narrativa em imagens, faz-se referência a dois domínios autónomos, apresentando cada um certo número de características próprias, relativamente às quais banda desenhada e cinema constituem dois subconjuntos. O primeiro destes domínios é o da narrativa e o segundo é o da imagem. Além de serem duas espécies narrativas, filme e banda desenhada têm também em comum o facto de recorrerem à representação, de narrarem através de sequências de imagens. É um facto trivial a existência de uma gramática da imagem: formas, cores, luz e composição são parâmetros sobre os quais cineastas e desenhadores continuam a fundar a parte visual do seu trabalho. De forma diferente do romance, filme e banda desenhada apresentam, de acordo com a terminologia proposta por Metz e retomada por Gaudreault, uma história «em actos» representada pelas próprias personagens. Tanto um como o outro nos mostram as personagens a agir em vez de nos relatarem as peripécias que sofrem. À narração acrescenta-se um outro modo de comunicação que Thierry Groensteen designa de *monstration*, termo que tomou de empréstimo a Gaudreault⁴⁷, e que significa produção de um simulacro analógico. Tanto no cinema como na banda desenhada, *monstration* e *narration* são indissociáveis. A literatura romanesca conhece sobretudo a narração, enquanto que a pintura e a fotografia conhecem a *monstration*⁴⁸.

Groensteen observa que, se a banda desenhada constitui, como se repete frequentemente, um género misto, é a esta fusão interna de narração e *monstration* que o deve. De seguida, a combinação de textos e desenho, característica objectiva da banda desenhada, não pode ser estabelecida como um elemento fundamental da sua definição. Em primeiro lugar, porque a história da banda desenhada é marcada pela existência de obras «mudas», isto é, sem componente verbal, que, tornando-se excepção à regra, não deixam de ser obras de banda desenhada. Nem mesmo o cinema é necessariamente «falante», ou visualizante, pois a recente estreia de *Branca de Neve*, de João César Monteiro, mostra-nos que um ecrã negro, isento de imagem, pode ser cinema. Em segundo, lugar a

desenhada, destacarei apenas as características em que ambas as artes se aproximam e que concorrem para a caracterização do seu discurso narrativo.

⁴⁷ Cf. André Gaudreault, «Théâtralité et Narrativité de G. Méliès», in *Méliès et la Naissance du Spectacle Cinématographique*, Cerisy-la-Salle, C. N. B. D. I., 1984.

⁴⁸ Cf. Thierry Groensteen, art. cit., p. 18.

combinação de texto e imagem não constitui um critério suficientemente discriminativo para ser definitivo, já que é uma constante da arte moderna. E em terceiro lugar na constituição de uma banda desenhada, texto e desenho não têm uma existência proporcional, em termos quantitativos.

Groensteen alerta para o erro que decorre do estabelecimento de uma equivalência entre os termos da soma texto e imagem e os da soma narração e «*monstration*». Se o desenho é o grande agente, exclusivo, da «*monstration*», o texto não é seguramente o único veículo natural e privilegiado da narração. De facto, podemos observar uma grande diversidade de estratégias narrativas utilizadas pela banda desenhada, desde aquela que confia toda a narração ao desenho até àquela que se baseia internamente no texto, para a produção de sentido. Na esmagadora maioria dos casos, o essencial da narrativa é transmitido pelo desenho. E é este que nos valida a expressão «narrativa em imagens». Esta expressão é reversível, podemos ler «narrativa que incorpora as imagens» ou, então, «sequência de imagens que se constitui como narrativa».

O texto de uma banda desenhada não preenche senão uma função narrativa directa. Frequentemente, a componente textual consiste apenas em breves precisões fornecidas pelo narrador quanto às coordenadas espaço-temporais da acção (por exemplo a indicação de uma elipse). Logo que o texto pretende ultrapassar esta pretensão na narrativa, corre o risco de se tornar redundante. Numa banda desenhada, os dois constituintes principais do texto são, por um lado, os diálogos, e, por outro, os comentários que exprimem um ponto de vista subjectivo sobre a acção – esta, geralmente, da passagem principal, objecto e instrumento de uma focalização. A imagem pode reproduzir ou simular todas as actividades humanas, excepto uma, fundamental: a linguagem. As palavras tornam-se difíceis de transpor para outro sistema signifiante que não a linguagem, por isso não há outra forma senão de as citar directamente, mas uma citação não é senão um elemento estranho, uma peça incorporada.

As funções precisas e limitadas que reconhecemos ao texto da banda desenhada são precisamente as mesmas que encontramos no cinema. A *voz off* assegura os comentários e fornece os elementos da interpretação, onde na banda desenhada existem como texto escrito. Os diálogos são ditos em vez de serem escritos, ouvidos em vez de lidos. É o suporte material que muda, a função do

texto na narrativa não é modificada. Groensteen observa que o facto de o diálogo ser escrito nas vinhetas não lhe confere um estatuto diferente e não seria argumento para definir a banda desenhada como uma sucursal da Literatura, um género *para-* ou *infra-literário*, ou então teríamos de ver o cinema como um retorno à Literatura Oral. Este facto refuta declaradamente teses que atribuem o estatuto de *literatura gráfica* à banda desenhada, pondo em destaque o texto escrito como o aspecto essencial da narrativa em banda desenhada⁴⁹. Rodolphe Töpffer via no texto e na imagem duas componentes proporcionalmente «iguais» da banda desenhada, que definia a partir do *carácter misto*. Este ponto de vista, sustentável na sua época, deixou de o ser na actualidade. De facto, na economia da banda desenhada, aqueles que reconhecem à componente verbal um estatuto idêntico ao da imagem, partem do princípio de que o escrito é o veículo privilegiado da narrativa. Ora a multiplicidade das espécies narrativas tornou inválido este postulado.

A unidade espacial de referência da banda desenhada é o quadradinho – porção de espaço isolado pela margem, normalmente de cor branca, delimitada pelo traço do quadro que a isola. É o quadradinho que compõe a vinheta, que por sua vez estrutura a prancha. A prancha corresponde à repartição dos quadradinhos e à composição gráfica da página. Esta redução da página a uma «grelha vazia» lembra a Groensteen dois postulados frequentemente esquecidos pela teoria da banda desenhada. O primeiro, é que a banda desenhada é composta por imagens sequenciais solidárias entre si, e o segundo, é que as suas imagens se relacionam espacialmente, antes de conhecerem outro tipo de relação, o que constitui desde logo um factor de narratividade⁵⁰.

A banda desenhada é um modo de expressão sequencial, caracterizado pela justaposição de imagens *solidárias* entre si. Signos icónicos e verbais são dispostos dentro dos limites de unidades mínimas de sentido, os *quadradinhos*, de cuja organização sequencial resulta a vinheta. Deste carácter sequencial da banda desenhada resulta a designação *sequential art*, de Will Eisner, que entende a

⁴⁹ Cf. Rui Zink, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Oeiras, Celta, 1999.

⁵⁰ Cf. Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, op. cit., p. 35-36.

banda desenhada como um meio visual composto por imagens justapostas em sequência linear.

A vinheta constitui um fragmento da acção e representa assim a unidade mínima narrativa, um dos elementos base da linguagem da banda desenhada. Esta especificidade, a repartição dos diferentes momentos da acção em vinhetas, permite-nos afirmar que o poder da banda desenhada reside precisamente na segmentação, porque se trata de escolher as etapas mais significativas da acção para atribuir um encadeamento sequencial⁵¹ à história que irá ser narrada. A narração é feita através de imagens figurativas, que constituem os seus conteúdos diegéticos e que se articulam com procedimentos discursivos como o tratamento temporal e a perspectivação narrativa, à semelhança de uma narrativa verbal⁵².

Ao nível do tratamento das categorias espaço e tempo, a banda desenhada apresenta a particularidade de fazer depender do espaço a evolução temporal da acção. Ainda que as relações entre as vinhetas, estabelecidas no seio do espaço figurativo, possam ser regidas por critérios temporais, é a justaposição linear das mesmas no espaço tabular que permite converter a contiguidade espacial em sucessão temporal:

Le rythme de la narration cède le pas devant l'harmonie formelle, les équilibres, associations, renvois, ruptures et autres correspondances qui structurent l'espace. L'esthétique prévaut maintenant sur la logique, et l'intrigue se soumet aux nécessités touchant à l'organisation de la page⁵³.

Por esse motivo, os critérios espaciais não têm, em conta a sucessão das vinhetas, mas a sua distribuição na página. Desta forma, a prancha assume os contornos de um mosaico onde cada uma das vinhetas se liga num espaço feito de peças separadas, e um novo conceito de tempo surge, cujo essência é a simultaneidade e a espacialização do elemento temporal. O efeito de conjunto, a configuração global da página, adquire primazia na construção de sentido. Esta configuração textual será reforçada pelo jogo de cores, pela distribuição das

⁵¹ Cf. Benôit Peeters, *La Bande Dessinée*, Paris, Flammarion, 1993, p. 19.

⁵² Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 43.

⁵³ António Altarriba, «Propositions pour une Analyse Spécifique du Récit en Bande Dessinée», in *Bande Dessinée – Récit et Modernité*, op. cit., p. 39.

vinhetas pela estética dos elementos de figuração⁵⁴. Em virtude da sua especificidade gráfica, a banda desenhada encontra-se, do ponto de vista da expressão, entre dois pólos – o tempo da narração e o espaço da figuração, isto é, o texto e a imagem⁵⁵. Todas as categorias básicas de narração da banda desenhada passam necessariamente pela figuração o que implica que o seu estudo se centre na análise da imagem, na observação da organização das vinhetas e da sua distribuição no espaço global da página, já que representam os valores gráficos que fundamentam a essência da banda desenhada.

Groensteen, reconhecendo o fundamento da banda desenhada na solidariedade icónica, isto é, no jogo de sucessão e coexistência de imagens, no seu encaamento diegético e na sua exposição panóptica, faz notar que é através da colaboração entre as categorias *arthrologie* e *spatio-topie* que a imagem sequencial se torna plenamente narrativa, prescindindo do apoio verbal. Considerando necessário adequar ao contexto da banda desenhada os conceitos herdados da investigação semiótica literária e cinematográfica, propõe uma nova terminologia, em *Système de la Bande Dessinée*, assente em três termos fundamentais: *spatio-topie*, *arthrologie* e *tréssage*. Estes termos possuem a vantagem de distinguir, sem separar completamente, a descrição dos quadradinhos e a observação das suas coordenadas espaciais:

[...] les paramètres spatio-topiques que je serai appelé à distinguer relèvent tous de la géométrie, qui est la science des figures de l'espace. Il serait donc possible de faire l'économie du néologisme spatio-topie et d'utiliser tout simplement le terme géométrie. Cependant, la terminologie proposée a l'avantage de distinguer, sans les séparer complètement, deux ordres de curiosité : la description des figures (vignettes) *en soi*, et l'observation de leurs coordonnées *en situation*⁵⁶.

A banda desenhada subjuga as imagens que a compõem através de diferentes tipos de relação. Para qualificar o conjunto de relações, Groensteen utilizará um termo genérico e de larga aceção: o de *arthrologie*, do grego *arthron*, que significa articulação. Toda a imagem desenhada se manifesta e existe num espaço. Pôr em relação os quadradinhos de uma prancha de banda desenhada im-

⁵⁴ *Idem*, pp. 26-39.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Thierry Groensteen, *Système de la Bande Dessinée*, *op. cit.*, p. 26.

plica necessariamente relacionar os espaços, concretizar uma partilha do espaço. Serão estes os princípios fundamentais desta distribuição espacial, que serão analisados desde logo à luz da *spatio-topie*, termo criado para reunir o conceito de espaço e o de lugar, onde serão sucessivamente convocados os traços específicos da banda desenhada como o balão, o quadrado, a tira ou vinheta, a moldura, a prancha, e as suas interações analisadas. Esta precedência concedida às relações de ordem espacial e topológica vai ao encontro da opinião corrente, atrás referida, que defende que, na banda desenhada, a estratégia narrativa é totalmente submetida à organização espacial e comandada por ela. O discurso suscitaria ou ditaria, à medida do seu desenvolvimento, o número, a dimensão e a disposição das vinhetas. Groensteen defende que, desde o instante em que o autor confia à banda desenhada a história que pretende contar, ele pensa essa história, e a sua obra nasce no interior de uma forma mental determinada que é necessário gerir esteticamente. Esta forma é precisamente o dispositivo espácio-tópico, uma das chaves da espácio-topia, e também uma das chaves do sistema da banda desenhada, um complexo de unidades, de parâmetros e de funções que Groensteen descreverá com pormenor em *Système de la Bande Dessinée*⁵⁷. No momento de produzir a primeira vinheta em banda desenhada, o autor já tomou algumas opções estratégicas, ainda que possam vir a ser modificadas depois, que têm a ver com a distribuição dos espaços e a ocupação dos lugares. É da competência da *mise-en-page*, ou seja, a gestão do espaço da página, especificar as opções e dar a cada prancha a sua configuração definitiva.

A banda desenhada não é apenas a arte do fragmento, da dispersão, da distribuição (e aqui parece ouvir-se o eco de Baudelaire – o eterno em arte é inseparável daquilo que ela possui de *transitório, flutuante, contingente*, se dúvidas ainda restavam acerca da Modernidade do discurso da banda desenhada); ela é também a arte da conjugação, da repetição, do encadeamento. É no interior do dispositivo espácio-tópico que Groensteen distingue dois graus nas relações que se podem estabelecer entre as imagens⁵⁸. As relações elementares, de tipo linear, constituem aquilo que Groensteen denominará de *artrologia restrita*. Governadas pela operação de *découpage*, isto é, segmentação e disposição,

⁵⁷ Cf. *idem*, pp. 31-119.

⁵⁸ *Idem*, p. 27.

colocam em ordem os sintagmas sequenciais, frequentemente subordinados a fins narrativos. É a este nível que intervém prioritariamente a componente escrita como operador complementar da narração. As outras relações, translineares ou distantes, pertencem à *artrologia geral* e recusam todas as modalidades da tressagem (isto é, a operação que, desde o momento da criação do texto em banda desenhada, programa e efectua séries de sentido no interior da sequência narrativa⁵⁹). Estas representam um nível mais elaborado de integração entre o fluxo narrativo e o dispositivo espaço-tópico, cuja componente essencial, tal como a nomeou Van Lier, é o *multiquadro*. Este termo sugere, além da ideia de multiplicidade, a redução das imagens à sua moldura, ao contorno, e especialmente ao traço que a delimita. Permite imaginar uma banda desenhada vazia, sem conteúdos icónicos e verbais, e constituída por uma série finita de quadradinhos solidários entre si, ou seja, permite imaginar uma banda desenhada provisoriamente reduzida aos seus parâmetros *espácio-tópicos*. São três os parâmetros *espácio-tópicos*, os dois primeiros de natureza geométrica, a forma e a superfície, e o terceiro, o «sítio» ou posição ocupada pelo quadradinho na página:

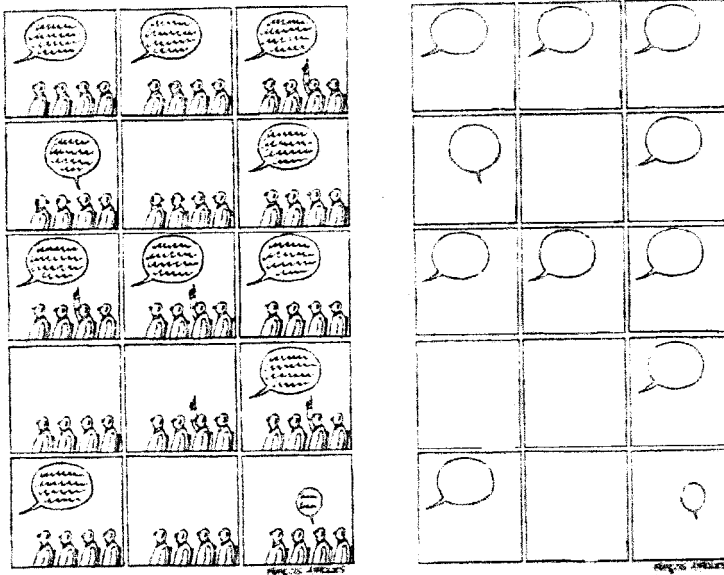
[...] il faut déjà mobiliser trois paramètres si l'on veut décrire avec précision une vignette quelconque, sans préjuger de son contenu. Ces paramètres spatio-topiques sont toujours observables, même si la vignette est [...] vide. Les deux premiers sont géométriques : ce sont *la forme* de la vignette [rectangulaire, carré, ronde, trapézoïdale, etc.] et sa *superficie*, mesurable en centimètres carrés. Ils définissent la vignette en tant qu'espace. Cette dimension spatiale de la vignette se résume et s'incarne dans le cadre. Le cadre est à la fois trace et mesure de l'espace habité par l'image.

Le troisième paramètre, qui est le site de la vignette, concerne son emplacement dans la page et, au delà, dans l'œuvre entière⁶⁰.

Este terceiro parâmetro determina o protocolo de leitura, dado que é a partir da localização das diferentes componentes do *multiquadro* que o leitor estabelece o percurso a seguir.

⁵⁹ Groensteen define *tressage* como «une relation supplémentaire, qui n'est pas jamais indispensable à la conduite et à l'intelligibilité du récit, dont le découpage fait seul son affaire» (1999: 174).

⁶⁰ *Idem*, p. 36.



5 – A representação de um multiquadro pode ser observada a partir desta adaptação de uma prancha de François Ayroles

A integração e a articulação a nível espacial representam os processos fundamentais da narrativa em banda desenhada:

[...] les articulations du discours de la bande dessinée portent indissociablement sur des contenus-incarnés-dans-un-espace, ou si l'on préfère sur des espaces-investis-d'un-contenu. La spatio-topie est donc une partie de l'arthrologie, un sous-ensemble arbitrairement découpé, et sans autre autonomie que celle que veut bien lui reconnaître, à un moment donné, la recherche, à des fins heuristiques. Il est utile en effet, pour appréhender certains niveaux de fonctionnement du langage de la bande dessinée, d'opérer intellectuellement cette réduction de la planche à un assemblage de cadres et de bulles vides. Dans la réalité, cet assemblage n'est nulle part observable comme tel, et n'a pas même préexisté, sous une forme déjà si élaborée, à la version finale, complète, de l'objet planche⁶¹.

Ao longo do processo de elaboração de uma banda desenhada, e ela começa por ser uma forma mental, é necessário desenvolver uma espécie de diálogo com este meio artístico, verificar a viabilidade e a aplicabilidade de um determinado argumento a um encadeamento em «molduras», por assim dizer. A espácio-topia é o ponto de vista que podemos ter sobre a banda desenhada antes de pensar numa história em particular, e a partir do qual é possível pensar numa

⁶¹ *Idem*, p. 27.

nova possibilidade do meio. Quando se cria conteúdos, quando uma história preenche o *multiquadro*, a questão dos encadeamentos e das articulações torna-se preponderante. Articular os materiais icónicos e linguísticos é uma tarefa da *découpage*. Articular os quadradinhos é tarefa da *mise en page*. *Découpage* e *mise en page* são as duas operações fundamentais da artrologia que a operação de tressagem remata eventualmente. Ambas se servem dos elementos que dependem da espaço-topia. A *mise en page* assegura a integração e a gestão dos parâmetros espaço-tópicos de uma banda desenhada, não só por estabelecer relações proporcionais e posicionais entre os quadradinhos, já preenchidos pelos seus conteúdos verbais e icónicos, mas também por assegurar o seu grau de autonomia perceptiva.

Groensteen acrescenta que se pode definir o modo de interacção entre as instâncias da espaço-topia e da artrologia como dialógica e recursiva. Edgar Morin, a quem Groensteen toma de empréstimo estes conceitos, define-os da seguinte forma: dialógica é toda a associação complexa de instâncias necessárias para a existência de um fenómeno. Podem ser qualificados como recursivos os fenómenos de «inter-retroacções recíprocas» entre instâncias que se auto-regulam de tal forma que os efeitos e os produtos são ao mesmo tempo causadores e produtores. Tal é o grau de complexidade de interacção que funda o sistema da banda desenhada⁶².

⁶² Cf. *idem*, p. 28.

**3 – De *A Morte do Palhaço* de Raul Brandão a *O Diário de K.*
de Filipe Abranches**

3. 1 – *O Diário da Morte do Palhaço K.*

Entrar numa livraria, e deixar que o olhar (alheio ao constrangimento da lista de aquisições obrigatórias silenciada dentro da algibeira) sofra *a atracção do visível* pode resultar na descoberta de uma insuspeita novidade. E ao atentar nos escaparates de banda desenhada, pequenas surpresas se reservam. Pequenas quanto o mercado editorial português, no entanto, capazes de nos obrigarem a um atento olhar crítico.

O Diário de K., de Filipe Abranches, retém-nos num desses olhares. Primeiro, porque K. é o nome de uma das personagens do universo ficcional de Franz Kafka, e a possibilidade de uma adaptação deste autor seria aliciante, somando-se às já existentes adaptações em banda desenhada de autores estrangeiros como Georges Bataille, Thomas Mann e William Burroughs. Segundo, porque a banda desenhada nacional tem vindo a evoluir dentro de uma linha intelectualista, inspirando-se cada vez mais em argumentos literários, obrigando a questionar o rótulo «cultura de massas» que lhe é frequentemente atribuído. Abre-se o álbum, espera-se que o olhar confirme a intuição anterior, mas, na badana, lê-se: «adaptação de *A Morte do Palhaço* de Raul Brandão». A sensação de uma agradável surpresa surge ao verificar que se trata de Literatura portuguesa, e da recuperação de um dos mais importantes autores de ficção, do emblemático período de transição entre os séculos XIX e XX.

O Diário de K. constitui uma estreia a nível nacional na adaptação a banda desenhada de uma obra literária marcadamente expressionista, fruto de uma estética finissecular cuja mundividência é caracterizada pelo pessimismo e pela pulsão de morte, pelo «regresso a uma postura espiritualista, a exploração dos abismos do *eu* e dos fantasmas da sexualidade, do onirismo e a rejeição, no plano

literário, da estética naturalista (apesar da sua imagética degenerescente ter sido parcialmente assimilada e transformada pelo decadentismo finissecular)»¹.

Compreender o processo de *adaptação* canaliza, de imediato, a atenção para a obra de Raul Brandão. Pretende-se saber até que ponto a imagem da banda desenhada concretiza o texto original, o complementa ou reitera pleonasticamente, e uma série de interrogações surge desde logo. De que forma a visibilidade constitui um traço específico da obra de Brandão que legitima a transformação em banda desenhada? De que forma os elementos pictóricos se disseminam no texto e incorporam o sistema literário? E quem é K., a enigmática personagem que, não sendo relativa a Kafka, a julgar pelo universo recriado por Abranches, se afigura inteiramente kafkiana?

A Morte do Palhaço, obra mencionada na badana do álbum, corresponde à edição de 1926 intitulada *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, resultado da fusão do romance *A Morte do Palhaço* com o conto *O Mistério da Árvore* (da autoria da personagem principal K. Maurício). Para além da fusão, esta edição resulta ainda de uma série de alterações estruturais e narrativas do texto publicado em 1896, em Lisboa, pela Livraria António Maria Pereira, intitulado originalmente *História dum Palhaço: A Vida e o Diário de K. Maurício*. Título que contém aquele que foi escolhido por Filipe Abranches para a sua versão em banda desenhada: *O Diário de K.*, e que desvenda desde logo o carácter autobiográfico de que se reveste este pequeno romance.

O início do percurso literário de Raul Brandão é marcado pela colaboração no «opúsculo» *Os Nefelibatas*, publicado em 1891. Esta pequena obra, assinada com o pseudónimo colectivo Luís de Borja, constitui uma publicação do grupo diletante e boémio do Porto, também designado por «os nefelibatas». O grupo nefelibata, assim denominado, não porque «reproduz [...] de certo a ideia geral que dão a esse vocábulo, de uma bizzarria e de um escolismo cantarolante»², mas porque assume uma atitude de ruptura com a Literatura e a arte nacionais, construiu, à imagem do decadentismo francês, uma aura de excentricidade

¹ Vítor Viçoso, *As Máscaras e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Cosmos, 1999, p. 12.

² Luís de Borja, «Os Nefelibatas», in Fernando Guimarães, *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988, p. 28.

decadente, de onde sobressaem o culto da marginalidade social e estética e a ênfase da diferença. Este grupo procurava, através de uma «postura agressivamente lúdica, a legitimação da sua qualidade literária»³, criticando, «numa radicalização provocatória, todos aqueles que não falavam a *língua nefelibata*»⁴, todos os envolvidos no processo das artes e das letras portuguesas, desde jornalistas a escritores e dirigentes políticos, em suma, todos aqueles que mantinham e assumiam publicamente uma postura burguesa e conservadora.

O opúsculo, «para além da evocação fantástica e macabra das celebrações esotéricas do grupo»⁵, descreve os elementos de um conjunto de personalidades «cheias de talento, de originalidade e de bondade»⁶, no qual Raul Brandão surge como uma das personagens, unidas numa voz cujo tom oscila, como observa Vítor Viçoso, entre «o satanismo esotérico e a pureza do catolicismo, numa amálgama tão do agrado da Literatura decadente»⁷:

A par do satanismo, da nevrose esquisita de quase todos, havia em nós uma simpatia inquebrável, uma admiração pelo que valia, e um raro desprezo heróico da Terra! [...] comungando todos na alegria e no orgulho de serem incompreendidos, odiados, olhados de invés pelos Bárbaros e jornalismo; e no orgulhoso desdém do seu mudo isolamento, sabendo os julgamentos deles rancorosos e mesquinhos [...] Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento sobre os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda branca da Arte Moderna!...⁸

O eco das suas vozes encontrará repercussão nas obras posteriores de Raul Brandão, em especial na obra aqui tratada – *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Em *Os Nefelibatas*, são já delineados os traços da personalidade de uma das figuras mais sinistras e enigmáticas da sua obra, K. Maurício. E nota-se, após a sua leitura, que existiu um nítido aproveitamento daquilo que foi escrito nesta pequena obra para a redacção de *História dum Palhaço*. Vítor Viçoso recorda que «nem o ‘animus ridendi’ d’*Os Nefelibatas* impediu que parte do que nele se con-

³ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 72.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Idem*, p. 73.

⁶ Luís de Borja, *op. cit.*, p. 28.

⁷ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 77.

⁸ Luís de Borja, *op. cit.*, pp. 26-32.

tém fosse aproveitado na *História dum Palhaço*»⁹. Além das semelhanças estruturais, como a presença de um narrador autodiegético que descreve a sua vivência num grupo sinistro de literatos, encontram-se personagens que se tornaram já familiares: a velha prostituta, o grupo boémio de que faz parte Raul Brandão e K. Maurício. Verifica-se ainda a recorrência de temas: a autobiografia, o sonho como resistência, o anarquismo. Ou de sentimentos que revelam o *mal de vivre* simbolista-decadentista, de cenários em ambientes fechados, nocturnos ou lúgubres.

Na trilogia *Os Nefelibatas*, no fragmento «K. Maurício» e no romance *A Morte do Palhaço*, verifica-se a repercussão de motivos que vão ganhando um certo polimento ficcional e uma estruturação narrativa. O opúsculo nefelibata encontraria a sua expansão em *História d'um Palhaço*, que por sua vez se unificaria em *A Morte do Palhaço* e o *Mistério da Árvore*.

Da estreia literária de Raul Brandão destaca-se ainda a participação na imprensa periódica com a publicação de textos dispersos em jornais e revistas literárias, nomeadamente na *Revista d'Hoje*, no *Correio da Manhã* e na revista *Micróbio*. Dentre os vários textos publicados de forma sistemática no *Correio da Manhã*, a partir de 1893, encontram-se o fragmento do diário do Palhaço intitulado «Halwain», vindo a lume em 24 de Fevereiro do mesmo ano, que seria integrado em *História dum Palhaço*, com o mesmo nome, e as «Cartas de K. Maurício», publicadas a 15 de Março de 1895, que evocam a personagem central desta obra de ficção que surgira, como foi referido atrás, no manifesto do grupo nefelibata portuense, no ano de 1891. Também dado à estampa na imprensa periódica, na *Revista d'Hoje – Publicação Mensal Sociológica e de Arte*, do Porto, entre 15 de Dezembro de 1894 e 7 de Janeiro de 1895, foi o texto intitulado «O anarquismo – Diário de K. Maurício», a que Álvaro Manuel Machado atribui a génese de *História dum Palhaço*¹⁰.

Por ter constituído a opção de Filipe Abranches em *O Diário de K.*, optou-se, neste estudo, pela edição de 1926. Nesta edição, de maior qualidade estética

⁹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰ Cf. Álvaro Manuel Machado, «Raul Brandão: Para Além dos Modelos», in AA.VV., *Colóquio – Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello, 2000, p. 261.

segundo Vítor Viçoso¹¹, ainda que não encubra o lugar literário ocupado pela versão original, Raul Brandão procede à construção de um enquadramento textual que atribui maior coesão e coerência temática aos textos reunidos sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, onde o escritor assume o papel de personagem e de narrador da «primeira» parte da história.

A consequente transformação do texto de *História dum Palhaço* em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* «manifesta [...] uma desconexa acumulação de textos – uma colecção de ‘papéis’ escritos ao sabor de inspirações momentâneas [...] reflecte o modo dispersivo como o autor exercia por esta época a sua actividade literária»¹². A estrutura fragmentária da obra permite a sua divisão em duas partes distintas, correspondendo cada uma delas à atribuição da autoria do texto, ora a Raul Brandão, ora a K. Maurício. A primeira parte constitui a apresentação desta personagem, revelando o seu contexto existencial: a sua vida, a sua morte, o seu legado literário, o seu grupo de amigos, e que corresponde aos fragmentos «K. Maurício» e «Os Seus Papéis», da autoria de Raul Brandão. A segunda parte, cuja autoria cabe a K. Maurício, constitui a apresentação do seu universo ficcional através de papéis dispersos que contêm o romance incompleto *A Morte do Palhaço*, fragmentos do seu diário e pequenos contos. Papéis que foram confiados, por ocasião do suicídio de K. Maurício, à guarda de Raul Brandão, seu amigo próximo.

Esta segunda parte encontra-se subdividida em três partes, correspondendo cada uma delas aos géneros literários identificados na obra de K. Maurício: o romance, *A Morte do Palhaço*; o diário, *Diário de K.*; e o conto, *Os Seus Papéis*, *A Luz não se Extingue*, *O Mistério da Árvore*, *Primavera Abortada* e *Santa Eponina*.

Raul Brandão inicia este pequeno romance começando por introduzir o leitor no grupo de amigos de K. Maurício, grupo de literatos e de artistas, em tudo semelhante ao grupo nefelibata portuense a que pertencia: «A cada passo se formam por aí grupos literários [...] juntos e unidos como irmãos [...] todos vivemos num estonteamento [...] em qualquer recanto, num café, entre quatro

¹¹ *Ibidem*.

¹² Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 157.

paredes que não importam, por mais denegridas que sejam»¹³, em analogia com o início do texto de *Os Nefelibatas*: «Grupo amigo onde havia talento e originalidade [...] A par da nevrose esquisita de quase todos, havia em nós uma simpatia inquebrável [...] Nessa casa da Sé, escolhida assim num bairro original e curioso, amodorrado na treva»¹⁴.

O círculo de rapazes boémios representa nas suas vidas, tanto na de Raul Brandão-personagem, como na de K. Maurício, um «momento delicioso»¹⁵, a memória dourada que permanece gravada na alma até ao fim da vida, um elo de fraternidade ainda que assombrado pela antevisão da separação: «juntos e unidos como irmãos e já sentimos o travor da separação»¹⁶. Desde o início da obra, este grupo de rapazes sente o travor amargo de um destino implacável e demolidor. Juntos repartem o sonho e a quimera, vivem embriagados num torpor de sonho, equivalente ao provocado pelo sentimento de amor, segundo o narrador, em que «todos os dias são de primavera»¹⁷. O ambiente de primavera é no entanto fruto de uma reunião feliz mas ao mesmo tempo amaldiçoada.

Esta ideia de uma felicidade amaldiçoada é também revelada na forma como são apresentadas as personagens. Apresentação sumária, à excepção da de K. Maurício, onde são destacados os aspectos nobres e artísticos da personalidade de cada um, logo seguidos do fim trágico que os assombrou. A primeira personagem a ser apresentada é a de um poeta incógnito, cujo nome não é mencionado, e cujo talento nunca foi conhecido encontrando o fim da sua existência no desterro da província. Segue-se Pita, que curiosamente constituirá uma das personagens do romance de K. Maurício *A Morte do Palhaço*. É feita a referência à sua origem provinciana, aos seus principais traços psicológicos: «encolhido e calado»¹⁸, ao seu perfil artístico: «maior poeta da sua geração»¹⁹, e ao seu fim, o exílio em África. A terceira personagem a ser apresentada é a do

¹³ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Seara Nova, 1978, pp. 9-10.

¹⁴ Luís de Borja, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 10.

¹⁸ *Idem*, p. 11.

¹⁹ *Ibidem*.

Profeta, que é definido como uma espécie de visionário louco. É desenhador, «cheio de sonho, de figuras alucinadas [...] e paisagens irreais»²⁰, e acabou internado num hospício. A quarta personagem, e aquela que merece uma descrição mais demorada, é K. Maurício – a quem chamavam *o homem do violino*.

Raul Brandão recorda a última vez que o viu: trazia um chapéu alto e um casaco velho e gasto, e, apesar do aspecto decadente e próximo do fim, possuía uma aura de visionário que lhe dava um ar distinto. Por ser o mais esquivo, e por ter vivido o sonho de forma mais intensa, tornou-se para todos, e em particular para o narrador, a personagem mais interessante dentre os pertencentes àquele grupo de diletantes nocturnos. Não era o facto de ser o mais velho, nem de ser o «mais artista», «não era só a sua extraordinária música que nos atraía»²¹ e prendia a atenção, mas a entrega à dor, ao sofrimento, a um sonho irreal construído literariamente nos seus papéis, nas suas leituras, e encarnado no dia a dia.

Seduzia-os a inadaptação de K. Maurício ao mundo real, o isolamento num mundo imaginário de sonho sem contrariedades, no entanto marcado por uma fragilidade que só na morte encontraria o amparo. A morte representava não o desejo de aniquilamento, mas o de expansão do sonho. Esta incapacidade de viver por não saber como traduz o drama de K. Maurício: «o drama de K. Maurício foi este — ter vivido tudo e nunca ter vivido; ter conhecido a vida através dos livros e não saber dar um passo na vida. Habituar-se a sonhar e ter medo de viver»²². Esta personagem representa o paradigma «Quase» de Mário de Sá Carneiro: «[...] Quase o amor, quase o triunfo e a chama, / Quase o princípio e o fim – quase a expansão.../ Mas na minh'alma tudo se derrama... [...] O grande sonho – ó dor! – quase vivido... »²³. K. Maurício quase viveu, e quase amou, quase se realizou na morte.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Idem*, p. 12.

²³ Mário de Sá Carneiro, «Quase», in *Obra poética de Mário de Sá Carneiro*, Lisboa, Presença, 1985.

«Tudo nele é contraditório. A vida, ainda que aziaga, lhe parecia uma ventura»²⁴, observa Raul Brandão. K. Maurício surpreendia-se com o desajuste entre o seu mundo, o mundo imaginado, e o mundo real; via na alegria dos outros figuras de desgraça e dor; «sensibilidade exasperada, fizera-se por imaginação um ser desgraçado, de quem todos deveriam rir»²⁵. Todavia o seu maior medo era que os outros se rissem da sua miséria. Isolava-se por medo do riso e do escárnio, acreditando que a sua condição miserável não suscitaria senão um sentimento de escárnio, razão por que criou, para si, a máscara do *clown*: «é que nós todos não vivemos de máscara e não representamos como velhos actores?»²⁶, mais uma vez revelando o seu carácter contraditório.

A imagem do palhaço é para K. Maurício um reflexo como num espelho onde o seu ser se projecta²⁷. O palhaço seria a figura, por excelência, que a todos faria rir: trôpego, desgraçado, tragicómico. É neste desejo de disfarce na cor, e no riso que tanto teme, que se constitui a máscara sob a qual se esconde K. Maurício, alheio a uma sociedade burguesa movida pelos valores do capitalismo que tanto irá criticar através da voz de Pita. Rodeado de negrume e escuridão, K. Maurício escolhe, contraditoriamente, para o seu romance, um palco cheio de cor como o do circo: «o *clown* trágico, como auto-retrato deformado de si, remete não só para a colisão dramática e grotesca deste com o mundo, mas também, e sobretudo, deste face a si próprio»²⁸.

Raul Brandão surge como uma das personagens de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Inserido no círculo de amigos de K. Maurício, constitui um dos amigos mais próximos de K., a quem este confia os seus escritos. Signatário da parte introdutória do romance, assume a ficcionalidade da sua existência, coloca-se no papel de narrador da *moldura* que estruturará os fragmentos de que se compõe esta história, legitimando a descontinuidade e o fragmentarismo dos

²⁴ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 14.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem*, p. 15.

²⁷ Cf. Vítor Viçoso, op. cit., p. 167.

²⁸ *Idem*, p. 173.

excertos que se sucederão²⁹. A opção por este tipo de descontinuidade narrativa parece aplicar com rigor a base programática estabelecida em *Os Nefelibatas*. Vítor Viçoso salienta que «a desestruturação redundante – e intencionalmente realçada pelo autor – que o livro revela não é alheia à tendência para a erosão da narrativa canónica oitocentista, tal como programaticamente a bíblia nefelibata o pretendia»³⁰. As palavras de Luís de Borja são claras:

[...] o caminho da prosa estava também traçado: não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens em mais diversos; um livro devia ser uma confissão, com uma personagem única, o autor: a autobiografia, bem simplificada, é em breves linhas a teoria de Arte que me parece a mais simples, a mais natural, a mais humana³¹.

A descrição de K. Maurício é realizada por Raul Brandão, cuja vivência é marcada por aquele círculo de amigos, e em particular pela personalidade de K. Maurício. Esta vivência exprime-se através de uma dualidade antagónica que oscila entre a admiração e a repulsa, a inveja e a pena, a irritação e a comoção: «K. Maurício [...] era de todos nós [...] o que mais me interessava»³², «na realidade eu detesto esta figura fora da existência – na realidade eu chego a invejar este tipo que se matou, embebido em sonho, à procura dum sonho maior»³³; «certo é que às vezes irrita-me, e outras vezes comove-me»³⁴.

Toda a vida de K. Maurício se consolida no sonho que tece interminavelmente no seu *covil do quarto andar* e que se materializa na obra incompleta que deixou escrita. Também a personagem de Raul Brandão encontra eco na personagem de K. Maurício, na partilha da dor, da ideia de sonho como libertação, da repugnância pelos valores materiais de uma sociedade capitalista.

²⁹ Esta estrutura fragmentária da narrativa de *A Morte do Palhaço* presta-se à conversão em banda desenhada, pois também esta possui uma estrutura elíptica e fragmentária.

³⁰ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 157.

³¹ Luís de Borja, *op. cit.*, p. 40.

³² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 11.

³³ *Idem*, p. 16.

³⁴ *Idem*, p. 18.

Relativamente aos papéis que lhe foram confiados – «notas, projectos, um diário, um esboço de novela e certas páginas singulares»³⁵ –, Brandão destaca o carácter autobiográfico daquilo que designa como *romance incompleto*, fazendo identificar a figura do Palhaço à de K. Maurício, esbatendo a ténue fronteira entre a ficção criada por esta personagem e a sua vida real, entre a própria vida do escritor e a sua obra literária: «Esta história de um palhaço sempre agarrado à sua quimera, não é afinal toda a sua história?...»³⁶. A opção por um registo autobiográfico implica, uma vez mais, o estabelecido na «teoria da arte» exposta em *Os Nefelibatas*:

O caminho em prosa estava também traçado: não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens em mais diversos; um livro deveria ser uma confissão, com uma personagem única, o autor: – A autobiografia, bem simplificada, é em breves linhas a teoria da Arte que me parece a mais simples, a mais natural, a mais humana³⁷.

«Nada literárias», é a forma como Brandão caracteriza as folhas dispersas de K. Maurício. Negar o carácter literário dos escritos de K. Maurício concorre para realçar ainda mais o seu valor. Vítor Viçoso lembra que:

[...] embora o autor nos apresente K. Maurício como a negação do literato – a sua escrita brusca e sincopada corresponderia ao ritmo transparente e não mediatizado dum corpo nevrótico e dolorido, pelo que as suas deficiências estilísticas (o seu estilo rude, não trabalhado) dever-se-iam à espontaneidade ingénua de quem se exprime, não para fazer literatura, mas para se confessar –, isso só pode evidentemente ser entendido como antífrase³⁸.

Os textos de K. Maurício, ainda que escritos por alguém que, como exclama Raul Brandão, «não sabia escrever, juro-o, mas punha febre nos papéis, dum feitio tão áspero como a sua alma, e mesmo, se é curioso, é por esta maneira feita de repelões: nunca pude deixar, ao lê-lo, de escutar o ruído abafado de um

³⁵ *Idem*, p. 11.

³⁶ *Idem*, p. 17.

³⁷ Luís de Borja, *op. cit.*, p. 40.

³⁸ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 172.

coração a bater»³⁹, valem pelo teor confessionalista, pela espontaneidade, e pelo «empolamento metafórico, pela encenação hiperbolizada, pelo inacabamento e incoerência»⁴⁰ intencionais. Os papéis de K. Maurício revelam a ficção do desencantamento e do pessimismo, e consistem numa espécie de «mosaico textual que capta e desenvolve os temas nucleares do nefelibatismo»⁴¹. Brandão caracteriza ainda estes papéis como o «monólogo interior» de quem sofre e de onde ressalta a dúvida relativamente à sinceridade dos sentimentos ali expressos. Apesar de começar por descrever a personagem de K. Maurício com admiração, o tom de Raul Brandão vai progredindo no sentido da indignação e da raiva, sendo clara a sua irritação. Esta irritação é ainda destacada no tom irónico que imprime às sucessivas interrogações retóricas com que se questiona acerca da razão da morte de K. Maurício: «K. Maurício estoírou a cabeça com um tiro de pistola, e era na verdade o que tinha a fazer de melhor. Trabalhar como? Trabalhar em quê?»⁴².

Raul Brandão conclui este *fragmento* num tom amenizado de apelo: «vede», diz ele interpelando directamente o leitor, «a vida aborrece [...] queres vingar-te?... Sonha!»⁴³. Mais uma vez o discurso de Brandão se revela contraditório. Se por vezes se revolta contra o sonho – «não sonhem, vivam»⁴⁴ –, no final acrescenta que a única forma de o homem se realizar enquanto tal, face a uma sociedade entediante e isenta de valores, é através do sonho. Parece concordar agora com K. Maurício, com quem pouco antes se indignara – a uma condição humana cindida apenas resta sonhar. Sonhar equivale a morrer, mas esta morte não representa um fim, apenas um acto sacrificial que surte o efeito de vingança, e reveste de majestade, aquele que a comete: «queres ser rei? Queres vingar-te?... Sonha»⁴⁵.

³⁹ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 17.

⁴⁰ Vítor Viçoso, op. cit., p. 172.

⁴¹ *Idem*, p. 169.

⁴² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 19.

⁴³ *Idem*, p. 22.

⁴⁴ *Idem*, p. 18.

⁴⁵ *Idem*, p. 22.

Um «romance incompleto»

Depois da apresentação de K. Maurício-personagem por Raul Brandão, o leitor é conduzido ao universo de K. Maurício-autor. O início do seu *romance incompleto* sugere o *incipit* do opúsculo *Os Nefelibatas*, o que já acontecia na introdução de Raul Brandão. Pelas semelhanças estruturais e temáticas entre as duas obras, o texto nefelibata constitui a matriz programática onde se inscreve este romance. O ambiente de excentricidade decadente, o diletantismo e a defesa da diferença – que circunscreve o grupo de artistas em que o próprio Brandão se insere, e que surge como tema das suas obras –, o inconformismo com a realidade da época ou a ideia de construção de uma sociedade melhor estão patentes neste romance, onde também o tema da morte como libertação, a tendência para transformar o mundo interior da personagem num palco e a expressão de um «eu» confrontado com um mundo em colapso, concorrem para o carácter marcadamente decadente que domina o período finissecular⁴⁶.

O *romance incompleto* de K. Maurício começa por fazer a apresentação da hospedaria de D. Felicidade e de um grupo de homens curiosos: um doido, um anarquista, o Pita (e a utilização do artigo definido, pelo narrador, remete-nos para a pretensa existência desta personagem), o Gregório, antigo chefe de repartição, a velha e o Palhaço. É neste ponto da narrativa que tem início a banda desenhada de Filipe Abranches⁴⁷.

Mais uma vez se repercute o ambiente atrás descrito de um grupo de homens bizarros reunidos, desta vez não em nome das *Artes e das Letras*, mas porque o acaso assim o quis, sob o tecto de D. Felicidade. Nome certamente revestido de ironia, pois felicidade é o que não existe, nem na personagem, nem no ambiente vivido na sua hospedaria. Deste grupo de homens destacam-se Pita e o Palhaço, os dois amigos cuja relação constitui um dos eixos sobre os quais se desenvolverá a narrativa. Pita é o único hóspede com quem o Palhaço conversa,

⁴⁶ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ Ver anexo, p. i.

especialmente se a conversa tratar o tema do amor, e aquele que mais o influencia por ser «um misto de filósofo e de ladrão»⁴⁸, por tudo saber.

Apesar de grande parte de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* representar um *monólogo interior*, é nos diálogos entre estas personagens que se encerra grande parte da significação ideológica da obra. Neles se revela o saudosismo de um tempo primordial resultante do mal de viver quotidiano. A situação política e económica que Portugal enfrenta na última década de mil e oitocentos é de profunda instabilidade. O desenvolvimento económico, mantendo-se dependente das transacções com a ex-colónia brasileira, é incapaz de enfrentar a concorrência estrangeira e a resistência dos interesses de uma classe dirigente pouco empreendedora e de cariz feudalista, estagnando as fontes de rendimento do país. Ainda que em ritmo lento, nas últimas décadas do século XIX, as forças produtivas sofrem um ligeiro incremento em virtude do desenvolvimento industrial que se faz sentir por toda a Europa. As transformações que se avolumam – o desenvolvimento da linha ferroviária, o crescimento industrial com a consequente proletarianização da classe trabalhadora, o povoamento dos centros urbanos, o êxodo rural, o consequente acentuar do fosso entre o interior e o litoral – são definidas por Augusto da Costa Dias como «o ruir de um velho mundo e o nascer de outro»⁴⁹, mas este renascimento em vez de surtir um efeito catártico, está na origem da crise que afecta a consciência portuguesa no fim de século:

No mesmo indivíduo convivem [...] as atitudes mais antinómicas: aspirações progressistas e a melancolia de outras eras; crença e descrença na Razão; angústia, desespero, vagos desejos de impossível e luaceiros mais realistas; olhos voltados para o futuro, olhos voltados para o passado [...]. Sofre-se uma época de turvas contradições que se contorcem e exprimem em ideologias as mais diversas [...]⁵⁰.

A crise vivida, o ambiente de pessimismo, manifesta-se nas conversas entre Pita e o Palhaço, cujos temas alternam entre a crítica social e o estatuto da mulher da classe média-baixa, e são bem representativos do desencanto vivido.

⁴⁸ *Idem*, p. 25.

⁴⁹ Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa/I – O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Lisboa, Portugalíia, 1964, pp. 11-44.

⁵⁰ *Idem*, p. 20.

Os dois amigos denunciam as injustiças sociais, os contrastes entre os ricos e os pobres, a exploração do trabalho feminino; criticam o desejo que é apenas movido pelo dinheiro, e que tem como resultado a perda de valores da sociedade, o vício, a corrupção, a degradação da condição feminina. Se relativamente a este tema realizam, por um lado, a defesa da mulher que trabalha e é explorada numa espécie de discurso que invoca o sindicalismo anarquista do início do século XX, por outro, ridicularizam uma classe de mulheres viciosas e decadentes – «o pequenname» – que apenas serve para satisfazer prazeres lúbricos, por vezes revestidos de contornos mórbidos. É frequente a referência à natureza entrópica do corpo feminino: «velhas sequiosas de amor em busca de uma mocidade perdida»⁵¹. O tema da prostituta envelhecida e ressequida é comum a *Os Nefelibatas* e ao romance de K. Maurício, e constitui um dos tópicos da temática decadente – a sexualidade doentia, a degenerescência e a degradação do espírito humano.

O tema do amor é o que mais interessa ao Palhaço, e o único que o faz participar nas conversas com os outros hóspedes, sobretudo com Pita, a quem ouve com atenção, a quem admira o conhecimento que tem das mulheres e a facilidade de relacionamento com todas elas. Pita exerce uma grande influência sobre o Palhaço. Este admira a experiência de vida de Pita – «conhecia [...] os vícios de todas as mulheres»⁵² –, e a sua pragmática capacidade de resposta às situações. Ainda assim, vê-o frequentemente como um diabo, um consumidor de almas, uma criatura das trevas, de contornos satânicos, tão ao gosto expressionista. Destas conversas o Palhaço «saía sempre com a cabeça cheia de fantasia e com um sabor amargo à vida»⁵³. É nelas que o Palhaço revela aquilo que sente, procurando um lenitivo para a dor. Tal como Hélia é a mulher que K. Maurício ama e o torna tímido e impotente (não gostava de si «por ser tímido e torto»⁵⁴), também Camélia é a mulher que o palhaço ama, que o deixa consternado, o perturba, o faz sonhar. Viver para o sonho parece consistir a única possibilidade para o sujeito de enunciação. Por um lado, permite-lhe construir a ilusão do amor, a concretização

⁵¹ *Idem*, p. 35.

⁵² Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 30.

⁵³ *Idem*, p. 31.

⁵⁴ *Idem*, p. 14.

de um amor irrealizável no plano da realidade, e, por outro, permite-lhe reagir contra a condição material da vida humana. O materialismo é simbolizado no ouro, frequentemente evocado, ao longo da obra, como sinónimo de corrupção, ambição e vazio. A recorrência deste símbolo traduz os jogos de capitais que caracterizam as transições económicas do país na última década do século XIX, em mira de usurárias taxas de juros: «o país, de resto, abisma-se num tremendo de parasitismo sob a forma financeira de especulação e agiotagem, muito característica do capitalismo português»⁵⁵. A crise financeira constitui mais uma fonte de instabilidade que concorre para a angústia da consciência do homem finissecular.

Tal como K. Maurício, o Palhaço «vivía num ambiente falso e fora da realidade»⁵⁶, e «de tanto sonhar não podia senão sonhar»⁵⁷. De acordo com Maria João Reynaud, sonhar, na obra de Raul Brandão, é uma «força enigmática, de cariz metafísico, que se afirma como um derradeiro horizonte de sentido contra o desespero e o niilismo»⁵⁸, e é esta força onírica que impele o Palhaço para o refúgio perante uma vida vazia e incoerente, onde estabelece o diálogo entre si e a sua dor.

O fragmento «*Halwain*» é o segundo capítulo do romance de K. Maurício, e um dos capítulos que mais concorrem para o carácter enigmático de que se reveste por vezes esta obra. *Halwain* será o nome de um palhaço que se cruzará na vida (e na morte) do Palhaço, ou será uma parte da recriação do espectáculo de morte, uma espécie de antevisão de um destino de infortúnio de K. Maurício? A interrogação subsiste e o próprio discurso não ajuda a clarificar a dúvida. A alternância da voz narrativa em primeira pessoa coloca o leitor perante um narrador que parece ser, à primeira vista, o Palhaço, contudo as constantes interferências entre parêntesis de reflexão sobre o próprio acto de escrita conduzem a uma outra presença – K. Maurício? A questão permanece, e as afirmações

⁵⁵ Cf. Augusto da Costa Dias, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ *Idem*, p. 36.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Maria João Reynaud, «Raul Brandão e o Expressionismo Literário», *Revista da Faculdade de Letras/Línguas e Literaturas*, Vol. XI, Porto, F. L. U. P., 1999, p. 116.

entre parêntesis conduzem a uma outra interrogação – quem terá afinal morto «o velho *clow* Halwain»⁵⁹?

O Palhaço encontra um cadáver dependurado que reconhece ser o de um palhaço, seu conhecido. Este encontro, transformado em pequena narrativa, tem o valor de uma profunda autognose: «eu nunca conheci um homem mais pitoresco do que este canalha! Nunca também, como diante deste trapo de enforcado, compreendi melhor a minha alma...»⁶⁰.

De um capítulo atravessado pelo espectro da morte, passa-se à alegria, à cor, à música do circo. Os capítulos que se seguem representam aqueles em que o recurso à sinestesia policromática concorre para vincar o carácter marcadamente expressionista desta obra de Raul Brandão. Este capítulo, intitulado «Camélia», representa uma longa descrição dos espectáculos do circo. A habilidade, leveza e luminosidade dos trapezistas contrasta com a cor nocturna das personagens apresentadas até aqui, e ainda com a triste amargura sentida pelo Palhaço: «em vez de ser um grande actor que interpretasse, duma maneira única, a miséria, a morte e o amor, era apenas um pobre palhaço de circo... Caída na lama, a quimera parece grotesca»⁶¹. Quimera que se torna ainda mais grotesca pelo facto de o Palhaço vir a amar Camélia, a estrela do circo: «foi nesta ocasião que apareceram no circo Camélia e Lídio. Vinham juntos, juntos percorriam o mundo, vivendo uma vida livre, de amor e perigo. Raro falavam com os outros artistas, e em torno deles se formara uma lenda»⁶². Com eles veio também um palhaço «que nem sei bem como se chamava»⁶³, de quem o nosso herói se faz amigo com o intuito de se aproximar de Camélia. Passeavam pela cidade, por onde ela é mais «cheia de negrume»⁶⁴, e «era singular o diálogo, cheio de grosserias e de ideal, palavras raspadas na alma de cada um, gritos, frases que estremeciam de dor»⁶⁵ sobre o

⁵⁹ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 30.

⁶⁰ *Idem*, p. 39.

⁶¹ *Idem*, p. 47.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Idem*, p. 48.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Idem*, p. 49.

amor sentido pelo Palhaço, sobre o desprezo retribuído por Camélia. Face a este desprezo, o Palhaço responde com o sonho.

O sonho é o título do capítulo que se segue: «Sonho e Realidade». E é também a razão de um longo caminho de dor que o vai dilacerar: «via-se velho e seco, tendo perdido a vida sem realizar, e sem conhecer a febre de viver por uma mulher, a angústia da dúvida, a recordação dos beijos que por muito tempo sabem na boca a medronho ou a fel [...] Achava-se pícaro e sinistro: o sonho tinha-o tocado, dando-lhe aspectos de visionário ou de louco»⁶⁶. Neste capítulo, destaca-se o episódio de Gregório – um dos capítulos que vão ser recriados por Filipe Abranches, seguindo estreitamente a obra de Brandão –, um episódio revestido de ironia e humor macabro. O Gregório, «antigo chefe de repartição, que havia anos estava encarangado num quarto»⁶⁷, «nunca vira mulheres»⁶⁸ e «Pita tinha piedade dos grotescos que nunca amaram nem viveram, e que trazem na alma apenas restos de frases [...] e, pois que o Gregório nessa noite agonizava, ele, que ao contacto da morte deitava sempre a filosofia de fora»⁶⁹ decidiu que o Gregório não haveria de morrer sem «ter possuído ao menos uma mulher»⁷⁰. É assim que entra em cena a Velha, também hóspede de D. Felicidade. Esta personagem é descrita no início do romance de K. Maurício como uma mulher que mantinha a ilusão de uma juventude já longínqua, que saía de noite, desvairada, à «espera duma aventura de amor»⁷¹. Pita, «agarrado à Velha, fazia gestos de epilepsia, parecia querer convencê-la, levá-la, diluí-la no negrume dum boqueirão de viela»⁷², procurando conduzi-la ao quarto de Gregório. A personagem da Velha sugere uma vez mais o texto de *Os Nefelibatas*, onde uma velha prostituta exhibe o seu corpo a exalar decrepitude, num espectáculo que se pretende sensual: «a porta abriu-se, e a luz dos tocheiros iluminou em cheio a figura viciosa e pequenina duma velha»⁷³.

⁶⁶ *Idem*, p. 53.

⁶⁷ *Idem*, p. 25.

⁶⁸ *Idem*, p. 57.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Idem*, p. 26.

⁷² *Idem*, p. 56.

⁷³ Luís de Borja, *op. cit.*, pp. 29-30.

O conhecimento que Pita revela sobre as mulheres faz com que o Palhaço decida procurá-lo. Do encontro entre os dois resulta uma conversa que muito o perturba, e o leva a decidir que a morte é a solução para a vida lastimosa que sustenta.

O romance de K. Maurício termina com o capítulo intitulado «A Última Farsa», e a última farsa – a vida do Palhaço – concretiza-se durante o espectáculo de circo, quando as cordas do trapézio são cortadas e o Palhaço cai estrondosa e fatalmente, num espectáculo onde a tragédia se mistura com a comédia. Ironicamente, levanta-se o Pita, e aplaude esta morte. Este episódio ultima a farsa que envolve toda a existência do Palhaço e representa o desfecho de um espectáculo onde o imaginário decadentista nefelibata vai convergir na estética expressionista. O ambiente existencial marcado por um forte dolorismo, a arena de circo como palco de vida, a existência transformada em espectáculo tragicómico parecem inscrever-se dentro do paradigma expressionista, à imagem do universo pictórico de Edvard Munch, James Ensor, ou Emil Nolde, aos quais é comum o retrato de seres humanos solitários e sofredores. Com a intenção de representar estes estados mentais, vários quadros exibem personagens fisicamente deformados, como o ser humano desesperado sobre uma ponte, que se vê no óleo *O Grito* (1893), do norueguês Edvard Munch, um dos expoentes do movimento, ou o sórdido espectáculo representado em *Máscaras a Brigar por causa de um Enforcado* (1891) de Ensor⁷⁴. O universo interior de K. Maurício é projectado na arena de circo através da personagem de palhaço. A máscara, um dos elementos recorrentes da estética expressionista, não é um mero disfarce que lhe permite exercer a qualidade de sujeito duplo e demonstrar o seu poder de dissimulação, mas a imagem através da qual pode ultrapassar a barreira do fingimento e assumir, com autenticidade, a ficção de si mesmo. Expressionista é ainda a exploração da expressividade utilizada no *traço* com que são *desenhadas* as personagens, e a utilização violenta da cor como processo de expressão obsessiva e dramática. Tal como os pintores expressionistas, Raul Brandão *pinta* uma sociedade moderna, realçando particularmente os seus aspectos negativos – a prostituição, a miséria, a dor e a injustiça. Desfigura intencionalmente a

⁷⁴ Dietmar Elger, *Expressionismo – Uma Revolução Alemã na Arte*, Köln, Taschen, 1998, pp. 7-10.

fisionomia humana, até tornar grotescas as imagens das personagens e dos ambientes, afastando-se da representação mimética convencional. Em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* produz-se um corte radical com a tendência naturalista da ficção portuguesa. A subversão dos modelos literários vigentes é feita não só através da obediência ao cânone estabelecido em *Os Nefelibatas* que propõe a desestruturação da narrativa e a expressão do mundo interior do indivíduo, como também pela adopção das linhas nodais do expressionismo literário: ao nível estrutural, o fragmentarismo e a projecção de lirismo na narrativa pelo teor confessionalista e autobiografista; ao nível temático, a crise de valores que origina a conflitualidade de um sujeito já de si cindido, escondido por detrás de uma máscara num cenário nocturno e grotesco.

Um Romance em Banda Desenhada

O Diário de K., narrativa em banda desenhada criada a partir de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, permite-nos entretecer uma teia de relações entre os dois textos. *O Diário de K.* é uma recriação do diário de K. Maurício que corresponde à fusão dos capítulos «K. Maurício» e «A Morte do Palhaço».

A obra de Filipe Abranches abre com um curioso *incipit*, uma dentre as várias liberdades, que este autor e desenhador assume relativamente ao texto de Raul Brandão que pouco tem a ver com o original brandoniano:

K. morreu, está morto... pronto. Do seu diário nada se sabe. A dona da pensão confiscara as folhas dispersas no quarto do misterioso hóspede⁷⁵.

Na narrativa em banda desenhada, K. Maurício é designado, de forma abreviada, por K., e os seus *papéis* não se encontram em posse de Raul Brandão, mas sim na de D. Felicidade. A personagem do Anarquista é convertida em leninista, e assume mesmo a fisionomia do histórico líder socialista, enquanto Pita passa a ser designado metonimicamente como o «homem do xaile negro»⁷⁶, pe-

⁷⁵ Filipe Abranches, *O Diário de K.*, Lisboa, Polvo, 2001, prancha 1.

⁷⁶ *Idem*, prancha 6.

culiar peça de vestuário com que Raul Brandão o caracteriza: «O Pita [...] amara princesas e trazia um velho xaile-manta»⁷⁷, e «adorava ler em voz alta a secção de necrologia»⁷⁸.

À excepção destas alterações, a estrutura da narrativa (a forma da expressão) é a mesma de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Existe um narrador que introduz o leitor na acção e que menciona a existência do diário de K.. Segue-se a apresentação das personagens⁷⁹, a recriação da hospedaria⁸⁰, o quotidiano no circo com os passeios pelos recantos mais escuros e sórdidos da cidade⁸¹, a reclusão de K. no quarto onde só o sonho é permitido⁸², correspondendo ao capítulo I «A Casa de Hóspedes» – o *Diário* é aberto. Também a progressão diegética da acção de *O Diário de K.* segue a estrutura de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: é mantida a ordem de apresentação dos capítulos II, «Halwain»; III, «Camélia»; IV, «Sonho e Realidade»; e V, «A Última Farsa»⁸³.

Aquele que foi considerado o capítulo mais enigmático de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* – «Halwain» – surge em *O Diário de K.* em torno da interrogação «Quem é K., afinal?»⁸⁴, enigma que atravessará toda a obra e que constitui o eixo central da leitura de Raul Brandão efectuada por Abranches. Abranches converte este episódio numa espécie de delírio de K. que narra num manuscrito a história da relação travada com um palhaço: «vou agora contar a história de um palhaço que conheci. Metia medo e afugentava as pessoas»⁸⁵, que só lhe merece o desprezo e que, por esse motivo, ele decide assassinar. Este palhaço representa uma espécie de alter-ego, uma projecção de si na figura de um palhaço decadente, que K. decide eliminar. Este texto é lido pelo *homem do xaile negro*, que conclui que a morte é o melhor fim para o Palhaço.

⁷⁷ Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁸ Filipe Abranches, *op. cit.*, prancha 6.

⁷⁹ *Idem*, prancha 3-10.

⁸⁰ *Idem*, prancha 1.

⁸¹ *Idem*, prancha 11-16.

⁸² *Idem*, prancha 17-19.

⁸³ Cf. Tabela em anexo a esta dissertação.

⁸⁴ Filipe Abranches, *op. cit.*, prancha 20.

⁸⁵ *Idem*, prancha 23.

À medida que o texto em banda desenhada progride, o seu autor vai introduzindo cada vez menos alterações, seguindo fielmente o texto de origem *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, o que acontece não só a nível da reprodução de imagens, mas também ao nível da inserção de excertos do texto de Brandão. É de notar que a partir da prancha quarenta e cinco toda a componente verbal desta banda desenhada é da autoria de Raul Brandão.

Após a peripécia do «palhaço que metia medo», seguem-se catorze pranchas⁸⁶ sem texto, que reproduzem na íntegra o capítulo «Camélia». Toda a visualidade da narrativa de Raul Brandão é convertida em signos icónicos que reproduzem com fidelidade a vividez das imagens criadas por este escritor: a arena do circo, as mulheres *fardées*, o cavalo negro, os palhaços, o Palhaço, os trapezistas, e... Camélia⁸⁷. O amor do Palhaço por esta trapezista é já nosso conhecido, e em *O Diário de K.* não existe nenhuma alteração significativa ao texto de Brandão.

É de destacar a expressividade plástica do episódio da morte de Gregório, com os mesmos ambiente e ideário expressionistas, os olhares das personagens e a expressão dos rostos, que não poderiam deixar de constituir um retrato menos sórdido do que o descrito por Raul Brandão. Inscritas numa matriz expressionista a figuras representadas sugerem o universo pictórico de Ensor. O imaginário deste pintor descreve um mundo às avessas, povoado de figuras carnavalescas, esqueletos e homens mascarados. As máscaras constituem os próprios rostos das personagens que ao invés de ocultarem o decadentismo que as caracteriza, o evidencia ainda mais⁸⁸. O desenho de Abranches sugere o estilo do pintor belga ainda ao nível da estrutura das composições, nomeadamente no destaque dado aos rostos, que se evidenciam pelo relevo do traço em contraste com o fundo negro, e o amontoado de rostos patente em quadros como *Intriga* (1890) e *As Máscaras e a Morte* (1897).

A leitura de *O Diário de K.* ficaria incompleta se não se observassem agora os parâmetros *espácio-tópicos* sobre os quais assenta esta banda desenhada. Como foi dito no capítulo 2.2 desta dissertação, a tentativa de Groensteen de

⁸⁶ Cf. Filipe Abranches, prancha 30 – prancha 43.

⁸⁷ Cf. Anexo, pp. xxxi-xxxix.

⁸⁸ Cf. H. W. Janson, *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 669.

descrição da banda desenhada parte da noção de multiquadro, entidade abstracta que permite reduzir uma banda desenhada aos seus conteúdos *espácio-tópicos*, ou seja, reduzir as imagens ao traço, à moldura que as delimita. O multiquadro é um espaço virtual formado por sequências de quadradinhos destituídos dos seus conteúdos verbais e icónicos. Quanto aos parâmetros *espácio-tópicos*, *O Diário de K.* de Filipe Abranches é constituído por sessenta e uma páginas não numeradas, em formato livro 42x29,2 cm., a tinta-da-china, pastel e acrílico sobre papel (A4 no original), numa edição a preto e branco. As pranchas são compostas por um número de quadradinhos que alterna entre quatro e um (em que uma só imagem preenche a totalidade da página). Verifica-se uma gradação na composição do álbum, pois as primeiras páginas começam por apresentar apenas um a dois quadradinhos por prancha, aumentando este número até atingir quatro quadradinhos por prancha quase no final do álbum, o que concorre para o acelerar do ritmo narrativo, acompanhando a carga dramática da progressão diegética. Os quadradinhos possuem sempre a forma rectangular, cuja dimensão oscila entre os 13 x 10,5 cm., os 13 x 19,5 cm., os 6,5 x 19,5 cm., e os 6,5 x 10 cm., cuja configuração alterna entre a disposição horizontal e a vertical, com predomínio da disposição horizontal do quadradinho. A composição da página é simétrica e homogénea: a página par possui sempre a mesma configuração – o mesmo número e a mesma disposição dos quadradinhos – da página ímpar. Encontramos cerca de dezassete páginas de uma única imagem, e quatro páginas em que a imagem se estende pela dupla página.

Todas as pranchas são delimitadas por uma margem branca sempre com a mesma dimensão. Esta margem branca inter-icónica possui um papel importante na produção de sentido: representa o ponto de paragem de leitura entre os diferentes quadradinhos e constitui o lugar onde se completa a acção. Aparentemente paradoxal o papel desta suspensão na narrativa é o da continuidade do processo de leitura. Em *O Diário de K.*, ainda que totalmente branca, a margem não é um espaço propriamente neutro na medida em que contrasta expressivamente com o ambiente negro vivido pelas personagens, traduzindo simultaneamente a regularidade de um quotidiano sempre igual. Enquanto fundo sobre o qual se constitui o multiquadro, a margem é uma das componentes do parâmetro *espácio-tópico* «sítio», e, ainda que consista no espaço onde se «estende» a

prancha demarcando a sua periferia, participa da organização estética da página, seja pelo preenchimento através da cor, seja pela invasão através do próprio desenho que sai dos limites do quadradinho, quer seja pela dimensão que lhe é atribuída.

O desenho monocromático a preto e branco introduz-nos num ambiente soturno e lúgubre, apresenta-nos a galeria de personagens igualmente sombrias em ilustrações que ocupam a quase totalidade da página, revelando «as paisagens fantásticas e nocturnas que se disseminam pelas páginas de *História de um palhaço*»⁸⁹, e que «participam de uma cenografia mental que simboliza os labirintos interiores e fantasmáticos, com exclusão de qualquer intenção de descritivismo paisagístico realista»⁹⁰. Raramente é seguida a convenção dos tradicionais quadradinhos que caracterizam a banda desenhada, o que dá lugar a um maior espaço de expressão pictórica e textual.

Um Exemplo de Transposição Intersemiótica

O confronto de *A Morte do Palhaço* com *O Diário de K.* coloca-nos perante a correlação entre o sistema da banda desenhada e o sistema literário. Na medida em que se trata de uma *adaptação*, o texto em banda desenhada incorpora o sistema literário: ambos partilham o mesmo conteúdo semântico e o mesmo conjunto de signos linguísticos, e o texto literário oferece à banda desenhada, pela possibilidade de representação, as imagens que Filipe Abranches reproduz.

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore constitui um conjunto significativo, a reunião de um conteúdo a uma forma de expressão, segundo a formulação de Hjelmslev, e neste sentido constitui-se como um signo inserido num processo de semiose, cuja base pragmática permite converter ou transpor o seu conteúdo para outra matéria de expressão, seja ela um sistema linguístico ou um sistema artístico. Relativamente a estes processos de conversão ou transposição, Joseph Courtès lembra que não se trata apenas de uma mudança de

⁸⁹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰ *Idem*, p. 101.

significantes «é também sair de um universo cultural determinado – com as suas articulações semânticas específicas – para entrar num outro que não possui necessariamente o mesmo corte conceptual, a tal ponto que, por vezes, se imporá uma verdadeira transposição, senão uma supressão parcial ou total»⁹¹. Neste caso, trata-se de *sair* do universo literário e *entrar* no universo da banda desenhada, com todas as restrições formais e narrativas a que este sistema artístico obriga.

Esta *entrada* num novo sistema artístico representa um exemplo de transposição intersemiótica, conceito que é aqui preferido ao de adaptação, e que invoca a noção jakobsoniana de *tradução* aplicada por Boris Eikhenbaum aos processos de adaptação cinematográfica de obras literárias de autores russos, que tanto interessaram os estudos formalistas⁹².

A noção de texto como entidade semiótica, estendida por Iuri Lotman a todo o conjunto de signos *lisíveis* que possuem um sistema próprio de regras, e «um certo número de propriedades formais, independentemente da natureza dos signos que o configuram – signos convencionais, signos icónicos, signos indiciais, etc. – e da substância da expressão dos *veículos sógnicos* utilizada pelo sistema semiótico»⁹³, permite falar em texto literário e em texto de banda desenhada. E como «o texto é, sob modalidades várias, um *intercâmbio discursivo*, uma *tessitura polifónica* na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências»⁹⁴, reconhecemos em *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore* e *O Diário de K.* uma forma de diálogo intertextual, no sentido que é conferido a esta noção por Julia Kristeva:

[...] le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un [ou de plusieurs] systèmes de signes en un autre ; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de transposition⁹⁵.

⁹¹ Joseph Courtès, *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*, Coimbra, Almedina, 1979, p. 49.

⁹² Cf. Boris Eikhenbaum, «Littérature et Cinéma», in AA.VV., *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, op. cit., pp. 203-208.

⁹³ V. M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, op. cit., p. 562.

⁹⁴ *Idem*, p. 625.

⁹⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique*, op. cit., pp. 59-60.

Dentro do contexto das relações intertextuais, e considerando que o objecto da Poética não é o estudo do texto na sua singularidade mas o estudo do arquiteyto, ou seja, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, géneros literários, etc. – que distinguem cada texto, e o tornam singular, Genette propõe uma teoria da transtextualidade do texto, isto é, tudo aquilo que coloca o texto em relação oculta ou manifesta com outros textos. A transtextualidade inclui cinco tipos de relações – a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquiteytualidade e a hipertextualidade. Por hipertextualidade Genette entende:

[...] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Pour le prendre autrement [...] texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être de l'ordre [...] tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération [...] de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui ou le citer⁹⁶.

Ainda que o estudo de Genette se restrinja às relações entre textos literários, dedica uma última parte do seu estudo às relações «hiperartísticas»⁹⁷, salientando que as transformações e as imitações não se limitam à Literatura, já que a época contemporânea é fértil em transformações picturais que podem ser consideradas como equivalentes da paródia ou de outro tipo de relação transtextual.

Pela emergência de fenómenos literários de hibridez artística, também férteis na época contemporânea, cujo diálogo intertextual sugere as relações estabelecidas por Genette, considera-se aqui legítimo aplicar a este exemplo de transposição intersemiótica que é a transformação de *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore* (texto A) em *O Diário de K.* (texto B), a noção de hipertextualidade, apresentada em *Palimpsestes*, onde se encontra definida a noção de transposição como uma das relações hipertextuais de transformação em regime sério⁹⁸.

⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, la Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

⁹⁷ Cf. *idem*, p. 536.

⁹⁸ Cf. *idem*, p. 45.

3.2 – «Quem é K., afinal?»

O Diário de K., enquanto resultado de um processo de derivação do texto *A – A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, recebe a designação de hipertexto. Por constituir um exemplo de tradução intersemiótica, corresponde a uma prática de transposição formal, e é neste regime que se estabelece a relação de hipertextualidade entre as duas obras. Sendo o hipertexto caracterizado pela sua configuração icónico-verbal, modalidade assumida pela banda desenhada, importa agora observar os aspectos visuais de que se reveste o hipotexto, e que estarão na base do processo de transposição.

A obra de Raul Brandão inscreve-se dentro da estética expressionista. O expressionismo literário sucedeu ao expressionismo plástico, e manteve com ele um estreito diálogo, característica das vanguardas europeias do início do século XX. Além de parecer recriar o ambiente diletante dos grupos de vanguarda expressionistas alemães como o «Die Brücke» ou o «Der Blaue Reiter», *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* é uma obra fortemente marcada pela linguagem pictórica que caracteriza este momento da história da arte. A recriação de ambientes soturnos; a exploração do tema da cidade e da degradação da condição humana como consequência do desenvolvimento urbano; a deformação das personagens, tanto ao nível do carácter como ao nível da configuração física de onde sobressaem figuras angulosas; a utilização de um cromatismo intenso, traduzido no uso repetido de sinestésias policromáticas, aproximam esta obra do expressionismo pictórico, ao mesmo tempo que a reveste de um carácter fortemente visual⁹⁹.

O predomínio de imagens ricas em pormenor, o rigor e a minúcia do registo descritivo de Raul Brandão concorrem para a vividez das imagens representadas, para o grau de visualidade desta obra que, ao invés de um livro que é

⁹⁹Cf. Alice Brill, «O Expressionismo na Pintura», in *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 392-395.

dado a ler, parece tratar-se de um quadro que se oferece à visão. Não sendo apenas uma característica deste romance, mas de toda a obra de Brandão, Vítor Viçoso alude à importância deste *encontro das Artes com as Letras* para a compreensão da estética brandoniana:

[...] a análise das relações entre a ficção brandoniana e a pintura revela-se, portanto, pertinente para a compreensão da génese da sua estética, pois tanto no seu pendor simbolista como no expressionista, a sua obra se escreveu iterativamente, num monocromatismo ou num policromatismo simbólicos, ao jeito de quem pinta. Sem esquecer, evidentemente, que o próprio escritor viajou efemeramente pelo território das artes plásticas, como amador, com toda a intensidade polivalente da palavra¹⁰⁰.

Raul Brandão parece pincelar com pincéis de verdade as personagens e imagens textuais. O desejo de pintar com palavras surge com frequência na sua obra. A referência a elementos plásticos ocorre predominantemente em *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore*, através de um campo lexical que remete para o contexto da pintura, onde são frequentes substantivos como «imagem», «retrato», «cor», «broxada de tinta», «tela», e «pincel», e verbos como «tingir», «pintar», «desenhar». Outros elementos relacionados com o tema da pintura concorrem para a caracterização das personagens: um dos elementos do grupo de Raul Brandão e de K. Maurício, o Profeta, é desenhador¹⁰¹, e Pita é comparado a um pintor: «como um pintor que na febre atirasse broxadas de génio para a tela»¹⁰². As personagens são envolvidas num ambiente cromático próprio. Este ambiente alterna entre o negro (das existências sombrias, e marcadas pela dor, de K. Maurício, do Palhaço, de Pita, e de todos os que se reúnem debaixo do tecto da hospedaria de D. Felicidade), a paleta de cores dos palhaços do circo «como sapos verdes, amarelos, roxos, negros»¹⁰³, o escarlate das mulheres *fardées*¹⁰⁴, e o branco luminoso de Camélia:

¹⁰⁰ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰¹ Cf. Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰² *Idem*, p. 29.

¹⁰³ *Idem*, p. 69.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 43.

[...] na claridade violenta do circo, Camélia apareceu enfim sobre o cavalo negro, toda branca, e passou rápida, esbelta e loura, a sangrar na luz púrpura, rósea, evocada num sonho, imagem que se desdobrava, na fúria do galope e no triunfo da música, como uma figura de quimera, conforme os jactos dos reflectores. As cores, restos de poente, escamas de sol, escorriam sobre o cavalo negro, até que, entre a rajada de palmas caiu no selim, com uma graça de cisne, toda branca outra vez...¹⁰⁵.

Camélia é um ser radioso, quase transparente, como um prisma de vidro onde se pudesse fazer incidir um feixe de luz que projectasse o espectro das cores provando que a cor branca reúne em si todas as cores. A descrição que é feita neste excerto evoca a *experimentum crucis* de Newton. Esta experiência consiste em projectar um feixe de luz num prisma de vidro e assistir à refacção do espectro das cores, e através do processo inverso obter novamente luz branca. Um dos aspectos mais importantes da teoria óptica de Newton reside no facto de que a refacção do raio luminoso não produzia apenas a decomposição do espectro das cores, mas podia reestruturar-se ao inverter o mecanismo e ao produzir de novo luz branca: experiência crucial designada *experimentum crucis*. Esta separação dos raios luminosos é uma experiência simples, no entanto, revela-se a mais completa relativamente ao fenómeno de percepção da luz e da visão fisiológica das cores¹⁰⁶. A capacidade de Camélia reflectir esta luz torna-a uma *personae crucis*, crucial na vida do Palhaço. Crucial no contraste cromático que estabelece com as cores com que são *pintadas* as restantes personagens e os ambientes onde estas se movem.

A opacidade das personagens, nomeadamente de Pita e do Palhaço, contrasta expressivamente com a transparência e a translucidez de Camélia. Para o Palhaço, Camélia é este ser feito de luz e de cor, que acende o seu sonho, que poderia, se o seu amor fosse retribuído, transformar a sua vida de *cor monótona*.

Imagens de grande visualidade e vividez descritiva trazem à mente o género particularmente concebido para traduzir as imagens visuais paradoxalmente presas no movimento fluido das palavras, definido por Krieger como *topos of stillness*. A *ekphrasis* literária, pelo poder de vivificação da linguagem, permite representar imagens de grande visualidade. A caracterização

¹⁰⁵ *Idem*, p. 70.

¹⁰⁶ Manlio Brusatin, *Histoire des Couleurs*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 102-104.

de K. Maurício é bem representativa desta capacidade de vivificação das imagens textuais:

O bico aguçara-se-lhe, mais salientes as maxilas, mais funda a ruga que lhe cortava a face, e duas ou três mechas de cabelo no crânio – máscara pícara e sinistra. A figura ossuda criara maiores angulosidades e feitos desengonçados. [...] Estava calvo, o nariz aguçara-se, formando com o queixo um bico formidável de ave de rapina, e, sobretudo, havia nas suas faces um rictus indecifrável de, misto de riso e de concentração dolorosa¹⁰⁷.

A representação pictórica de Filipe Abranches corresponde com clara evidência a uma transposição semiótica das palavras de Brandão. O fluido temporal em que se inscreve o discurso literário é redimensionado à espacialidade da imagem visual.



6 – Filipe Abranches, *O Diário de K.*, Lisboa, Polvo, 2001, Prancha 17 e 15

A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore constitui o retrato de K. Maurício: «era uma criatura singular – posso eu dizê-lo que o conheci melhor que os outros, e que completei a figura pelos papéis que deixou»¹⁰⁸, e o seu autor «como um pintor que na febre atirasse brochadas de génio para a tela»¹⁰⁹ cria,

¹⁰⁷ Cf. Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., pp. 47-53.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 12.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 29.

pela iconicidade das imagens verbais, um espaço onde a Literatura se cruza com a pintura, e o texto literário se converte numa obra de arte pictórica.

Merleau-Ponty afirma em *O Olho e o Espírito* que «todo o poder de um quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível»¹¹⁰. As suas palavras poderiam ser reescritas. Invertendo a posição das palavras «quadro» e «texto», obteríamos a expressão da vontade de Raul Brandão: «todo o poder de um texto é o de um quadro», ao afirmar de si próprio, e do seu acto de escrita, que «o que eu queria dar só o podem fazer os pintores»¹¹¹, ou ainda «se eu fosse pintor dava isto com três brochas cheias de tinta»¹¹².

Raul Brandão representa o paradigma do poeta-pintor, personificando aquilo que Luís Adriano Carlos define como «uma aliança íntima de duas linguagens, separadas por matérias e semióticas distintas»¹¹³. A visualidade cromática atingida pela palavra na sua obra parece estar directamente associada à exploração da plasticidade da cor. O predomínio de sinestésias, particularmente de sinestésias policromáticas, é uma característica desta obra, nomeadamente a partir do terceiro capítulo, onde se faz a descrição minuciosa dos espectáculos do circo, com todas as cores dos disfarces dos palhaços, das bailarinas, dos trapezistas, e de todo o espectáculo festivo das artes circenses. Perante a paleta de cores que se coloca aos nossos olhos, vários efeitos se produzem. Luís Adriano Carlos observa que a «cor dá uma aparência de vida às imagens e transforma o discurso das palavras numa festa para os olhos [...] fornece o material necessário ao trabalho do poeta, que dispõe [...] o jogo subtil das emissões de energia, das tonalidades e dos fluxos vibratórios, dos contrastes complementares ou estridentes, dos brilhos, das saturações»¹¹⁴. Kandinsky, para quem a cor é usada de forma emotiva, e possui além do seu valor plástico um valor simbólico, provou que a cor exerce uma influência directa sobre o espírito: «do ponto de vista

¹¹⁰ Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 2000, p. 36.

¹¹¹ Raul Brandão, *Os pescadores*, Lisboa, Comunicação, 1986, p. 71.

¹¹² *Idem*, p. 47.

¹¹³ Luís Adriano Carlos, «Pintura e Poesia na Mesma Pessoa», in Saúl Dias, *Obra Poética*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 12.

¹¹⁴ Luís Adriano Carlos, «Pintura e Poesia na Mesma Pessoa», art. cit., pp. 15-16.

estritamente físico, o olho sente a cor. Experimenta as suas propriedades, é seduzido pelas suas propriedades, é seduzido pela sua beleza»¹¹⁵. Perante o texto de Brandão, não é o nosso olhar que vê a cor, mas é a nossa mente que a percebe, e que, *seduzida*, constrói o ambiente cromático pretendido pelo autor.

Tanto a banda desenhada de Abranches como a obra literária de Raul Brandão, comunicam pela cor. A obra de Abranches, a preto e branco, compõe-se de matizes de cinzento, e todas as cores presentes em Brandão, da púrpura ao verde se misturam num concentrado negro, exprimindo o sentido nocturno da vida do Palhaço. Por este facto, poder-se-ia dizer que concentra todo o policromatismo de *A Morte do Palhaço* e *o Mistério da Árvore*, sugerindo a simbólica premissa de Goethe segundo a qual é o cinzento, e não o branco, que reúne todas as cores:

[...] la couleur est liée tant à la lumière qu'à l'obscurité, en général au noir et au blanc qui, mélangés, donnent le gris: le gris, et non le blanc, est donc la couleur qui réunit toutes les autres¹¹⁶.

Ainda no contexto de Goethe poderíamos dizer que, a figura de K. Maurício, ou a do Palhaço, são figuras de plenitude cromática. A sua *cor monótona*, nunca definida por Raul Brandão, poderia ser o cinzento, e deste modo conjugar o negro da sua dor, ao branco de que se reveste a figura de Camélia.

A cor púrpura é a cor que se encontra mais profundamente enraizada na cultura de toda a civilização. Associada desde sempre ao sangue e à vida, é universalmente considerada como o símbolo fundamental do princípio da vida. É também a cor que, na variante escarlate e vermelho, surge com mais frequência na obra de Brandão, ocorrendo cerca de trinta e uma vezes nos fragmentos «K. Maurício» e «A Morte do Palhaço». Dir-se-ia que Brandão põe aqui em prática a famosa tradição tintureira dos romanos designada como «*ars purpuraria*», para quem a conotação desta cor com sinais de glória e de riqueza, realçava a dignidade e a distinção do indivíduo¹¹⁷.

Em Raul Brandão, esta cor, colocada expressivamente em contraste com o negro, e por mais do que uma vez associada ao verbo «sangrar», assume uma

¹¹⁵ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, p. 57.

¹¹⁶ Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 115

¹¹⁷ Cf. *idem*, pp. 53-54.

simbologia que, representando o mistério da vida, nos remete para o nocturno, para o feminino, para o secreto: o xaile da Velha é púrpura, assim como os vestidos, o cetim, as fantasias, as ilusões. A noite é escarlate, tal como a poalha, a quimera, as notas musicais, as feridas, as flores, os palhaços.

A utilização da cor na obra de Raul Brandão segue os cânones do expressionismo pictórico. Os jogos de luz e cor existentes nesta obra sugerem a linguagem pictórica criada pelos expressionistas: por um lado, o uso de contrastes através de uma coloração intensa; por outro, a exploração do valor expressivo das cores isoladas e do contraste das cores complementares a fim de realçar o brilho e a luminosidade. Longe do efeito pictórico do impressionismo, mas dele aproveitando os efeitos de luz e cor, o expressionismo coloca no centro da expressão artística o indivíduo e a sua vivência, e os sentimentos e as emoções são exprimidos através do uso expressivo da forma e da cor.

Todo o romance é uma tela de fundo enegrecido – a vida de K. Maurício – para onde são atiradas umas pinceladas de cor – o circo. É de destacar o uso *violento* da cor, quer através dos grandes contrastes cromáticos utilizados – negro/vermelho; verde/amarelo; branco/escarlate; branco/preto quer através da associação de cores aos ambientes recriados e aos estados de espírito das personagens. Josef Albers, nas lições reunidas sob o título *Interaction of Color*, refere que na percepção visual quase nunca se percebe uma cor tal como ela é na sua materialidade física. Este facto faz com que a cor seja o mais relativo de todos os meios que emprega a arte¹¹⁸. Tudo aquilo que é sentido e vivido é traduzido em cor.

Manlio Brusatin sublinha que as cores são aventuras ideológicas na história material e cultural do ocidente. Na obra *Histoire des Couleurs*, observa que as significações ligadas desde sempre às cores não exprimem nenhuma verdade, nem nenhum valor real, se separadas do modo de produção técnica, e descreve a essência que permite revelar com exactidão as ilusões teóricas e os seus efeitos práticos, bem como as motivações filosóficas e sociais. As cores aparecem no seio de uma relação complexa que liga histórica e culturalmente um modo de percepção e um modo de produção e fixação, e conquistam uma espécie de autonomia

¹¹⁸ Josef Albers, *Interacción del Color*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 13.

que permite interpretar as sociedades e as culturas. Com Newton, as cores deixam de ser uma figura da produção pictural, passando a ser uma transmissão de luz. Posteriormente, Goethe invoca a subjectividade da percepção e contesta o carácter primário da luz branca e o carácter secundário das sensações cromáticas. Além disso, estabelece um programa de uma fisionomia – fisiologia da visão onde, na dialéctica da opacidade e da transparência se revela a acção secreta da arte da Natureza¹¹⁹.

O Homem do Violino

Seguir o rastro de uma personagem dispersa por uma narrativa de estrutura fragmentária revelou-se uma tarefa complexa. As frequentes interrogações sobre «quem é quem», e a confusão originada, por vezes, pelo próprio discurso de Raul Brandão, cuja voz narrativa alterna entre a terceira e a primeira pessoas do singular conduzem a uma figura compósita, resultante da síntese de três personalidades: o próprio autor, K. Maurício (soma da personagem de *Os Nefelibatas* e da de «A Morte do Palhaço») e o Palhaço:

Entre a barafunda das notas destaca-se *A Morte do Palhaço*, romance incompleto, e quase autobiográfico: por isso lho publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*. Esta história de um palhaço sempre agarrado à sua quimera, não é afinal toda a sua história?...¹²⁰

Estas são as palavras do narrador e autor Raul Brandão em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, numa espécie de preâmbulo àquilo que se tornará, aos olhos do leitor, a arena de circo, o espaço de acção da personagem K. Maurício. Todo este romance é construído em torno desta figura enigmática, «o homem do violino»¹²¹, o elemento mais carismático do «bando de noctívagos, de

¹¹⁹ Cf. *idem*, pp. 11-14.

¹²⁰ Cf. Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, op. cit., p. 17.

¹²¹ *Idem*, p. 11.

sonhadores, de desgraçados»¹²², o mais estranho e reservado elemento do grupo de jovens diletantes e insubmissos.

De ar soturno e envergando sempre «um velho penante e um casaco no fio»¹²³, o rosto enfiado exprimindo uma feição carcomida pela dor, a caracterização de K. Maurício oscila entre o comiserável e o ridículo, passando ao longo da obra de virtuoso («não era só a sua extraordinária música que nos atraía»¹²⁴) a *clown* («lembra-me um *clown* que tivesse por força de fazer rir a multidão ignara»¹²⁵), e no final da obra, à simbiose dos dois.

A dor que sempre o assombrava revelava a todos aqueles que com ele conviviam, o mal de viver, a dor inquieta, a morte, o tédio perante a realidade: «a sua dor, o seu sonho traduzia-os em sons extraordinários, numa música que nos raspava os nervos até ao fundo da alma»¹²⁶. O violino gemia uma dor extensível à natureza circundante, como é próprio do expressionismo, e as próprias oliveiras se contorciam ao ouvi-lo. O poder extraordinário de K. Maurício residia no violino. Este instrumento é a voz de um ser que se silenciava no sonho, e que impressionava todos quantos o ouviam e que por esse motivo se tornavam os seus seguidores: «a música do homem do violino corria com o luar e dizia-lhes tudo o que não sabiam exprimir»¹²⁷.

K. é a figura emblemática de *O Diário de K.*, a presença sempre ausente deste *Diário*: «K. morreu, está morto... pronto. Do seu diário nada se sabe. A dona da pensão confiscara as folhas dispersas no quarto do misterioso hóspede»¹²⁸. Tão misteriosa quanto esta personagem, afigurou-se-nos toda a narrativa de *O Diário de K.*, centrada na lacónica questão: «quem é K., afinal?»¹²⁹.

Ao procurar a resposta a esta questão, é impossível ignorar o texto *Os Nefelibatas*, essa espécie de ponto de partida para a leitura de Brandão que é o

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Idem*. 79.

¹²⁶ *Idem*, p. 12.

¹²⁷ *Idem*, p. 20.

¹²⁸ Filipe Abranches, *op. cit.*, prancha 1.

¹²⁹ *Idem*, prancha 20.

opúsculo do grupo portuense. Nesta obra, K. Maurício é assim caracterizado por Luís de Borja: «beirão e fidalgo. Tímido, não tinha amigos, nem os queria. Poucas vezes falava – e nunca o vi alegre...Vivia para a Arte. Creio que era virgem – e essa estranha figura de histórico, só por si, daria um magnífico, um largo estudo»¹³⁰. Reflexão que naturalmente se impõe, pois, o K. Maurício de *Os Nefelibatas* nem sempre coincide com a personagem de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, e K. parece resultar da fusão de K. Maurício com o Palhaço, mas também com o velho *Clown*.

Da leitura de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* depreende-se que, ao longo da narrativa, são frequentes os excertos onde a voz do narrador alterna entre a terceira e a primeira pessoas do singular, consolidando a hipótese de K. Maurício ser Raul Brandão e ao mesmo tempo o Palhaço. Se recordarmos a *teoria da arte* estabelecida na *bíblia nefelibata*, a narrativa deve ser autobiográfica, pelo que um será todos, uma espécie de eco que se repercute ao longo da ficção brandoniana, ou, como defende Vítor Viçoso, o reflexo como num espelho: «uma consciência infeliz e paradoxal onde o escritor (eu) e o grupo literário (nós) se podem olhar especularmente»¹³¹.

K. Maurício é a ficção do desencanto e do pessimismo. Representa o retrato da introversão e da rejeição do racionalismo e do pragmatismo burguês. Símbolo de uma sociedade finissecular marcada pela crise do individualismo, de ruptura entre o interior e o exterior, apresentando «uma inadequação radical entre a sua sensibilidade e a sociedade»¹³², da recusa do mundo, do ensimesmamento, e restando-lhe apenas uma «orla onírica e narcísica onde se consome»¹³³.

Tal como observa Vítor Viçoso, a vida e a morte de K. Maurício são o símbolo que pode libertar o eu da descida ao universo degradante e encaminhá-lo para a totalidade, para a ordem nostálgica. A morte de K. Maurício representa um sacrifício, a negação da sociedade burguesa; é, no fundo, a expressão literária de uma revolta simbólica contra o imaginário social dominante, negatização de um universo de falsos valores.

¹³⁰ Luís de Borja, *op. cit.*, p. 40.

¹³¹ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 167.

¹³² *Idem*, p. 166.

¹³³ *Ibidem*.

A biografia de K. Maurício, o seu diário ou ficção narrativa são exemplo do modo de sentir do homem da «geração de 90»: espécie de anti-herói, de figura insólita marcada pela dor, pelo tédio e pelo sonho¹³⁴. Vítor Viçoso acrescenta que K. Maurício representa a máscara por detrás da qual se esconde Raul Brandão, constituindo, ao mesmo tempo, o reflexo do *eu* colectivo de *Os Nefelibatas*: «no discurso nefelibata, o vulto do *clown* espreitava já sob a máscara sublime do dandismo finissecular»¹³⁵. É a «máscara» onde se projecta uma textualidade autobiográfica. Símbolo do artista, mártir e *clown*, participa daquilo que Vítor Viçoso designa por «hagiografia decadentista»¹³⁶, pois esta personagem move-se num «cenário intimista, fantasmático e mesmo sobrenatural, no qual se move, codifica-se, portanto, segundo os cânones estético-ideológicos do Decadentismo, embora o mal de viver e a postura do tédio que o caracterizam evidenciem uma nítida herança romântica»¹³⁷. Tal como escreve Raul Brandão, «não é um ser cómico e pícaro, sinistro quase, desgraçado e profundamente humano dentro da sua época?»¹³⁸.

Apesar de o romance que deixou escrito se desenrolar no circo, cenário de grande efusão cromática contrastando com o monocromatismo dos anteriores espaços em que se desenrola a acção, a vida de K. Maurício é cheia de negrume, assombrada por um bando de espectros que constantemente o perseguem fazendo com que toda a sua vivência seja expressa «numa única cor monótona»¹³⁹, nocturna, ainda que de noite de luar.

À questão «quem é K., afinal?» poder-se-ia responder que é uma cor monótona, uma ferida negra a sangrar púrpura. Toda a sinestesia policromática acaba por ser absorvida pelo negro que envolve o desejo de morte que atravessa a obra. Kandinsky traduz este efeito numa fórmula simples: o olho vê, a alma sente. As cores provocam impressões, e a cor (leia-se «impressão») com que se fica de *A*

¹³⁴ Cf. Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 166-167.

¹³⁵ Vítor Viçoso, *op. cit.*, p. 164.

¹³⁶ *Idem*, p. 165.

¹³⁷ *Idem*, p. 165.

¹³⁸ Cf. Raul Brandão, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁹ *Idem*, p. 20.

Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore é o negro de *Diário de K.*, «que se matou por um fantasma»¹⁴⁰:

A vida vai para mim
reduzir-se a um hábito. Perder,
perder o que em mim resta,
como num lar que não tarda
a apagar-se de todo¹⁴¹.

¹⁴⁰ Luís Adriano Carlos, «Consolações Filosóficas – VIII. Primeiro Fragmento de K. Maurício, que se matou por um fantasma», in *O Suicida Aprendiz*, Lisboa, ASA, 2001, p. 32.

¹⁴¹ *Idem*, p. 33.

Conclusão

Reconhece-se que a esta dissertação presidiu um critério pouco convencional. O ponto de partida para a exploração da obra de Raul Brandão foi o texto de Filipe Abranches, em banda desenhada. Do monocromatismo de *O Diário de K.* partiu-se à descoberta do cromatismo sinestésico de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Do poder de sugestão da imagem visual partiu-se à exploração do universo ficcional de Raul Brandão. Ao estudo do discurso literário em si preferiu-se um estudo sobre o comportamento deste mesmo discurso em fusão com outras formas de arte.

A questão «e porque não *literatura* aos quadradinhos?», que se colocou desde o início como um desafio, levou a uma reflexão sobre o sistema da banda desenhada e à posterior constatação da sua autonomia no sistema das artes. A noção de *literatura gráfica*, nela implicada, conduziu ao estudo do processo de semiose literária. Neste sentido, importou sobretudo aquilo que diz respeito ao signo verbal, e ao seu comportamento icónico, em analogia com o signo visual. Importou a visualidade literária como aspecto que concorre para o diálogo intertextual entre a banda desenhada e a Literatura. Importou a estruturalidade do texto, e da narrativa, como base comum de análise para *O Diário de K.* e *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

Verificou-se que a imagem visual se constitui como um sistema de significação com uma organização interna autónoma, regida por códigos visuais específicos. Na análise da linguagem da banda desenhada deu-se principal destaque ao estudo dos códigos, nomeadamente aqueles que concernem unidades mais amplas, mais elaboradas, pois são estes códigos que governam a articulação, no tempo e no espaço, das unidades a que se dá o nome de «quadradinhos» – a unidade fundamental da linguagem da banda desenhada, obedecendo a critérios visuais, narrativos e discursivos. A partilha do modo narrativo é um dos aspectos que aproxima os dois textos. O género narrativo, com o conjunto das suas categorias (intriga, diegese, situação, tema, conflito dramáticos, personagens,

etc.), existe enquanto sistema de pensamento, forma de compreensão do mundo, representando uma actividade imemorial do ser humano. É transversal aos diferentes sistemas semióticos, e pode existir em cada um deles: no sistema literário, no sistema do cinema, no sistema da banda desenhada. A concepção de narrativa como estrutura semiótica apresenta a vantagem fundamental de considerar a «história» e o «discurso» como elementos solidários, não dissocia a lógica das acções da expressão formal da sua substância, pelo que o seu objecto pode abranger diferentes substâncias ou materiais: a palavra, o desenho, o filme, a banda sonora. A redução da narrativa a uma estrutura que tanto pode assumir a forma literária, a forma cinematográfica, como a forma de banda desenhada, permitiu colocar a um mesmo nível de análise as duas obras aqui em estudo – *O Diário de K.* e *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

Ainda que pertencentes a sistemas artísticos diferentes, tanto o texto literário como o *texto* em banda desenhada representam campos de significação assentes em sistemas de signos. O texto literário, na medida em que apresenta uma imagem reconhecida culturalmente, cuja representação mental partilha as propriedades do objecto denotado, é um signo icónico e possui um grau de visualidade equivalente ao das artes visuais. Neste sentido, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* constitui um conjunto significante, a reunião de um conteúdo a uma forma de expressão, segundo a formulação de Hjelmslev, e constitui-se como um signo inserido num processo de semiose, cuja base pragmática permite converter ou transpor o seu conteúdo para outra matéria de expressão, nomeadamente para o sistema icónico-verbal. *O Diário de K.* é assim o resultado de um processo de tradução intersemiótica, correspondendo a uma prática de transposição formal. Considerando que a obra de Raul Brandão funciona como texto de origem a partir do qual resulta a novela gráfica de Filipe Abranches, efectuou-se um estudo das duas obras no sentido do diálogo intertextual, a fim de determinar quais os elementos pictóricos de que se reveste a obra literária que permitem a sua transposição para outro sistema semiótico, e em seguida observar a forma como o processo de transposição é efectuado, rejeitando ou assimilando o factor literário.

A investigação levada a cabo pelos Formalistas Russos sobre a linguagem do cinema mereceu aqui uma atenta reflexão, não só porque representou um

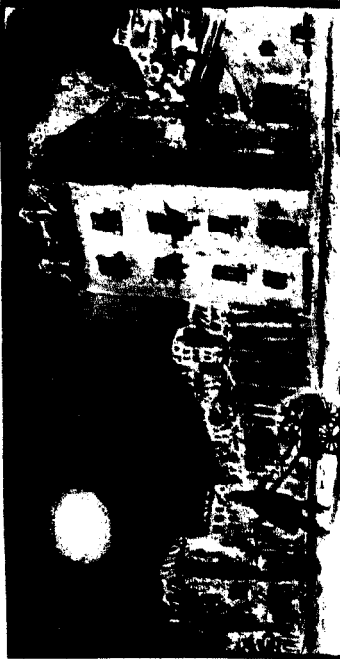
enorme contributo ao desenvolvimento da linguagem da banda desenhada, mas também porque, encarado o cinema como um fenómeno de transposição intersemiótica de obras literárias interferia com esta série e constituía um desafio ao processo de evolução do sistema literário.

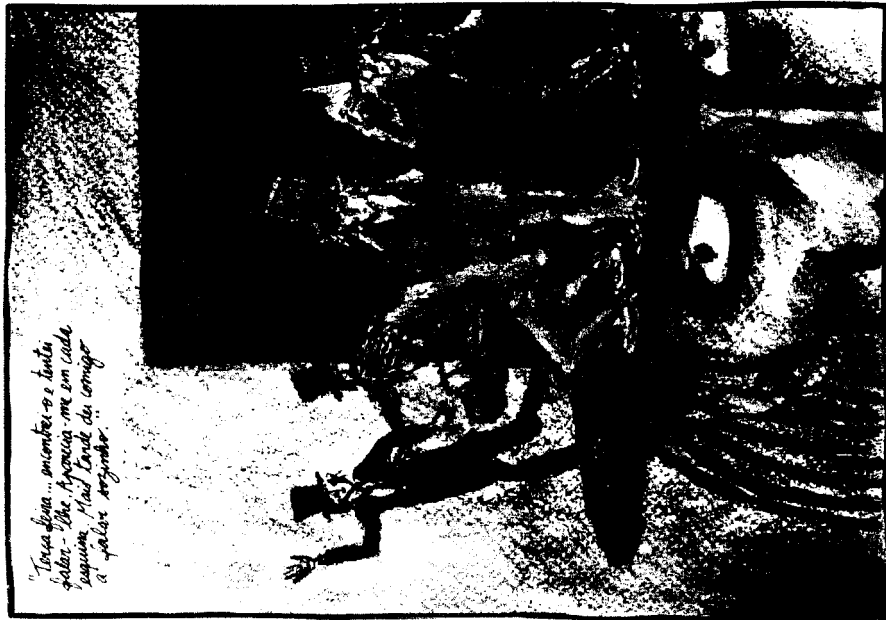
A banda desenhada é uma forma de arte essencialmente gráfica que marca um tempo em que os fenómenos culturais e artísticos se caracterizam pela fusão do verbal com o visual. Apesar de vulgarizada pela cultura americana e rotulada como fenómeno de massas, e por esse motivo desprestigiada pelo meio intelectual, a denominada «9.^a arte» ocupa um papel de destaque na cultura, estabelece um importante diálogo com outras formas de arte, e constitui indiscutivelmente uma forma de expressão do imaginário moderno.

Anexo

Nota introdutória

O anexo a seguir apresentado consiste na reprodução integral da novela gráfica *O Diário de K.*. A fim de tornar evidente o processo de transposição intersemiótica das obras em análise, foi construída uma tabela onde se dispuseram os excertos da obra de Raul Brandão relativos ao conteúdo de cada uma das pranchas de banda desenhada. Como se verificará, Filipe Abranches introduziu pequenas alterações apenas no início da narrativa, acabando por seguir fielmente o texto de *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* sem alterar a ordem diegética do romance brandoniano. *O Diário de K.* é constituído apenas pelos fragmentos que integram o romance escrito por K. Maurício intitulado *A Morte do Palhaço*.

ABRANCHES, Filipe, <i>O Diário de K</i>, Lisboa, Ed. Polvo, 2001.	BRANDÃO, Raul, <i>A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore</i>, Lisboa, Seara Nova, 1978.	<i>O Diário da Morte do Palhaço K.</i> Comentário crítico
 <i>K morreu esta noite... pronto. Por seu diário nada se sabe. A dona da pensão confundiu os folhos de papel no quarto do misterioso hóspede.</i>  Prancha 1	«[...] esse homem que acabou com um tiro na cabeça, deixando-me os seus papéis — notas, projectos, um diário, um esboço de novela e certas páginas singulares. Matou-se por um fantasma. [...] p.11, in «K. Maurício» K. Maurício estoirou a cabeça com um tiro de pistola, e era na verdade o que tinha a fazer de melhor. Trabalhar como? trabalhar em quê? ele que, aos vinte e sete anos, se sentia em imatúrgação capaz de tudo, mas que na verdade era incapaz, o miserável, dum esforço que não caísse logo num desânimo de dias. A mais leve contrariedade bastava para o desalentar. [...] p.19, <i>idem</i> A sua vida, a sua alma, ele a estatela nas páginas esfarrapadas do livro que se segue e que deixou escrito. Entre a barafunda das notas destaca-se <i>A Morte do Palhaço</i>, romance incompleto, e quase autobiográfico: por isso lho encontro com título de <i>Diário</i>. Esta história de um palhaço sempre agarrado à sua quimera, não é afinal toda a sua história?... [...] pp.16-17, <i>idem</i>	<i>As primeiras seis pranchas de O Diário de K. constituem uma recriação livre de A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore. O desenho representa o universo da hospedaria de D. Felicidade, descrita no início da obra de Raul Brandão. A curta legenda que acompanha o primeiro quadradinho informa sobre a morte de K. Maurício e sobre a existência do seu diário, resumindo o primeiro momento da diegese deste romance. Uma das alterações introduzidas por Filipe Abranches diz respeito ao diário, cuja posse é atribuída à proprietária da hospedaria.</i>



Prancha 2

Singular ligação a destes tipos que o acaso
reunia naquela casa de hóspedes da D.
Felicidade. [...]

p. 25, in «A Casa dos Hóspedes»

Tenho-o ainda hoje diante de mim tal como o
vi da última vez, com um velho penante e um
casaco no fio [...]
p. 11, in «K. Maurício»

Estou a vê-lo esguio e calado, com os olhos em
brasa [...]
p. 19, in «K. Maurício»

*Esta prancha apresenta, como foi dito, alterações ao
texto original. O leitor é desde logo introduzido no
discurso do diário, onde a indicação temporal não
existe na narrativa literária.*
*Os excertos seleccionados de A Morte do Palhaço e
o Mistério da Árvore dizem respeito à caracte-
rização da personagem principal, elementos que pré-
sidiaram à reprodução iconográfica de K. por Filipe
Abranches.*



Prancha 3

O Doido sonhava — e todas as suas visões vagas caminhavam, numa atmosfera de beleza, para de súbito, num pormenor, ficarem grotescas, aos pulos como um sapo. [...]
idem

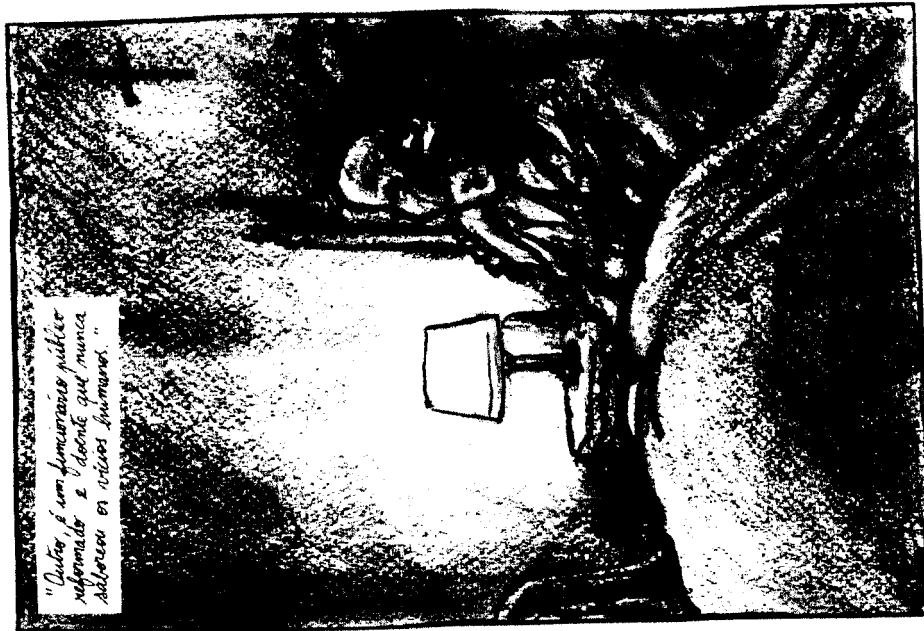
Tal como no início do romance de Raul Brandão, é efectuada a apresentação das personagens reunidas sob o tecto de D. Felicidade. Aqui o Doido é designado como «um louco». Nota-se a preferência por um registo menos cuidado, o que parece ser uma característica da intervenção de Filipe Abranches sobre o texto original.



Prancha 4

O Anarquista tinha gestos de profeta, e na sua eloquência havia rasgos de visionário: como um vendaval que arrombava portas, assim ela entrava pelo sonho dentro, engrandecida. Evocava as multidões, a miséria humana, a dor humana. [...]
 ibidem

A personagem do Anarquista é transformada, mas apenas na dimensão ideológica que o seu nome representa. Filipe Abranches converte-o ao socialismo-leninista e desenha o rosto desta personagem com os traços fisionômicos do líder histórico.



"Quero, é um feminismo público
reclamado e visível que nunca
abandonou os valores humanos."

o Gregório, antigo chefe de repartição, que
havia anos estava encarangado num quarto [...]
ibidem

*Aqui, como se pode observar, não existe alteração
ao conteúdo da narrativa literária, à excepção da
designação do cargo profissional da personagem
Gregório, que é actualizada.*

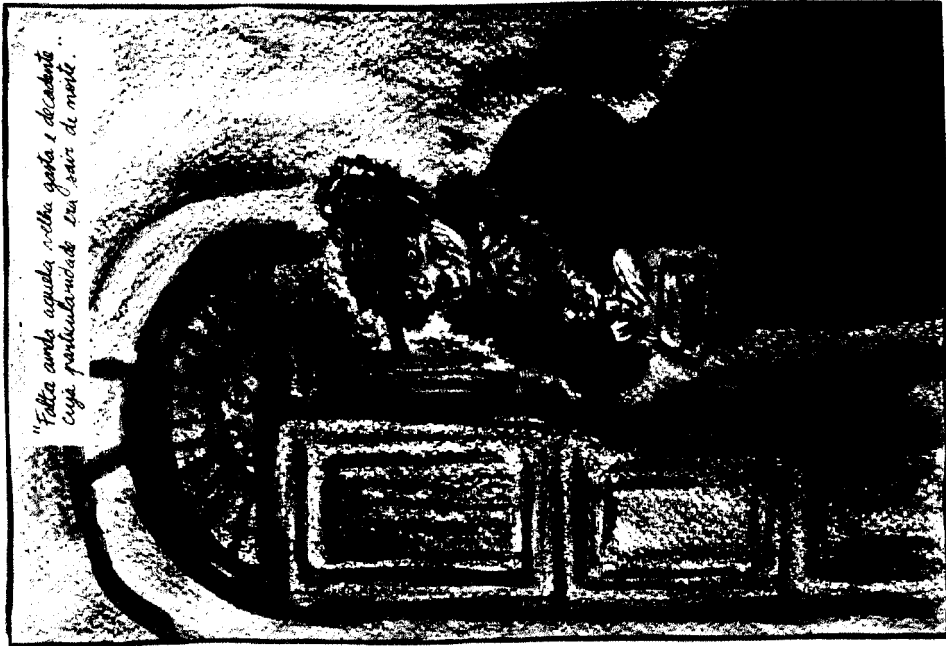


"De todos os inquietos o homem de xale negro
era o mais constrangedor. Dizia-se dele que
aparecia muitas vezes nu, e que, quando
em qualquer a sessão de neurologia

Prancha 6

O Pita era um misto de filósofo e de ladrão.
Sabia tudo, vendia tudo. Amara princesas e
trazia um velho xaile-manta, que de tanto ter
visto a miséria parecia arrepiado [...]
pp. 25-26, *idem*

Filipe Abranches recria a personagem de Pita
destacando a peça de vestuário com que Raul
Brandão o singulariza. É-lhe associada a repre-
sentação icónica de uma mulher desnudada que
traz o conhecimento que Pita possui sobre as
mulheres e as relações que mantém com o
«pequenname».



Prancha 7

A Velha passava o dia a contar as rugas diante do espelho, na raiva de se sentir escarnecida. Meditava quanto tempo podia amar ainda, enganava-se e convencia-se de que não estava velha nem feia. Punha flores no seio estancado e raso como uma tábua e arrepiava os cabelos. [...]

p. 26, *idem*

A personagem da Velha corresponde à personagem criada por Raul Brandão. Tanto nesta como nas pranchas seguintes – 8, 9 e 10 –, o desenhador de O Diário de K. reproduz as saídas nocturnas desta personagem, em busca de uma aventura de amor, sempre sob o olhar vigilante de Pita, tal como é descrito no romance brandoniano.

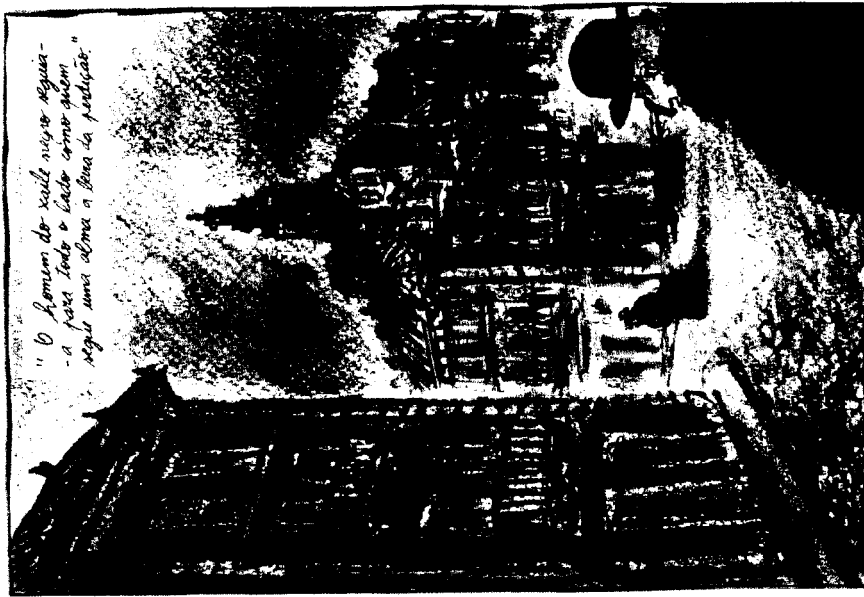


Prancha 8

À noite saía, rodava nos sítios escuros à espera duma aventura de amor, ou, desvairada, ia pelas ruas da cidade, a arrastar um xaile púrpura.

O Pita às vezes seguia-a e espiava-a, com o olho cheio de curiosidade, ruminando lá por dentro [...]

ibidem



"O homem do século segue-
-a para todo o lado como quem
segue uma alma a busca da felicidade."

Prancha 9

— Encontro-as às vezes nas ruas, caídas aos sessenta anos e sonhando ainda com a juventude. E são as que se atrevem, as que se expõem aos riscos, porque muitas como esta arrastam pelas casas de hóspedes o seu sonho inapaziguado de amor... Fã-la tímida e má o ter de viver duas vidas, uma de imaginação, outra de realidade. Por isso tem o olhar desviado para dentro, de quem segue um sonho e anda neste mundo por acaso. [...]
ibidem



Prancha 10

[...] Esta cidade trágica fez-lhe um cenário perfeito, com a noite em que a escumalha vem à tona, as ruas esganadas e o vício..., atrever-se-á ela?... Duvido... Viver é tudo!...viver!... [...]
ibidem

A presente prancha recria as figuras que constituem o ambiente nocturno de A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore: sórdidas, viciosas, decadentes. O desenho de Abranches reproduz o carácter expressionista de que se reveste a obra literária: o tema da cidade, a distorção das formas, os fortes contrastes monocromáticos que conferem agressividade à composição e os contornos angulosos com que são traçadas as expressões faciais das personagens sugerem claramente aquela corrente estética.



Prancha 11

Depois do circo passeavam junto até às primeiras tintas de alvorada. Aquela hora só noctâmbulos esguios quedavam pelas esquinas, figuras que, ao pé dos restos de cartazes púrpura, de grandes letras, faziam destaque e evocavam, perto da pompa e da grandeza, a miséria da cidade... Depois da conversa com o Pita, o cérebro em lume, ia pelo bairro pobre e desdentado, procurando ver materializado o rasto de que ele lhe falara, como um manto que cada um arrastasse, invisível e tecido a ideias e a sofrimentos... [...]

p.31-32, *idem*

Neste momento da narrativa gráfica, o leitor é conduzido ao universo circense, palco existencial das personagens, local de encontro entre as duas personagens, Palhaço e Pita, cuja amizade se revela particularmente perturbante para o primeiro.

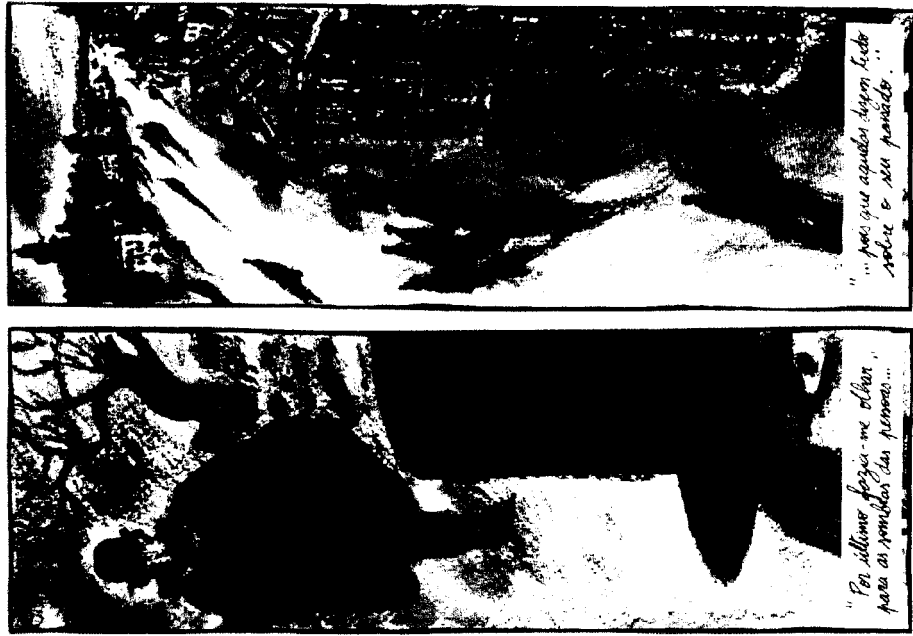


Prancha 12

E, apontando com o seu dedo nodoso e des-
carnado para a cidade, disse:

— Vai sofrer, espremer da Vida a experiência.
Deixa que te calquem o coração, assiste ao
despedaçar do teu sonho, à tua humilhação, e
depois saberás... [...]
p. 32, *idem*

*Aquilo que se designa aqui por prancha 12
corresponde na obra original a uma prancha dupla,
na qual o desenho se estende pelas duas páginas.*



Prancha 13

Com a cabeça a escalear, parecia-lhe agora ver realmente o que Pita lhe afiançara existir... Cada criatura que passava arrastava consigo uma cauda — poalha luminosa de oiro ou cinza, feita de luar ou de escarlata. Lentamente pôde distingui-los, classificá-los, conforme o manto régio ou pobre que traziam. E na noite havia-os que deixavam um grande rasto rútilo, como estrelas cadentes, onde gemiam ais de mágoa, prolongados como um som de viola que se parte. Miseros, ressequidos e sacudidos pela dor, traziam uma cauda cor de cinza, com chuviros de miriades de centelhas de lágrimas, e a poetas nimbava-os uma poalha de luar e de oiro. Velhas ardidas eram envolvidas por uma atmosfera baça, onde o imortal amor inda luzia. E alguns deixavam atrás de si restos de mantos todos púrpuras, que se iam perder na lama e no esquecimento; outros, criminosos decerto, caminhavam numa nuvem negra, onde pedaços sangrentos escorriam como punhaladas, e havia-os todos verdes, de cambiantes infinitas. Muitos arrastavam caudas enormes pela lama, despedaçavam-nas de encontro às esquinas, e alguns procuravam deitá-las fora para não mais pensarem num passado tenebroso. [...]

p.32-33, *idem*

O excerto escolhido de A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore representa o poder que Pita exerce sobre o Palhaço, iniciando-o numa descoberta ontológica do mundo. A banda desenhada mostra as sombras das pessoas, como os seres espectrais que o excerto refere, que deixam atrás de si «uma cauda de cor cinza» ao arrastarem-se pelas esquinas.



Prancha 14

À noite cada um estatela o seu sonho diante dos outros, e aquilo é um brasileiro imenso ao qual todos se aquecem. Essas horas tão curtas são extraordinárias, porque o mundo pertence-nos e as asas da quimera, que nos protege e não sai do nosso lado, tocam o céu e a terra. De dia o grupo caminha às vezes pela rua fora, falando tão alto que toda a gente se volta: impregna-o uma atmosfera de mocidade e de beleza de tal forma magnética que as raparigas — em que eles nem sequer reparam porque discutem metafísica — sentem arfar-lhes o seio redondo que se forma, e seguem pensativas. Outro momento e tudo isto desaparece para sempre a vida vai-nos modificar de alto a baixo na sua forja brutal, dando-nos uma ténpera mais rija e um sabor mais amargo... [...]

p. 10, in «K. Maurício»

As pranchas seguintes não possuem texto, pelo que a narratividade é assegurada apenas pela imagem. Os desenhos formam quadros estáticos, aparentemente sem ligação entre si, cuja narratividade é veiculada pelo olhar de K., que, como se do acto de fotografar se tratasse, capta instantes ao longo do seu percurso para casa, até à prancha 17.

A escolha dos excertos de A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore prendeu-se com o conteúdo semântico da banda desenhada.



Prancha 15

E tudo na treva é fantástico. Uma escada esganiça-se entre dois prédios, confundidos e enormes, e, arredado, um lampião luz na esquina dum beco. Parece que vão cair um sobre o outro, que são feitos de sonho e de pesadelos petrificados. Adivinha-se um começo de ruela num esgar, e umas escadinhas escuras trepam até ao negrume opaco... [...] p. 49, *idem*

Passo ruas, passo por monstros de feições carcomidas que sustentam pedras — e há que tempos que eu noto a contração dolorosa duma caríátide, só ela imóvel e fixa na noite, angustiosa e eterna como aquele laido de cão que lá ao fundo uiva no risco negro das terras. Há que infinito me entra pelos ouvidos, ao mesmo tempo que a fixidez angustiosa da figura pelos olhos, dando-me a mesma impressão de espanto e dor!... Silenciosos caminhavam na campina, entre espectros de árvore e um fio de luar entornado. E perseguíam-nos os gritos dos casebres, o aflitivo vozear das pedras leprosas e dos prédios altos, riscados de chaminés. [...] pp. 49-50, in «III Camélia»



A Cidade para aqueles sítios é cheia de ne-
grume e de velhos palácios e casebres onde ge-
rações inteiras passaram a vida, com as suas
angústias e as suas alegrias. Corações bateram,
almas floriram. Teceram-se obras de génio e
canduras. Não há ali pedra que não saiba
contar crimes e amores e, decerto, cada calhau,
a princípio inerte, criou coração, sensibilidade
e alma. [...]
ibidem

Da existência de noctâmbulo ficara-lhe um
morego a esvoaçar-lhe no crânio. Por fim,
veio trabalhar para o circo. Só saía de noite. De
dia ficava no covil do 4.º andar, ruminando
pedaços de sonho gastos e esquecidos. [...]
p. 37, in «A Casa de Hóspedes»



Prancha 17

K. Maurício fez da existência — e isto é que constitui a sua originalidade — um sonho. Fechou-se por dentro para sonhar — isolou-se para sonhar. E, quando um dia quis reentrar na vida, titubeava como um ébrio — com os olhos espantados: tudo eram ângulos e asperezas que o feriam. [...]
p. 12, in «K: Maurício»

K. Maurício só era feliz quando se refugiava no sonho, só era feliz quando se calafetava por dentro, construindo à sua vontade um inundo quimérico onde era rei ou palhaço. E isto chegou a ponto de tocar as raíças da loucura... Na realidade eu detesto esta figura fora da existência — na realidade eu chego a invejar este tipo que se matou, embebido em sonho e à procura dum sonho maior. [...]
p. 16, in «K: Maurício»



Prancha 18

O que existe é sonho, o sonho é a única realidade. Sonhar! sonhar! [...]
p. 33, *in* «A casa dos Hóspedes»



"Um suco na morte... e folhas de um doador."

Prancha 19

Esta noite encontrei-o enforcado numa oliveira, num arredor da cidade. O luar escorria sobre a ravina, e naquele sítio desolado, triste e inquietante, ele era cômico, pendurado na árvore, mais esguio, a calva a luzir-lhe como uma hóstia, mole, repugnante e coçado. *Diário?* Nem este velho bêbado teve nunca diário! Foi decerto para se dar ares de incompreendido que deixou estas folhas ao pé da árvore. Como se a sua miséria fosse diferente das outras misérias! Escorraçado e azedo, perseguiram-no como um lobo, até que o fizeram andar com fome e morrer como merecia... [...] p. 39, in «Il Halwain»

Esta prancha ilustra o episódio da morte do velho clown Halwain. Não existem alterações significativas da matriz narrativa, apenas uma condensação do texto, necessária à economia espacial da prancha. A este episódio correspondem as pranchas 20, e seguintes, até à prancha 29.



Eu nunca conheci um homem mais pitoresco do que este canalha! Nunca também, como diante deste trapo de enforcado, compreendi melhor a minha alma... Estou seco, sem emoções, e cheio de raiva. Eu ainda venho a endoiçar. [...]
ibidem

Prancha 20



Prancha 21

Na realidade eu detesto esta figura fora da existência — na realidade eu chego a invejar este tipo que se matou, embebido em sonho e à procura dum sonho maior. [...]
p. 16, in «K. Maurício»

E também não me importo de o dizer, porque já não me podem fazer mal: — Fui eu que o matei. Enforquei-o por maldade, para me ver livre dele, que me afligia e valia muito mais do que eu — o meu miserável companheiro!... [...]
p. 41, in «II Halwain»



Prancha 22

Eu rio-me... Mas vamos lá a contar a história do velho clown Halwain:
Muitas vezes me contou com redondos olhares de inveja as suas noites no Circo... (Decidamente eu hoje não posso fingir e escrever como das outras vezes. Muito me hei-de eu rir, quando eles lerem a história da minha alma!)
[...]
pp. 39-40 *idem*



Prancha 23

Na claridade branca dos reflectores, ele fez intermédios que faziam mal: quis ter génio à força, e as suas farsas afinal, longo e rapado, incomodavam como um remorso. Lembra misérias, deboches a uivarem com fome, e era lamentável e triste como uma tumba. De chapéu alto e casaca enorme, rígido e longo, parecia um cadáver fugido ao cemitério. Pouco a pouco empregaram-no em serviços ridículos: era ele quem levava pontapés dos outros palhaços, e, como ninguém lhe dava palmas, tiveram de o pôr na rua, porque metia medo...

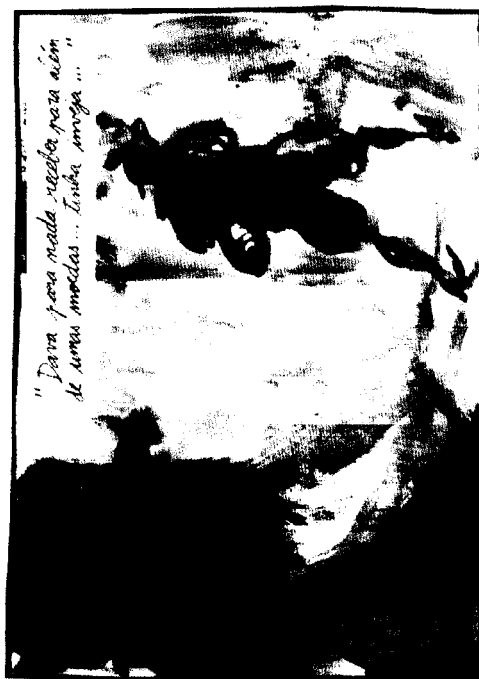
[...]

p. 40, *idem*

	Muitas vezes me contou com redondos olhares de inveja as suas noites no Circo... [...] p.39, in «Il Halwain»	<i>Ainda inscrita numa matriz expressionista, a figura do palhaço sugere o universo pictórico de Ensor. O imaginário deste pintor descreve um mundo às avessas, povoado de figuras carnavalescas, esqueletos e homens mascarados. As máscaras grotescas, que constituem os próprios rostos das personagens, ao invés de ocultarem a depravação que as caracteriza, evidenciam-na ainda mais¹. A presença de Ensor no desenho de Branches nota-se ainda ao nível da estrutura das composições, nomeadamente no destaque dado aos rostos, que se destacam pelo relevo do traço em contraste com o fundo negro, e o amontoado de rostos patente em quadros como Intriga e As Máscaras e a Morte que se encontram em Branches nas pranchas 33, 36 e 40.</i>
	Começou então a sua vida de miséria. Com um usado tapete, um fato de mascarada e uma cabeleira de três pontas, foi de rua em rua a pedir esmola e a clownear. [...] p. 40, <i>idem</i>	

Prancha 24

¹ Cf. H. W. Janson, *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 669.



Prancha 25

Este homem levou anos a imaginar-se aplaudido pelas multidões. [...]

p. 41, *idem*

Começaram a cavar-se-lhe rugas da inveja, aos cantos da boca. Habitou-se a tudo: a pontapés, a dizer bem dos que odiava, para que eles consentissem que tivesse algum talento, a ter sempre um riso nos lábios espremidos, a passar horas mortais ouvindo dizer bem dos outros... [...]

ibidem



Fui sempre um desgraçado, sem felicidade e sem paz. E os outros são felizes...[...]
ibidem

Prancha 26



"de não ter uma mulher a",
"quem possa dar porraça..."

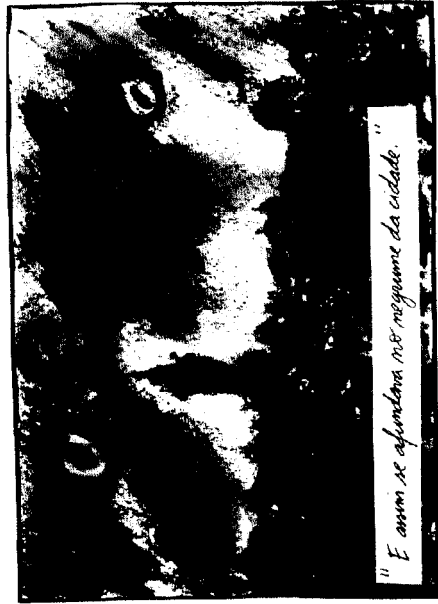
Prancha 27

Ninguém para torturar, ninguém!... [...]

ibidem

E nem uma mulher em quem bater! Nem uma
pobre alma miserável que fizesse sofrer para se
consolar. [...]

ibidem



"E assim se afundava no esquecimento da cidade."



"Tome que o fogo!"

Prancha 28

Esta história não ficava mal, com descritivo e a análise dessa velha alma, coçada e cheia de ódios miúdos, através duma Cidade lóbrega e comida pela Peste e pelo Vício [...]
ibidem

Fui eu que o matei. Enforquei-o por maldade, para me ver livre dele, que me afligia e valia muito mais do que eu — o meu miserável companheiro! [...]
ibidem



Prancha 29

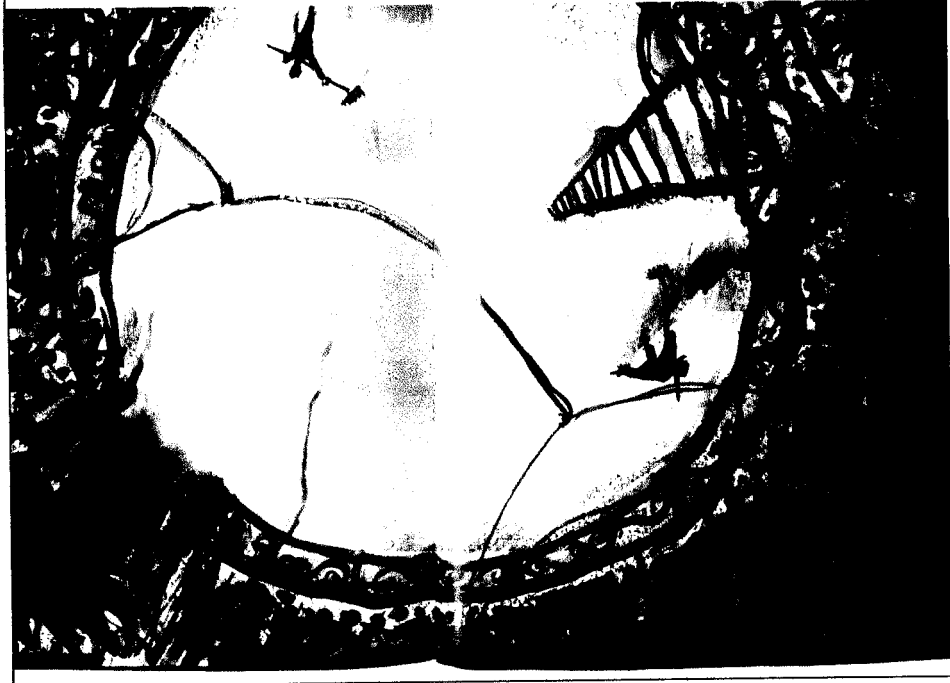
Foi então que o Pita, que andava sempre a meter o nariz nos papéis dos hóspedes da D. Felicidade, [...]
ibidem

disse de si para si: «Estás pronto!...» [...]
ibidem

A vida, ainda que aziaga, lhe parecia uma ventura. A ideia da morte perseguia-o. Havia dias em que o ruído duma folha caindo o sobressaltava, e desde os vinte anos que nunca mais pudera arredar a morte de ao pé de si. [...]
p.14, *in* «K. Maurício»



Prancha 30



Prancha 31

O circo era enorme e todas as noites a Cidade esguichava para ali a multidão, ávida de perigos alheios, e, entre leques de gás a asso-biar, tenho ainda no cérebro a visão do público, de olhares fixos no prato da arena toda branca... [...]

p. 48, in «III Camélia»

Daqui em diante a narrativa em banda desenhada reproduz o romance A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore com uma fidelidade cada vez maior. A transposição do sistema literário para o sistema icónico não altera a integridade do fio narrativo do romance de Raul Brandão.



Prancha 32

Rompeu a sinfonia, numa música estranha, com notas que pareciam sedas rasgadas, uivos dolorosos, e esgares de alegria transformados em gritos...[...]

Logo ao primeiro compasso as mulheres, vestidas de escarlata, loiras e *fardées*, tomaram um e outro lado da rampa, e dois criados, de casaca e laço branco, pentearam a arena. Arrancou o cavalo na carreira em volta da arena, a cabeça em onda, o focinho negro quase a tocar-lhe as pernas, babado e raivoso [...]

p. 43, *idem*



Prancha 33

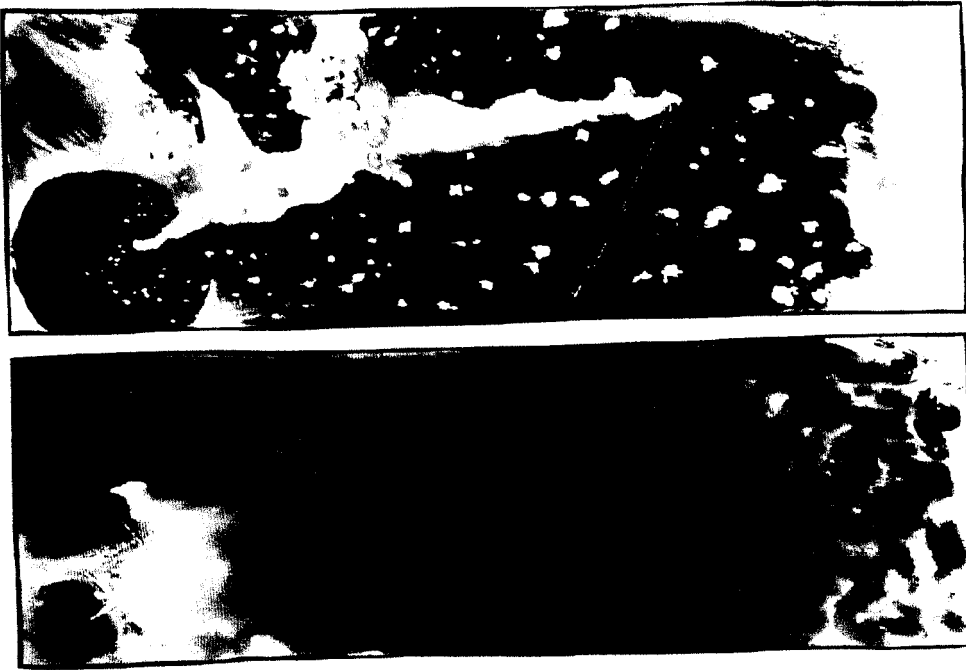
Apanhou-o Siwít e enlaçou Arabela, erguendo-a segurando-a nos braços, sem o mínimo esforço, como quem ergue uma pluma. A música, em golfadas luminosas, subia para se apagar como uma fonte que se estanca. As palmas, marteladas, estrugiram quando caíram aniquilados sobre a sela... [...]

pp. 43-44, *idem*



Prancha 34

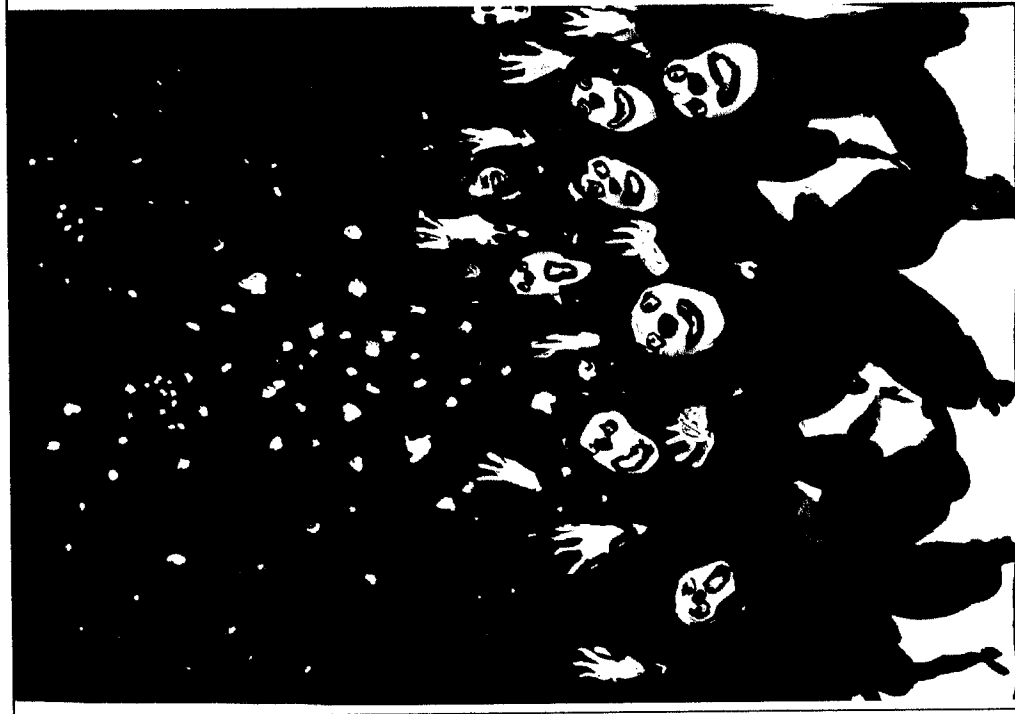
A música ia então a passo, vagarosa, e um vento fresco entrou no circo, trazendo da *caixa* o cheiro a cavalaria, a suor e a pele orvalhada de mulher... A esse tempo o Palhaço, tendo acabado de riscar a boca de vermelho e de empoar toda a calva, luzidia como uma bola de bilhar [...]
pp. 44, *idem*



Prancha 35

Odília, postos os arames no momento de descanso, apareceu, branca sob a luz dos reflectores, vestida de cetim branco, e até os cabelos, que usava empoados, pareciam cortados numa pétala de flor. Somente, a fazer destaque em todo esse poema branco, o guarda-sol, que lhe servia de maromba, era inteiramente negro, com grandes flores púrpuras. A fanfarrá tocava não sei que música, fugidia e extática por vezes. E os reflectores brancos batiam-na, diluindo-a em branco, enchurrando branco e leite sobre aquela figurinha pálida como as mortas. Avançou no arame, a passos curtos e leves de ave, movendo sobre a cabeça a nódoa nankim do pára -sol, onde flores esvoaçavam num enxame. [...]

ibidem



Prancha 36

Apenas Odília terminou, uma avalanche de palhaços veio entre risadas, gritos estríduos e berros, até ao meio da arena — bando de caricaturas loucas no frenesi dos gestos, nos esgares das bocas: uns de cetim todo negro, outros de cetim escarlate ou verde, calvos e ossudos, dançaram uma farândola de epilepsia, para saltarem de repente as mãos, caíndo em baques pícaros e aos rugidos. De repente imobilizaram-se, bateram os dentes, com bocas rasgadas até às orelhas, só bocas, numa expressão de terror cómico. [...]

ibidem



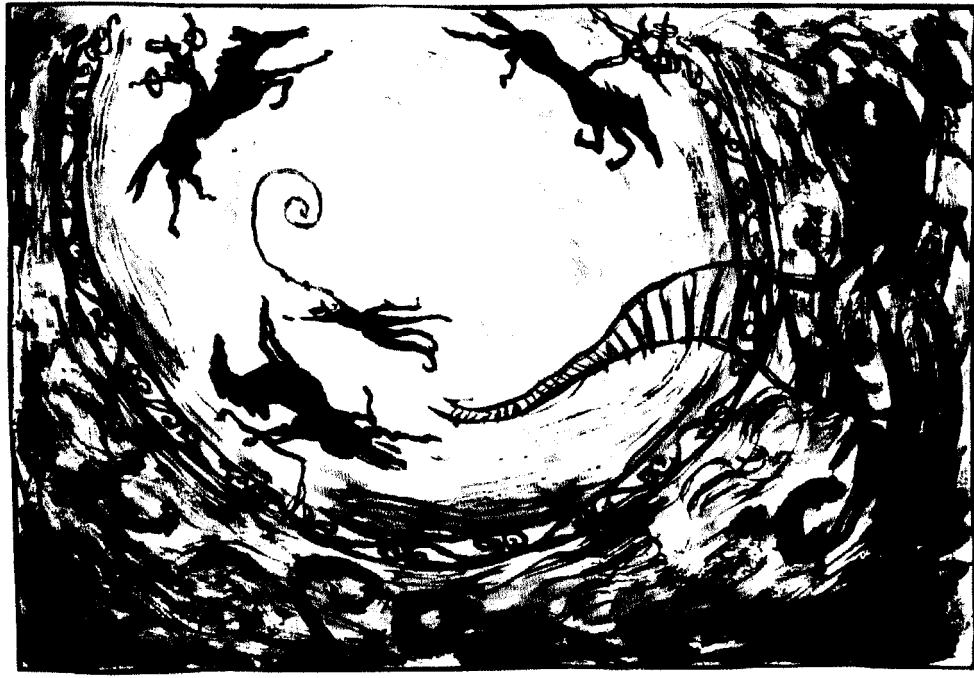
Uma mulher desceu a rampa, com um triste, um cansado sorriso à flor dos lábios. Serena subiu para o meio do sangue estagnado do estrado, e parecia uma flor atirada para uma mesa de autópsia. [...] Até que no meio dos palhaços, que fugiram de roldão, foi arrebatada como uma castelã roubada por mendigos, numa noite de pesadelo e de loucura... [...]

p. 45, *idem*



A esse tempo o Palhaço [...] espreitou de cima, do corrimão. [...]

p. 44, *idem*



Prancha 38

Visto de cima donde o Palhaço se instalara, o circo retomava o seu aspecto de delírio, de redemoinho afunilado onde apenas cabeças sobrenadavam e braços faziam gestos de desespero. Ao fundo a galopada dos cavalos acelerava-se, à roda, sempre à roda, negros e em pélo... [...] E a música recomeçou o galope — e os cavalos escavaram a arena, montados por mulheres e homens do circo. Que velha, que encantadora alegoria, representava aquela perseguição, à roda, sempre à roda, em que as raparigas defendiam flores, escondidas nos seios, que os homens procuravam roubar-lhes com beijos?... [...]

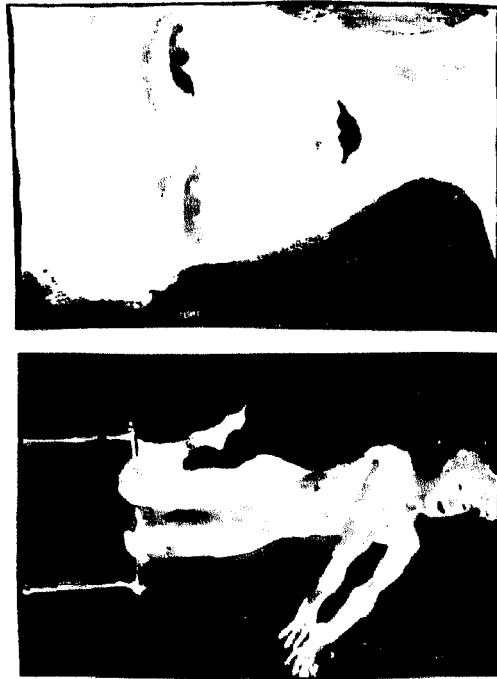
p. 45, *idem*



Prancha 39

Quando entrou na arena ainda Odília trabalhava no trapézio. [...]

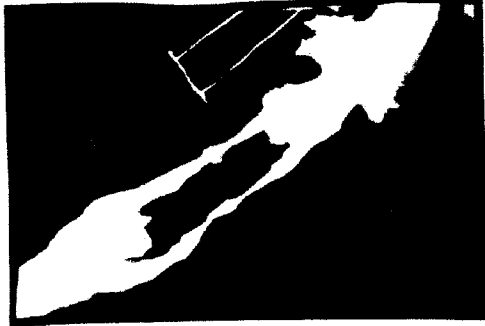
p. 47 *idem*



Prancha 40

Não sei que aflitiva tristeza correu por todo o circo, agora petrificado, quando os criados cobriram de veludo um estrado de madeira. [...] Siwit suspendeu-se no trapézio, seguro pela curva das pernas, os braços estendidos, [...] sentados cada um no seu trapézio, sorriram. [...] ela, frágil e loira. [...]
pp. 44-45, *idem*

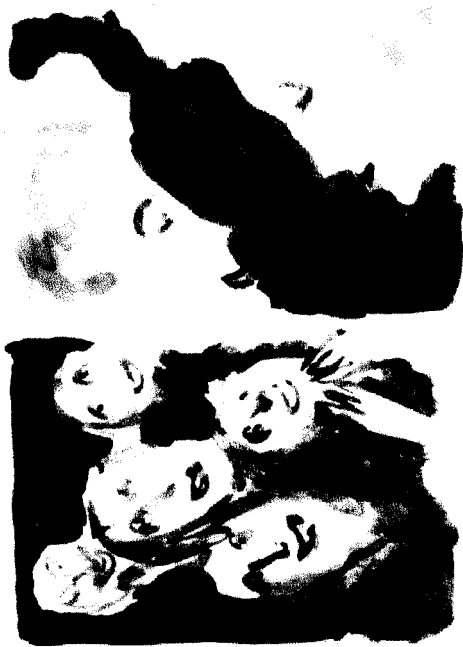
O terror mudo expresso nos rostos do público que assiste ao sórdido espetáculo revela a intensidade e o dramatismo da estética expressionista.



Prancha 41

Arabela, que rasgou o silêncio com um grito e, lançada pelo ar, o cabelo a esvoaçar, toda ela envolta em poeira luminosa, com reflexos de ouro [...]
ibidem

A música aniquilara-se, tomada de espanto, e a multidão erguia a cabeça ansiosa. [...] veio cair-lhe, com um solavanco, nas mãos arre- peladas. [...]
p. 45, *idem*



Era agora a sua vez. Desceu as escadas, apen-
gando-se ao corrimão, atravessou o corredor,
entrevendo, nos camarins, pedaços de estofos,
cartazes, pinceladas, notas escarlates, leques
de gás, uivos vermelhos de tecidos, cabeças
enfarinhadas, bocas rasgadas, colos, músculos
de pernas [...] p. 46, *idem*

Prancha 42



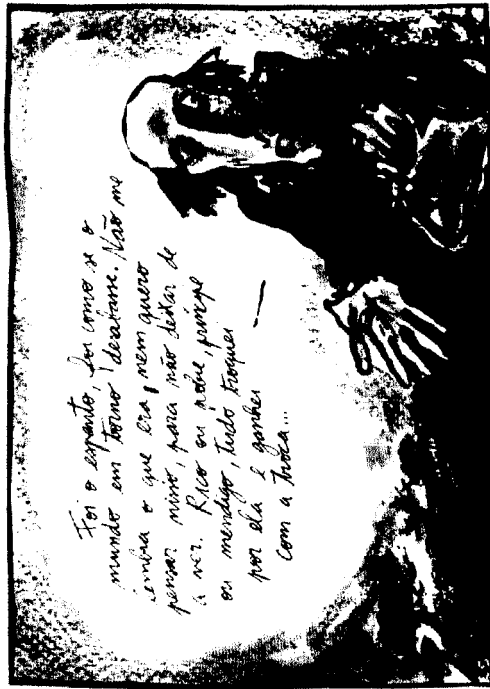
Prancha 43

Apenas, porém, entrava na arena, enorme, esquelético, calvo e vestido de púrpura – assim tivesse atravessado um rio de sangue ou a vida – logo a sua figura se transformava, e nunca palhaço soube exprimir como ele o lado grotesco da desgraça e a amargura do riso. Ia à morte e desconjuntava-a: entortava-lhe as pernas, punha-lhe a foice à banda e descobria-lhe a calva. Dir-se-ia que o seu riso era feito de da experiência da vida e que esse palhaço estranho fora construído com a lama de todos os vícios e com as lágrimas de todas as amarguras... [...] p. 46, *idem*

Foi nesta ocasião que apareceram no circo Camélia e Lídio. [...]
p. 47, *idem*



Prancha 44



— Foi o amor, respondeu o Clown.
— Foi o espanto, foi como se o mundo em torno desabasse. Não me lembra o que era, nem quero pensar nisso, para não deixar de a ver. Rico ou pobre, príncipe ou mendigo, tudo troquei por ela e ganhei com a troca... [...]

— Mas ela não te ama. Vives como um cão escorçado... Ela despreza-te...
— Não me despreza. Nem me importo. E depois amo-a. Vou para casa, com febre, transido, e cismo e sonho — e tudo isto no infinito se realiza, afinal... [...]

p. 50, *idem*

O texto que integra os balões de fala de O Diário de K. é retirado literalmente de A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore, o que ocorrerá até à prancha 47. A visão pessimista da condição humana, que atinge na obra de Brandão uma intensidade obsessiva, é representada pelas feições dilaceradas das personagens: olhos cavados marcados a negro que revelam um olhar perturbado e bocas contorcidas pela dor.



É como uma brancura, uma grande
árvore, cujos galhos secos, de cada vez
que o meu olhar se volta e o meu amor
é o meu amor não sinto maiores, se colam
de si... Não sinto maior para isto e
quanto mais humilde e mais fado,
quanto maior for a minha
del, sinto com
mais galhos
depois.

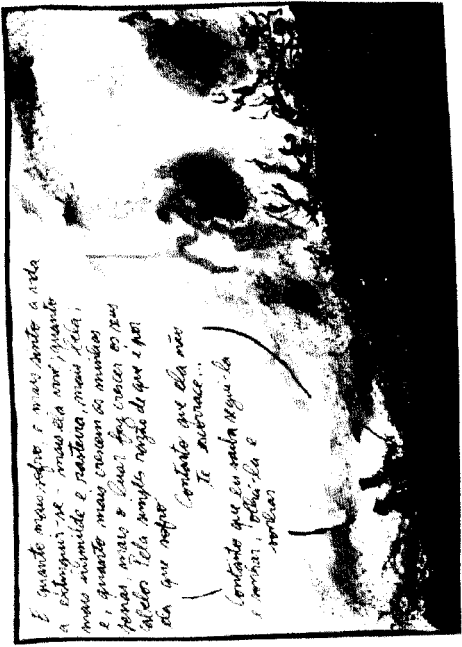
Tudo se realiza
e não?



Tudo. As árvores que não chegam
a dar flores e flores, que não
realizam. Já não se... Realizam... Tem
material e pensamento, apenas, porque
transmitem da alma, dos nervos, dos músculos
aos músculos.

Um poeta sonha,
e sonha a sua sonha,
em matéria, ideias e sentimentos.
pode, já, acaso, ver que não tem
corpo, não tem e se não real, já
no mundo... Tudo, a pena que os sonhos
têm, porque não chegaram a sonhar, para
realizarem, os sonhos, ideias, sentimentos
ficham, se despendem e não como claudes,
como suspiros de mágoa, como feto infinito fora

— É como uma brancura, uma grande árvore,
cujos galhos secos, de cada vez que o meu
coração estala e o meu amor e o meu sonho
vão sendo maiores, se cobrem de flores... Não
vivo senão para isto, e, quanto mais humilde e
mais batido, quanto maior for a minha dor,
sinto bem que mais feliz serei depois...
— Tudo se realiza então?...
— Tudo. As árvores que não chegam a dar flor
e as ilusões que não acabaram de criar-se... [...]
— Realizar... Tornar material o pensamento,
apenas porque o transmito da alma aos nervos,
dos nervos aos músculos!... Um Poeta sonha e,
embora não congele, em matéria, ideias e
sentimentos — podes tu acaso crer que não
tomem corpo, não vivam, e se não realizem no
infinito?... Tudo: a pena que as árvores têm,
porque não chegaram à primavera, para
noivarem, os amores irrealizados, as ilusões
que flutuam, se desprendem e vão como
claridades, como suspiros de mágoa, viver
pelo infinito fora... [...]
ibidem



— Mas ela adora-o e tem, apenas, piedade de ti...

— Ela que me importa!... A que eu criei, porém, servindo-me de Camélia como material para sofrer, como barro para criar; a que eu fiz viver com a minha febre e os meus nervos, com as minhas lágrimas e todo o meu cérebro, essa é a noiva que me espera...

Deixai-me sofrer, ser miserável, batido e escarnecido... Há que tempos que eu ando tecendo a minha teia de fios de prata, de estrela para estrela!

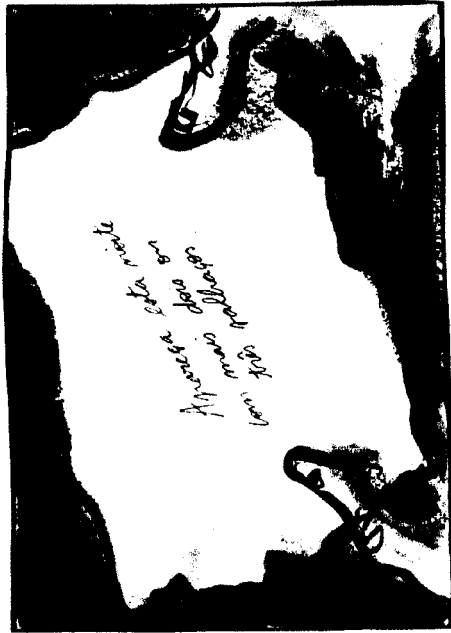
— E sofres, e dão-te pontapés e toda a gente se ri de ti, Clown!...

— E quanto mais soffro, e mais sinto a vida extinguir-se-me — mais ela vive; quanto mais humilde e rasteira, mais bela; e, quanto mais crescem as minhas penas, mais o luar faz crescer os seus cabelos. Pela simples razão de que é por ela que sofro...

— Contanto que ela não te escorece...

— Contanto que eu possa segui-la e sonhar, olhá-la e sonhar... [...]

pp. 50-51, in «II Camélia»



Prancha 48

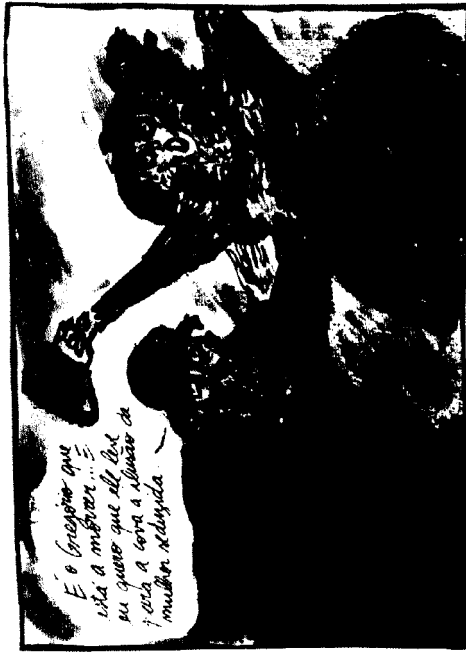
Nessa noite recebera do Pita um recado para aparecer em casa, depois do circo, com mais dois ou três palhaços. Voltavam silenciosos, a grandes passadas na noite, ainda com os trapos da representação. [...]

p. 56, in «IV Sonho e Realidade»

Três horas da manhã. Junto ao arco, na rua enlameada e negra, o Pita tinha tintas de diabo de mágica, que vai perder uma alma. Agarrado à Velha, fazia gestos de epilepsia, parecia querer convencê-la, levá-la, diluí-la no negrume dum boqueirão de viela, escancarado como duas maxilas formidáveis. A sombra do lampião desenhava a carvão na muralha um aranhão enorme...[...]

pp. 56-57, *idem*

A representação icónica do bilhete de Pita introduz o episódio da morte de Gregório.



*É o Gregório que
está a morrer... E
eu quero que ele seja
a cova a cova a cova de
mulher desgracia.*



*Os que alguns têm no pequenino
a mais, tem e desgracia a mais.
Eu para a cova não tem, porquê
ao menos, uma mulher, sem lhe
ter lido nos olhos poemas de ad-
versidade e de perseguição... Vou-lha
arranjar...*



— O Gregório que está a morrer... E eu quero que ele leve para a cova a ilusão da mulher seduzida. [...]
p. 57, *idem*

— O que alguns têm no pequenino a mais, tem este desgraçado a menos. Ir para a cova sem ter possuído ao menos uma mulher, sem lhe ter lido nos olhos poemas de adoração e de perversidade!... Vou-lha arranjar! [...]
p. 57-58, *idem*

O Gregório estoirava. Fora sempre pálido como os ofícios que escrevia. Nunca vira mu- lheres: passara a vida sobre o papel da repara- tição. Nunca tivera lágrimas, coração, alma. Ouvira falar em árvores e paisagens e havia anos que a doença o atirara para um quarto da casa de hóspedes de Dona Felicidade. [...]
p. 57, *idem*

Nesta prancha ocorre novamente a integração do texto de A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore nos balões de fala das personagens. A aproximação ao romance é total, não só pela inserção de excertos na prancha, mas também pela representação icónica que manterá, até ao final desta banda desenhada, uma aproximação com o universo descrito por Raul Brandão.



Como Cabelo de mulher ao
sente, como pragas a sêrva
também entra a pencha
Há as todas rixas,
há as rixas, há as
em Cabelo, (comigo
a sua felicidade.

— E a paisagem?

Prancha 50

Os palhaços, escarlates uns, cor de poente, leves como nuvens, entraram, e, cobras que se enlaçam num molho, torceram-se, deslocaram-se, tiveram génio, risos, gargalhadas, súbito desfeitas pelo terror. [...]
p. 58, *idem*

Então o Gregório, que nunca vira árvores nem paisagem, pediu-lhe com humildade uma leve explicação:

— As árvores? como são as árvores?... [...]

ibidem

a Dona Felicidade, com a boca cheia de pragas, pôs-se a uivar à porta:

— Paguem a conta! paguem a conta! ou morrem de fome!... [...]

ibidem

— Como cabelos de mulher ao vento, como pragas a silvar raivosas dentre a penedia. Há as todas verdes, há-as roxas, há-as em brasa, conforme a sua floração.

E como os seus olhos se abrissem ávidos e perguntasse:

— E a paisagem?... [...]

ibidem



— Como mulheres deitadas, de enormes seios duros — e verdes, inteiramente diluídas em verde, meu rico senhor Gregório. [...]
Ibidem



E pois que ele ficara absorto, de olhar perdido, mim esforço de imaginação para ver, o Pita escreveu na parede a lápis: *intervalo de vinte minutos para sonhar*. [...]
Ibidem

Efectivamente o Gregório agonizava quando o Pita introduziu a Velha, ainda a fazer-lhe supremas recomendações e procurando comportar-lhe um molho de cravos de papel, que ela trazia no seio. [...]
p. 59, *idem*



Quando entraram no quarto, o Gregório tinha os cabelos revolucionados e o olhar perdido. A mulher acocorara-se a um canto.
— Não quero morrer ainda! não quero morrer!... [...]
ibidem



— Viste tudo, Gregório... O estupor da vida é assim e agora seria repetir sempre a mesma coisa, maçada inútil, meu rico amigo!... A morte liberta. Vais ser livre... paisagem, cor, nuvens de poente... Vais ser livre... Restos de chefe de repartição hoje, amanhã lábios de mulher ou alma de Poeta... Papelada fria que em breve se transformará em emoção e em lágrimas... É o último esforço: mais uns minutos de dor apenas, para nunca mais pensares... [...]
ibidem

E todos se curvaram em volta do catre, os palhaços mascarados, roxos, purpúreos, a Dona Felicidade, o poeta, para verem o último esgar do Gregório, enquanto o Pita berrava:
— Pode cair o pano! [...]
p.60, *idem*

Prancha 52



Prancha 53

Na claridade violenta do circo, Camélia apareceu enfiar sobre o cavalo negro, toda branca, e passou rápida, esbelta e loura, a sangrar na luz púrpura, rósea e evocada num sonho, imagem que se desdobrava, na fúria do galope e no triunfo da música, como uma figura de quimera, conforme os jactos dos reflectores. As cores, restos de poente, escamas de sol, escurriam sobre o cavalo negro, até que, entre a rajada de palmas, caiu no selim, com uma graça de cisne, toda branca outra vez... [...]

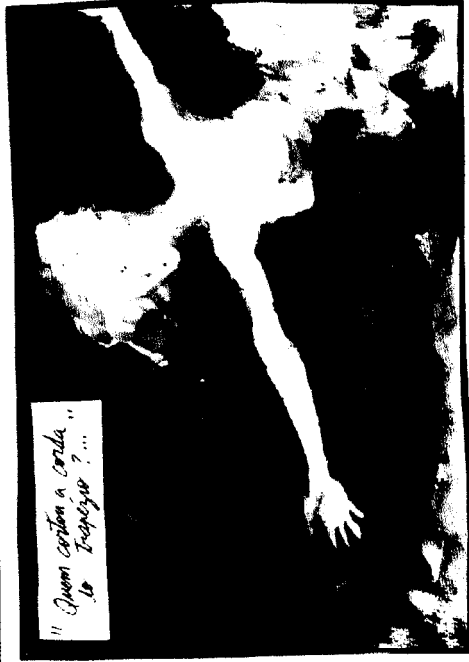
p. 70, in «V A última farsa»



Ah! exclamava a multidão, que dali levava um resquício de claridade, alguma alegria e um pouco de ritmo e de sonho, para esquecer o negrume da vida. [...]
ibidem



A seguir Lídio trabalhou. A toda a altura do circo, enorme, e sem rede, fazia trabalhos de prodígio e de perigo, com a sombra de um sorriso nos lábios, enquanto o circo hipnotizado sentia a impressão da queda num abismo. [...]
p. 71, *idem*
Lídio no trapézio equilibrava-se num perigo enorme!... [...]
p. 72, *idem*
O perfil fino de Camélia cortara-se de pavor [...]
p. 74, *idem*



Quem cortou a corda do trapézio? [...]
p. 72, *idem*



Descer?... O mais pequeno movimento era a morte, a queda na arena, despedaçado. O bailado se petrificara, poeira de ouro e de sangue, afinal abandonada pela ventania. [...]
p. 74, *idem*
Ninguém bulia e no silêncio sentiam-se bocas mastigar em seco e dentes que se chocavam de terror... [...]
ibidem



"Amar ou morrer?
Amar ou morrer?"



"Amar! Amar!"

Reparem na grande farsa que ele agora representa para Camélia e para todo o circo, que não sabe se há-de rir ou pateá-lo — a sua última farsa — amar ou morrer. Amar ou morrer! Amar ou morrer!... [...]
p. 72, *idem*

Gelada, a boca torcia-se-lhe de terror... Um minuto enorme de silêncio em que aquela figura grotesca fitou Camélia e em que Camélia o compreendeu enfim:

— Amar ou morrer? amar ou morrer?

E ela num ímpeto gritou:

— Amar! amar! [...]

p. 74, *idem*



Então devagar, todo negro, com flores escarlates na túnica, muito devagar subiu a corda — e ninguém respirava. [...]
ibidem

Devagar, segurou, pela parte superior, o trapézio tecendo com os braços a vida para Lídio, que logo desceu, quase inerte. [...]
ibidem



A música, desvairada e hilare, rompeu numa marcha de triunfo, e a multidão, entendendo que tudo aquilo era uma farsa de génio, sacudiu-se na tempestade estrondosa do riso, enquanto a poeira do bailado, borboletas de fogo, de luz, verdes, escarlates, roxas, sob o jorro dos reflectores, desaparecia num terror pânico. [...]
p. 74, *idem*



"Fora o autor! Fora o autor!..."

...Viu-se então um trapo negro, bordado a cores escarlates, vir de cima, lá do alto do circo, e com todo o ruído das bexigas de porco, que prendia na túnica, o Palhaço estoirou na arena, grotesco até na morte... [...]
p. 74, *idem*

Na galeria o Pita, a guedelha em pé no crânio rubro, acompanhado da D. Felicidade e do Poeta, rompeu em berros de triunfo:
— Fora o autor! fora o autor!...»
p. 75, *idem*

Bibliografia Activa

ABRANCHES, Filipe, *16→1*, Lisboa, Polvo, 1998.

—— *Alô?*, Lisboa, Polvo, 1999.

—— *História de Lisboa*, Vol. I, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Assírio & Alvim, 1998.

—— *História de Lisboa*, Vol. II, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Assírio & Alvim, 2000.

—— *O Diário de K.*, Lisboa, Polvo, 2001.

BRANDÃO, Raul, *História d'um Palhaço – A Vida e o Diário de K. Maurício*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1896.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, ilustração de Martinho da Fonseca, Lisboa, Seara Nova, 1926.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Verbo, 1972.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Seara Nova, 1978.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Porto, Anagrama, 1981.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Relógio d'Água, 1986.

—— *A Morte do Palhaço*, Lisboa, Marujo, 1986.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Porto, Justiça e Paz, 1988.

—— *A Morte do Palhaço*, Aveiro, Estante, 1992.

—— *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

—— *Impressões e Paisagens*, (1890), Lisboa, Vega, s.d.

—— *O Padre*, (1901), Lisboa, Vega, s.d.

—— *A Farsa*, (1903), Lisboa, Ulmeiro, 1994.

—— *Os Pobres*, (1906), Lisboa, Bertrand, 1925.

—— *El Rei Junot*, (1912), Coimbra, Atlântida, 1974.

—— *1817 – A Conspiração de Gomes Freire*, (1914), Porto, Renascença Portuguesa, 1917.

—— *Húmus*, (1917), Lisboa, Vega, 1986.

- *Memórias*, (1919), vol. I, Lisboa, Seara Nova, 1933.
- *Teatro*, (1923), Lisboa, Comunicação, 1986.
- *Os Pescadores*, (1923), Lisboa, Editorial Comunicação, 1986.
- *Memórias*, (1925), vol. II, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1980.
- *As Ilhas Desconhecidas – Notas e Paisagens*, (1926), Lisboa, Vega, 1998.
- *O Avejão – Episódio Dramático*, Lisboa, Seara Nova, 1929.
- *O Pobre de Pedir*, (1931), Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- *O Vale de Josafat*, (1933, vol. III de *Memórias*), Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1980.

Bibliografia Crítica

- AA.VV., *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- *A Pintura Narrativa Etíope*, Coordenação de João Paulo Cotrim, Lisboa, Bedeteca/Câmara Municipal de Lisboa, 2000.
- *Bande Dessinée – Récit et Modernité*, Cerisy-la-Salle, CNBDI, 1988.
- *Colóquio – Ao Encontro de Raul Brandão*, Organização de Maria João Reynaud, Porto, Lello Editores, 2000.
- *Communications 8*, Paris, Seuil, 1981.
- *Connaissance de la Peinture*, Paris, Larousse/VUEF, 2001.
- *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Selecção e Prefácio de Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editores, 1988.
- *Les Formalistes Russes et le Cinéma – Poétique du Film*, Selecção e Prefácio de François Albèra, Paris, Nathan Université, 1996.
- *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- *Orpheu*, Ed. Facsimilada, Lisboa, Contexto, 1994.
- *Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1999.
- ALBERS, Josef, *La Interacción del Color*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BAETENS, Jan, *Formes et Politiques de la Bande Dessinée*, Leuven, Peeters Vrin, 1998.

- *The Graphic Novel*, Leuven, Leuven University Press, 2001.
- BARTHES, Roland, *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1997.
- *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- BEHR, Shulamith, *Expressionismo*, Lisboa, Presença, 2000.
- BENVENISTE, Émile, *O Homem na Linguagem*, Lisboa, Vega, 1992.
- *Problèmes de Linguistique Générale II*, Paris, Gallimard, 1974.
- BOLÉO, J. P., e PINHEIRO, C. B., *Das Conferências do Casino à Filosofia de Ponta*, Lisboa, Bedeteca/Câmara Municipal de Lisboa, 2000.
- BOLÉO, J. P., «A BD e o 25 de Abril: Um Outro Olhar», *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5, Abril-Junho, 1999.
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire des Couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.
- CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1999.
- CARLOS, Luís Adriano, «Consolações Filosóficas – VIII. Primeiro Fragmento de K. Maurício, que se Matou por um Fantasma», in *O Suicida Aprendiz [poesia]*, Lisboa, ASA, 2002.
- *Fenomenologia do Discurso Poético*, Porto, Campo das Letras, 1999.
- *O Arco-Íris da Poesia – Ekphrasis em Albano Martins*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- «Pintura e Poesia na Mesma Pessoa», in Saúl Dias, *Obra Poética*, Edição de Luís Adriano Carlos, Porto, Campo das Letras, 2001.
- CARNEIRO, Mário de Sá, *Obra Poética de Mário de Sá Carneiro*, Lisboa, Presença, 1985.
- CASTRO, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia do Séc. XX*, Lisboa, Biblioteca Livre, 1987.
- *As Palavras só Lidas*, Lisboa, Livros Horizonte, s/d.
- *Dialéctica das Vanguardas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1976.
- *O Fim Visual do Séc. XX.*, São Paulo, Edusp, 1993.
- «O Texto no Contexto», in *Experiência de Liberdade*, Lisboa, Diábril, 1976.
- *Projecto Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- CASTRO, E. M. de Melo, e HATHERLY, Ana, *Po.Ex – Textos Teóricos e Documentais da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1981.
- CIMENT, Gilles, *Cinéma et Bande Dessinée*, CinémAction Hors-Série, Corlet-Télérama, 1990.
- CIRNE, Moacy, *Quadrinhos, Sedução e Paixão*, Petrópolis, Editora Vozes, 2000.
- COURTÉS, J., *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*, Coimbra, Almedina, 1979.
- DERRIDA, Jacques, *Gramatologia*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.

- DIAS, Augusto da Costa, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa I – O Racionalismo Literário da Geração de 90*, Lisboa, Portugália, 1964.
- DUCROT, Oswald, e TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972.
- ECO, Umberto, *A Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 1989.
- *Apocalípticos e Integrados*, Lisboa, Difel, 1991.
- *Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*, Lisboa, Presença, 1993.
- *O Nome da Rosa*, Porto, Público, 2002.
- *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Form – Essays in Film Theory*, edição e tradução de Jay Leyda, New York, Harcourt, 1977.
- EISNER, Will, *Comics & Sequential Art*, Tamarac Florida, Poorhouse Press, 1999.
- *Graphic Storytelling*, Tamarac Florida, Poorhouse Press, 1996.
- ELGER, Dietmar, *Expressionismo – Uma Revolução Alemã na Arte*, Köln, Taschen, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *O que é um Autor?*, Lisboa, Vega, 1992.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Dessins et Bulles: La Bande Dessinée comme moyen d'Expression*, Paris, Bordas, 1972.
- *La Bande Dessinée – Essai d'Analyse Sémiotique*, Paris, Hachette, 1972.
- GAUDREAU, André, *Du Littéraire au Filmique, Système du Récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1995.
- *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- *Palimpsestes – La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Teoria de los Colores*, Buenos Aires, Poseidon, 1945.
- GONÇALVES, António J. e ZINK, Rui, *A Arte Suprema – Uma Novela Gráfica*, Lisboa, ASA, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la Bande Dessinée*, Paris, P. U. F., 1999.
- GROENSTEEN, Thierry e PEETERS, Benoît, *Rodolphe Töpffer – L'Invention de la Bande Dessinée*, Paris, Hermann, 1994.
- GROUPE µ, *Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*, Paris, Seuil, 1992.
- GUIMARÃES, Fernando, *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999.

- *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- GUINSBURG, J., *O Expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.
- HATHERLY, Ana, *A Casa das Musas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- *Catálogo da PO.EX – Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Fundação de Serralves, Porto.
- *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa, Moraes Editores, 1973.
- «Reinvenção da Leitura», in *Experiência de Liberdade*, Lisboa, Diabril, 1976.
- «Visualidade do Texto», *Colóquio/Letras*, 35, Janeiro de 1977.
- HEGEL, G. W., *Estética*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, London, The University of Wisconsin Press, 1969.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
- JAKOBSON, Roman, «Aspects Linguistiques de la Traduction», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, Paris, Minuit, 1963.
- «De la Relation entre Signes Visuels et Auditifs», in *Essais de Linguistique Générale/II – Rapports Internes et Externes du Langage*, Paris, Minuit, 1963.
- «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale/I – Les Fondations du Langage*, Paris, Minuit, 1963.
- JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- KANDINSKY, Wassily, *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis – The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, the John Hopkins University Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, FCG, 1993.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön*, London, J.M. Dent & Sons, 1930.
- LOTMAN, Iouri, *La Structure du Texte Artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Raul Brandão – Entre o Romantismo e o Modernismo*, Lisboa, Presença, 1999.
- MANLIO, Brusatin, *Histoire des Couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.
- MERLEAU-PONTY, M., *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Editorial Vega, 2000.
- METZ, Christian, *Langage et Cinéma*, Paris, Albatros, 1977.

- MITCHELL, W.J.T., *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1986.
- MOURA, Pedro Vieira de, «Ambiguidade de Génio, Génio de Ambiguidade – Um Ensaio Metodológico com O *Diário de K.*, de Filipe Abranches», *Quadrado*, 4, Novembro, 2002.
- NEGREIROS, Almada, *Os Desenhos de Almada n' «O Sempre Fixe»*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, s/d.
- *Poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea – A Concept in Art Theory*, New York, Icon Editions, Harper & Row, Publishers, 1968.
- PEETERS, Benoît, *Case, Planche et Récit*, Paris, Casterman, 1998.
- *La Bande Dessinée*, Paris, Flammarion, 1993.
- PETERS, F.C., *Termos Filosóficos Gregos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, 1992.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana C.M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990.
- REY, Alan, *Les Spectres de la Bande – Essai sur la Bande Dessinée*, Paris, Minuit, 1978.
- REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita – Húmus de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000.
- «Raul Brandão e o Expressionismo Literário», *Revista da Faculdade de Letras/Línguas e Literaturas*, Vol. XI, Porto, FLUP, 1999.
- SÁ, Cristina Manuela B. F. de, *O Uso da Banda Desenhada para o Estudo da Narrativa na Aula de Língua Materna Face aos Novos Programas*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 1996.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Dom Quixote, 1978.
- SCOTT, Grant F., *The Sculpted Word – Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, Hanover, University Press of New England, 1994.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 2000.
- SOURIAU, Étienne, *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969.
- STEWART, Ian, *Deus Joga aos Dados? – A Matemática do Caos*, Lisboa, Gradiva, 1991.
- THÉRON, Michel, *Rhétorique de l'Image*, Montpellier, CRDP, s/d.
- TODOROV, Tzvetan, *Os Géneros do Discurso*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- *Poética*, Lisboa, Editorial Teorema, 1977.
- VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Lisboa, Edições 70, 1980.

- VIÇOSO, Vítor, *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999.
- YVANCOS, José Maria Pozuelo, *Teoría del Lenguaje Literario*, Madrid, Catedra, 1994.
- ZINK, Rui, *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Celta, 1999.

Índice de Ilustrações

1 – Rodolphe Töpffer, <i>Histoire d’Albert</i>, 1845.....	2
2 – Rafael Bordalo Pinheiro, <i>A Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa</i>.....	5
3 – Manuel Ferreira Leonardo, <i>Labirintos de Versos</i>, Séc. XVIII.....	48
4 – Ana Hatherly, <i>Mapas da Imaginação e da Memória</i>, 1973	52
5 – Representação de um multiquadro	86
6 – Filipe Abranches, <i>O Diário de K.</i>, Lisboa, Polvo, 2001, Prancha 17 e 15.....	117

Índice

Introdução	1
1 – Banda Desenhada, Literatura e Modernidade	10
1.1 – A «literatura em estampas»	11
Ciência literária e facto literário	15
Poética e cinema	21
Semiótica literária e semiótica da banda desenhada	25
1.2 – Falando directamente ao olhar	34
Pintura e Poesia – a teoria das artes irmãs.....	36
O texto como objecto visual	44
1.3 – O significante re-inventado.....	55
2 – A Estrutura da Narrativa.....	60
2.1 – História e discurso – as duas faces da mesma moeda	61
2.2 – Narrativa em imagens.....	72
O exemplo do cinema.....	72
O exemplo da banda desenhada.....	77
3 – De <i>A Morte do Palhaço</i> de Raul Brandão a <i>O Diário de K.</i> de Filipe Abranches	88
3.1 – O Diário da Morte do Palhaço K.....	89
Um «romance incompleto»	100
Um Romance em Banda Desenhada	107
Um Exemplo de Transposição Intersemiótica.....	111
3.2 – «Quem é K., afinal?».....	114
<i>O Homem do Violino</i>	121
Conclusão	126
Anexo	129
Bibliografia.....	131
Índice de Ilustrações.....	138