

A GROTESCA PINACOTECA DOS QUADRINHOS

THE GROTESQUE PINACOTHECA IN COMICS

LA GROTESCA PINACOTECA DE LOS CÓMICS

MARCUS VINICIUS DE PAULA¹

¹ Doutor em Design (PUC-Rio), Professor Adjunto (EBA/UFRJ). E-mail: depaulamarcusvinicius@gmail.com

RESUMO: O artigo investiga de que maneira os sentidos da leitura visual foram problematizados durante a instituição da noção de pinacoteca. Faz-se um levantamento “arqueológico” de algumas estratégias utilizadas para conectar imagens enquadradas e distribuídas sob uma superfície plana. O objetivo é detectar em que medida a diagramação das páginas dos quadrinhos está comprometida com o controle ou a subversão do olhar e com a construção e a desconstrução de um sentido unívoco para a narrativa.

ABSTRACT: The article investigates how the senses of visual reading were problematized during the institution of the notion of pinacotheca. An "archaeological" survey of some strategies used to connect framed images distributed under a flat surface is made. The goal is to detect the extent to which the comic book layout is compromised with the control or subversion of the look and with the construction and deconstruction of a univocal sense for the narrative.

RESUMEN: El artículo investiga de qué modo los sentidos de la lectura visual fueron discutidos durante la institución de la noción de pinacoteca. Se hace un levantamiento "arqueológico" de algunas estrategias utilizadas para conectar imágenes encuadradas y distribuidas bajo una superficie plana. El objetivo es detectar en qué medida la diagramación de las páginas de los cómics está comprometida con el control o la subversión de la mirada y con la construcción y la desconstrucción de un sentido unívoco para la narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura visual; Linguagem dos quadrinhos; Pinacoteca; Diagramação; Design.

KEYWORDS: Visual reading; Comic language; Pinacotheca; Layout; Design.

PALABRAS CLAVE: Lectura visual; Lenguaje de los cómics; Pinacoteca; Diagramación; Design.



INTRODUÇÃO: SOBRE OS FUNDAMENTOS DA NARRATIVA VISUAL UNÍVOCA

Denise Schmandt-Besserat acredita que, após a invenção da escrita, as imagens produzidas na Antiga Suméria ficaram submetidas à mesma linearidade do texto. “Consciente ou inconscientemente as figuras passam a ser tratadas por meio de princípios

semelhantes aos que regulamentavam os signos da escrita” (SCHMANDT-BESSERAT, 2007, p. 25). Acrescenta também que a instituição da linha do chão e o perfil da face foram fundamentais para estabelecer uma dimensão figurativa isolada do espectador e criar aquilo que comumente se denomina como narrativa visual (SCHMANDT-BESSERAT, 2007, p. 38).

Segundo essa teoria, nas pinturas rupestres produzidas em contextos alheios à escrita (como em Lascaux e Altamira) não haveria um “relato pictórico”, mas provavelmente imagens que estimulavam narrativas orais e performáticas. O enfileiramento teria sido, então, aquilo que possibilitou que se contasse uma história por meio de desenhos figurativos, mas, por outro lado, também restringiu o potencial comunicacional das imagens: uma estratégia que permitia veicular mensagens visuais unidirecionais e unívocas, mas, ao mesmo tempo, inibia muitos outros sentidos que as figuras poderiam expressar.

Dentro dessa perspectiva, as tiras de quadrinhos publicadas em jornais parecem ratificar essa teoria e dar prosseguimento à postura arcaica em plena modernidade. No entanto, existe, nas tiras, outro elemento fundamental que a teoria de Schmandt-Besserat não menciona: o quadro. É preciso, então, lembrar que as páginas dominicais precederam as tiras e, por isso, torna-se crucial perguntar se esses quadrinhos, especialmente diagramados numa “pinacoteca” (com o sentido de coletivo de quadros²), expandem ou problematizam a tendência linear da mera sequência narrativa.

A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO DE LEITURA POR MEIO DA DIAGRAMAÇÃO DOS QUADRINHOS

A diagramação dos quadrinhos tem uma história complexa e apresenta, nos dias de hoje, uma ampla possibilidade de soluções. Existem experiências de vanguarda e estruturas convencionais. Faz-se necessário, então, entender melhor o que determina a distribuição de quadros tanto numa página (ou num par de páginas abertas) quanto na totalidade de

² Aparentemente, a palavra pinacoteca se originou no termo grego *pinax* (πίναξ), que poderia ser traduzido como mesa, tabuleiro, placa ou quadro. De qualquer modo, remete ao formato retangular. De modo estrito, o termo “pinacoteca” não se refere especificamente a um agrupamento de pinturas, mas de quadros. Em outra nota, serão fornecidas outras explicações históricas.

páginas de um álbum completo. Meu objetivo é “escavar” a mecânica da construção de sentido nos quadrinhos por meio da investigação das convenções que estabeleceram a relação entre a composição interna dos quadros e o sistema externo que os conecta³.

No prefácio do livro *O Quadro nos Quadrinhos* (MOURILHE, 2010, p. 11), Elydio dos Santos Neto comenta que o leitor dessa mídia normalmente não produz reflexão sobre o modo de construção de sentido, apenas deixa-se “fisgar pela sequência narrativa que, quadro a quadro, conta uma história”, e complementa que “este leitor (...) não necessita desta (...) compreensão” (MOURILHE, 2010, p. 13). Mais adiante, porém, mostra a importância dessa reflexão ao salientar que a maneira de ler quadrinhos envolve a “construção de uma visualidade” (MOURILHE, 2010, p. 12), ou seja, parece estimular um modo de percepção específico do mundo em que vivemos e “de que maneira o visível percebido adquire sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 128).

É o autor desse mesmo livro, Fabio Mourilhe, que, sob uma perspectiva filosófica, indica a condição imperceptível que certas ferramentas utilizadas pelas estratégias narrativas podem assumir. Mourilhe sugere que a moldura tem⁴ um caráter ausente em relação à representação que ela circunda (MOURILHE, 2010, p. 23). Sendo assim, indica que, nos quadrinhos, as molduras e o intervalo entre elas se tornaram indutores de sentido tão poderosos e indispensáveis que se converteram em instrumentos invisíveis para o leitor. Desse modo, o espectador dos quadrinhos seria normalmente guiado por um caminho sequencial e pré-estabelecido, que ele seguiria sem perceber, justamente porque seu olhar teria sido educado dentro dessa visualidade acrítica.

³ De certo modo, seguirei na mesma direção de Thierry Groensteen – que fundamenta sua investigação sobre o que ele denomina “solidariedade icônica” – mas com mais interesse nas fraturas dessa solidariedade e não no “acesso ao interior do sistema que permita (...) mostrar sua coerência” (GROENSTEEN, 2015, p. 14-15). Afinal, o próprio Groensteen admite que “o caráter fragmentário dos quadros (...) condenados (...) a uma incompletude relativa, eles podem apenas com-figurar” (GROENSTEEN, 2015, p. 72), ou seja, essa solidariedade não os salva de sua pulsão desagregadora.

⁴ Seria preferível dizer que a “moldura assumiu”, em vez de a “moldura tem”, pois em outros contextos as molduras não eram elementos ausentes (como será demonstrado neste artigo).

Independentemente do espaço planar e multidirecional, oferecido pela página, existiria um percurso (ou alguns percursos) pré-estabelecido que o leitor deveria trilhar a fim de encontrar sentido para a história narrada⁵.

Gostaria então, de averiguar se essa relação contemporânea (entre o conteúdo dos quadros e a conexão entre eles) verificada nos quadrinhos participou de outras visualidades, para entender quais as implicações dessa postura para a cultura visual em que estamos inseridos.

A CRISE FRAGMENTÁRIA NO INTERIOR DA PINACOTECA NA MODERNIDADE

Partindo desses parâmetros, inicio a discussão a respeito da construção das noções de pinacoteca e de quadro emoldurado, dentro da visualidade ocidental⁶, utilizando uma pintura que me parece emblemática.

Se observarmos a tela de François-Joseph Heim, (figura 1), em que qual Carlos X entrega condecorações no Salão de 1824, num cômodo apinhado de quadros do chão ao teto, é possível perceber que as pinturas emolduradas estão justapostas formando um quebra-cabeça temático desconexo, que provavelmente impediria qualquer espectador de tentar extrair, dessa proximidade, um programa narrativo unificado. Na tela de Heim, a pinacoteca formada pela aglomeração caótica dos quadros perdeu a coerência legível.

O que denomino “coerência legível” está associado àquilo que Denise Schmandt-Besserat identifica nas imagens sumérias e Fabio Mourilhe aponta como um caminho sequencial pré-estabelecido nos quadrinhos. No conjunto de quadros apresentados na tela

⁵ É claro que existem algumas experiências que subvertem essa convenção, substituindo esse percurso pré-estabelecido por percalços, mas nem por isso fazem com que o consumidor de quadrinhos deixe de possuir a expectativa de que irá encontrar essas mesmas regras no próximo álbum que for ler.

⁶ Tudo indica que existiam quadros (painéis de madeira portáteis) na Grécia Clássica. Zeuxis, Parrasios e Apeles teriam pintado sobre esse suporte (LING, 1991, p. 1, 5, 8). Talvez tenha sido neste suporte que se desenvolveu o ilusionismo grego (que os romanos absorveram – LING, 1991, p. 5). No entanto, só restaram relatos (LING, 1991, p. 1). Alguns desses trabalhos foram relidos nas paredes das casas romanas. Por outro lado, os romanos também utilizaram esse meio portátil nos triunfos (sequências de quadros narrando as batalhas que resultaram na vitória). Existe relato do triunfo de Pompeu em 62 a.C. (LING, 1991, p. 11), porém, também não restaram vestígios que nos indiquem algum modo de emoldurar que auxilie nesta investigação.

de Heim, esse fio condutor da narrativa teria entrado em colapso⁷. O Salão de Heim mostra uma pinacoteca desconexa, mas que talvez tenha reconquistado parte do potencial comunicacional existente num contexto anterior à instituição do relato visual.

A falta de unidade semântica na pinacoteca, apresentada por Heim, não deriva simplesmente da perda de linearidade. Diagramações não lineares podem indicar percursos de leitura rigorosamente direcionados. Desde a Idade Média, a cultura ocidental já conhecia técnicas para a construção de complexos programas iconográficos que exigiam que o observador estabelecesse conexões multidirecionais. Marcia Kupfer (KUPFER, 1993, p.122) analisa a pintura parietal de algumas igrejas românicas e demonstra que, já naquela época, se tinha domínio sobre o relato por meio de imagens organizadas de maneira difusa.

Seria interessante, então, que primeiro investigássemos de que modo o relato visual linear foi superado e em que medida essa superação alterou a eficiência sequencial apresentada por Denise Schmandt-Besserat. Sem essa informação não haveria dados suficientes para determinar os fatores que contribuíram para a instauração da crise apresentada na tela de Heim.

⁷ Existem registros de pinacotecas modernas, desde o século XVI, nos quais esse caráter fragmentário da associação entre temas já estava posto. Hans Vlieghe aborda esse tema (VLIEGHE, 2000, p. 202-206). Certamente, são indícios dessa questão, mas é importante frisar as diferenças socioculturais que envolvem o espectador. As pinacotecas que surgiram durante o período maneirista eram frequentadas por eruditos capazes de construir e reconstruir discursos que amarrassem os temas, diferentemente do grande público que povoaria os Salões no século XIX, em busca de entretenimento fugaz.



Figura 1: *Carlos X entregando prêmios no Salão de 1824*, pintado por François-Joseph Heim, em 1827 (173 cm x 256 cm), Museu do Louvre

AS GROTESCAS NAS PINACOTECAS DA ROMA ANTIGA E NO RESGATE PÓS-RENASCENTISTA

Iniciaremos nossa investigação por meio das pinacotecas⁸ na Roma Antiga do final da República e início do Império (figura 2). Dentro deste contexto da Antiguidade latina, encontram-se composições ilusionistas enquadradas e circundadas por uma ornamentação grotesca⁹ caracterizada por um grafismo quase hieroglífico. Existe, algumas vezes, um contraste entre o aspecto caligráfico dessas grotescas (ZAMPERINI, 2008, 28) e a complexidade pictórica dos painéis centrais. Destaco, no momento, que diferentemente da

⁸ Ao que tudo indica, o termo surge na Grécia Antiga (pinacothêkê) para designar exposições públicas de pinturas que ocorriam na acrópole. Entretanto, poucos vestígios restaram dessa prática. Os romanos adotaram o termo para designar salas contendo pinturas em residências privadas. Aparentemente, o espaço parietal com forte influência helenística, dentro dessa cultura latina do final da República e início do império, denominava-se *pinacothecae* (LING, 1991, 135). Aqui, os painéis retangulares contendo uma temática mitológica ou histórica eram expostos de modo fixo, ou seja, de modo semelhante à moderna coleção de quadros, mas os painéis estavam pintados na parede e por isso não podiam ser reorganizados ou transferidos para outro cômodo.

⁹ Trata-se de uma iconografia quimérica que segundo Roger Ling se consolida no Terceiro Estilo da pintura parietal na Antiga Roma “evita toda sugestão de profundidade (...) e usa figuras e motivos ornamentais, a maioria retirados do mundo da fantasia” (LING, 1991, p. 53).

linearidade pautada mesopotâmica, esses elementos estruturais promoviam uma distribuição difusa do espaço pictórico.

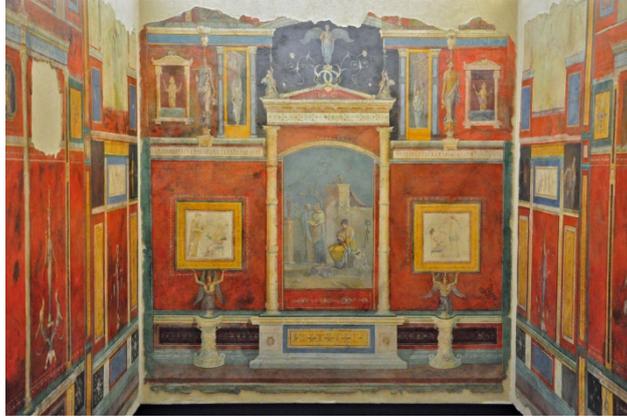


Figura 2: *Cubiculum B* da Vila Farnesina, Provavelmente pintado entre 20 e 30 a.C., que hoje se encontra no Palazzo Mancino – Museu Nacional de Roma

Michael Siebler acredita que essas pinturas nas casas romanas teriam como função “estimular, entre os convidados que as admiravam, associações com outras pinturas, encorajando o debate erudito” (SIEBLER, 2008, p. 12). Paul Zanker, por sua vez, mostra como a pintura mural privada (nas vilas e peristilos) tinha a função de alimentar o imaginário helenístico nas elites latinas do final da república e início do principado de Augusto (ZANKER, 2011, p. 25-31), e que somente as imagens públicas foram utilizadas como veículo de propaganda.

Sugiro, então, que esse estímulo às associações inusitadas teria resgatado parte daquela função que, segundo Schmandt-Besserat, existiria numa fase anterior à invenção da escrita. Explicando melhor: entendo que uma imagem utilizada como estímulo para elaborar conexões difusas e inesperadas com outras imagens possibilita que o espectador construa ou reconstrua narrativas, em vez de ler, por meio de signos pictóricos, uma mensagem pré-estabelecida que se queira veicular.

Michael Squire vai mais longe ao analisar a produção de sentido nessas pinturas parietais romanas e afirma que a justaposição de imagens faz com que se construa significação não apenas por meio dessa interconexão iconográfica, mas também poética. Squire entende que não se pode traduzir esses conjuntos pictóricos por meio de uma

mensagem: “a composição estava também alinhada em vários sentidos, assim encorajando o espectador a encontrar outros paralelos semânticos” (SQUIRE, 2015, p. 335). As imagens estimulariam, inclusive, traçar analogias e oposições entre diferentes mitos. “Somos convidados a complementar nosso entendimento de cada imagem procurando por comparações com outras imagens” (...) “no final, essa busca por analogias não gera fechamento verbal” (SQUIRE, 2015, p. 339).

Roger Ling, por sua vez, acrescenta que, com raras exceções, não existem programas iconográficos nessas pinturas parietais latinas (LING, 1991, p. 138). Isso significa que ele não identifica percursos temáticos pré-estabelecidos discerníveis entre os grandes painéis das pinacotecas. Deduzo, então, que, justamente por falta de conexões rígidas previamente definidas, as paredes latinas poderiam estimular associações libertas do dirigismo unívoco da narrativa visual (descrito por Denise Schmandt-Besserat em relação à Antiga Suméria).

Contudo, é preciso admitir que a pesquisa de Roger Ling tem uma tendência a analisar os temas dos painéis de modo autônomo (semelhante às análises dos quadros modernos)¹⁰. Michael Squire, por outro lado, examina a temática dos grandes painéis sempre a partir das inter-relações¹¹. No entanto, mesmo Squire não dá a devida atenção à ornamentação intermediária na produção e estímulo de intertextualidade. Entendo que o sistema decorativo parece ser, em grande parte, o responsável gráfico pelo “quebra-cabeça” que pode ser montado e desmontado de modos distintos, gerando diferentes soluções (sempre provisórias).

Aparentemente, esses sistemas decorativos oferecem problemas e não soluções. O próprio Squire lembra que os grifos, esfinges e quimeras que povoavam esse ambiente

¹⁰ Entretanto, ele mesmo comenta que os pesquisadores da pintura parietal pompeiana foram obrigados a dar mais importância ao sistema decorativo (LING, 1991, p. 112) do que à composição interna dos painéis principais. Por esse motivo, os famosos quatro estilos da pintura parietal latina não se referem às temáticas desses painéis centrais, mas ao efeito global de todo o espaço gráfico.

¹¹ “A justaposição de imagens” (...) “num mesmo cômodo” (...) “afeta a interpretação” (SQUIRE, 2015, p. 334). Entende que essa difusa relação verbal-visual, que ele denomina como “iconotextos”, se dá por meio de imagens que citam poesias (isso implica citar duas ou mais versões poéticas de um mesmo mito); imagens que citam outras pinturas famosas sobre o mesmo tema; conexões entre imagens por proximidade arquitetônica e por anti-conexões, ou seja, imagens e textos que podem ser aproximados por meio de oposições. “Convida o espectador a inspecionar palavras e imagens através e uma contra a outra” (...) “complicando a visualização” (...) “uma oportunidade para o convidado demonstrar sua erudição como leitor e como espectador” (SQUIRE, 2015, p. 191).

pictórico intermediário (espaço das grotescas) eram símbolos da proposição de enigmas (SQUIRE, 2015, p.186)¹². Dentro de uma cultura tão ou mais letrada que a mesopotâmica, essa decoração subverte o poder de direcionar a leitura visual (superando a linearidade e os sentidos pré-estabelecidos). Essa subversão ocorre, em grande parte, graças à ação visual do sistema grotesco figurativo que circunda e emoldura os painéis enquadrados.

Sobre esse assunto, é preciso acrescentar que a ornamentação encontrada no Palácio de Nero (*Domus Aurea*), descoberto no final do século XV, e que deu origem ao termo “grotesco”¹³, foi relida pela estética maneirista do século XVI (figura 3): “o *Cinquecento* se tornou o século das grotescas, por excelência” (ZAMPERINI, 2008, p. 122). Alessandra Zamperini mostra que o interesse maneirista pelas distorções e os descentramentos fez com que utilizassem as grotescas como um sistema de conexões dinâmico (ZAMPERINI, 2008, 154).

Entretanto, esse potencial disjuntivo da ornamentação grotesca maneirista foi contraditoriamente reelaborado pela retórica dos sofisticados programas iconográficos barrocos¹⁴ e chegou ao século XIX (figura 4) como modelo decorativo destinado a auxiliar na estrutura e delimitação de narrativas visuais complexas, ou seja, passou a ser um agente controlador dos sentidos do olhar. As grotescas se transformaram em conectores, ao mesmo tempo auxiliando na hierarquia de leitura dos programas iconográficos e assumindo a função secundária de emoldurar imagens principais. As grotescas chegaram, então, à Modernidade fossilizadas em molduras elegantes e, à primeira vista, incapazes de trazer

¹² E também guirlandas envolvendo e unindo imagens enquadradas “implicitamente encorajando a completar a interseções” (SQUIRE, 2015, p. 187).

¹³ As grotescas da *Domus Aurea* são consideradas uma exacerbação do caráter labiríntico de conexões apontado por Michael Squire. Pode-se dizer que, na época de Nero, o estímulo tinha a intenção de produzir conexões não apenas inusitadas, mas também monstruosas (diferentes das conexões racionais do tempo de Augusto). “Desde o tempo de Augusto, as condições políticas e culturais mudaram consideravelmente (...) a influência da filosofia e estética helenística (...) gera (...) um senso de desconfiança nas formas racionais clássicas” (ZAMPERINI, 2008, p. 42). Além disso, havia, na época de Nero, segundo Zamperini (ZAMPERINI, 2008, p. 25-26), uma estética da metamorfose que estimulava um hibridismo irracional.

¹⁴ Nicole Dacos, depois de explicar que o uso da grotesca era uma válvula de escape do artista renascentista (e talvez principalmente do artista maneirista – DACOS, 2008, p. 166) contra a “tirania do programa iconográfico” (DACOS, 2008, p. 162): “o ornamento não é completamente previsível, e é o imprevisto de cada solução que lhe assegura a vitalidade” (DACOS, 2008, p. 165), mostra que, a partir de 1566, as grotescas sofrem um golpe mortal ficando submetidas aos programas iconográficos, assumindo, assim, uma função didática (DACOS, 2008, p. 171).

alguma luz sobre a investigação aqui proposta, pois, aparentemente, pouco têm a ver com as soluções gráficas encontradas nas páginas dos quadrinhos.



Figura 3: *Studiolo* de Ferdinando de Medici, Villa Medici, Roma (cerca de 1580), por Jacopo Zucchi



Figura 4: *Sinfonia*, pintada por Moritz von Schwind, em 1852 (169 cm x 100 cm). Neue Pinakothek, Munique

A MOLDURA COMO REDEFINIÇÃO DA GROTESCA POR MEIO DA MARGINÁLIA MEDIEVAL

Mesmo que aparentemente nos distanciemos ainda mais da diagramação da “pinacoteca” dos quadrinhos, é preciso que entendamos de que forma as grotescas, que eram uma ferramenta intertextual, se transformaram em molduras inibidoras de intertextualidade.

Primeiro, é preciso explicar que as grotescas da Antiguidade clássica foram relidas pela cultura visual cristã na Idade Média. Esses elementos pictóricos foram introduzidos nas margens dos manuscritos iluminados. Tanto Nicole Dacos quanto Alessandra Zamperini associam o sistema conector disjuntivo das grotescas encontradas na *Domus Aurea* à marginália¹⁵ nas páginas iluminadas medievais. Nicole Dacos diz que “as grotescas (...) são (...) o equivalente exato do que se chamou, na Idade Média, de brincadeiras: motivos que os artistas tinham hábito de pintar nas margens das iluminuras” (DACOS, 2008, p. 159). Alessandra Zamperini vai mais longe e dedica todo um capítulo a essa associação (ZAMPERINI, 2008, p. 55-89).

Michael Camille, por sua vez, ao analisar o potencial subversivo da marginália encontrada nas bordas de vários códices góticos, afirma que “no final do século XIV e início do XV (...) as margens (...) se tornam (...) moldura arquitetural” (CAMILLE, 2015, p.154)¹⁶. Entendo que isso está associado a uma nova postura da imagética ocidental, em que a ornamentação circundante das páginas dos livros medievais – que tinha herdado das grotescas a função induzir correspondências monstruosas (ZAMPERINI, 2008, p.71-89) – passa a ter uma nova função: a de garantir a autonomia e o isolamento da dimensão da imagem enquadrada¹⁷.

¹⁵ “Marginália” é o termo técnico para a ornamentação figurativa que povoava as margens de muitas páginas iluminadas no período gótico. Mikhail Bakhtin foi um dos primeiros a identificar seu caráter carnavalesco e subversivo, mas foi Michael Camille quem recentemente analisou, com maior profundidade, a relação crítica entre essa decoração marginal e as imagens centrais (CAMILLE, 2015).

¹⁶ Demonstra essa afirmação por meio de uma página do *Livro de Horas de Catarina de Cleves* (CAMILLE, 2015, p. 155), onde uma figura bufa, típica da iconografia marginália, se esforça por segurar os laços de uma moldura que circunda a página iluminada.

¹⁷ Marc Gotlieb lembra que o enquadramento produz distanciamento (GOTLIEB, 1996, p.96). A moldura, dentro da cultura ocidental, se consolidou como um delimitador de espaço que indica que no interior dos seus limites habita uma dimensão apartada da dimensão habitada pelo espectador. Portanto, indica um espaço gráfico que, apesar de estar ao alcance das mãos, representa um mundo distante. Fabio Mourilhe fala do quadro como estrutura opressiva que causa confinamento (MOURILHE, 2010, p. 139). Posso acrescentar que, certamente, a espessura da moldura ornamentada aumenta essa sensação de confinamento.

O paradigma gráfico da página, estabelecido por meio da introdução do códice de pergaminho na cultura cristã, talvez tenha sido um fator decisivo para que essa tendência à autonomia da imagem emoldurada se manifestasse na arte ocidental¹⁸. A releitura do sistema decorativo das grotescas latinas parietais, por meio da marginalia medieval, acabou por resultar num isolamento ainda mais contundente, causado pela própria natureza apartada das imagens contidas numa página. Resultou, então, numa transformação da ornamentação indutora de conexões monstruosas em uma margem figurativa delimitadora, que salvaguarda os limites entre a dimensão do espectador e a dimensão do espaço metafórico¹⁹.

Resumindo: o formato da página já era um fator delimitador do espaço gráfico, mas a marginalia, ao ocupar as extremidades desse espaço, acabou abdicando do poder de expandi-lo (que teria herdado das grotescas parietais romanas) e passou a isolá-lo. Portanto, a margem se fortifica e exila o conteúdo, gerando autonomia dessa dimensão interior.

Como desdobramento desse processo, Alessandra Zamperini mostra (ZAMPERINI, 2008, p. 273) que a tela *Sinfonia* (figura 4), de 1852, utiliza as grotescas, dentro de uma sintaxe que remete justamente à página medieval. No entanto, os limites ornamentais da imagem assumem uma função de blindagem delimitadora mais contundente na pintura do século XIX. Isso ocorre porque o isolamento que a moldura da página medieval causou não era tão fragmentário quanto o que se vê em *Sinfonia*, pois o encadeamento da encadernação dos códices construía uma coesão narrativa poderosa que garantia, e continua a garantir, todo o sistema de leitura dos livros até hoje (inclusive nos álbuns em quadrinhos).

A GROTESCA-MARGINAL FOSSILIZADA NAS MONSTRUOSAS MOLDURAS DOS QUADROS MODERNOS

¹⁸ Thierry Groensteen afirma que o formato dos quadrinhos é resultado de um mimetismo à forma retangular da página (GROENSTEEN, 2015, p. 56). Do mesmo modo, a moldura retangular ornamental, que se disseminou nas pinturas pós-renascentistas, pode ter resultado das grotescas comprimidas contra os limites das páginas dos manuscritos iluminados produzidos no final da Idade Média.

¹⁹ Como afirmam Robert Morris em *The Present Tense of the Space* e Ferreira Gullar na *Teoria do Não Objeto*: “A tela (...) esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real.” (AMARAL, 1977, p. 86).

Retorno, então, à questão contraditória do quadro emoldurado na cultura visual do século XIX. As telas, nesse período (figura 5), muitas vezes, recebiam molduras em formato de robustos arabescos (ou de outras formas contorcidas), como se fossem um fóssil que petrificou um movimento metamórfico. Podem ser consideradas releituras das grotescas-marginais transformadas em cercaduras e comprimidas pelos limites das páginas dos manuscritos iluminados medievais, conforme visto acima.

No entanto, devo sugerir que essas molduras encorpadas – constituídas para preservar a autonomia das telas e em prol do isolamento da mensagem unívoca que residia nas composições internas – se tornaram, paradoxalmente, indutoras de conexões fragmentárias tão ou mais monstruosas que as produzidas pelas grotescas no Palácio de Nero e pela estética maneirista.



Figura 5: *Tom e Jerry na Exposição*, gravura de George Cruikshank, publicada no periódico ilustrado *Life in London* em 1821

A gravura *Edison's Anti-Gravitational Under-Clothing* (figura 6), do quadrinista-illustrador Georges du Maurier, parece exemplificar o que sugiro. A imagem mostra uma invenção espetacular que permitiria aos espectadores dos salões de pintura no século XIX deambular em todas as direções, indo de um quadro ao outro por percursos caóticos. A falta de conexão entre os quadros expostos parece ter feito com que o olhar vagasse sem direção e, por isso, liberto de qualquer direcionamento pré-estabelecido. É possível que essa fragmentação da visualidade moderna tenha feito com que as pinturas buscassem solucionar

esse descontrole, fortificando ainda mais os limites do enquadramento, a fim de tentar evitar a contaminação iconográfica entre imagens distintas. Entretanto, essa reação pode ter potencializado, ainda mais, a crise da coerência da narrativa interna de cada quadro.

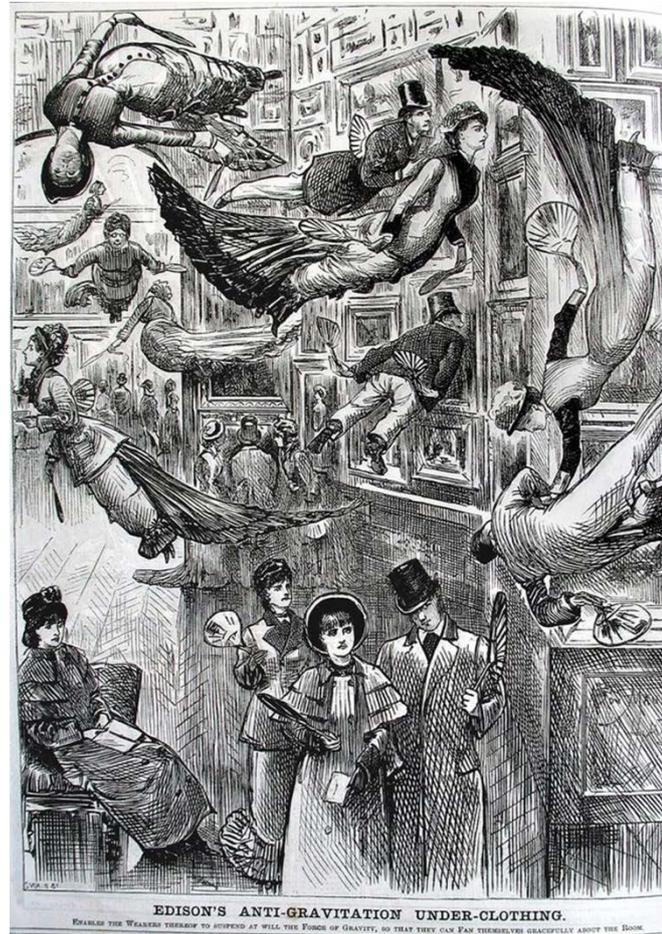


Figura 6: *Edison's antigravitational under-clothing*, ilustração de George du Maurier publicada em Londres, em 1878

Estamos, agora, diante dos limites do enquadramento fragmentário moderno, no qual o antigo poder disjuntor das grotescas (visto nas paredes da Antiga Roma e maneiristas) volta a aflorar. *Sinfonia*, de Schwind (figura 4), é emblemática deste processo justamente porque remete, simultaneamente, à iconografia grotasca (e, por isso, exemplifica, de modo literal, a transformação do sistema indutor de conexões inusitadas em moldura cerceadora de conexões) e à estrutura da página medieval. Entretanto, como disse acima, essa tela não está presa a nenhum feixe de páginas (pois não pertence efetivamente a um livro) e, por isso, tem uma mobilidade que lhe permite ser exibida em contextos

infinitamente díspares e inusitados. Poderia ser exposta, por exemplo, ao lado de outras telas cuja a associação temática fosse insólita ou até mesmo quimérica. Poderia também ser exposta num salão apinhado de outras telas, como na pintura de Heim (figura 1).

Por outro lado, é preciso explicar que as pinturas produzidas dentro da sociedade burguesa (expostas nos salões do século XIX) não tinham, na maioria das vezes, destino certo (não eram encomendas de clientes). Desse modo, não eram produzidas para locais pré-estabelecidos onde seriam expostas de acordo, ou em correspondência, com outras imagens. Associado a isso, as telas se tornaram menores (a pintura de cavalete era mais comercializável) e os temas deixaram de ser as grandes narrativas bíblicas, mitológicas e históricas para se tornarem anedotas de gênero (WOLF, 2012, p. 41-58). Entretanto, as mesmas molduras pesadas, que determinavam os rígidos limites e a autonomia temática de uma pintura histórica de grandes proporções, tornaram-se monstruosas cascas que se acotovelavam nas paredes dos salões²⁰.

A escala monumental, característica da pintura histórica, obrigava a um período longo de contemplação, que conferia autonomia ao tema e ao espaço emoldurado do quadro. Já as pequenas telas de gênero, naturezas-mortas e paisagens (normalmente pinturas de cavalete), expostas nos salões, eram observadas de modo ligeiro. Dessa maneira, a moldura se tornou uma contradição esdrúxula que buscava aprisionar o olhar dentro de limites que o espectador ansiava por evadir e flunar.

Desse modo, o emparelhamento caótico de pinturas emolduradas, apresentado nas figuras 1,4 e 5, resulta do contrassenso de imagens cuja estrutura de apresentação reflete o modelo autônomo das pesadas pinturas históricas, mas cuja portabilidade permite que sejam emparelhadas por meio de infinitas combinações. Essa situação acaba por gerar um potencial associativo inesperado, que é completamente imprevisto e contrário à coerência

²⁰ Segundo Marc Gotlieb, o sistema dos salões gerou essa desconexão entre os temas porque as telas eram uma mídia móvel e, por isso, descontextualizada, diferentemente da pintura mural nos edifícios públicos, produzida para contextos fixos e fundamentada em complexos programas iconográficos (GOTLIEB, 1996, p. 34-42). Portanto, as pinturas históricas em óleo sobre tela, apesar de terem uma relativa mobilidade, eram, na maioria das vezes, também destinadas a prédios públicos onde sua temática encontrava coerência. No entanto, foi justamente a pretensa plenitude da grande narrativa da pintura histórica em óleo sobre tela (liberta das paredes) que criou a autonomia da composição unificada (GOTLIEB, 1996, p. 91, 94), ou seja, independente de um programa iconográfico circundante, pois na pintura mural havia sempre uma interdependência temática das paredes e, algumas vezes, os tetos.

das associações induzidas pelos programas iconográficos previamente estabelecidos e que a cultura visual acadêmica valorizava.

O que piorou essa crise foram essas monstruosas cercaduras que teriam por função justamente proteger contra a contaminação exterior. Isso agravou a condição de fragmento dessas telas, pois as molduras acabaram por impedir que compusessem uma unidade. Neste tipo de pinacoteca moderna, as antigas grotescas que circundavam os painéis principais nas pinacotecas da Roma Antiga e maneiristas, estimulando conexões inesperadas, foram substituídas por muralhas que buscavam preservar a autonomia das obras. No entanto, como mostra a tela de Heim (figura 1), tornaram-se impotentes diante dessa promiscuidade expositiva.

A APARENTE CLAREZA DO SENTIDO DE LEITURA DA PINACOTECA DOS QUADRINHOS

Em oposição a essa pinacoteca de molduras cascudas, as vinhetas dos quadrinhos se apresentam, desde o final do século XIX e início do XX, cercadas por linhas e, quase sempre, separadas por espaços em branco que, para os olhos de designers gráficos do século XXI, podem criar a sensação de arejamentos funcionais (que têm por finalidade propiciar maior eficiência à leitura visual). O enquadramento aparentemente asséptico de *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay (figura 7), surge, a primeira vista, como antítese da poluição visual apresentada na tela de Heim. O grupo de quadros justapostos na página do suplemento dominical do *New York Herald* parece indicar que esse layout também não tem qualquer afinidade com aquela ornamentação que povoava as paredes na Roma Antiga. Poderia se deduzir precipitadamente que a sequência de quadrinhos de *Little Nemo* se configura como um mero empilhamento de tiras que reafirmaria a tese de Denise Schmandt-Besserat.

Os espaços em branco entre cada quadrinho (mesmo que ocupados por legendas) parecem demonstrar que essa é uma pinacoteca alheia à noção de grotescas. Nenhum elemento ornamental habita as molduras ou os interstícios. O que se vê, à primeira vista, é

uma página coesa e não fragmentos díspares como os apresentados na tela de Heim (figura 1). A leitura tem ritmo e um sentido coerente garantido por esses espaços em branco, que parecem abrir caminho para o percurso do olhar e para a solidariedade icônica (segundo o conceito desenvolvido por Thierry Groensteen – GROENSTEEN, 2015). Esses vácuos são, inclusive, identificados pelos teóricos como um elemento fundamental da mídia.

Moacy Cirne explica a importância desses hiatos na construção de sentido nas HQs: “a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse (...) a sua marca registrada (...) o avanço da narrativa se processa através de saltos significantes” (CIRNE, 1972, p. 39-41). E complementa: “ler o espaço da página – ou da tira – é ler o inter-relacionamento dos planos” (CIRNE, 1972, p. 69). Isso significa que esse inter-relacionamento indica um percurso de leitura que deve ser seguido para que se encontre a coerência da narrativa. A clareza desse percurso, por sua vez, é definida pela evidente separação entre os quadros, hiato que indicaria um caminho livre, um percurso sem percalços.

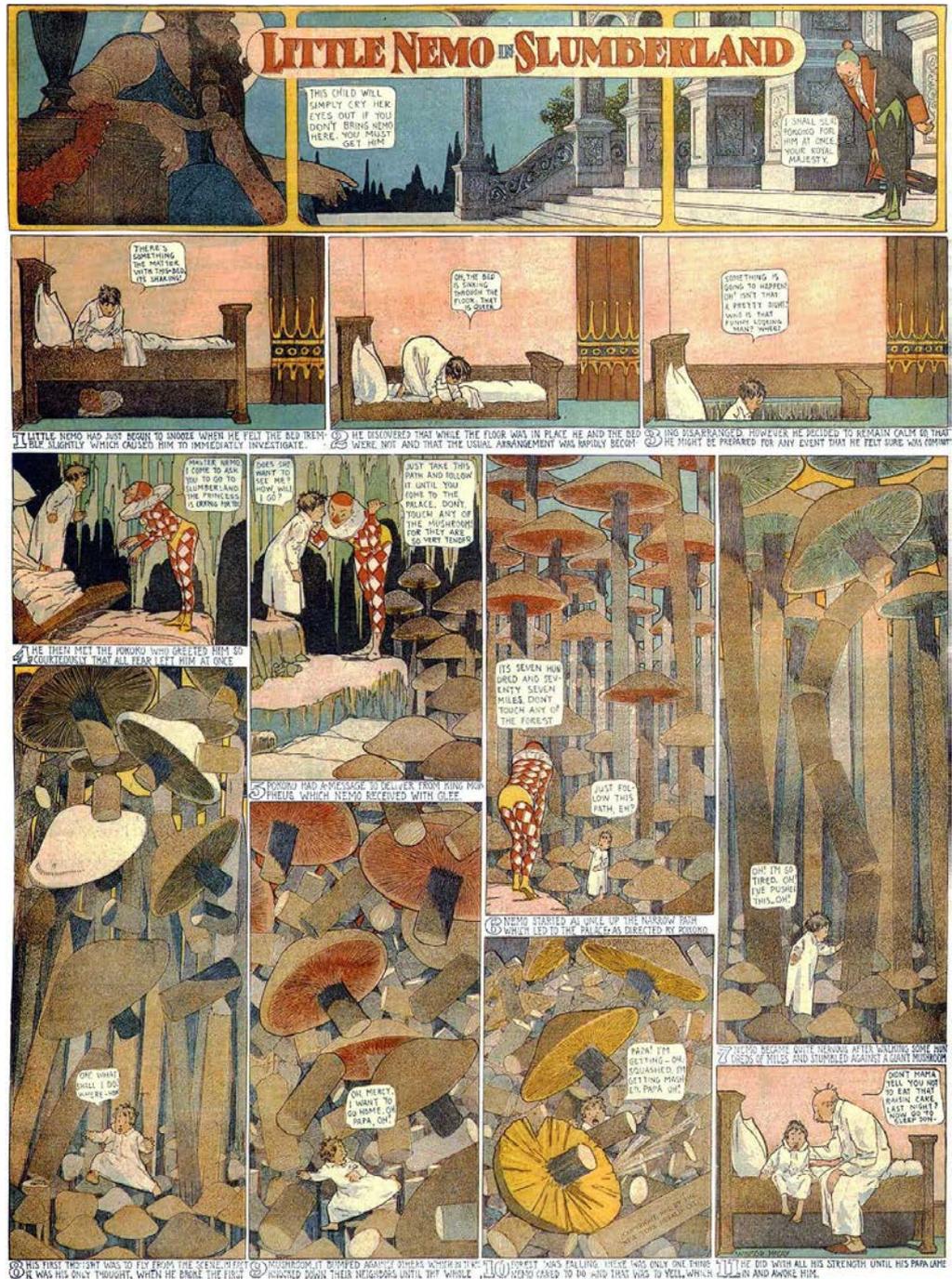


Figura 7: *Little Nemo in Slumberland*, página de Winsor McCay, publicada no suplemento dominical do jornal *New York Herald*, em 22 de outubro de 1905

Aparentemente, diante desse vazio ornamental, as grotescas teriam se tornado poluição visual obsoleta, obstrutora da clareza da leitura.

A ICONOGRAFIA GROTESCA-MARGINAL PULSANDO NO INTERIOR DA PINACOTECA DOS QUADRINHOS

Sob outra perspectiva, porém, a linguagem dos quadrinhos preservou e releu o vocabulário grotesco e, por conseguinte, reinventou o sistema de conexões que estimulava aproximações inusitadas. Thierry Smolderen analisa a origem histórica dos quadrinhos (SMOLDEREN, 2014) e os associa ao modelo de leitura alegórico-hieroglífico da emblemática dos séculos XVI, XVII e XVIII. Alessandra Zamperini, por sua vez, diz que o resgate da ornamentação grotesca no Renascimento e, principalmente, durante o período do maneirismo, foi realizado por meio de uma combinação iconográfica e iconológica com os hieróglifos de Horapolo (ZAMPERINI, 2008, p. 110-113, 158-159). Na medida em que esse vocabulário hieroglífico que Zamperini associa às grotescas é justamente o mesmo que Smolderem vincula aos *comics*, posso supor que os quadrinhos tenham absorvido, de algum modo, aquele potencial comunicacional capaz de induzir conexões quiméricas que indiquei nas paredes maneiristas.

A solução para essa suposição é também oferecida por Thierry Smolderen, ao analisar o enquadramento caleidoscópico e metamórfico que habita o mundo onírico de *Little Nemo* (SMOLDEREN, 2014, p. 158). No ambiente insólito do pequeno Nemo toda figuração é, na verdade, uma desfiguração que parte do interior dos quadros, mas afeta todo o sistema.

Desse modo, enquanto a pintura acadêmica no século XIX comprimiu as grotescas – contra um precipício isolante que se construiu nas suas margens – a ponto de petrificá-las em molduras que tentam inibir conexões (como ocorre de modo arqueológico exemplar em *Sinfonia*, de Schwind), os quadrinhos as internalizaram. A aproximação entre a estética grotesca e os quadrinhos não é novidade, mas destaco que a figuração conectora periférica deslocou-se para dentro dos quadros. Esta conclusão só foi possível por meio do levantamento arqueológico que aqui realizei.

Digo, com isso, que o sistema metamórfico que, na Roma Antiga e no maneirismo, circulava entre os painéis narrativos estimulando analogias quiméricas inusitadas pode ser

visto, por exemplo, enquadrado nas páginas de *Little Nemo*. Desse modo, essa grotesca (contaminada pela iconografia da marginália medieval) desafia e subverte o enquadramento na medida em que está aprisionada no seu interior. Por mais séria que seja uma narrativa em quadrinhos, ela sempre será afetada pelo grafismo marginal que a constrói (ou a desconstrói)²¹. Isso significaria que a hierarquia visual imposta pelo quadro nos quadrinhos é um contrassenso. Um contrassenso que faz com que o marginal, estimulador de conexões difusas, habite o centro.

Entretanto, vimos acima que parece existir uma diagramação clara e coerente no mundo insólito construído por McCay. Aquela disjunção gráfica entre a moldura e o interior das pinturas, que defini como agente fragmentador da pinacoteca retratada por François-Joseph Heim, não existe em *Little Nemo*. No entanto, esse *outline* que emoldura os quadrinhos é constituído pela mesma substância metamórfica (resíduo arqueológico do grafismo hieroglífico da marginália-grotesca) que constrói sua figuração linear e, por esse motivo, está sujeito a ser deformado pelas exigências da narrativa²². Isso significa que as molduras nos quadrinhos podem não ser, obrigatoriamente, graficamente ausentes, em relação ao que elas circundam, como sugeriu Mourilhe (MOURILHE, 2010, p. 23).

Dentro dessa perspectiva, o hiato entre esses quadrinhos assume a dupla condição de arejamento ascético funcional e de espaço necessário à configuração hieroglífica (na medida em que as cercaduras dos quadrinhos são também elementos figurativos que interagem com os outros elementos figurativos no seu interior). Na condição de arejamento torna a sequência de conexões mais clara e permite melhor legibilidade à pinacoteca dos quadrinhos, mas na condição de configuração hieroglífica pode subverter essa clareza criando deformações nos contornos (se o sentido figurativo no interior do quadro solicitar). Neste último caso, as molduras e o intervalo entre elas deixam de ser meros instrumentos invisíveis a serviço da construção de sentidos pré-estabelecidos.

²¹ Talvez por esse motivo Charles McGarth tenha dito que mesmo os quadrinhos mais sofisticados “não se levam a sério inteiramente” porque seus grafismos grotescos “apelam para a parte infantil que existe em nós que se deleita com a caricatura (...) que torna algumas linhas, pontos e rabiscos ondulados em uma face ou numa figura” (BAETENS, 2015, p.178).

²² A esse respeito, Thierry Groensteen diz que, nos quadrinhos, o requadro e os ícones são “consustanciais” (GROENSTEEN, 2015, p. 51). Acrescenta também que “o requadro conota” (GROENSTEEN, 2015, p. 60), ou seja, ele é figurativo: é uma figura.

Por outro lado, as molduras lineares e arejadas dos quadrinhos também não são uma pura oposição às molduras cascudas da tela de Heim. Tanto na pinacoteca de Heim quanto na dos quadrinhos existe um agente grotesco, que é fragmentário e nocivo aos percursos pré-estabelecidos, que tende a frustrar a solidariedade icônica entre os quadros.

Portanto, eu diria que a pinacoteca dos quadrinhos induz a uma leitura visual sequencial em crise e é esta crise que a define. Isso significa que existe uma rigorosa sintaxe pré-estabelecida, que impõe um percurso narrativo de quadro em quadro, mas é constantemente subvertida por elementos gráficos grotescos e marginais que desqualificam qualquer autoridade gramatical e convidam – de modo semelhante ao que mostra a ilustração de George du Maurier (figura 6), em relação à pinacoteca dos salões de pintura – ao flunar errático do mero passatempo. Desse modo, a grotesca marginal internalizada na iconografia dos quadrinhos volta a aflorar nas bordas dos quadros e passa a ameaçar toda tentativa de controle visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo, então, que a sequencialidade identificada por alguns autores como o modo de leitura fundamental para a linguagem dos quadrinhos²³, que poderia ser, a primeira vista, associada aos fundamentos da narrativa visual descritos por Denise Schmandt-Besserat, é, na verdade, uma característica em eminência constante de colapso, pois uma pulsão de desordem grotesca e marginal habita o interior dos quadros²⁴. Entendo que o aprisionamento dessa potência difusa das marginálias-grotescas produziu uma

²³ No subcapítulo *A Ordem da Leitura* do livro de Mourilhe, essa questão é discutida citando diversos autores (MOURILHE, 2010, p. 197-204).

²⁴ Portanto, o sentido de leitura dos quadrinhos não pode ser definido como sendo “normalmente uma configuração linear” (MOURILHE, 2010, p. 198) que, excepcionalmente, pode “trazer sequências de quadros com ordens ambíguas e deixar opções abertas” (MOURILHE, 2010, p. 198) ou que “apesar do sentido de leitura tradicional dos quadrinhos, nada impede que sejam realizadas leituras livres (...) sem ordem determinada entre os quadros” (MOURILHE, 2010, p. 203). Não se trata de “uma ordem de leitura aleatória” (MOURILHE, 2010, p. 203) que tem a possibilidade de ocorrer apenas “quando não se tem familiaridade com o formato dos quadrinhos” (MOURILHE, 2010, p. 203), mas a qualquer momento.

estrutura de página dividida em quadros onde a disjunção fragmentária é latente²⁵. Por isso, a qualquer instante²⁶, o leitor é convidado a se desprender da sequencialidade e a deixar que seu olhar passeie pela pinacoteca que tem diante de seus olhos²⁷ e, assim, “a relação causal” que constrói a leitura das imagens “desaparecerá diante da copresença” (DIDI-HUIBERMAN, 2015, p. 195).

Acrescento, finalmente, que estimular a leitura de quadrinhos pode não ter nada a ver com adestrar leitores submissos ou estimular uma visualidade acrítica, mas provavelmente com formar espectadores capazes de subverter percursos de leitura pré-estabelecidos. A aproximação traçada aqui entre a fragmentária pinacoteca, exemplificada na tela de Heim (figura 1), e os quadrinhos comprova minha última observação, pois, provavelmente, foi a crise na legibilidade da pintura acadêmica do século XIX que despertou o olhar crítico que construiria a arte de vanguarda.

REFERÊNCIAS

²⁵ A análise sistêmica de Thierry Groensteen acaba por mostrar que “as páginas situadas frente a frente estão ligadas por uma solidariedade natural e predisposta a dialogar” (GROENSTEEN, 2015, p. 46). A diferença entre o que diz esse autor e o que estou sugerindo é que essa “solidariedade” é subversiva e coloca em crise outra solidariedade pré-estabelecida e estratégica. Acredito que se trata de uma disjunção quimérica que aflora como um sintoma grotesco. Por esse motivo, Groensteen se vê obrigado a afirmar que “todo leitor de quadrinhos sabe por experiência própria que (...) os movimentos do olhar sobre a superfície da prancha são relativamente erráticos e não respeitam protocolo definido algum” (GROENSTEEN, 2015, p. 57), afirmação que coloca em risco todo o meticuloso “sistema dos quadrinhos” que ele pretende circunscrever.

²⁶ Thierry Groensteen esclarece que a cada salto entre quadros, a cada mudança de linha ou de página o leitor é exposto à possibilidade do “sobrevoo” (GROENSTEEN, 2015, p. 69).

²⁷ Paul Gravett, no capítulo intitulado *Between the Panels*, ao se perguntar sobre a duração da leitura dos quadrinhos, lembra que, diferentemente do cinema, o leitor tem controle sobre o andamento desse espaço de tempo. Diz, então, que se o texto for excluído, a leitura se transforma numa espécie de montagem de um quebra-cabeça. Por outro lado, diz também que existe um sentido induzido, mas que pode ser subvertido: “em vez de fraqueza da mídia, é sua força” (GRAVETT, 2013, p. 54).

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

BAETENS, Jan. FREY, Hugo. *The Graphic Novel, an introduction*. Cambridge: University of Cambridge Press, 2015.

CAMILLE, Michael. *Image on the Edge: the margins of medieval art*. London: Reaktion Books, 2015.

CIRNE, Moacy. *Para Ler os Quadrinhos, da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

DACOS, Nicole. Da Liberdade à Ordem e do Jogo ao Símbolo: vida e morte das grotescas. In: MARQUES, Luiz (org.). *A Fábrica do Antigo*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2008, p. 159-176.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2015.

GOTLIEB, Marc. *The Plight of Emulation: Ernest Meissonier and french Salon painting*. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos Quadrinhos*. Nova Iguaçu: Ed. Marsupial, 2015.

GRAVETT, Paul. *Comics Art*. London: Tate Publishing, 2013.

KUPFER, Marcia. *The Romanesque Wall Painting in Central France: the politics of narrative*. Boston: Yale University Press, 1993.

LING, Roger, *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MOURILHE, Fabio. *O Quadro nos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.

SIEBLER, Michael. *Arte Romana*. London: Taschen, 2008.

SQUIRE, Michael. *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SCHMANDT-BESSERAT, Denise. *When Writing Met Art: from symbol to story*. Austin: University of Texas Press, 2007.

SMOLDEREN, Thierry. *The Origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.

VLIEGHE, Hans. *Arte e Arquitetura Flamenga 1585-1700*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

WOLF, Norbert. *The Art of the Salon: the triumph of 19th century painting*. London: Prestel Verlag, 2012.

ZAMPERINI, Alessandra. *Ornaments and Grotesque: fantastical decoration from Antiquity to Art Nouveau*. London: Thames & Hudson, 2008.

ZANKER, Paul. *The Power of Images in the Age of Augustus*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.