

**O "POÉTICO" POSSÍVEL, NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS
BRASILEIRAS: DO TEXTO NARRATIVO,
AO TEXTO "EM VOLUME"**



**RICARDO BRUSCAGIN MOREIRA, TO
INSTITUTO DE ARTES / UNESP 1996**

T/UNESP
302.23.
M839p



AGRADECIMENTOS:

A Dirce Ceribeli, por ter aceito estar em paralelo comigo, nos momentos de percepção e de interpretações dos "traços" mais marcados, na construção de algumas Histórias em Quadrinhos brasileiras.

Esta dissertação de mestrado foi elaborada sob a orientação da Professora, Livre-Docente, Dirce Tereza Ceribeli.





AGRADECIMENTOS:

A Luiz Antônio de Figueiredo, pelo incentivo e orientação inicial

A Antônio Carlos dos Santos, pelos diálogos possíveis

À Dirce Ceribeli, por ter aceito estar em paralelo comigo, nos momentos de percepção e de interpretações dos “traços” mais marcados, na construção de algumas Histórias em Quadrinhos brasileiras.

E à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo FAPESP, por ter acreditado.

A Luiz Antônio de Figueiredo, pelo incentivo e orientação inicial.

A Antônio Carlos dos Santos, pelos diálogos possíveis

A Luiz Gê, pelo convívio e colaboração constante.

A José de Arruda Penteado, pela orientação de meu trabalho de “Iniciação Científica”.

E à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP, por ter acreditado.

Para o meu pai.

DIAGRAMA/ÍNDICE:

À MANEIRA DE PRÓLOGO	01
A POSSÍVEL MONTAGEM TEÓRICA	03
O PROCEDIMENTO BÁSICO	21
MEU ENCONTRO COM ROMAN JAKOBSON	24
DO FUNCIONAMENTO METALINGUÍSTICO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS BRASILEIRAS	38
DA MARCAÇÃO DOS MOMENTOS METALINGUÍSTICOS, NAS H.Q.s BRASILEIRAS	40
C.S. PEIRCE APRESENTA...	68
MAS, VOLTEMOS A PEIRCE: DE OUTROS INTERPRETANTES E DOS HIPOÍCONES...	99
LUIZ GÊ, O ARQUITETO DOS QUADRINHOS	101
E, MAIS AINDA...	109
BIBLIOGRAFIA	111

Para o meu pai.

DIAGRAMA/ÍNDICE:

À MANEIRA DE PRÓLOGO	01
A POSSÍVEL MONTAGEM TEÓRICA	03
O PROCEDIMENTO BÁSICO	21
MEU ENCONTRO COM ROMAN JAKOBSON	24
DO FUNCIONAMENTO METALINGUÍSTICO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS BRASILEIRAS	38
DA MARCAÇÃO DOS MOMENTOS METALINGUÍSTICOS, NAS H.Q.s BRASILEIRAS	40
C.S.PEIRCE APRESENTA...	68
MAS, VOLTEMOS A PEIRCE: DE OUTROS INTERPRETANTES E DOS HIPOÍCONES...	99
LUIZ GÊ, O ARQUITETO DOS QUADRINHOS	101
E, MAIS AINDA...	109
BIBLIOGRAFIA:	111

A MANEIRA DE PRÓLOGO

Eu, criança, me vejo com um "Gibi"¹ nas mãos. Imagens e aventuras, impressas em folhas de papel jornal. Estandos bicolores, que mostravam ao menino visões de mundo ou linguagens, possíveis para a sua expressão.

Cenas, que fixavam, na retina, a beleza das Histórias em Quadrinhos. Diagramações precisas, de tramas e articulações complexas. Contrastes de luzes e sombras...

E foi se firmando um hábito. Uma grande quantidade e diversidade de quadrinhos me chegavam às mãos. Uma forma de percepção se desenvolvia, direcionando meu interesse para um determinado tipo de história.

O "POÉTICO" POSSÍVEL, NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS BRASILEIRAS: DO TEXTO NARRATIVO, AO TEXTO "EM VOLUME"

Exercícios, que trouxesse sugestões para a reoperacionalização das linguagens. Já sabia que não seriam as páginas do "Superman", "Batman", ou qualquer outro personagem convencional, publicado no Brasil, ao longo das décadas de 70/80, que iriam me proporcionar tal prazer. Foi, quando me deparei, em certo momento, com um tipo de história totalmente distinto daquele, que, até então, havia conhecido.

Tratavam-se de publicações obscuras, distribuídas precariamente, com uma qualidade de impressão inferior ao padrão convencional, produzidas geralmente por um único artista, sem um "herói" ou personagem pré-definido. Quadrinhos nacionais temperos brasileiros.

Eravam revistas, como "Balão" e "O Bicho", editadas no meio universitário paulista e pela Editora Codecri, respectivamente. "Contos de Nenhum Lugar" e "Incarnações: histórias daquele que voava", álbuns, publicados pela Massao Ohno, na década de 70. A "Grauna" e o "Pasquim", do Rio de

¹ "Gibi" - Expressão, comumente, utilizada no Brasil para designar qualquer publicação de Histórias em Quadrinhos. Foi um periódico, editado na década de 40, republicado (ou relançado) pela Rio Gráfica Editora, em 1974. Contava em suas páginas diversos "clássicos" em quadrinhos (Flash Gordon, Tarzan, Brick Bradford, Agente Secreto X-9, Nick Holmes, Príncipe Valente, Chico Kid, Sr. Tardid, Popover, Nagar, Brucutu, entre outros) mostrando, em alguns números, exemplos da produção nacional (Chico-Petzi).

À MANEIRA DE PRÓLOGO

Eu, criança, me vejo com um “Gibi”¹ nas mãos. Imagens e aventuras, impressas em folhas de papel jornal. Enredos bicolores, que mostravam ao menino visões de mundo ou linguagens, possíveis para a sua expressão.

Cenas, que fixavam, na retina, a beleza das Histórias em Quadrinhos. Diagramações precisas, de tramas e articulações complexas. Contrastes de luzes e sombras...

E foi se firmando um hábito. Uma grande quantidade e diversidade de quadrinhos me chegavam às mãos. Uma forma de percepção se desenvolvia, direcionando meu interesse para um determinado tipo de história. Exercícios de releituras já se manifestavam.

Senti a necessidade de procurar Histórias em Quadrinhos, que trouxessem, em si, uma abertura para novas configurações do texto, sugestões para a reoperacionalização das linguagens. Já sabia que não seriam as páginas do “Superman”, “Batman”, ou qualquer outro personagem convencional, publicado no Brasil, ao longo das décadas de 70/80, que iriam me proporcionar tal prazer. Foi, quando me deparei, em certo momento, com um tipo de história totalmente distinto daquele, que, até então, havia conhecido.

Tratavam-se de publicações obscuras, distribuídas precariamente, com uma qualidade de impressão inferior ao padrão convencional, produzidas geralmente por um único artista, sem um “herói” ou personagem pré-definido. Quadrinhos nacionais: temperos brasileiros.

Eram revistas, como “Balão” e “O Bicho”, editadas no meio universitário paulista e pela Editora Codecri, respectivamente. “Contos de Nenhum Lugar” e “Íncaro: histórias daquele que voava”, álbuns, publicados pela Massao Ohno, na década de 70. A “Graúna” e o “Pasquin”, do Rio de

¹ “Gibi”-Expressão, comumente, utilizada no Brasil para designar qualquer publicação de Histórias em Quadrinhos. Foi um periódico, editado na década de 40, republicado (ou relançado) pela Rio Gráfica Editora, em 1974. Contava em suas páginas diversos “clássicos” em quadrinhos (Flash Gordon, Tarzan, Brick Bradford, Agente Secreto X-9, Nick Holmes, Príncipe Valente, Cisco Kid, Sir Tereré, Popeye, Hagar, Brucutú, entre outros) mostrando, em alguns números, exemplos da produção nacional (Chico-Peste).

Janeiro, a “Turma da Mônica”, de Maurício de Souza e o “Pererê”, de Ziraldo, publicados pela Editora Abril, entre outros. Sementes, que se plantaram e germinaram em minha mente...

Alguns anos mais tarde, com a iniciação acadêmica, fui levado a fazer uma retomada destas e outras Histórias em Quadrinhos, predominantemente, nacionais². Uma nova leitura e interpretação, frente a teorias, que pudessem propor uma reflexão crítica, acerca dos fenômenos estudados. Mais que isso, senti a necessidade de resgatar pedaços de memória: um conjunto de obras, que marcava uma seção, no panorama nacional de publicações de H.Q.s, diferenciadas por características, inerentes às linguagens. Percebi que somente o estudo dos modos de montagens e dos funcionamentos dos códigos poderiam responder a algumas questões, que estas H.Q.s me impunham. Onde estariam os traços diferenciais destas obras? Qual a capacidade prospectiva destes estudos, em relação à produção artística contemporânea?

(JAKOBSON, 1993): a montagem por singularidade (o paradigma ou eixo de seleção dos signos) e a montagem por contiguidade (o sintagma ou eixo de combinação dos signos), elabora e, também, com bastante clareza, uma definição empírica para a Função Poética (“projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção, dentro do eixo de combinação”). (JAKOBSON, op.cit. p.130)

A formalização de um modelo operacional individual foi confirmada, em seguida, a partir de alguns estudos realizados por Charles Sanders Peirce, em sua “Semiótica” (Semeion Signo), ou Teoria dos Signos. E procurei, inicialmente, compreender a “cosmologia”, citada, sempre, por detrás desta teoria. E, isto, porque todos os estudos de Peirce, seja como matemático, como filósofo ou como teórico das linguagens, se baseiam nesta visão de mundo. Para ele o mundo e a percepção humana estão em paralelos.

“Significado é relação. O homem está em relação. Os acontecimentos da Natureza são equivalentes aos acontecimentos da mente humana. O Tempo não é criação do homem. A cronologia fora uma ilusão, criada pela contiguidade verbal. O homem está dentro do tempo e só desse modo o pode codificar. A mente humana possui qualidades de sentimentos, potencialidades abstratas, tendentes à corporificação. A natureza produz

² MORELATTO, Ricardo Bruscin. A produção nacional de Histórias em Quadrinhos: aspectos de uma abordagem histórica. Iniciação Científica. FAPESP. 1992. Este estudo, além de comparar, através de gráficos e diagramas, a produção nacional de quadrinhos, frente ao largo contingente estrangeiro, publicado no país, desde 1934, até o início da década de setenta, procura salientar certos aspectos, predominantes na produção em quadrinhos de diversos artistas nacionais.

A POSSÍVEL MONTAGEM TEÓRICA

As etapas, em direção a tais objetivos, determinaram a adoção de alguns conceitos operacionais, definidos, em um primeiro momento, a partir da teoria das “funções das linguagens”, desenvolvida por Roman Jakobson. (JAKOBSON. “Linguística e Poética”. In: Linguística e Comunicação. 1991.) A distinção, aí realizada, aponta um novo campo para o estudo da poeticidade dos códigos e isto é perceptível, quando o texto é relido, a partir de três momentos. No primeiro, é enfatizada a necessidade de se observar o funcionamento das linguagens, propriamente dito: as linguagens em uso, em ato, em movimento, em processo. No segundo, a Função Poética é apontada como sendo o momento em que a mensagem, veiculada, se volta para si mesma, para sua própria organização. E, em um terceiro momento, o Autor, retomando com clareza os dois modos de arranjos dos signos, propostos por Saussure (SAUSSURE. 1993): a montagem por similaridade (o paradigma ou eixo de seleção dos signos) e a montagem por contiguidade (o sintagma ou eixo de combinação dos signos), elabora e, também, com bastante clareza, uma definição empírica para a Função Poética (“projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção, dentro do eixo de combinação”) (JAKOBSON.op.cit. p.130).

A formalização de um modelo operacional individual foi confirmada, em seguida, a partir de alguns estudos realizados por Charles Sanders Peirce, em sua “Semiótica” (Semeion:Signo), ou Teoria dos Signos. E procurei, inicialmente, compreender a “cosmologia”, cifrada, sempre, por detrás desta teoria. E, isto, porque todos os estudos de Peirce, seja como matemático, como filósofo ou como teórico das linguagens, se baseiam nesta visão de mundo. Para ele o mundo e a percepção humana estão em paralelos.

“Significado é relação. O homem está em relação. Os acontecimentos da Natureza são equivalentes aos acontecimentos da mente humana. O Tempo não é criação do homem. A cronologia fora uma ilusão, criada pela contiguidade verbal. O homem está dentro do tempo e só desse modo o pode codificar. A mente humana possui qualidades de sentimentos, potencialidades abstratas, tendentes à corporificação. A natureza produz qualidades de sensações, que tocam o homem, a cada momento. E, quando as qualidade de sentimentos se mesclam às qualidades de sensações, por força do Acaso, que regula as probabilidades dessa distribuição, o homem reconhece o seu eu, como Sentimento. Esses momentos são únicos,

irreversíveis e intransferíveis...Mas o importante a observar é que a mente do homem desenha sua diferença, em relação ao não eu, porque o homem é capaz de experienciar a si mesmo, ao mundo e à sua própria situação relacional, interpretando-os. Para Peirce, isto é o mais importante: o ato experiencial. De um lado, tudo o que pode ser percebido necessita do teste da experiência do homem, por outro, toda e qualquer experiência é importante, pois transita na tendência à verdade e deve ser considerada como objeto das Ciências, da Filosofia e da Teoria do Conhecimento. E, ainda, esse gesto experiencial presentifica a própria experiência, desnuda seus contornos e cria a noção de tempo, por um momento. E, assim, nesse relacional constante, o homem vai criando seu repertório sintático (mundo dos possíveis): jogos de imagens, tendentes a se encarnarem, como situações concretas. E, assim, também, o “Útero da Natureza”...

Não é de se estranhar, portanto, que Peirce, ao elaborar suas categorias “cenopitagóricas”, na visualização do universo, onde os homens concretos estão inseridos, em estado relacional constante, tenha valorizado, como objeto de seus estudos, as experiências mais simples, as mais sutis manifestações da Natureza. E tudo passa a ser linguagem. Linguagens são os modos possíveis da percepção humana e da variação das qualidades da Natureza, tendentes a se encontrarem, a se integrarem, intensamente, por instantes. Instantes irreversíveis, cujos significados são as suas próprias potencialidades de traduções, na geração de “interpretantes”. E tudo acontece desse modo: do jogo de relações analógicas, para a sua presentificação, através da contiguidade dada (do isto, que aponta isto e, ao mesmo tempo, faz parte desse isto), característica do mundo físico, como esclarece Max Bense (BENSE. 1975). Tudo deve ser experienciado, a partir dessa lógica, que não foi criada pelo homem, mas que a ela está sujeito, pois está sempre em situação de conhecimento, frente ao mundo e frente a si mesmo, como foi dito. As linguagens de representação aparecem apenas nos momentos, em que os hábitos dos seres humanos e do Universo, por força das repetições, testadas dentro do mundo físico, necessitam de codificações. As linguagens das constatações imediatas passam a ter o direito de serem consideradas como linguagens, aptas a expressarem o princípio da inteligibilidade do binômio homem/mundo”, numa sintaxe de relações tridimensionais, virtuais, preenchíveis por linguagens, em “volume” (CERIBELI. 1995.).

Percebí, neste momento de meus estudos que, para a Semiótica de Peirce, o código verbal passa a ser apenas um dos códigos convencionais.

Ao contrário do que acontecera e acontece, ainda, no mundo ocidental, Peirce derruba o poderio desse código. Código, que foi denominado de “fascista”, por Roland Barthes, em seus últimos escritos (BARTHES. 1992.). Este foi o primeiro “lance” revolucionário, que percebi, a partir desta teoria e logo percebi, também, o porquê do esforço de Jakobson para falar da linguagem como processo e de, ao mesmo tempo, não nos ter levado à uma abertura muito ampla, neste sentido. Tendo tentado enfatizar a Função Metalinguística, em busca do “interpretante”, Jakobson, realmente, não conseguiu ir além das possibilidades do verbal, do “logos”, da “palavra como manifestação racional do homem” (e voltaremos a isto).

Outro “lance”, talvez o mais importante para mim, foi a percepção da definição da Função Poética, em Jakobson, para além dos limites do verbal, como sendo manifestações da sensorialidade imediata e, assim percebida, nos momentos e modos da fruição.

A partir daí, a descoberta mais central, em relação a esta leitura. Uma descoberta, quase certeza, de que Peirce estava vivendo, já, no mundo da anti-representação, no universo em movimento e estaria tentando levar, os seus leitores, a realizarem, sempre, o “jogo do três”. Nós, ocidentais, estávamos e estamos acostumados a uma relação binária, em termos de conhecimento e da percepção (e vale lembrar, aqui, o sistema de representação, empregado nos quadrinhos, geralmente maniqueísta, em preto e branco e sempre imitando, duplicando uma realidade verossímil). Sempre existe alguma coisa, representando outra, e paramos aí.

Assim, a própria Linguística de Saussure, de onde partiu Jakobson, de um modo geral, enfatiza apenas e estaticamente a relação entre o signo e sua referência de objeto (SAUSSURE. op.cit.). Para Peirce, o importante é o signo, em seu estado de interpretação, no momento dinâmico das traduções, que nascem como possibilidades construtivas, dele decorrentes. O processo dos signos, uma rede em relações, evolui, constantemente e, como o universo, está em “constante expansão”. E, isto, a partir da riqueza dos interpretantes, que revelam, em última análise, o crescimento das relações sintáticas das mentes humanas, que acompanham o andamento do Cosmos. Parece-me que a “evolução” foi sempre a procura de Peirce, situação esta que está, hoje, sendo confirmada pela Ciência central de nosso momento: a Termodinâmica. Porque nunca lhe foi possível perder a noção do Universo como um “conjunto”, esta ciência está em condição, hoje, de validar a proposta de Peirce (a de que o universo está em expansão) e, inclusive, a afirmação de

que o homem não é o criador do tempo: o tempo é anterior ao homem e não deve sua codificação à mente humana.(PRIGOGINE. 1991)³

“Não é de se estranhar portanto, que, na organização de suas categorias “perceptivas” do universo, Peirce tenha deixado bem marcado e , já de início, a validade do encontro entre as potencialidades abstratas do homem e as da natureza, do não eu.

Ao primeiro momento deste encontro, deste imbricar-se de potencialidades abstratas (qualidades), chamou de Primeiro (as vezes traduzido como Primariedade, outras, como Primeiridade). Trata-se da vivência, da experimentação de um mundo de relações possíveis: relações sintáticas, como vivências individuais do homem e, ao mesmo tempo, modos de as estruturas e funções de um universo em tridimensionalidade virtual modelar, compôr estruturas imprevisíveis. É o momento da Unidade, momento presente, validade e encarnável sob o prisma do próprio universo dos existentes, do Segundo. É o nosso modo de estar no mundo, como estamos, aqui, neste momento e só não o percebemos, porque só o podemos fazer sob o ângulo da sensorialidade mais imediata e, apenas, por instantes. Mas, sem dúvida, quanto mais vivemos esses instantes, mais rejuvenescemos nossa sensibilidade e caminhamos para o estado de indivuação, tão enfatizado por Jung. E se procurarmos alguma lógica, na modelagem desses instantes e, apesar do paradoxo, podemos relacioná-la com os jogos das analogias, das similaridades e das recorrências.

Tentando encarnar um pouco a situação do Primeiro, podemos pensar, por exemplo, no código musical. Toda música pura (desprovida do verbal), por mais tonal que seja, popular, erudita ou folclórica, tende a provocar no receptor, em algum instante, este estado de Primeiro, enquanto tradução, enquanto fruição. Isto porque nos envolve, entra pelos nossos poros e, de repente, somos, dentro do mundo, jogos abstratos de puras qualidades dos sons. Os corpos humanos são sonorizáveis e, de dentro de cada um de nós, ganha corpo, também, um Sentimento musical, que revela modos sonorizáveis de manifestações sensoriais abstratas do nosso eu. Do mesmo modo, quando os artistas plásticos atuais insistem, tanto, na criação de Instalações, que abriguem os

³ Para maiores esclarecimentos acerca do tema, vêr, além da obra apontada na bibliografia, as entrevistas concedidas por Ilya Prigogine, por ocasião do Prêmio Nobel de Química, que lhe foi concedido no ano de 1977.

receptores, estão tentando, sem dúvida, integrá-los no aqui/agora de linhas, côres, texturas, qualidades das formas..."(CERIBELI. op.cit.)

E eis que surge em mim, uma indagação: como seria possível a programação desta situação de "Primeiro", a partir das Histórias em Quadrinhos? Assim como no verbal, as H.Q.s já são convenções, que se realizam como narrativas lineares, que apontam e representam situações referenciais. Mas, sei que já sabia, desde o início, que a construção de "interpretantes", em estado de "Primeiro", seria sempre possível, de algum modo, porque já o experimentara na minha leitura infantil (veja-se o início dessa narrativa, em primeira pessoa).

Gostaria, no entanto, de responder e, já como adulto, a esta indagação. Tentar responder a esta pergunta é, até o momento, o objetivo central deste trabalho.

"O Segundo representa o momento, cuja ocorrência se dá no mundo dos existentes, vistos como estruturas reais, concretas, nomeáveis, que se articulam dentro de relações semânticas. Aqui, neste mundo, o ser humano pode reconhecer realidades físicas e delas se afastar para percebê-las melhor. Isto acontece, quando há um esforço de reconhecimento, por parte da mente humana e, ao mesmo tempo, uma pressão do não eu, sobre o eu. Os existentes se organizam como linguagens, dois a dois e o caminho é o de um indicador para a realidade por ele apontada...É o modo do aprendizado do homem, já, dentro do mundo físico. É o que acontece, quando tentamos penetrar e vivenciar situações desconhecidas. É o modo como o ato experiencial se transforma em operador, em direção a reconhecimentos e testes, dentro do binômio relacional homem/mundo. É o jeito didático do ser, em relação, que, assim, se reconhece, reconhecendo, ao mesmo tempo, a semântica do universo e apreendendo, também, os modos de ser dessa operação e das suas possibilidades de leituras.

O Terceiro ocorre, quando o aprendizado do homem e as ocorrências do universo se transformam em hábitos e necessitam de códigos convencionais, que os organizem como leis, como normas. Mas para Peirce a lei é sempre provisória, na medida em que é sempre testada, ao nível do Segundo, garantindo, assim, a "semântica" que a fundamenta, ou tendendo a dela se esvaziar e a ser re-formulado". (CERIBELI. op.cit.)

de acordo com Importante para mim foi, também, a descoberta deste aspecto sempre falível dos códigos convencionais, pois sempre soube que eu, a partir da experiência mais simples de percepção do mundo, tive sempre a certeza de que tudo está a exigir uma nova “escritura”. A “cultura eletrônica” que, para Marshal McLuhan, excluiu como um conteúdo obsoleto a cultura mecânica, parece ter iluminado, mais ainda, este mundo de “estruturas e funções” (BENSE. op.cit. p.165), mundo de colagens analógicas, de interação entre linguagens e veículos de comunicação, de integrações e de rejeições da variedade das qualidades potenciais da Natureza. Sentindo, assim, cheguei à certeza de que a narrativa linear já caíra, de há muito...e lá, no final do século XIX, no próprio momento em que viveu Peirce. Lá, a matemática já denunciara que o mundo das “coisas e suas propriedades”, mundo da predicação, não existiria mais (lá, Peirce, como matemático e como filósofo, já estava pensando em como ligar os modos de percepção do ser humano, nesse mundo de anti-representação). Deduzi, portanto, que viera caindo, desde então e, em primeiro lugar, a Grande Narrativa da História do Mundo ocidental e, com ela, sem dúvida, as narrativas verbais. E foi, então, que me indaguei: seriam as H.Q.s, maneiras de tradução da narrativa verbal, impedindo-a de cair, de vez? Mas, como criança, eu já sentira e, sem sombra de dúvida, que estas também já tinham sido testadas e re-operacionalizadas...

Comecei, portanto, este trabalho, a partir desta ampla indagação, mas, ao mesmo tempo, tendo como sub-texto sensorial e, nos limites de uma quase certeza, a de que havia também esse “gozo” do “Primeiro”, esse verdadeiro “poético”, quando da leitura de H.Q.s brasileiras.

E, arrisquei-me, de saída, ao meu “pulo do gato”. Valorizei muito o trabalho de Jakobson, mas resolvi me colocar, mesmo e com muita fé, na perspectiva de Peirce.

Percebi que a problemática maior, apontada por Jakobson, é a problemática do “referente”, “referente” este, que vem sendo procurado, também e constantemente, pelo pensador da Semiótica, Humberto Eco (ECO. 1969). A visão do referente mudara de posição, a partir das conclusões da matemática, como vimos. “O mundo sofreu uma mudança gnoseológica, levando a própria Teoria do Conhecimento a se reformular”. Max Born declarou: “A coisa, abstraída como invariante de suas propriedades, se faz uma estrutura. As propriedades, abstraídas do mesmo modo, se mostram funções dessa estrutura” (BENSE. op.cit. p.166). Portanto, o “existente”, em Peirce, já não é mais a coisa e sim um feixe de relações abstratas, que adquire fisionomia,

de acordo com os jogos possíveis de seu funcionamento real. O “Segundo” assim se constitui, como um mundo de existentes: homens/Natureza e suas imbricações, re-traduzidas.

Para Jakobson, a marcação do referente parece ficar muito difícil. Na verdade, Jakobson toma como referente a “antiga” função de representação da linguagem verbal, já desclassificada. Então, aponta este tipo de linguagem como sendo a linguagem cognitiva, característica das Ciências e sabemos que a linguagem das ciências não é mais, assim (foi apontado anteriormente, o papel da Termodinâmica, neste sentido). As Ciências, parecem estar buscando modos de verdades, passíveis de serem expressos por pensamentos analógicos...

A dificuldade de Jakobson, sob este ângulo, parece-me ser decorrente, como foi dito, do fato de, de início, se ter limitado ao código verbal. E este referente só pode ser captado e codificado dentro de um jogo de relações sintáticas, entre diversos códigos, jogo, no qual a linguagem verbal faz apenas um papel de regulador de leis e normas e tende a ser diluída dentro deste próprio movimento. É verdade que Jakobson aponta os traços “pansemióticos” da linguagem verbal, mas isto parece-me não ser suficiente. O referente das estruturas e funções, marcando feições imprevisíveis e irreversíveis, se codificado, já se mostra como uma metáfora sonoro visual. Mas, isto, ao nível da “fruição”, da percepção do ser humano, sentindo-se dentro, como participante, na montagem desse referente. Alguns artistas, entre os quais o poeta João Cabral de Melo Neto, acreditando na função social do artista, transformou sua obra em um modo de demonstração da necessidade de mudança da percepção. Poesia metalinguística, didática e assumida. Assim o define Dirce Tereza Ceribeli, em seus trabalhos, a respeito de poesias (CERIBELI.1975) (a isto, chegará, como veremos, Luiz Gê).

Neste caso, em paralelo com a expansão do universo, a obra de arte pode perder função, no tocante à própria montagem e visualização do referente (como, na verdade, nunca ocorreu no oriente). E a situação se nos faz clara, se pensarmos que o homem já pisou na Lua e que a Terra, passou a ser uma usina geradora de metáforas, de todos os tipos, operadores, no caso, para o conhecimento do novo planeta. Já não vivemos em um Planeta, desde então. Vivemos em dois...

Outro caminho, escolhido também por poetas em Língua Portuguesa, segundo esclarecimento, ainda, de Dirce Tereza Ceribeli, é o de

buscarem “salvar” os procedimentos e materiais “específicos” de cada código (ainda que , para isto, tenham que retirar os códigos de suas feições “de encontros” entre linguagens, feições estas, que se manifestam quando estas são vistas em uso, em movimento), procurando relações analógicas, capazes de remontarem, assim, de forma “oblíqua”, o novo referente. Então, tenta-se buscar a concreção deste jogo de relações abstratas e superpostas, através de recursos internos aos códigos. Os artistas realizaram, neste momento, um gesto radical de auto-reflexão, de comportamento metalinguístico. Buscaram e buscaram, ainda, a criação de uma estrutura, “homóloga” à do novo referente. Uma estrutura singular (um sinsigno, propriamente dito) capaz de estar no universo, como estrutura “estranha”, semelhante, mas diferente dos existentes reais. Capaz de estar em “correalidade” com o universo real, “correalidade” tão enfatizada pelos teóricos das estéticas, entre os quais, inclusive, o próprio teórico da “Estética Objetiva”, Max Bense. Tentou-se, em último caso, salvar a própria obra de arte, pois esta, nada mais é, que uma metáfora sonoro visual, construída dentro dos recursos de cada código, de modo que cada fruidor é obrigado a percebê-la, de dentro para fora (mas isto, esta salvação que paraliza os códigos por um momento, permanecerá até quando?). Para teóricos da Cibernética e para o próprio McLuhan, o universo já é uma obra de arte. Para alguns cibernéticos (profetas), a repetição da informação nova, do Poético, pode levar à uma tautologia, à uma visão do mundo, inflado pelo excesso de “novidades”. No entanto, para estes autores falta o esclarecimento fundamental, agora, afirmado e re-afirmado por Ilya Prigogine: o não equilíbrio sempre aparece e tem condições internas de se re-organizar, embora todas as manifestações das formas sejam irreversíveis. Assim, nada se repete, enquanto fisionomias e “interpretantes” das relações homens/mundos. (PRIGOGINE. op.cit.)

No caso do verbal, a revalorização da linguagem, como “designer”, partiu, mesmo, da revalorização da metáfora “antiga”: a metáfora semântica. Mas, no Barrôco, o jogo de superposição deste tipo de metáfora já a esvaziara, deixando para a percepção dos leitores, apenas, seus moldes abstratos de montagens. Pensemos que, em termos da História das Artes no Ocidente, o Barrôco pode ser considerado o começo da criação de uma estética do movimento, do dinâmico.

Pensemos, sempre, no entanto, que se privilegiamos a Semiótica, a linguagem verbal está sempre se reformulando ou se esvaziando, na sua característica de “contiguidade instituída”. Vale, mesmo, como esclareceu Dirce Tereza Ceribeli, no texto, do qual venho me apropriando, a

“contiguidade dada”, anterior ao homem, onde ele está inserido e dentro do tempo: lugar da experiência. É, aí, que se presentifica sempre, no ato experiencial do “Segundo”, o ato inaugural do “Primeiro”.

Jakobson tenta resolver o problema através da Função Poética, através das montagens por analogias, que são e sempre foram, embora escondidas por detrás da “contiguidade”, um dos modos de montagem do código verbal e, a partir daí, de todos os códigos, como esclareci. E, se nos limitarmos à linguagem verbal, penso que seria a Função Poética o modo mais capaz de dizer este referente “novo” ou, até mesmo, o modo de codificação único e possível, neste caso. Daí o fato de Jakobson, a partir da descoberta da Função Poética, como um dos modos de funcionamento das linguagens no processo de comunicação, ter dedicado a sua vida, desde então, ao estudo da Poética. Seria este um modo de dizer o referente, de modo indireto, como “homologia”. Pensando, assim, a Função Poética acaba sendo, no mundo de hoje, uma Função Referencial. E, se ampliada, se vista como um encontro de códigos, atinge, até mesmo, a noção de referente, em tridimensionalidade virtual, que me parece ser o referente apontado, também, pelo “maquinismo de significação”, criado por Peirce.

Devo esclarecer, aqui, aos meus possíveis leitores, que estas reflexões a respeito do referente, partiram, em um primeiro momento, do meu próprio objeto de estudo. Lendo-se as H.Q.s brasileiras e, principalmente, as últimas criações de Luiz Gê, percebe-se que a problemática, em questão, também é a do referente. As H.Q.s convencionais procuram dizer as ações do homem, no mundo, como narrativas lineares, percebendo-as dentro, também, de um referente linear, modulado pela “contiguidade instituída”, característica do código verbal. E se mudou, desde o final do século XIX, a visão do referente, é preciso perguntar: como as H.Q.s brasileiras, no caso, estão tentando codificar esta mudança? Que resposta as H.Q.s vem dando à esta problemática? Já afirmei, anteriormente, que o visual das H.Q.s tentou salvar, em determinado momento, a contiguidade da linguagem verbal. Mas, será que o conseguiu? Ou, a própria tentativa já “foi pelos ares”?...

Continuando nessa linha de reflexões, sinto a necessidade de retomar a Semiótica de Peirce. Na “moldagem” do processo de significação, criada por este Autor, o referente já aparece transformado, como anti-representação (e, já o vimos). As categorias propostas, numeradas, não podem ser vistas, portanto, como uma sequência temporal: um antes e um depois. Dentro de um referente virtualmente tridimensional, elas acontecem ao mesmo

tempo e, de certo modo, superpostas. Nesse sentido, é preciso considerar a explicação do modelo de Peirce, realizada pelo pensador argentino, Elizeo Verón, que as compara com o movimento de encaixe das bonecas russas, ou “berioskas” (VERÓN. 1980. p.181).

Mas, vou mais além. Seria necessário que estes movimentos de encaixes e desencaixes fossem constantes. Seria necessário que estas bonecas se transformassem em “móviles”, assim como os de Calder, mas com movimentos mais acelerados.

Trazendo um repertório de experiência plástica, já um pouco desenvolvido, posso perceber, com clareza, que o mundo das “coisas e suas propriedades” provocaria um desenho figurativo, apoiado na presença das coisas e objetos isolados e, portanto, achatados, em termos bidimensionais. No entanto, colocando-se em algum possível “centro” do espaço vazio, como o lugar, que, nesse momento, instaura a relação entre as coisas e, portanto, instaura a significação verdadeira, em termos objetivos e visuais, percebo, assim como Peirce, assim como Verón, que vivemos em um mundo virtualmente tridimensional, captável, com mais facilidade ao nível da sensorialidade imediata.

“Eis, no meu entender, o essencial de uma leitura que tal. A semiose é ternária, social, infinita, histórica. É ternária porque é sempre mediação. A rede semiótica não é senão o tecido multidirecional de mediações que se encadeiam e que se encaixam, repetindo sem cessar o processo mercê do qual qualquer coisa é posta em relação com outra por meio de uma terceira. Esse processo se desenvolve ao infinito em todas as direções.” (VERÓN. op.cit. p.188)

É como se diz no Oriente: “Os vazios estão sempre cheios, cheios de potencialidades abstratas, de qualidades...” O importante mesmo a ser verificado na leitura de Elizeu Verón a respeito de Peirce, é a sua percepção das classificações dos signos, não como classificações, propriamente ditas (e estaríamos, no caso, no mundo das normas e das leis), mas como “operadores”, em busca da Percepção de um mundo, como dissemos, virtualmente “em volume”.

É, assim, que aparecem, também sobrepostas e em movimento, as três referências semióticas. A “referência de objeto” já propõe este mundo como um objeto dinâmico, que busca sempre corporificações e traduções

possíveis. Meu interesse de pesquisador ficou bem marcado aqui. Nesta referência, o “ícone” aparece ligado ao “Primeiro” e se trata, portanto, da valorização do referente novo, do mundo como estruturas e funções. O índice, ligado ao “Segundo” seria, neste caso, a percepção das marcas, que apontam este mundo, mas já com fisionomia clara, porque presentificada como mundo físico. O jogo da leitura do referente se dá nessa montagem, entre o “Primeiro” e o “Segundo”. Os símbolos aparecem como signos, através dos quais os homens vão criando contiguidades instituídas, que, já por serem instituídas pelo homem, estão sempre em processo de teste, neste mundo físico e tendentes a possíveis re-formulações. O “Terceiro” não joga o jogo da tridimensionalidade. É como se fosse uma tentativa de se colocar limites, “molduras” (no sentido de Max Bense: “Teoria Geral do Repertório”. In: op.cit. p.65-85) para se impedir a infinitude do processo de signos, verdadeiramente modulados sob o ângulo das duas primeiras categorias. E porque o “Terceiro” é capaz de reter a infinitude, é capaz, até mesmo, de prever o futuro dos processos de signos. E é preciso, aqui, enfatizar o caráter de “continuidade”, que Peirce apontou dentro dessa relação entre o “Terceiro” e o “Primeiro”. Ambos se equivalem, de certo modo e em certos momentos, pois ambos se testam no mundo físico, no “Segundo”. Um, tentando se corporificar, outro, tentando se desfazer de seus próprios limites, enquanto lei, enquanto norma. Mas, os símbolos, não falam das coisas, não nomeiam as coisas, nomeiam qualidades de coisas, de modo a universalizar certas fisionomias, passíveis de serem estatizadas, por algum tempo, nesse jogo infinito e em expansão dos processos de signos. “O ser do símbolo está no futuro”, afirmou Peirce, em seus últimos escritos. O ser do “ícone está no passado”, é uma “Imagem na Mente”, é o repertório sintático de cada um de nós, como já dissemos. O ser do índice está no presente, pois é ele que presentifica o “ato experiencial”. É curioso, aqui, ler a interpretação que Jakobson faz, destes últimos escritos de Peirce, em: “A Procura da Essência da Linguagem” (JAKOBSON. op.cit. p.98-117)

Interessa-me, agora, ampliar um pouco minhas reflexões a respeito da “referência de objeto” dos signos, embora saiba que essa referência nunca acontece sozinha, desligada da referência de meio e da referência de interpretante dos signos. E, isto, porque em relação a essa referência de objeto, o autor discute, também, o problema dos “Hipoícones”, ou ícones degenerados: as metáforas, os diagramas e as imagens. E, já, em leituras imediatas, sempre percebi a presença de diagramações dos referentes na H.Q. Aí, já fixara uma espécie de ponto de partida para percepções posteriores...

As metáforas, ligadas ao “Terceiro”, ficaram definitivamente no “mundo antigo”. Embora sejam resultantes de comparações entre qualidades de coisas, o mundo, que, através dela, se tenta diagramar é, com certeza, o mundo das coisas e de suas propriedades. Os “diagramas”, ligados ao “Segundo” é quase um ritual de passagem das relações bidimensionais desse mundo antigo para as relações tridimensionais. Entre os diagramas e os ícones, propriamente ditos, aparecem as “Imagens”, pois estas, quando superpostas, jogando com possibilidades sintáticas possíveis, tendem a contruírem os ícones. E, pela intermediação das imagens, quando o mundo icônico aparece, já aparece como tridimensionalidade corporificável, como “fractais”, como o encontro entre as possibilidades do repertório sintático dos seres humanos, com as possibilidades infinitas das qualidades de sensações, produzidas pela expansão da Natureza. É preciso, aqui, entendermos as descrições dos “fractais”, elaboradas, hoje, pelas Ciências (PRIGOGINE. op.cit). Mas não sei mesmo, ainda, se terei de chegar a isso...só sei, mesmo, até agora, que as H.Q.s atuais caminham, de algum modo, a partir dos diagramas...

Na “referência de meio”, o signo aparece em relação a si mesmo, ao seu próprio modo de construção, ao modo, como é visto pelo receptor, no tempo da fruição. O “Qualissigno” acontece, quando as qualidades se fazem signos, quando as funções das estruturas desnudam seus modos de ação e ficam, permanecem, no mundo do “Primeiro”. O “Sinsigno” está sempre presente e bem marcado, porque é ele que presentifica a singularidade, a diferença de cada signo, em relação ao movimento referencial. É, portanto, uma espécie de “carta bem marcada”. O “Legissigno” acontece, quando uma lei se transforma em signo, ou seja, quando uma lei, reformulada, repensada, se mantém e se desliga da contiguidade instituída, para se transformar em uma “forma”, em si mesma, que apenas relembra o mundo das normas, em que esteve inserida.

Na “referência de interpretante”, a “novidade” apresentada pelo “maquinismo de significação” de Peirce, em relação à tendência dos estudiosos das linguagens a paralizá-las, através de uma simples relação entre o objeto e a sua representação, aponta, na categoria do “Primeiro”, o “interpretante remático”. Trata-se da possibilidade de os signos serem interpretados como “qualidades de sensações”, que se encarnam, no encontro das qualidades de sentimentos dos intérpretes possíveis, ou no próprio embate do encontro das “qualidades de sensações” entre os próprios signos, em movimento contínuo. A

Como declarou Max Horkheimer: “A palavra grega, *rhema*, *rhemata*, palavra, *lógos*, é um signo que não é nem verdadeiro nem falso: que para o seu interpretante é o signo de uma possibilidade qualitativa” (Op.Cit. p. 57).

este interpretante, Peirce denominou, inicialmente, de “Rema”⁴, como se fosse um interpretante semiótico, independente da atuação dos repertórios dos intérpretes. Mais tarde, o denominou de “interpretante emocional”, mas só o fez, quando já tinha a certeza de que a expressão “emocional” não seria vinculada ao repertório humano, como complexidade psicológica, mas, apenas como jogo de relações sintáticas: marcas, deixadas na mente de cada um de nós, pela experimentação de encontros entre as “qualidades de sentimentos” e as “qualidades de sensações”, encontros estes já bastante enfatizados, nos textos entre aspas. É sob este ângulo, que pode ser apontado o grande desejo dos artistas, como sendo o de poderem programarem este tipo de fruição para seus receptores. Mas a noção de arte, como produto, já não aparece em Peirce. Aparece como atividade, como busca do “Primeiro”, que seria, na verdade, em termos “maiores”, uma busca de participação no processo de expansão do universo como um todo.

Em relação ao “Segundo”, aparece o interpretante dicente ou “dicissigno”. Trata-se daquele interpretante, que organiza o mundo físico, numa relação “dois a dois”. Mas não se trata de uma codificação binária, propriamente dita, mas sim de uma relação entre “as marcas” de situações, apontando estas mesmas situações. É o modo de se codificar o par, mas não o de geometrizá-los e estatizá-los. Pensemos, no caso, no funcionamento do cérebro humano. Apesar de os neurônios estarem codificados, binariamente, a energia que nele circula, movimenta esta binariedade, de modo a desgeometrizá-la, colocando-a em “equilíbrio distribuído”. Ora, a marca física do neurônio aponta a situação dessas energias, ora os modos de condensação dessas energias apontam a situação da codificação física dos neurônios. E este exemplo tem pertinência, aqui, porque em um outro momento de seus escritos, Peirce denominou a este interpretante de “interpretante energético”.

Em relação ao “Terceiro”, Peirce denominou o interpretante de “Argumento”. Mas, se pensamos que estes signos estão em permutação constante, como estamos tentando fazer, não podemos relacionar este “Argumento” com o argumento típico da linguagem verbal, como sendo a relação simples entre premissas e a conclusão. O “Argumento” seria aqui, acredito, a ênfase em certas manifestações irreversíveis desse jogo de signos, tomado em um momento e em uma determinada situação, sempre provisória, como uma espécie de conclusão. Conclusão essa, que se remete ao mundo da

⁴ Como esclarece Max Bense: “Rema (do grêgo, rhema, rhematos, palavra, termo), é um signo que não é nem verdadeiro nem falso; que, para o seu interpretante é o signo de uma possibilidade qualitativa. (Op.Cit.p.57)

contiguidade instituída, aponta seu futuro, mas, ao mesmo tempo, aponta também sua “falibilidade”, sua tendência a ser sempre testada, quando experienciada e traduzida como “interpretante energético”.

O leitor pode perceber, com clareza, que estes signos operadores estão em constante permutação, em constantes combinatórias. O próprio Peirce, elaborou as permutações mais evidentes, criando as dez classes de signos. E, a partir delas, trinta e duas sub-classes, mas, ao mesmo tempo, foi levantando dúvidas, que vão além de mil possibilidades. Mas a isto não pretendo chegar. Falar destas classes de signos, poderá ser para mim um outro estudo. Estou tentando me limitar, apenas, aos questionamentos propostos pelo meu objeto de pesquisa, pelas dúvidas, que fui sentindo ao ler e ao tentar interpretar as minhas próprias percepções...

E, neste caso, é preciso, agora, voltar a falar de Jakobson. Apesar de, ao longo da pesquisa teórica, ter privilegiado Peirce, Jakobson permanece como texto-base, propriamente dito. Apesar das limitações verbais, impostas ao modelo de Jakobson, este modelo pode ser re-formulado, a partir de suas aplicações a outros códigos, como no caso da leitura de H.Q.s. É verdade que a hierarquização proposta, a idéia de que a definição do texto pode partir da numeração das funções, em seis, de acordo com a sua predominância, apontando, ainda, uma influência cartesiana, que não nos deixa chegar, propriamente à uma definição operacional, mas ainda à uma definição conceitual, o primeiro tipo de definição pode ser recuperado. E, isto, se enfatizarmos a posição do fruidor, a intervenção de seu repertório e a situação dos signos, sempre em situação de “uso”, de traduções, de recuperações, de recriações. Assim, atingiremos uma definição operacional, conforme esclarecimento de Popper a respeito deste tipo de definição. (POPPER. “O Indeterminismo não basta: Um Posfácio”. In: O Universo Aberto. 1988). Cada visão do texto, vale em determinada situação, sob determinadas condições e apenas por algum tempo. O conjunto delas pode, inclusive, provocar a re-formulação completa do modelo. Para Popper, um modelo universal pode ser considerado válido e “científico”, não quando é passível de aplicações, de “comprovações imediatas”, mas quando se mantém, em seus alicerces básicos, sendo apto a provocar re-formulações, de acordo com as situações singulares de sua aplicação.



Assim, a partir de Popper, retomei Jakobson e, a partir deste modelo, delimitei meu “corpus” de estudo. Lidas, re-lidas e observáveis sob diversos ângulos, as H.Q.s brasileiras manifestaram, sempre, a predominância do funcionamento “metalinguístico”. A partir daí, organizei um paradigma dos principais momentos deste tipo de funcionamento das linguagens, seja verbal, seja visual ou seja através do relacionamento entre esses dois códigos.

E, a partir daí, meu procedimento primeiro será o de analisar melhor estes jogos metalinguísticos, dentro da proposta das referências de signo da Semiótica, apontando, principalmente, as marcações do “interpretante”. Acredito, que, agindo desse modo, poderei encontrar respostas às indagações, que me venho fazendo.



Quanto às influências bibliográficas, no caso de Jakobson, procurei estudar atentamente o texto base Jakobson, Roman. *Linguística e Comunicação*. "Dois Tipos de Afasia", "A Procura da Essência da Linguagem" e "Linguística e Poética". 1991. *Linguística Poética Cinema*. 1970. *Poética em ação*. 1990, entre outros textos, publicados no Brasil, a

Apesar de já tão conhecidas, é preciso falar um pouco das "funções das linguagens". Mas, é preciso sempre estar atento para o fato de que, no caso desta pesquisa, as Funções estarão criando outros recursos de comunicação. As vezes, fingem não ser o que são, se mitificam, às vezes, entram em conflito com outras, às vezes são absolutas e autoritárias e, assim por diante...) Mas, nos falou Jakobson: *"A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções...Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal. O remetente envia uma mensagem ao destinatário. Para ser eficaz, a mensagem requer um contexto a que se refere (ou "referente", em uma nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um código total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um contacto, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação."* (op.cit. p.122/123). A predominância de cada um desses seis fatores, determina funções da linguagem correspondente, a saber: Função Emotiva (ênfase no remetente), Função Conativa (destinatário), Função Referencial (contexto), Função Fática (contato), Função Metalinguística (código) e Função Poética (mensagem).

... vieram de Eliseu Verón, na obra *A Produção de Sentidos*. 1980. Finalmente, a leitura da "escritura" a respeito das categorias do universo, postuladas por Peirce, como "maquinismo de significação", realizado por Dirce Tereza Ceribeli, no texto de introdução de sua tese de Livre-Docência, Vol.1. 1993. E, também, agora, em 1995, a leitura da obra *Teoria Geral dos Sinais*, de Lúcia Santaella, publicada pela Editora Ática.

Quanto às influências bibliográficas, no caso de Jakobson, procurei estudar atentamente o texto base: Jakobson, Roman. Linguística e Comunicação. “Dois Tipos de Afasia”, “A Procura da Essência da Linguagem” e “Linguística e Poética”. 1991; Linguística. Poética. Cinema. 1970; Poética em ação. 1990, entre outros textos, publicados no Brasil, a respeito deste assunto. Cronologicamente: Campos, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável. “Comunicação. Poesia de Vanguarda” 1977, Ceribeli, Dirce Tereza. Poética e Função Metalinguística: João Cabral de Melo Neto. Tese de Doutorado. 1975, Chalhub, Samira. As Funções da Linguagem. 1986; A Metalinguagem. 1988. Finalmente, o texto de minha orientadora: Ceribeli, Dirce Tereza. De dentro da asa de uma borboleta, meninas e meninos exploram poesias. Tese de Livre-Docência. 1995.

No caso de Peirce, leituras diretas do “Collected Papers”, a partir dos textos indicados por Décio Pignatari, na obra Semiótica e Literatura. 1987 e por Ivo Assad Ibri, em Kósmos Noêtos. 1992. E, ainda, do volume XXXVI, da coleção “Os Pensadores”. 1974, e do livro Semiótica, publicado pela Editora Perspectiva. 1977. A interpretação do modelo de Peirce, ligado inclusive às propostas de Frege, vieram de Eliseu Verón, na obra A Produção de Sentidos. 1980. Finalmente, a leitura da “escritura” a respeito das categorias do universo, postuladas por Peirce, como “maquinismo de significação”, realizado por Dirce Tereza Ceribeli, no texto de introdução de sua tese de Livre-Docência, Vol.I. 1995. E, também, agora, em 1995, a leitura da obra: Teoria Geral dos Signos, de Lúcia Santaella, publicada pela Editora Ática.

“Moldura” do “corpus”, objeto deste trabalho:⁵

⁵ Resta esclarecer, que a amostragem adotada é restrita. Foi o resultado de uma pesquisa arbitrária, limitada pelo repertório individual do pesquisador, à cata de momentos com predominância da função metalinguística. Sendo assim, este estudo não ambiciona estabelecer conceitos definitivos, regras gerais, mas sim ressaltar, sublinhar pedaços de H.Q.s nacionais, que nos pareceram importantes e diferentes. A seguir, apresenta-se a relação das histórias e momentos estudados, seguidos de seus respectivos dados bibliográficos. Destacam-se artistas, que possibilitaram a caracterização de poéticas individuais implícitas, determinando a caracterização ou indício de uma poética grupal. Preservando-se as peculiaridades individuais de cada um, objetivou-se, através da análise de suas obras, desenvolver uma nova forma de percepção e leitura das H.Q.s.

ALLAN/PATATI-Mocidade Independente. Revista Mega Quadrinhos. n.09.Tchê.Rio Grande do Sul,1989.

ALLAN/PATATI-Nonô Jacaré no túnel. Revista Porrada Especial. n.05.Ed.Vidente,S.P.1990.

ALLAN/PATATI-Novas Ruínas Circulares. Revista Porrada Especial. n.04.Ed.Vidente.S.P.1990.

CALAZANS, Flávio-Absurdo. Edição Independente. 1990.

CALAZANS, Flávio-A Guerra dos Golfinhos. Revista Porrada Especial. n.05.Ed.Vidente.S.P.1990.

CALAZANS, Flávio.A Guerra das Idéias. Edição Independente. 1991

FERNANDES, Millôr./ESTEVÃO, Carlos.-Ignorabus o contador de Histórias.Revista O Bicho. n.04.Ed.Codecri.1975

GÊ,Luiz-Futebol. Revista Circo. n.01.Circo Editorial Ltda.São Paulo,1986.

GÊ,Luiz-Invasões Holandesas.Revista Circo. n.04.Circo Editorial.São Paulo,1986.

GÊ,Luiz-God is a lily of the valley. Revista O Bicho. n.04.Ed.Codecri Ltda.Rio de Janeiro,1975.

GÊ,Luiz-Quem matou Papai Noel. Revista Circo. n.07.Circo Editorial Ltda.S.P.1987

GÊ,Luiz-Uma História de Amor. Revista Circo. n.02.Circo Editorial Ltda.S.P.1986.

GÊ,Luiz-Entradas e Bandeiras. Revista Chiclete com Banana. n.01.Circo Editorial Ltda.2.ed.s/data.

GÊ,Luiz-O congresso. Revista Balão. N.08 Revista Universitária de H.Q. USP/SP.1975

GÊ,Luiz-Perdidos no Espaço. Revista Circo. n.06.Circo Editorial Ltda.S.P.1987.

GÊ,Luiz-Uma História Verídica.Revista Balão. n.05Revista Universitária de H.Q.USP/S.P.1973.

GÊ,Luiz -O ano da mulher.Revista Balão n.09.1975

GÊ,Luiz-Quero ser uma locomotiva. Álbum Quadrinhos em Fúria. Ed.Circo.1984.

GÊ,Luiz - A primeira história . Revista Garatuja . Ed . Tranquilidade brasileira Ltda . 1980 .

GÊ, Luiz. Viagem ao centro da terra. Revista Chiclete com Banana n.23. Circo Edit. S.P.s/data.

GÊ, Luiz. Fragmentos Completos. Revista Goodyear. N.especial.

GÊ,Luiz-Tubarões Voadores. Álbum Territórios de Bravos. Editora 34.1993.

HENFIL-Fradim n.01/n.08. Codecri. Rio de Janeiro.

MARINGONI-Gente como a gente. Revista KYX'93. n.01.TD Promoções e Publicações Ltda.Rio de Janeiro, s/data.

MARINGONI-Allegro Agitato. RevistaKYX'93. n.03.TD Promoções e Publicações Ltda.Rio de Janeiro, s/data.

MUTARELLI,Lourenço-Aquela velha história. Revista Porrada Especial. n.07.Ed.Vidente Ltda.1990.

MUTARELLI,Lourenço- Paloma movia as pequenas coisas. Revista Mil Perigos. n.04.Dealer Editora. S.P.1991.

MUTARELLI,Lourenço-A história de João. Revista Porrada Especial. n.08.Ed.Vidente Ltda.S.P.1990.

MUTARELLI,Lourenço-Transubstanciação. Dealer Editora, S.P.s/data.

PÉRICLES- O Amigo da Onça. Revista O Cruzeiro. n. 38/1953 e n. 46/1955.Rio de Janeiro.

SOUZA, Mauricio de- Tiras extraídas do livro “A Linguagem dos Quadrinhos” de Moaci Cyrne.

SHIMAMOTO,Julio-Pequenos seres na calçada. Subs.Europa empresa gráfica e editora.R.J.s/data.

SHIMAMOTO,Julio-Sobreviventes. Subs.Europa empresa gráfica e editora.R.J.s/data.

XALBERTO-Contos de nenhum lugar.Massao Ohno Editor.1978.

XALBERTO-Incarnado.Massao Ohno Editor.1979.

XALBERTO-Biografia de Hedibombo do Beabá. Revista Balão n.09.Revista Universitária de H.Q.USP/S.P.1975

ZIRALDO- O Superpererê. Almanaque do Pererê. n.02 São Paulo.Ed Abril.1985

O PROCEDIMENTO BÁSICO

Meu procedimento básico, o mais básico de todos e que está na base do desejo, que me levou a buscar este estudo, foi o da tentativa de assumir a posição de leitor. Frente às teorias, tive vontade de interpretá-las, a partir de meu material de trabalho. E, ao mesmo tempo, tentei parodiar o artista central, em que se transformou Luiz Gê. Numa visão imediata, já senti que este autor me conduzia ao interpretante “remático”, me levava à sensação do “Primeiro”. Ao me lançar nesta “empreitada” (de leitura e construção de novos discursos) lembrei-me de Pierre Menard, falando pelas palavras de Borges:

“Pensar, analisar, inventar” (escreveu-me também) “não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor que o doctor universalis pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as idéias e acredito que no futuro o será”. (BORGES. 1989. p.38)

O tênue limite entre o leitor e o criador da obra, impessoalidade assumida ou “convicção de ser ninguém”, tão bem apontado, em Borges, pelo crítico literário uruguaio, Emir R. Monegal, fundamentou minhas leituras. Minhas pesquisas, em busca de respostas... Possibilidades sentidas: “qualidades de sensações”, “qualidades de sentimentos”, intransferíveis, mas passíveis de interpretações...

“Borges postula que reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária” (MONEGAL. 1986. p.91)

Este exercício proposto fez-me lembrar do leitor, como personagem e, em particular, do Quixote de Cervantes, nos limites entre o real e a fantasia.

Apesar da riqueza de minhas referências bibliográficas, gostaria de, ao poder diagramar todo o resultado da pesquisa, ter dedicado “tipos” ou “corpos” pequenos às letras, para dificultar ao máximo a leitura do texto verbal e, assim, direcionar a atenção do leitor, primeiro, às imagens ou narrativas visuais, características dos quadrinhos. Talvez, o resultado imagético se sustentasse, por si só (o código verbal, aqui, além de metalinguístico, é um

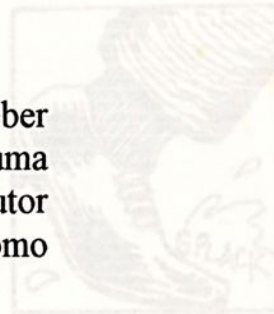
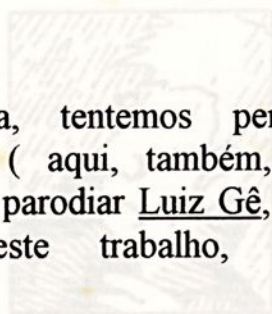
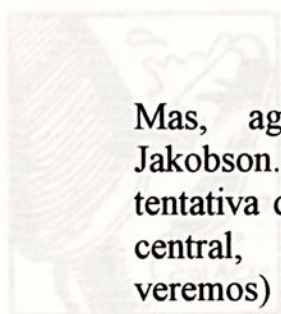
exemplo vivo, da necessidade constante de uma “verbalização” para qualquer idéia. Explicação de um mundo, através de outro, já convencionado como tal).

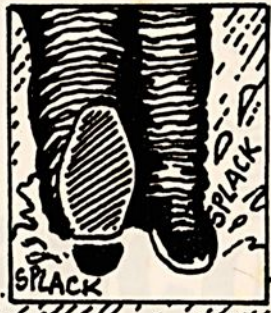
Panorama mental. Universos singulares, constituídos por H.Q.s, encadeadas em um painel, jogos de leituras em ampliações perceptivas... Ao tentar fazer uma “escritura” das teorias “em quadrinhos”, cheguei mesmo a contar, quadro a quadro, uma história repleta de emoções, através da qual personagens desfilam aos olhos, ávidos de viagens, por entre tramas diferentes, pedaços de papéis pintados, poesias possíveis...





Mas, agora, tentemos perceber Jakobson... (aqui, também, uma tentativa de parodiar Luiz Gê, autor central, neste trabalho, como veremos)





QUEM É VOCÊ?
...QUE QUER DE MIM?



MEU ENCONTRO COM R. JAKOBSON

②

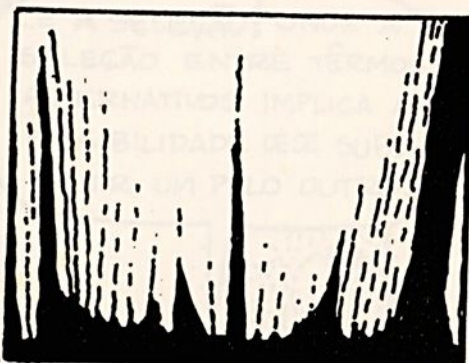
...VIM ESCLARECER
ALGUNS ASPECTOS A-
CERCA DA LINGUAGEM
E SEUS MODOS DE
ARRANJO...



... PARA ISTO, PRECI-
SAMOS AGUÇAR NOS-
SA PERCEPÇÃO PARA
ENTRARMOS JUNTOS
NA HISTÓRIA ...



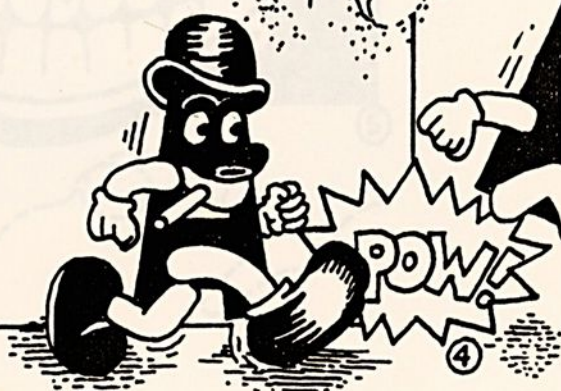
... E COMPREENDERMOS
OS SIGNOS, E SEU
UNÍVERSO !

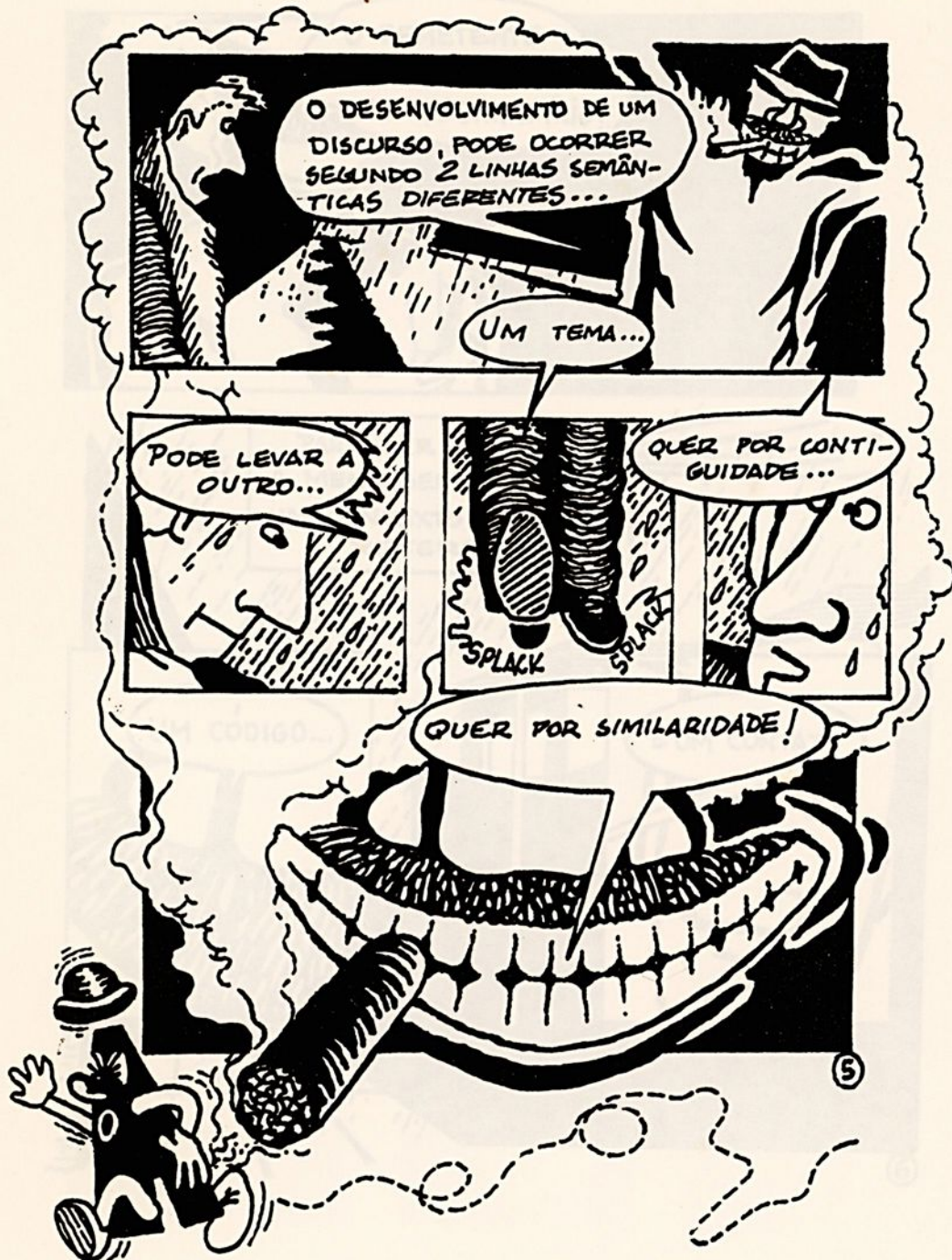


TODO SIGNO LINGÜÍSTICO IMPLICA 2 MODOS DE ARRANJO:

A COMBINAÇÃO! ONDE QUALQUER UNIDADE LINGÜÍSTICA SERVE, AO MESMO TEMPO, DE CONTEXTO PARA OUTRAS MAIS SIMPLES, OU ENCONTRAM SEU CONTEXTO EM OUTRAS MAIS COMPLEXAS...

...E A SELEÇÃO! ONDE A SELEÇÃO ENTRE TÊRMINOS ALTERNATIVOS IMPLICA A POSSIBILIDADE DE SE SUBSTITUIR UM PELO OUTRO.









HÃ...?

7



A CHAMADA FUNÇÃO
EMOTIVA OU "EXPRESSIVA"...



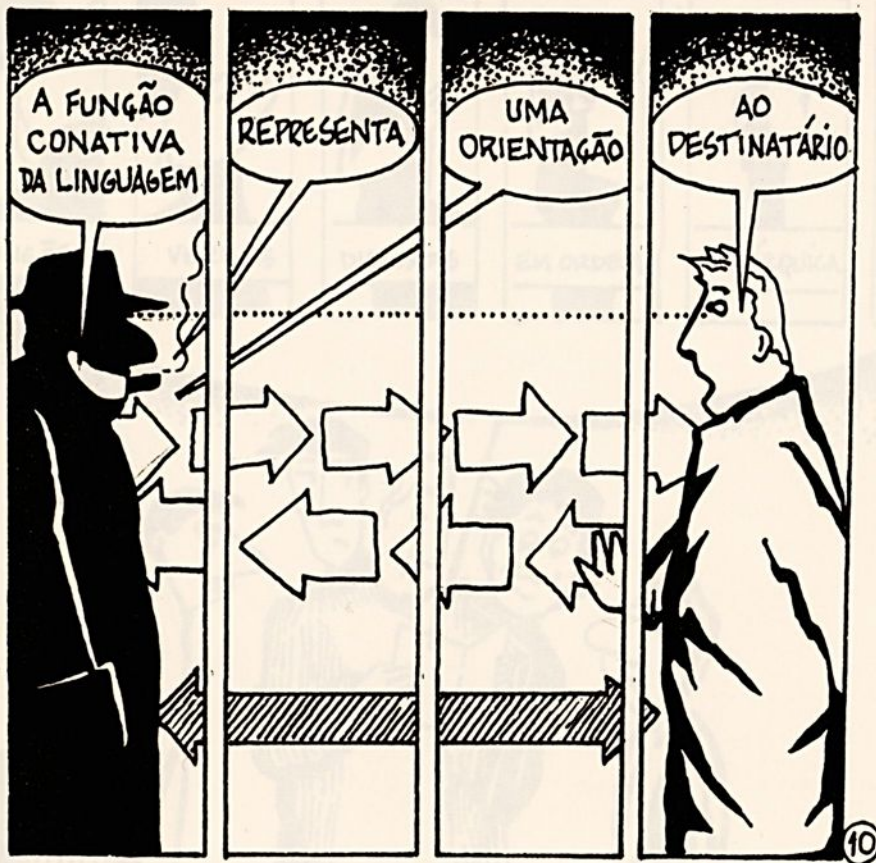
VISA UMA EXPRESSÃO
DIRETA...



DA ATITUDE DE QUEM
FALA...

EM RELAÇÃO ÀQUILO
DE QUE ESTÁ FALANDO!!!

®



A METALINGUAGEM, OU SEJA...



...É COMUM EM NOSSO MEIO!

(11)





UMA HOMENAGEM
AOS ARTISTAS DA HISTÓRIA
EM QUADRINHOS BRASILEIRA,
EM ESPECIAL A LUIZ GÊ!



METALINGUAGEM SEM

FIM



DO FUNCIONAMENTO METALINGUÍSTICO, NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS BRASILEIRAS.

Como observação inicial, é preciso esclarecer que as Histórias em Quadrinhos, já são, em si, uma sintaxe entre dois códigos: o visual e o verbal. Mesmo, quando se trata de uma narrativa marcada e referencial, ainda existe nela uma feição metalinguística, devido à esse diálogo entre os dois códigos e, inclusive, à convenção da “moldura”, que envolve o código verbal: os balões (e, “moldura”, aqui, novamente, no sentido de Max Bense).

“O conceito de moldura [rahmen] deve naturalmente ser aqui tomado em um sentido bastante amplo; pode-se defini-lo como margem, como delimitação do portador de estados estéticos, mas também como moldura especial de um quadro, como pedestal, como superfície que sustenta a justificação das linhas [Satzspiegel: justificação no sentido tipográfico] de um texto, e coisas semelhantes. Ele fixa não só a finitude do objeto artístico, mas também o tamanho, o formato e a intensidade.” (BENSE. op.cit. p.67)

Em termos de trabalho metalinguístico, ora os dois códigos trabalham na mesma direção, em busca de uma mesma mensagem, ora um faz profunda reflexão interna, voltando-se para a própria construção da história, enquanto o outro continua a indicar um referente preciso e mantém a linearidade narrativa (e isto, quase sempre, realizado pelo verbal). E é preciso considerar, no caso, que o objetivo mais primeiro das H.Q.s é o de se fazer “comunicação de massa” e, portanto, é preciso que se trabalhe com um certo teor de previsibilidade para que se atinja o repertório “da massa”. A imprevisibilidade total, que caracterizaria uma estrutura altamente poética, sob este prisma, não se mostra adequada. O “interpretante”, neste caso, tendendo a desautomatizar o comportamento dos leitores, os assustaria e os afastaria das leituras (veja-se o valor e, ao mesmo tempo, o aspecto doloroso e revelador das “vaías”).

Mas, pode ser possível que, em determinados momentos, um dos códigos segure esta previsibilidade, no contato com o leitor, deixando que o outro código se amplie, como volume de relações analógicas, bem próximo ao “poético”. Mas, por enquanto, o que se sabe é que a função metalinguística aparece, já em uma leitura imediata, modelando diversas feições. Quem sabe, seja ela um modo de construção para o nascimento do poético? Uma auto



reflexão constante, em torno dos códigos, dos procedimentos e dos materiais usados (funcionamento fortemente metalinguístico, portanto) propicia aos criadores (e aos leitores, co-autores), sem dúvida, uma iluminação e uma ampliação das possibilidades deste “objeto”, assim visualizado, assim pensado. Podemos concluir “à priori” e até predizer, neste caso, que a função metalinguística aparece, constantemente imbricada, em paralelo, e nem mesmo em segundo lugar, em relação ao poético, como proporia Jakobson.

É preciso que se faça, aqui, a diferenciação entre metalinguagem e funcionamento metalinguístico. A metalinguagem é o conjunto dos modos, através dos quais são codificadas as definições conceituais. Sob o prisma da lógica clássica (veja-se a linguagem dos dicionários), a metalinguagem é uma linguagem segunda e instrumental para falar a linguagem primeira. Trata-se, no caso, da lógica binária, da articulação entre o verdadeiro e o falso, da exclusão do terceiro e, portanto, da relação entre significados contrários, ou seja, da própria fisionomia central das construções poéticas. O funcionamento metalinguístico aparece em um jogo sintático com os outros cinco tipos de discursos e nunca atinge apenas uma linguagem primeira, mas, em um texto/estrutura, em funcionamento constante, aponta a linguagem primeira, apenas, por um momento, pois a seguir, dependente do repertório dos leitores, pode apontar outras e outras e outras...E neste caso, o funcionamento metalinguístico aparece como centralizador de operações com a significação, ou como os denomina a lógica atual das linguagens, como as definições “operacionais” (CERIBELI. 1975)

DA MARCAÇÃO DOS MOMENTOS METALINGÜÍSTICOS, NAS H.Q.s BRASILEIRAS

Leituras dos momentos metalingüísticos, bem marcados, nas Histórias em Quadrinhos brasileiras.

No “Diário da Noite”, uma publicação dos “Diários Associados” em 1948, é veiculado o primeiro episódio da série, em tiras, das aventuras com o personagem “Ignorabus”.

Em “Ignorabus, o contador de histórias”, de Millôr Fernandes e Carlos Estevão, destaca-se a predominância marcante do metalingüístico em um discurso quadrinizado. Sequências de quadros/quadrinhos, de conformações distintas. As H.Q.s, falando de si mesmas, de seus procedimentos básicos. Uma complexa articulação entre o verbal e o visual. Possíveis reflexões do leitor, conduzido a outras percepções da trama narrativa. A “gênese” metalingüística vai se duplicando, em esquemas que se remontam. Momentos, que se equivalem e se amplificam: espécie de “caixa de ressonância visual”, diferente e nova. Um caminho possível para a “Função Poética” de Jakobson e para a vivência da “Primeiridade” de Peirce...

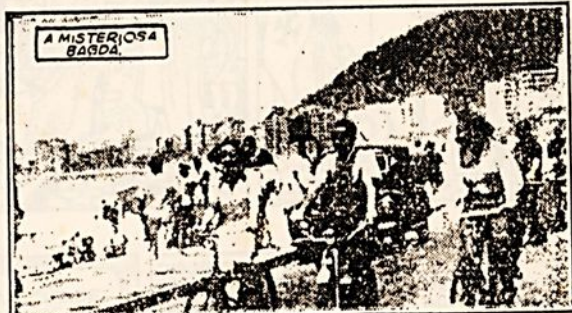
Ignorabus, o Contador de Histórias

DESENHOS DE CARLOS * LEGENDAS DE VÃO BÓGO

COMO OS LEITORES JÁ SABEM PELOS ESCANDALOSOS ANÚNCIOS FEITOS PELO DIÁRIO DA NOITE, ESTA HISTÓRIA TEM VÁRIOS PERSONAGENS, O QUE A TORNA SUMAMENTE ORIGINAL...



NÃO SEJA BURRO! (ISTO É COM O DESENHISTA.) NOSSA HISTÓRIA, COMO EU IA DIZENDO, SE PASSA NA MISTERIOSA BAGDA.



COMO VIMOS ONTEM, ESTA HISTÓRIA COMEÇA EM BAGDA, MECA DOS CRENTES. E AGORA PAGAMOS A PALAVRA A SEU VERDADEIRO NARRADOR, IGNORABUS.



أنا هنا في بغداد، مeca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers.



هنا في بغداد، مeca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers.



هنا في بغداد، مeca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers. I am here in Baghdad, the Mecca of the believers.



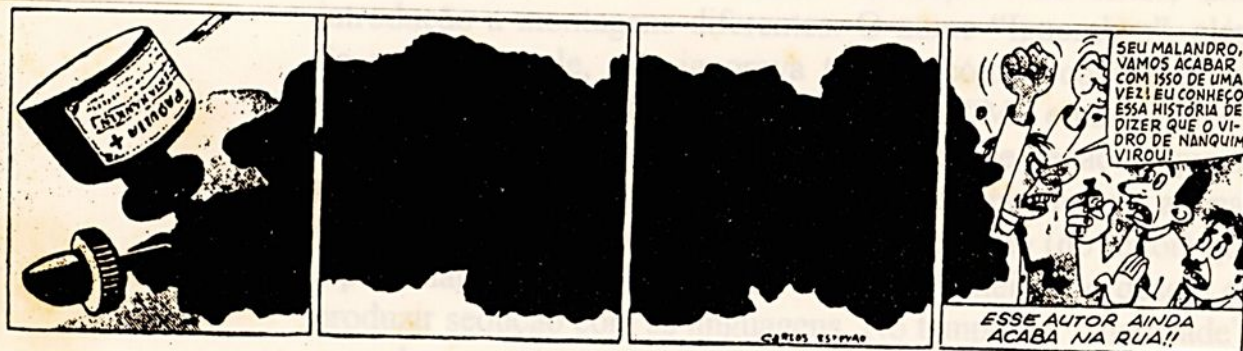
QUE DIABO, VOCÊS DEIXARAM QUE AS LEGENDAS SAÍSSEM TODAS EM ARABÊ!



UE, O SENHOR NÃO PEDIU UMA HISTÓRIA DAS ARÁBIAS?



ESTEVÃO, Carlos FERNANDES. Mito: Ignorabus, o contador de histórias. Revista O Bicho, n. 14. Codacci. 1975.



ESTEVÃO, Carlos. FERNANDES, Millôr. Ignorabus, o contador de histórias. Revista

O Bicho. n.04. Codecri, 1975.

REDUNDANDO...

(mas, apesar de tudo, algumas indicações verbais...)

Na tira inicial, uma introdução da trama. Os Autores, primeiros personagens representados, apresentam a história, parodiando, assim, o modo mais simples da construção das narrativas, que é o de alguém, a contar uma história para alguém... A seguir, eles passam a palavra a quem não fala, mas apenas codifica traços de qualquer linguagem visual, a personagem Ignorabus. Está sendo questionado, de certa forma, o sistema da narrativa convencional. Na última fala (ou balão), da segunda tira (“-Ué, o senhor não pediu uma história das arábias?”), outra contestação à linguagem narrativa verbal, tradicional, que se faz aos modos de uma tautologia. Já há um julgamento a respeito desta narrativa. Algumas tiras, adiante, o desenhista, sabotado, derruba o tinteiro no papel, incorporando-o ao quadrinho e o “jornal concorrente” é inserido como personagem ocasional da trama. Sintaxe diferenciada... Existem dois momentos: o primeiro, quando se fala em narradores, contando uma história e se remete ao modelo básico da narrativa tradicional, o segundo, quando há uma “sabotagem” e se remete ao tempo da narrativa verbal, agora desenhada, pintada com a tinta no papel. Seria como um processo didático de “iniciação” do leitor, uma introdução a montagens diferentes. O nome “Ignorabus”, além de sugerir aquele, que ignorava todo o código convencional, remete também à visão de uma cidade das “Mil e uma noites”. Estas são montagens de um painel: colagens de pedaços, que se remontam. Não é uma narrativa linear. O fio condutor é apenas o desejo de se viver e a necessidade de sedução (do leitor) que a personagem tem, o desejo de viver o “Primeiro”, o desejo de produzir sedução com as linguagens. No tempo de “Sherazade”, o ser-humano é personagem. No tempo de “Ignorabus”, o ser-humano é um mero “índice”. Os verdadeiros personagens são os veículos que jogam o jogo das narrativas. Não existe mais uma codificação do mundo, dos existentes, propriamente ditos. A própria natureza está intermediada pelos veículos. A grande questão, aqui, é a do referente. Se consideramos, os processos de comunicação, como processos mutáveis, em movimentos

* Vale destacar, aqui, o discurso narrativo, a clareza, na obra de Luis...

constantes, concluímos que a situação da narrativa mudou e, por conseguinte, seus referentes. Agora, a narrativa não se apoia apenas na “referência de objeto”. Agora, a nossa história tem a “cara” do veículo, do meio, através do qual está sendo veiculada.⁶

No Brasil, do final da década de 60, início dos anos 70, em plena ditadura militar, algumas publicações “furavam o cerco” e veiculavam um tipo de jornalismo de combate. Publicações, que se insurgiam contra o regime político/autoritário estabelecido. Vê-se “O Pasquin”, contando em charges, cartoons e H.Q.s, cenas de um cotidiano, tipicamente nacionalista, voltado para as coisas do Brasil. Jaguar, com seus personagens “Chopnics” e “Sig”, Fortuna, com seu quadrinho “Madame e seu bicho muito louco”, Ziraldo, com os “Zeróis”. Mostravam em suas páginas a produção de artistas, como Millôr, Claudius, Guidacci, Nani, Alcy, entre outros. Mas é em Henfil (Henrique de Souza Filho) e em seus personagens “Graúna”, “Zeferino” e os “Fradins” que, em alguns momentos, feições metalinguísticas são articuladas, no texto e no desenho. Caligrafia, ressaltada no papel. Fragmentos narrativos, que valorizam o desenho, em discursos visuais complexos e, ao mesmo tempo, na simplicidade da quase “garatuja” infantil, que remete ao verbal-caligráfico. Humor-negro e politizado.

... “O mundo de Henfil agride-nos com seu humor feroz, impiedoso, caatingueiro. Um humor sem retoques, autêntico. Um humor sem frescuras, mordaz. Um humor sem preciosismos, brasileiro.” (CIRNE, Moacyr. História e crítica do quadrinho brasileiro. Rio de Janeiro: Europa, 1990.)

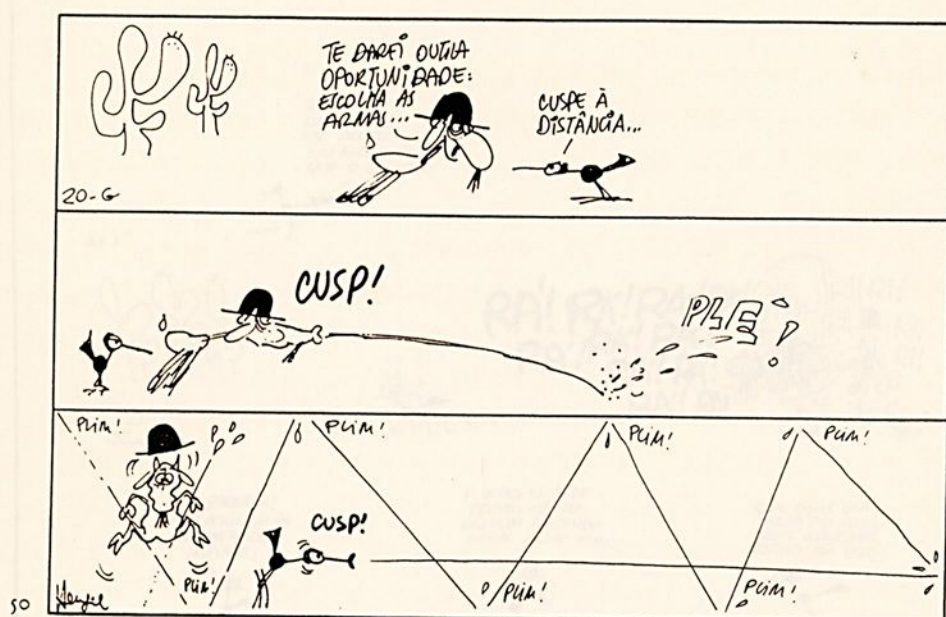
⁶ Vale destacar, aqui, que esta busca do artista, à cata de “novos” referentes, de novos recursos para o seu discurso narrativo, pareceu-me uma constante, no conjunto da produção estudada e aparece, com muita clareza, na obra de Luiz Gê.

No Brasil, do final da década de 60, início dos anos 70, em plena ditadura militar, algumas publicações "furavam o cerco" e veiculavam um tipo de jornalismo de combate. Publicações, que se insurgiam contra o regime político/autoritário estabelecido. Vê-se "O Pasquin", contando em charges, cartoons e H.Q.s, cenas de um cotidiano, tipicamente nacionalista, voltado para as coisas do Brasil. Jaguar, com seus personagens "Chopnics" e "Sig", Fortuna, com seu quadrinho "Madame e seu bicho muito louco", Ziraldo, com os "Zerois". Mostravam em suas páginas a produção de artistas, como Millôr, Claudius, Guidacci, Nani, Alcy, entre outros. Mas é em Henfil (Henrique de Souza Filho) e em seus personagens "Graúna", "Zéferino" e os "Fradins" que, em alguns momentos, feições metalinguísticas são articuladas, no texto e no desenho. Caligrafia, ressaltada no papel. Fragmentos narrativos, que valorizam o desenho, em discursos visuais complexos e, ao mesmo tempo, na simplicidade da quase "garatuja" infantil, que remete ao verbal-caligráfico. Humor-negro e politizado.

... "O mundo de Henfil agride-nos com seu humor feroz, impiedoso, caatingueiro. Um humor sem retoques, autêntico. Um humor sem frescuras, mordaz. Um humor sem preciosismos, brasileiro." (CIRNE, Moacy. História e crítica do quadrinho brasileiro. Rio de Janeiro. Europa. 1990.)

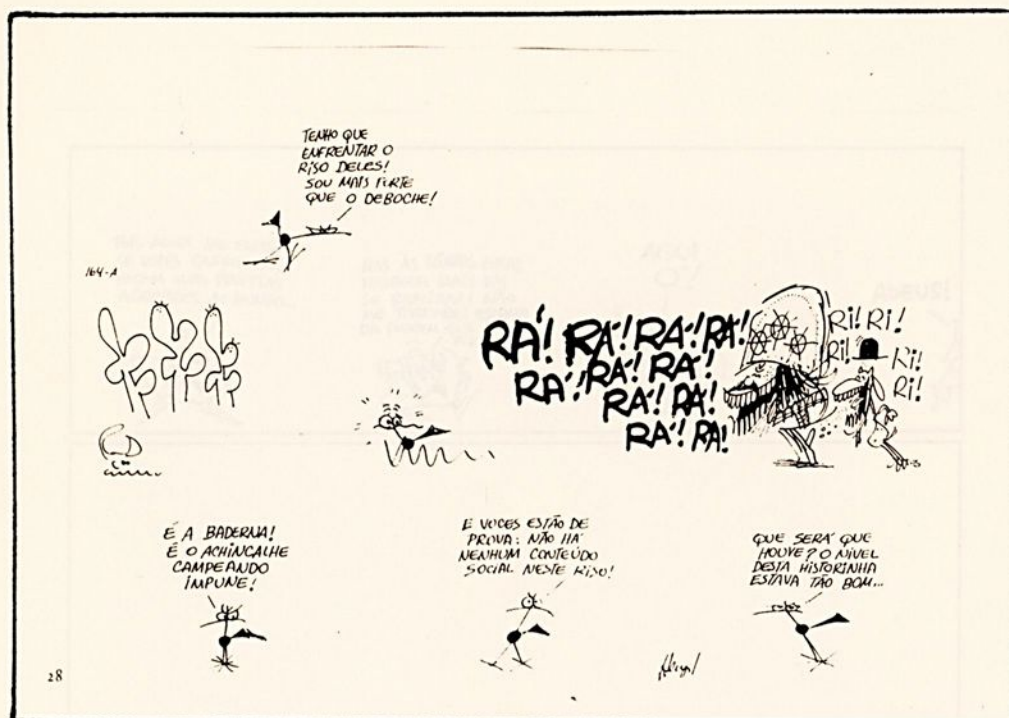
HENFIL. Revista Fradim. Edição Histórica. Rio de Janeiro. Codecri

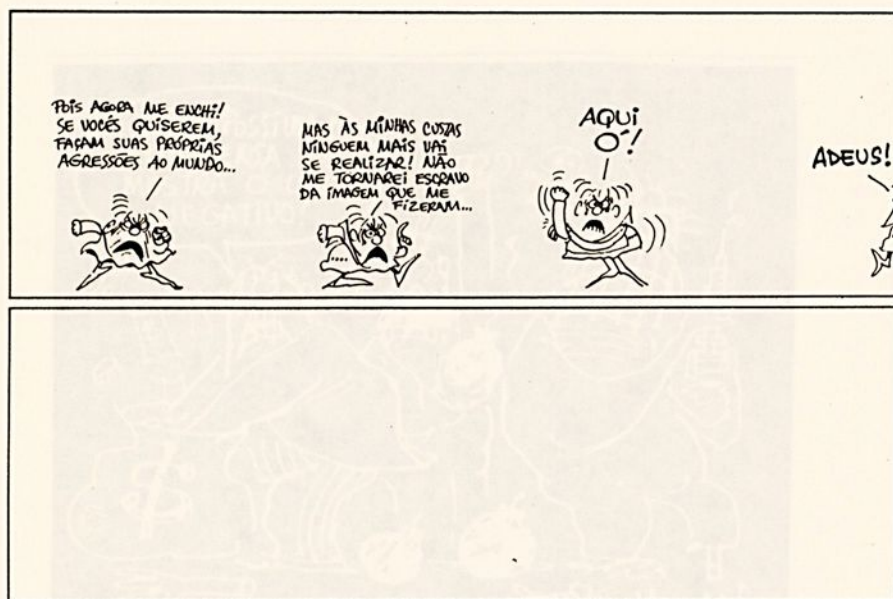




HENFIL. Revista Fradim. Edição Histórica. Rio de Janeiro. Codecri

HENFIL. Revista Fradim. n.º 3. Rio de Janeiro. Codecri





74

HENFIL. Revista Fradim. n.01. Rio de Janeiro. Codecri

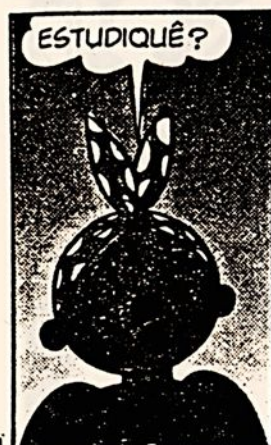


...

A paisagem sertaneja, servindo de pano de fundo para possibilidades narrativas: o quadrinho como moldura limite para o mundo estrutural da história (Fradin. Edição Histórica, p.50). O leitor e o seu mundo, em analogia com o mundo representativo da linguagem. Henfil mostra, em “flashes”, sua consciência do funcionamento metalinguístico nos quadrinhos, ao mesmo tempo em que faz juízos de valores através da narrativa (“-Que será que houve? O nível desta historinha estava tão bom...” ou “-...não me tornarei escravo da imagem que me fizeram...”), mas comunica, via sensorial, o sufoco dos personagens, a sensação tátil do cuspe, a inutilidade ou “deboche” da linguagem, através do riso. Ora o faz, como formato de “cartoon”, ora, como referência à imprensa: linguagens gráficas, em diálogos com as linguagens fotográficas. Metalinguagens e linguagens-objetos, em cascatas (“-Não é possível! A imprensa só mostra o lado negativo!”). O “negativo” gráfico, o “negativo” verbal e a personagem, querendo sair da página. O cuspe, que ricocheteia no quadrinho, mostra os personagens de henfil, como seres sertanejos, descondicionados, sem limites, que vivem percepções primeiras e por detrás da narrativa. São seres capazes de oferecerem estas mesmas qualidades de sensações aos leitores. Quando fazem estas propostas, os leitores a aceitam, porque já as viveram e já as conheciam. Estamos no mundo de energias, do “Segundo”, na “contiguidade dada”, como modo primeiro de adentramento da Mãe Terra Natureza. (O “quem das coisas”, de Guimarães Rosa)

ZIRALDO. O Superpererê. Almanaque do Pererê n.02. São Paulo.

Abril



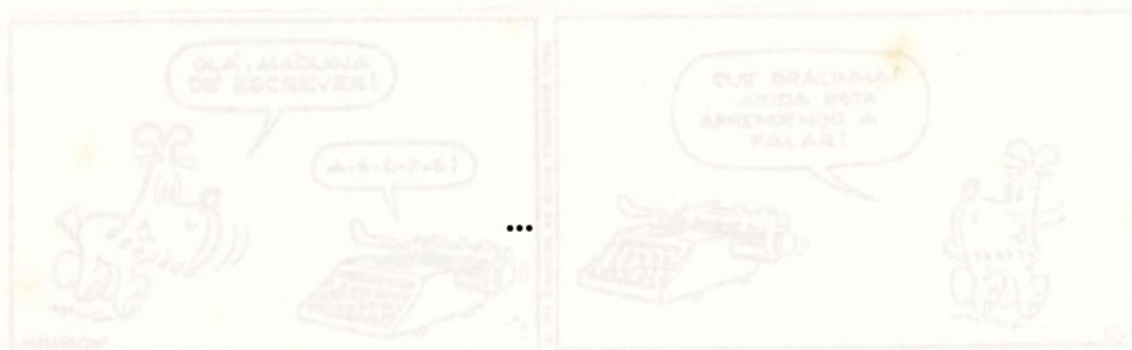
© 1985 ZIRALDO ALVES PINTO

ZIRALDO. O Superpererê. Almanaque do Pererê n.02. São Paulo.

Abril







No “Almanaque do Pererê”, criação de Ziraldo,⁷ publicada pela Ed. Abril, em janeiro de 1985, vê-se a história “O Superpererê”. A personagem principal (o Saci Pererê) está empenhada na idéia de, através de um estúdio de arte, montado em meio à floresta, poder desenhar Histórias em Quadrinhos. Enquanto a personagem desenha, outra H.Q. é inserida, dentro da primeira. O intérprete (as vezes, uma criança), é convidado a estabelecer novas associações... (Vale lembrar que a criança está em um jogo analógico com o circundante, constantemente e, se a deixarmos livre, fará analogias, em sobreposições, em “volume”) A simplicidade dos traços visuais, com formas fechadas e bem definidas e a clareza do texto verbal estabelecem o perfeito suporte para o diálogo entre os quadrinhos e a percepção de traços culturais, daí decorrentes (lembre-se, aqui, a proposta de Paulo Freire, com o seu método de alfabetização).

⁷ Ziraldo Alves Pinto- Artista gráfico brasileiro, criador de personagens clássicos como “Pererê”, “Supermãe”, “Zeróis”, entre outros, foi colaborador do jornal “O Pasquin”, produzindo atualmente livros didáticos infantis. Pioneiro no Brasil, na adaptação de uma obra literária infantil, para a linguagem do “CD Rom” (Flicts. São Paulo. Ed. Melhoramentos).



Em Maurício de Souza e a sua "Turma da Mônica", os vários
funcionamentos metalinguísticos já foram muito ressaltados por
outros estudiosos, valendo destacar o importante contributo
de Maurício de Souza para o estudo da linguagem.



MAURÍCIO DE SOUZA, Maurício de. Quadrinhos extraídos do livro "A linguagem

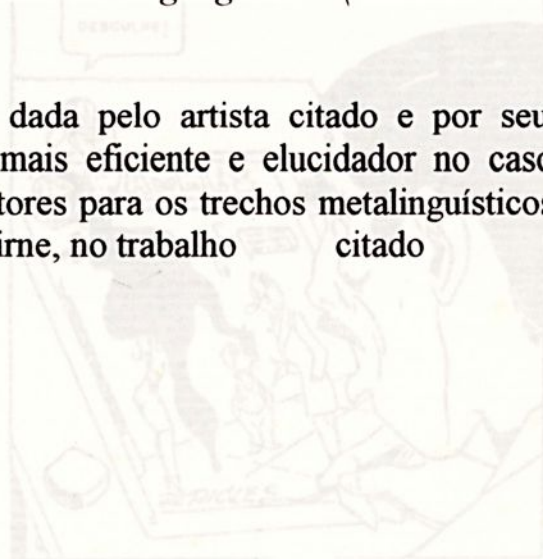
Quadrinhos" de Moacyr Cirne.



Em Maurício de Souza e a sua “Turma da Mônica”, os vários funcionamentos metalinguísticos já foram muito ressaltados por outros estudiosos, valendo destacar a importante contribuição de Moacy Cirne, com o seu estudo acerca do tema:

“Em Maurício de Souza, consciente ou inconscientemente, encontramos inúmeras situações que se expressam e adquirem magnitude informacional (e comunicacional) na objetificação da linguagem-objeto. Resta o campo operacionalizante da metalinguagem - ou a meta da linguagem...” (CIRNE. 1975 p.70).

Inegável, a contribuição dada pelo artista citado e por seus personagens. Parece-me mais eficiente e elucidador no caso, remeter a atenção dos leitores para os trechos metalinguísticos, destacados, por Moacy Cirne, no trabalho citado



PÉRICLES. O Amigo da Onça. Revista O Cruzeiro n.38 de 1953(fig.1) e n.46 de 1955(fig.2). Rio de Janeiro. Empresa Gráfica O Cruzeiro

...

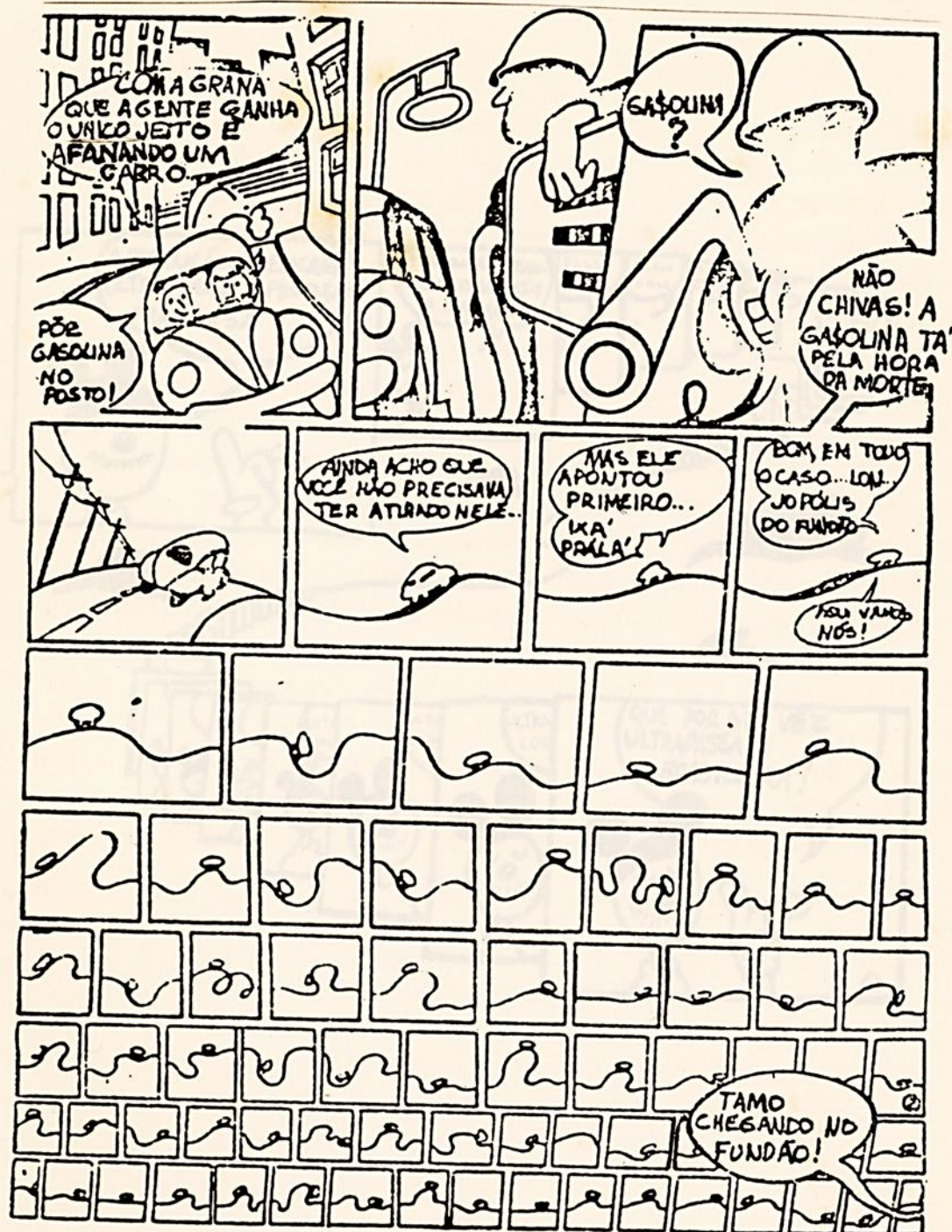
Em alguns trechos da produção de Péricles⁸, publicada, em sua maior parte, na revista “O Cruzeiro”, nas décadas de 40 e 50, com seu personagem “O Amigo da Onça”, vê-se exemplos claros do funcionamento metalinguístico. O Autor/desenhista, como personagem da ação e a linguagem falando de Autor mesma. Procedimentos metalinguísticos, que destacam partes da obra, onde uma forma outra de encadeamento narrativo e de representação gráfica são utilizadas. O “Amigo da Onça” está num tempo em que o problema do referente, mencionado anteriormente, não havia sido conscientizado. Trata-se, portanto, de um personagem, de certa maneira, demasiadamente datado e, considere-se, no caso, as últimas tentativas frustradas de reedição de suas histórias, embora reformuladas e redesenhadas. O Autor emite através de seu personagem, juízos de valor: as tradicionais resoluções rápidas das mensagens, reveladoras dos “julgamentos”, em moda, no momento. Mas, apesar disso, uma única imagem, constante nas páginas de “O Cruzeiro” (portanto, não uma história em quadrinhos, mas sim, um cartoon ou uma charge), obriga o leitor a se deter um pouco mais na leitura da imagem, na percepção de uma personagem, que cria nova informação para a narrativa. Péricles, convive com sua criação. O Autor envolve-se no enredo e convida os leitores a adentrarem os bastidores da história. Um profundo aprendizado do metalinguístico, para os leitores e, apesar de tudo, uma nova consciência, a da relação do criador com a personagem criada

⁸ Luiz Geraldo Ferrari Martins, mais conhecido como Luiz Gil, formou-se em arquitetura na Universidade de São Paulo em 1977. Fundou a revista *Brasil* (1972-75), foi editor de arte da revista *Stato* (1983-86) e editor da revista *Cinco* (1986-87). Trabalhou na *Folha de São Paulo*, de 1976 a 1984, como chargeista editorial. Ganhou o prêmio Casa de Las Américas, na II Bienal de Húmer, em Cuba, 1981. Em 1987 foi fundador da *Art*, em Londres. Colaborou ainda com as principais publicações do país.

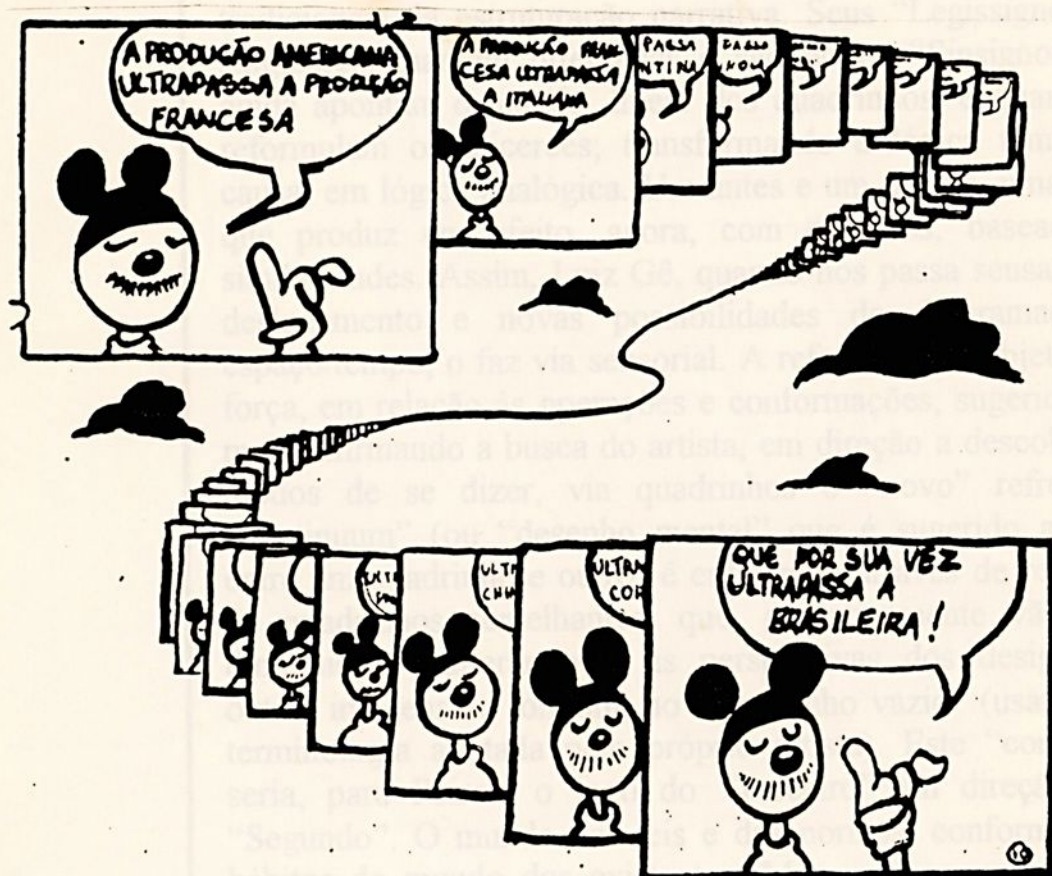
⁸ SILVA, Marcos Antonio da. Prazer e poder do Amigo da Onça. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1989. - Este estudo traça um panorama da produção artística de Péricles e uma profunda análise crítica acerca de aspectos que envolvem sua criação de maior destaque: “O Amigo da Onça”. Abrange, tanto a produção de charges e cartoons da revista “O Cruzeiro”, como também a de H.Q.s, produzidas pelo artista. As reproduções exibidas aqui, foram retiradas da coletânea recortada pelo pesquisador citado.

Em 1972, a revista alternativa “Balão”, em pequenas tiragens de cerca de 1000 exemplares, revela o quadrinho diferenciado de Luiz Gê⁹. Este Autor nos mostra, toda a gama de recursos, que caracterizam sua produção, ao longo dos anos. A ênfase no funcionamento metalinguagístico está presente, ao longo de toda a obra, sendo aqui, exemplificada pela H.Q. “O Congresso”. A narrativa trata de dois autores de H.Q.s, que vão a um congresso específico acerca do tema. Vê-se novas configurações, em quadrinhos, que obrigam o leitor, ainda que seja por um momento, a uma pausa na leitura. Sensações de estranhamento, de quase vertigem e a necessidade de re-leituras para a compreensão das mensagens. Luiz Gê realiza experimentos estruturais, quando representa a relação espaço/tempo dos referentes, alterando as funções usuais de seus signos ou meios de representação, retomando “Legissignos” (por exemplo o balão, a disposição dos quadrinhos, a organização de seus referentes), re-semiotizando-os, revalorizando-os, esteticamente. Na manipulação permanente das possibilidades gráficas, oferecidas pela própria linguagem dos quadrinhos, consegue dar nova vida e transformar a linguagem dessas histórias. Exemplos e ilustrações de seus trabalhos, estarão presentes, durante todo o desenrolar desta pesquisa (é este, na verdade, meu desejo mais profundo, desde o início).

⁹ Luiz Geraldo Ferrari Martins, mais conhecido como Luiz Gê, formou-se em arquitetura na Universidade de São Paulo em 1977. Fundou a revista Balão (1972-75), foi editor de arte da revista Status (1985-86) e editor da revista Circo (1986-87). Trabalhou na Folha de São Paulo, de 1976 a 1984, como chargista editorial. Ganhou o prêmio Casa de Las Américas, na II Bienal de Humor, em Cuba, 1981. Em 1987 foi fazer pós-graduação no Royal College of Art, em Londres. Colaborou ainda com as principais publicações do país, tais como O Estado de São Paulo, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, Jornal da República, Pasquin, Movimento, Veja, Isto É, Placar, entre outras. Já publicou e expôs na Alemanha, Portugal, EUA, Itália e Inglaterra. Publicou os seguintes livros de charges e H.Q.: Macambúzios e Sorumbáticos, Ed T.A. Queiróz, 1981; Quadrinhos em Fúria, Editora Circo, 1984; O Mal dos Séculos, Ed. Melhoramentos, 1987 e Território de Bravos, Ed. 34, 1993.



GÊ, Luiz. O Congresso. Revista Balão n.08.



GÊ, Luiz. O Congresso. Revista Balão N.08.

...

Quando Luiz Gê articula os Legissignos (balão, quadrinho, vinheta, etc...): leis que se tornaram signos, desarranja as formas tradicionais da estruturação narrativa. Seus "Legissignos" são singulares, marcam diferenças e são novos "Sinsignos", que ainda apontam o mundo. linear dos quadrinhos, enquanto lhes reformulam os alicerces; transformando a lógica temporal e causal em lógica analógica. Um antes e um depois, uma causa, que produz um efeito, agora, com colagens, baseadas em similaridades. Assim, Luiz Gê, quando nos passa sensações de deslocamento e novas possibilidades de diagramação do espaço/tempo, o faz via sensorial. A referência de objeto perde força, em relação às operações e conformações, sugeridas pelo meio, afirmando a busca do artista, em direção a descoberta de modos de se dizer, via quadrinhos o "novo" referente. O "continuum" (ou "desenho mental" que é sugerido ao leitor entre um quadrinho e outro) é enfatizado através de repetições de quadrinhos semelhantes, que, gradativamente vão sendo diminuídos, alterando-se as perspectivas dos designers. E outras imagens se formam, no "quadrinho vazio" (usando uma terminologia adotada pelo próprio artista). Este "continuum" seria, para Peirce, o jogo do "Terceiro" em direção à um "Segundo". O mundo das leis e das normas, conformando os hábitos do mundo dos existentes. Mas, se por um momento, vejo o jogo das relações sintáticas possíveis e percebo outras imagens se formando, a sensorialidade é aguçada e podemos entrar no jogo de "qualidades de sensações" e de "sentimentos"...Subverter os referentes usuais é, gostosamente, fruir a imprevisibilidade, ou sentir o Acaso, jogando seus jogos nas linguagens (e isto será retomado, quando da visão do conjunto das obras de Luiz Gê)



MUTARELLI, Lourenço. Transubstanciação. Dealer

...

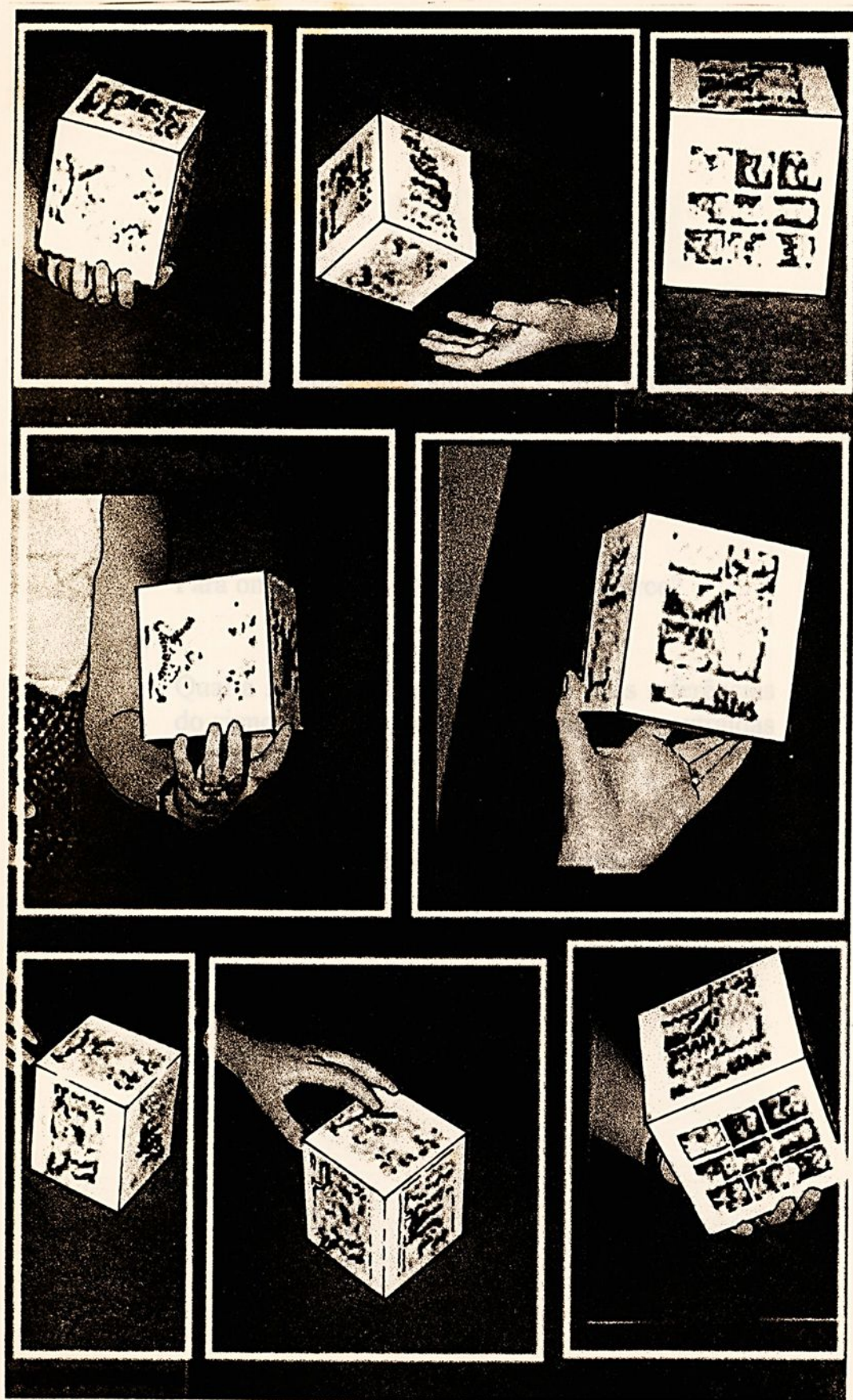
As H.Q.s brasileiras, coerentemente com o que tem sido falado, apresentam as referências de interpretante bem marcadas. Há interpretantes argumentativos (categoria da terceiraidade) e o leitor pode apreender argumentações, com conclusões claras. Têm-se um exemplo, observando-se um trecho dos quadrinhos, produzidos por Lourenço Mutarelli, quando aponta traços de outro código (Artes Plásticas), com a inserção de uma obra de Edward Munch (possibilitando, de alguma forma, um aprendizado a respeito da posição de Munch, em relação às Artes Plásticas). Ou, mesmo em Luiz Gê, quando observamos suas constantes referências a outros códigos. Em suas referências aos códigos arquitetônicos somos capazes de reconhecer pedaços de construções familiares, bairros metropolitanos, um monumento da cidade ou determinado cenário, que pensamos já ter visto. No caso de Lourenço Mutarelli, o interpretante pode identificar traços de sua história, com a história da personagem (representado à esquerda da cena; ou do quadrinho). O sentimento da personagem de Munch, por sua vez, funciona como uma espécie de ampliação do ponto de fuga do desenho, amplificação da cena primeira. Similaridades expressivas, entre os possíveis da linguagem plástica e os da linguagem dos quadrinhos...¹⁰

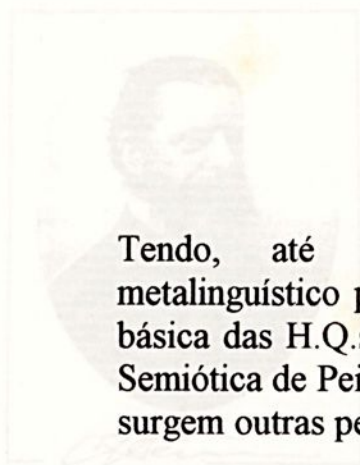
¹⁰ Não se deve aqui, confundir o “Argumento” de Peirce, com o argumento verbal, preciso e imutável. Nosso interpretante argumentativo, está como previa Peirce, no jogo entre o “Terceiro” e o “Segundo”, vivendo um “continuum” intenso, que lhe proporciona conclusões claras. Para uma visão mais detalhada ver “Idealismo Objetivo e o Continuum” em Ivo Assad Ibri. (op.cit.p.55-69)

É Luiz Gê, que desenha, com habilidade, a evolução de uma pesquisa, que se inicia em “O Congresso” e perpassa por toda a sua produção em quadrinhos. Nesse caso, o princípio da contiguidade está na raiz ontológica da linguagem (do “logos”, como foi dito), enquanto que os momentos de similaridade sobrepõem equivalências visuais possíveis, combinações múltiplas, que se formam, mentalmente-emocionalmente, para o leitor, em paralelo as narrativas originais...Relendo-se Luiz Gê, têm-se, “de saída”, a sensação lúdica de uma História em Quadrinhos, conformando novos diagramas. Quadrinhos, em cubos (ou dados), que, jogados aleatoriamente conformam narrativas e expandem o discurso. Uma alteração da fisicalidade tradicional da linguagem, em direção à uma visão dos quadrinhos “em volume”. Jogo de dados, “de azar”, mas programáveis, como potencialidades de encarnações.

É assim, que se re-conta “Meu encontro com Roman Jakobson”, agora, de uma forma diferente. Apesar de o ponto de partida ser sempre o mesmo (páginas 1 e 2), o discurso quadrinizado assume novas configurações. Rearticuladas as páginas, os quadrinhos e os referentes se comunicam e enformam novas sequências combinatórias. A ação do leitor, co-autor, refazendo o texto, ao fruí-lo “gozosamente”...(é preciso enfatizar, aqui, a intenção explícita, de alteração da fisicalidade natural de uma História em Quadrinhos, no momento, em que se propõe ao leitor “jogos de montagens”. Colando as páginas, aleatórias, nos lados de dois cubos, se pode ler histórias diferentes, histórias/montagens, analógicas e singulares. Tentativa de se fazer, novamente, paródias dos modos de criação de Luiz Gê).¹¹

¹¹ CAMPOS, Haroldo e Augusto de/PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo, Perspectiva. Vale destacar, também, a contribuição à idéia da linguagem como um jogo, oferecida pela tradução do poema “Un Coup de Dés”, realizada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari.





C.S. PEIRCE

APRESENTA

Tendo, até agora, demonstrado que o metalinguístico predominante é uma característica básica das H.Q.s brasileiras, quando transformo a Semiótica de Peirce, em lugar de minhas reflexões, surgem outras perguntas:

Para onde iria a metalinguagem em Peirce?

Qual a sua importância, frente às três referências do signo e às categorias cenopitagóricas, extraídas destas relações?

Qual o papel do “interpretante”, diante deste processo?



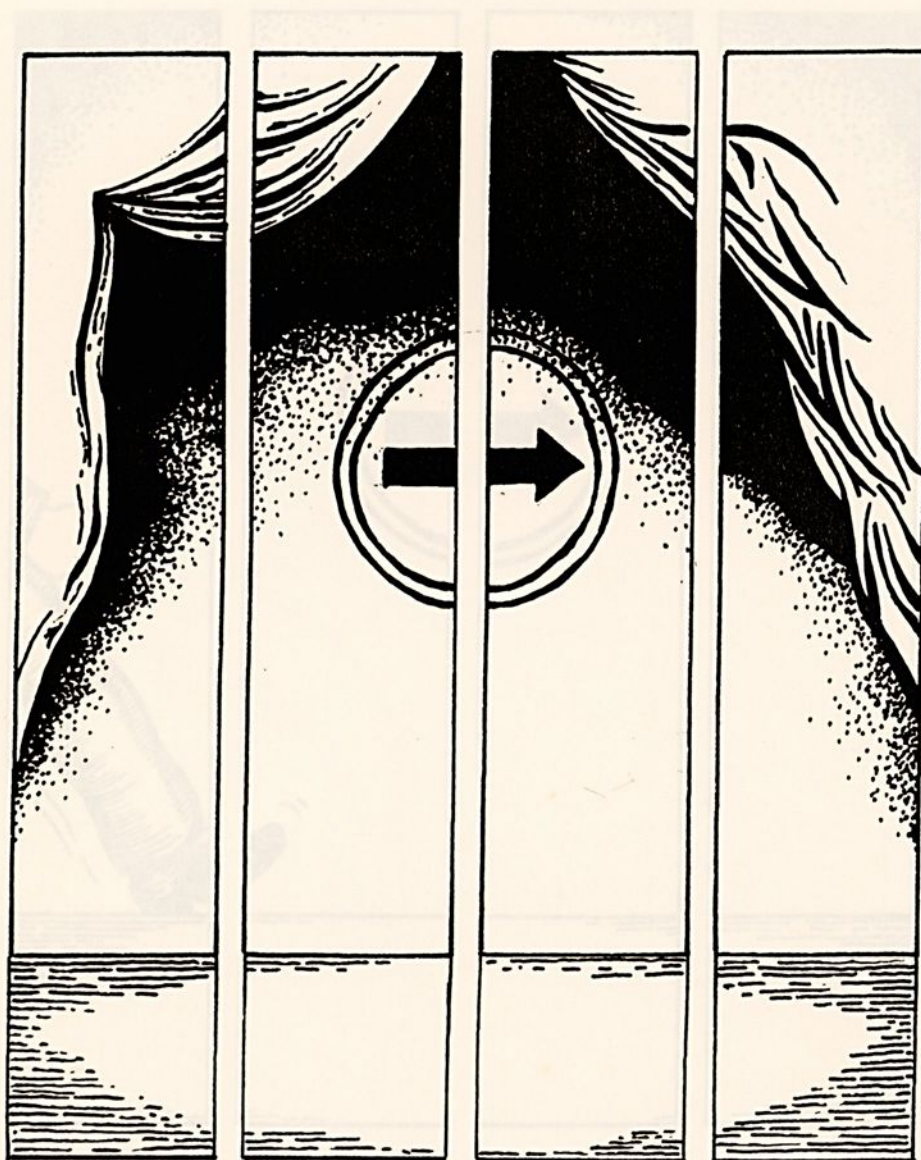


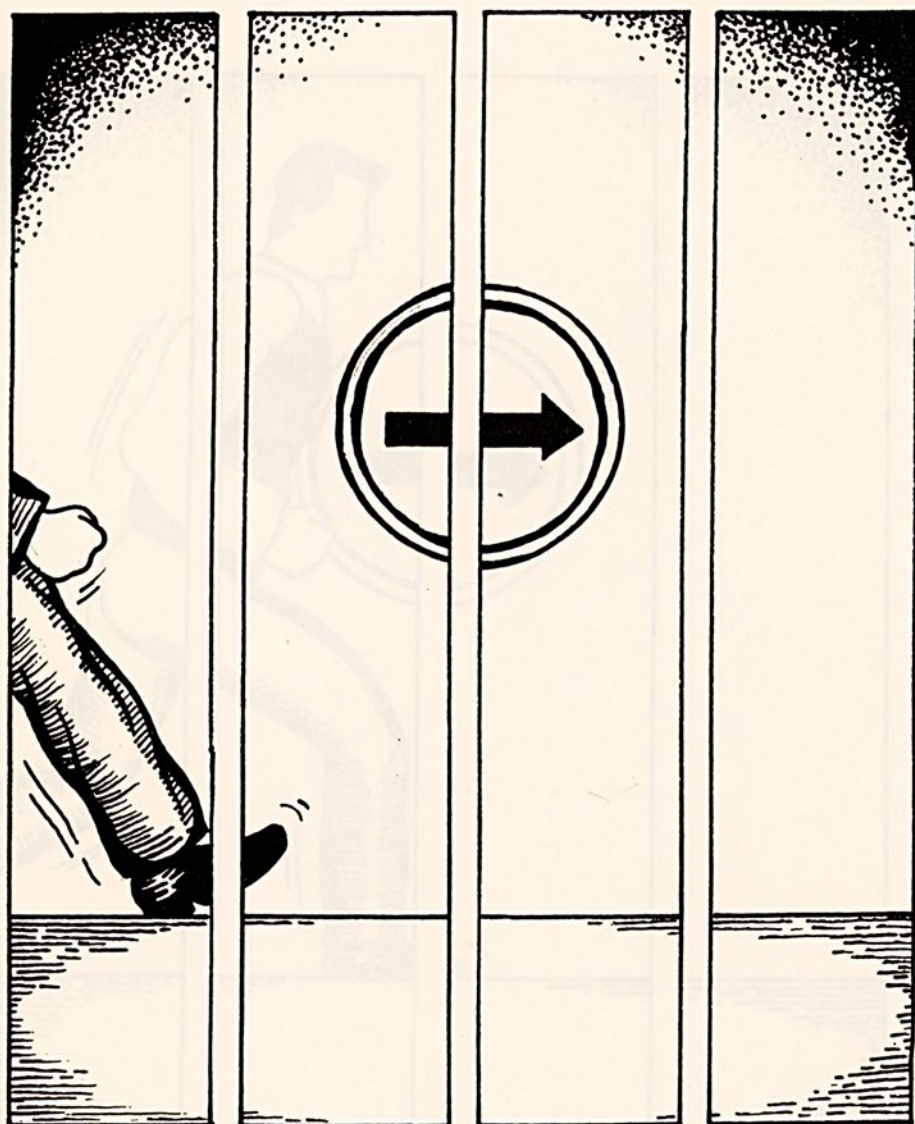
Charles Sanders Peirce.

C.S. PEIRCE APRESENTA...

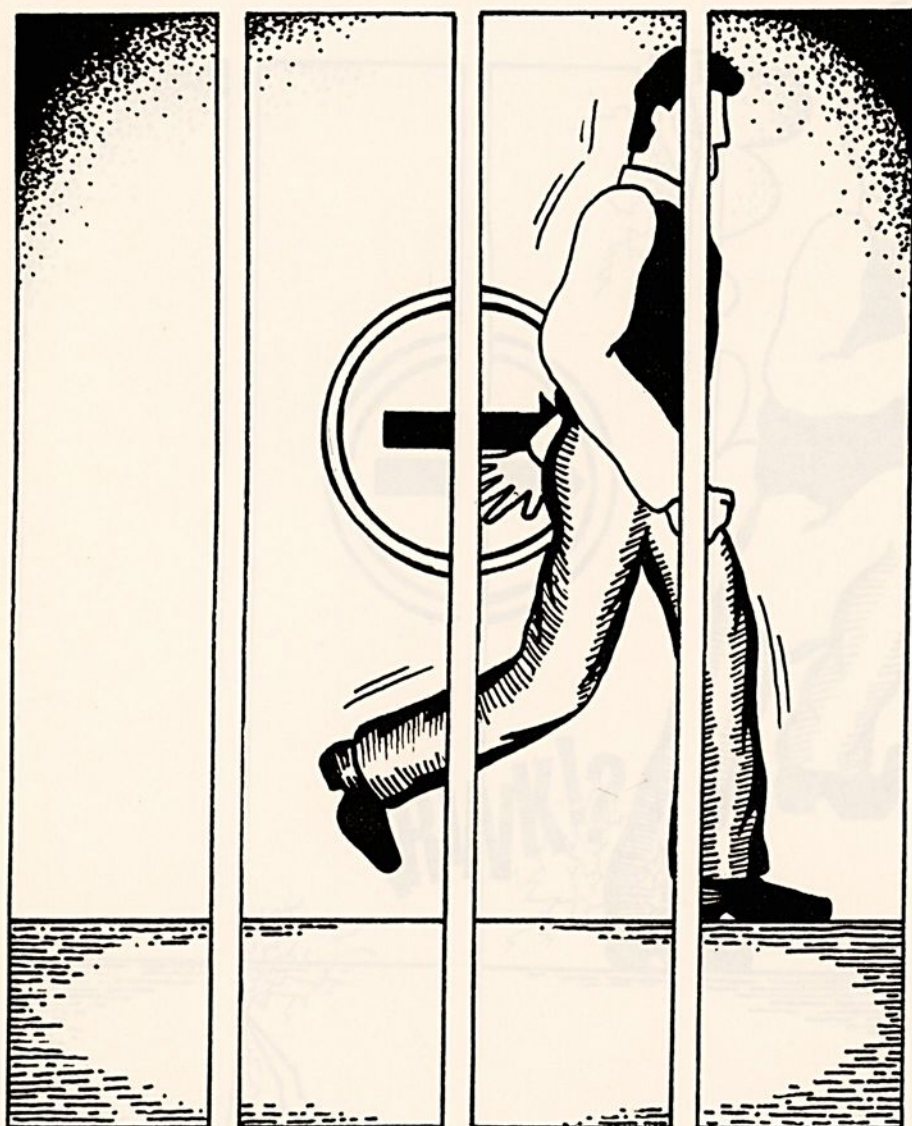


O SÍMBOLO



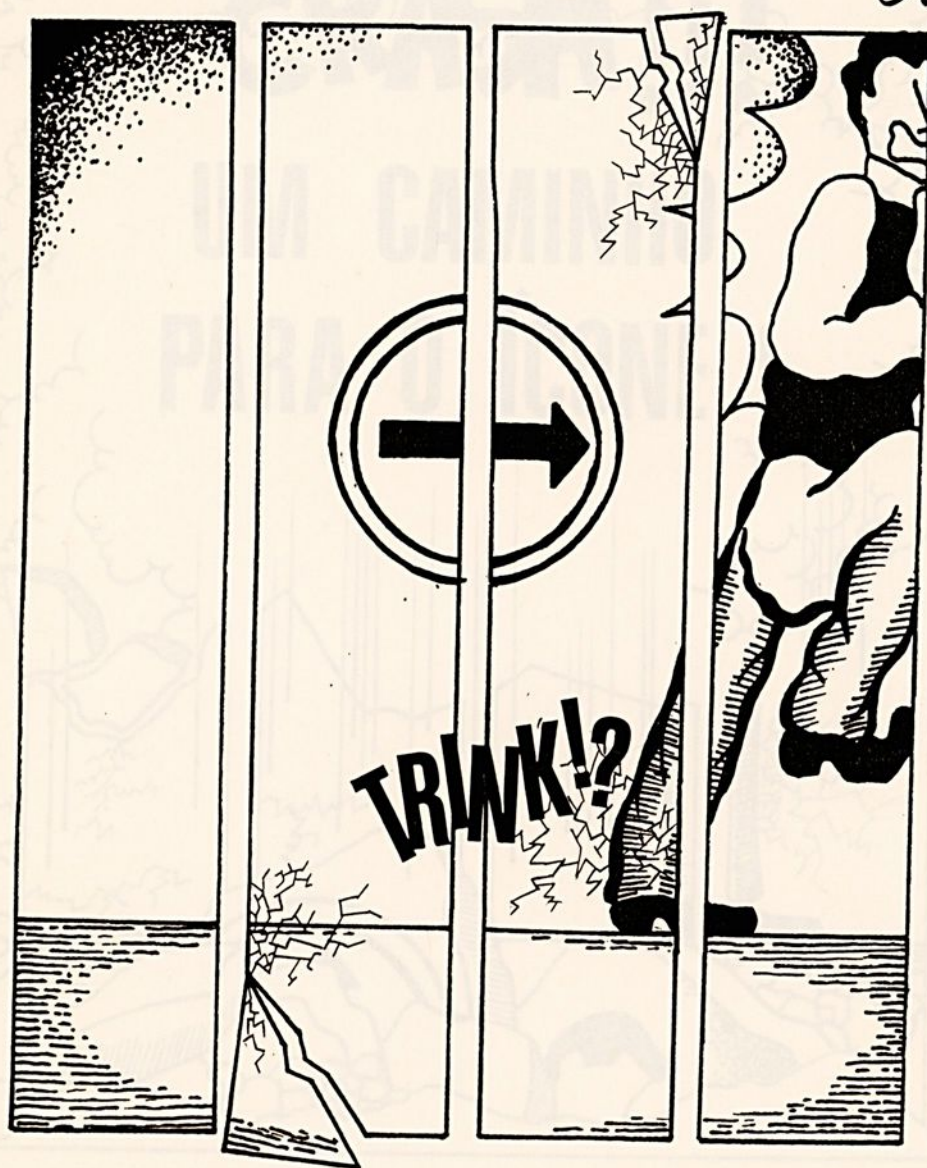


O índice



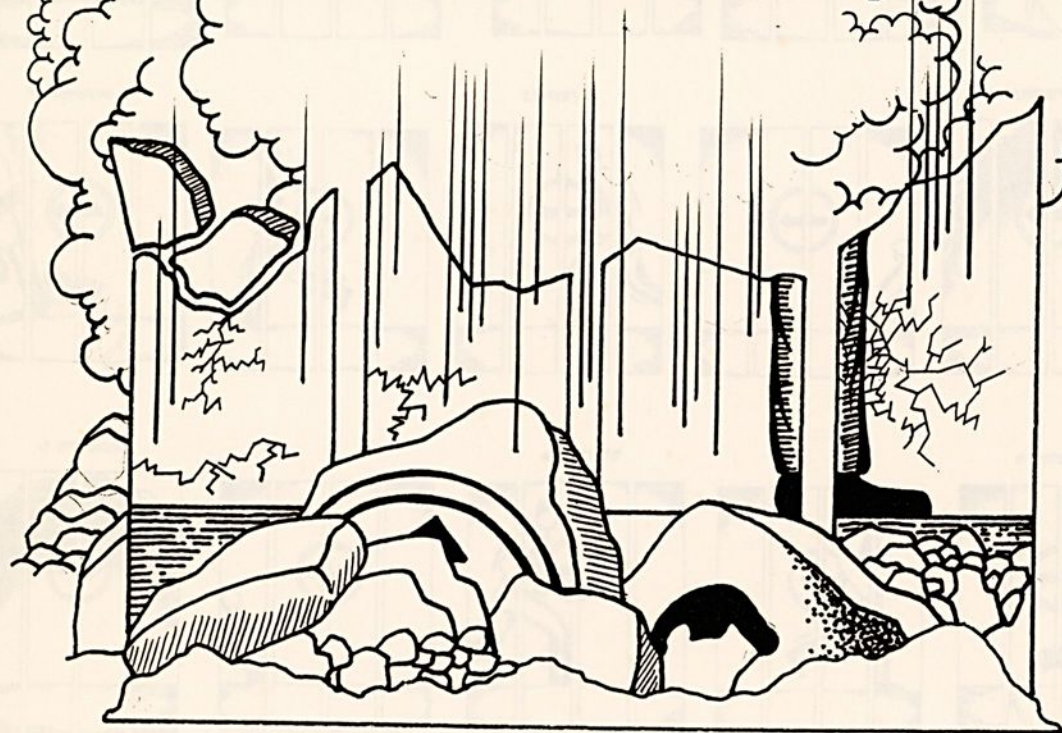
O HIPÓCONE

OU...



CRASH!!!

UM CAMINHO PARA O ÍCONE !



Esta obra é uma publicação da Editora da UNESP, sob o patrocínio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O SÍMBOLO



O ÍNDICE



O HIPÓCONE

OK...



O SÍMBOLO



O ÍNDICE



O HIPÓCONE



O SÍMBOLO



O ÍNDICE



O HIPÓCONE

OK...



O SÍMBOLO



O ÍNDICE



O HIPÓCONE



O SÍMBOLO



O ÍNDICE



O HIPÓCONE

OK...



Outra alternativa para a leitura da história. Agora, as páginas se transformam em quadrinhos e possibilitam uma visão do “vai e vem”, re-definindo a leitura tradicional de uma página.



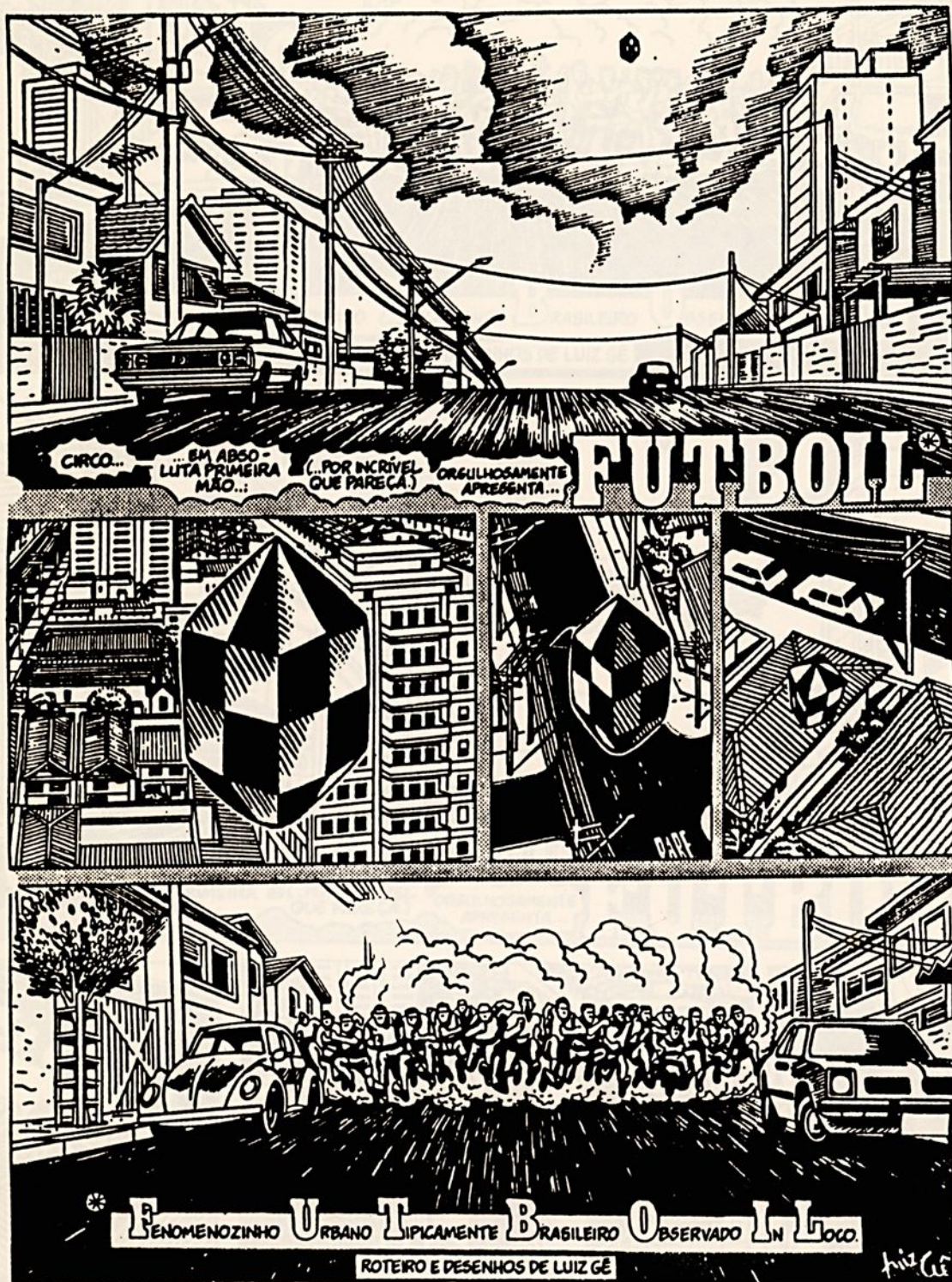
O HIPÓCONE

ou..

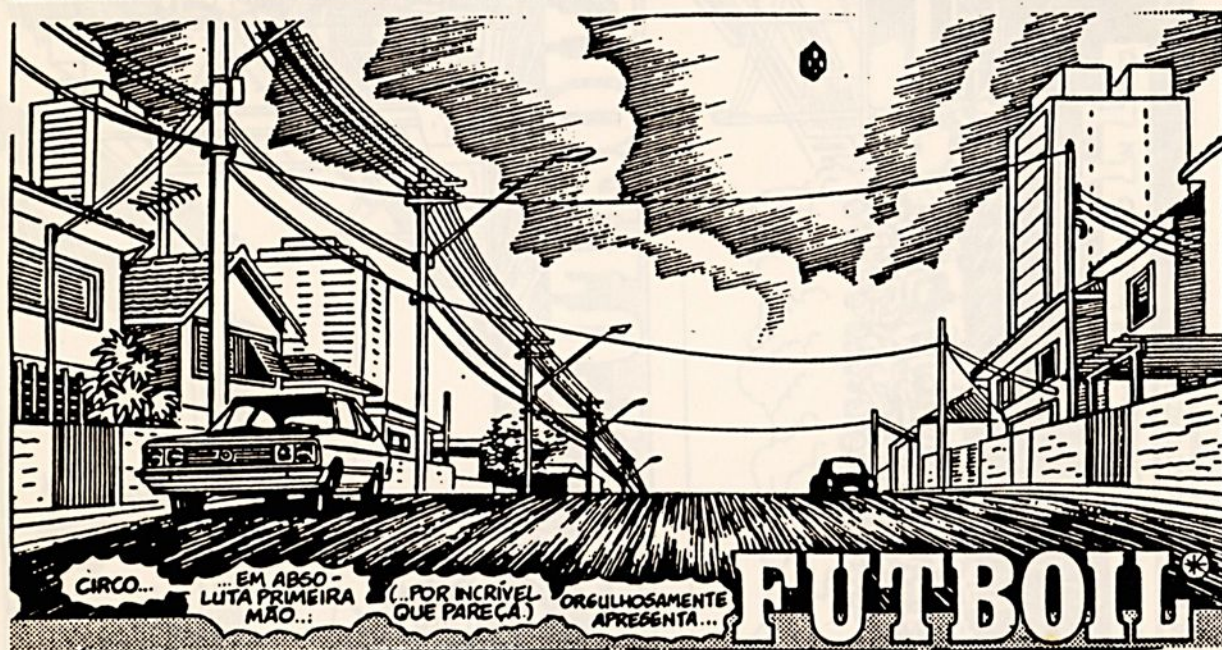


Próximo à denominação de “Primeiro”, está o interpretante remático. (mais raros, mas característicos nos trabalhos de Luiz Gê, através dos quais o leitor pode fruir, poeticamente, abertamente, os jogos visuais). Neste caso, o verbal segura o conativo, confirmando referentes familiares ao repertório do leitor da comunicação de massa. Mas os desenhos nos mostram qualidades de formas, modos de manifestações de estruturas visuais, que rarefazem o narrativo. Desenrolam-se sequências, que são lidas (vistas) em múltiplas direções e sentidos. O “esvaziamento” dos referentes cria formas quase abstratas, geralmente remetentes aos traços do próprio código (no caso, os meios representativos das H.Q.s), e, assim, se recompõem as diagramações, os balões, as sequências, os processos de leitura. O leitor, criando quadrinhos intermediários e enriquecidos a partir de seus “Imaginários”, enformam enredos possíveis, porém não mais lineares, temporais, linhas de causas e efeitos. Experiências únicas e intransferíveis: qualidades de sensações, que as narrativas evocam, sugerem, indicam, desenharam...

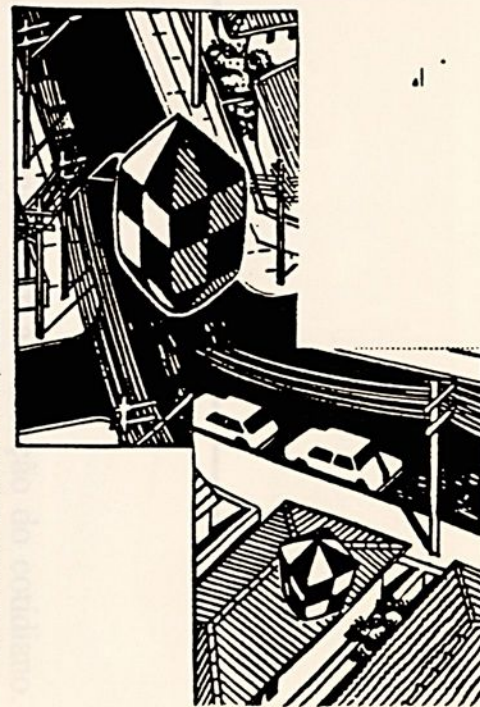
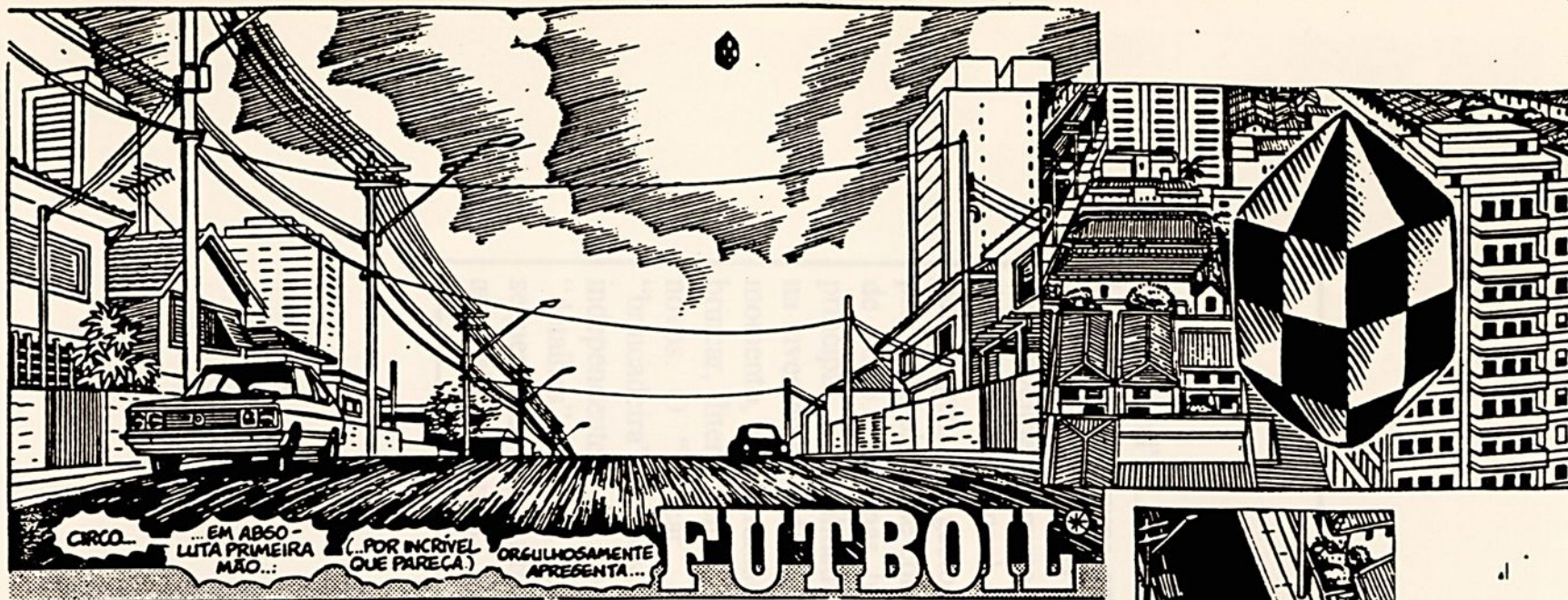
Os exemplos serão apontados, reproduzidos e alterados, a seguir...



GÊ, Luiz. Futboil. Revista Circo N.01. Página Original

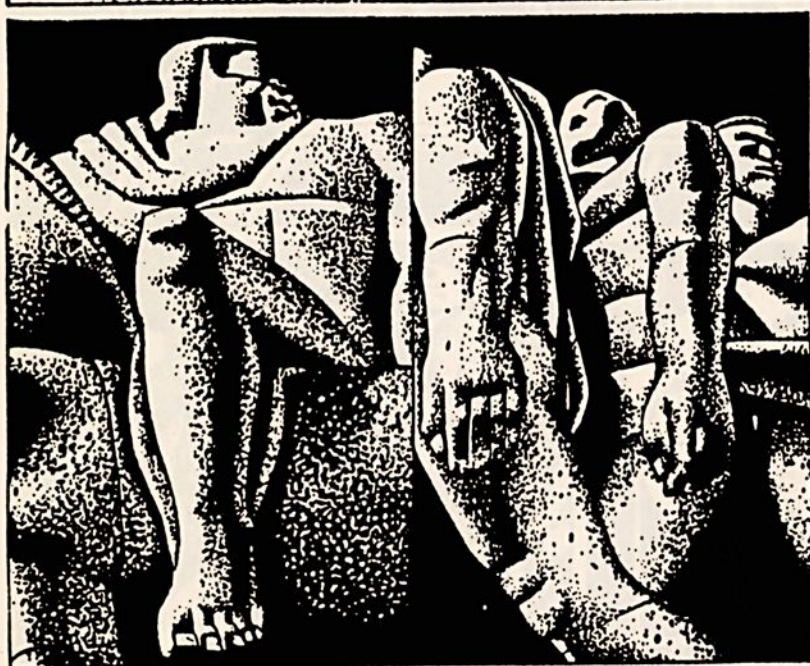
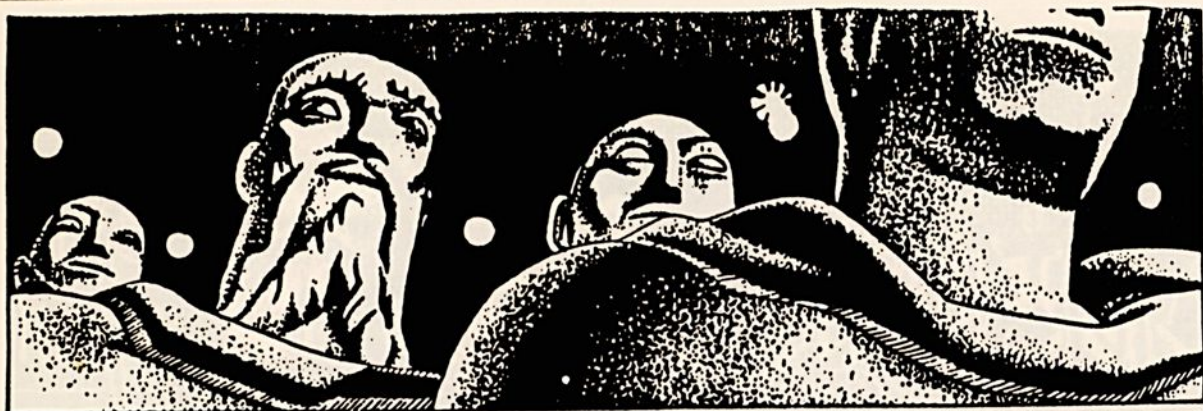


GÊ, Luiz. Futboil. Remontagem N.01

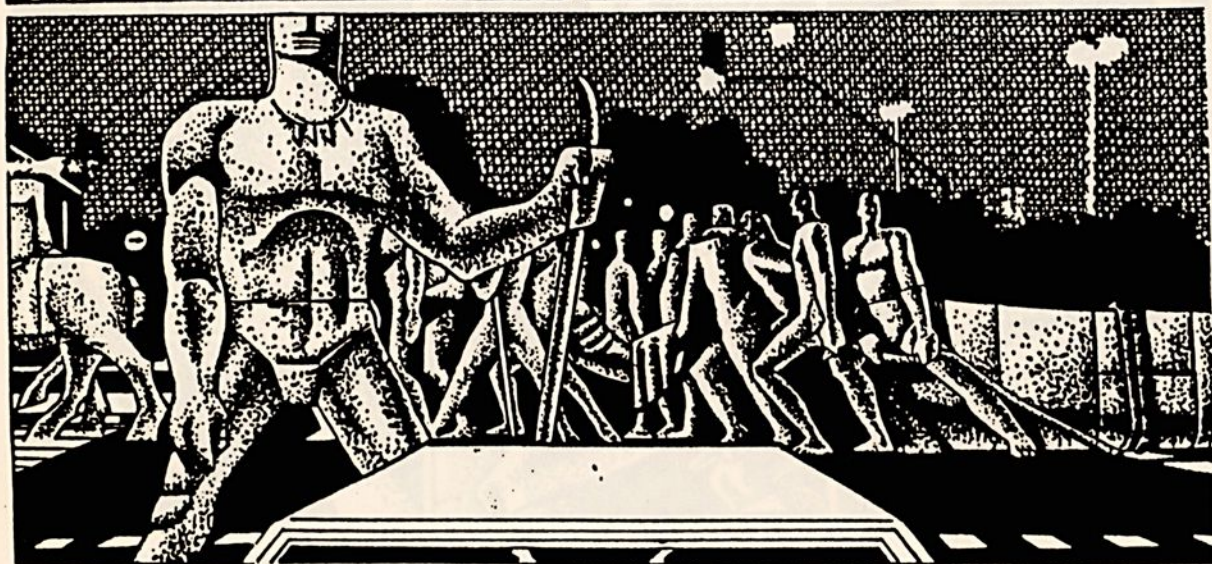
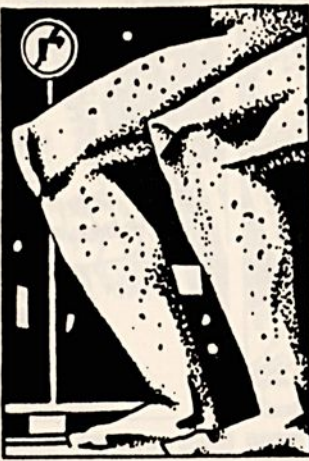
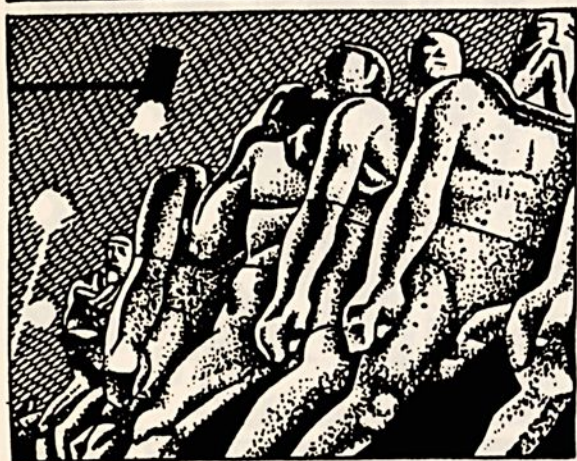
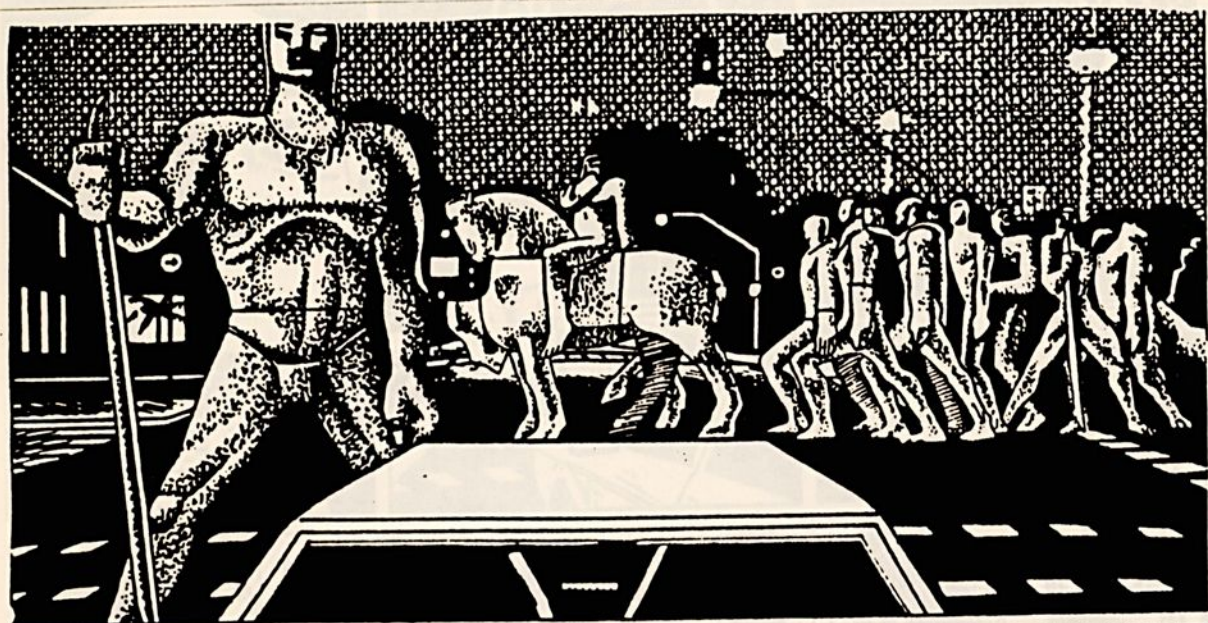


...

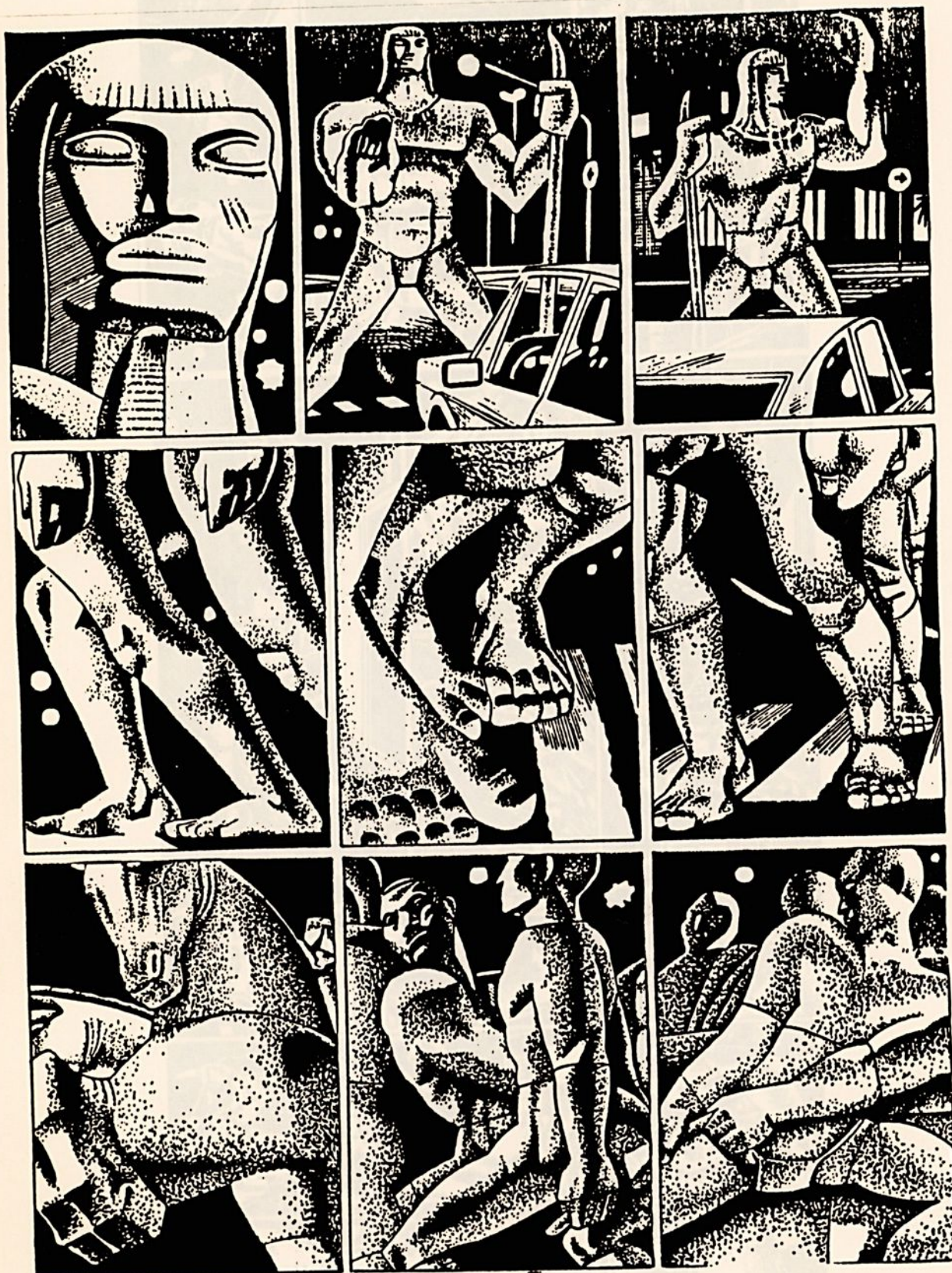
Em “Futboil”, Luiz Gê trabalha com a marcação do cotidiano. Lembranças comuns, articuladas, sequencialmente, modelando a ação narrativa. Linha contínua e bifurcações. O “balão” cai, invariavelmente, numa linha vertical, quebrando a possibilidade de leitura tradicional de uma página. A corrida frenética das personagens nos gestos em busca do “balão”, nessa caçada. A produção plural de constantes mudanças de “planos” e ângulos de visão. Pequenas histórias secundárias cortam a narrativa principal. Possibilidades abertas para refacções combinatórias na inversão da ordem dos quadinhos, desconstruindo-se, a todo momento, a diagramação original. Um convite ao leitor para brincar, literalmente, com a linguagem, refazendo desenhos novos. O “brincar” dos personagens, em analogia com a “brincadeira”, proposta ao leitor. Recursos visuais, quase que, independentes do código verbal. A atenção voltada para “detalhes” internos aos quadinhos. Desenhos, como mágicas sequenciais, como ritmos e cadências: novas narrativas, quase arquiteturas visuais, musicalizáveis..



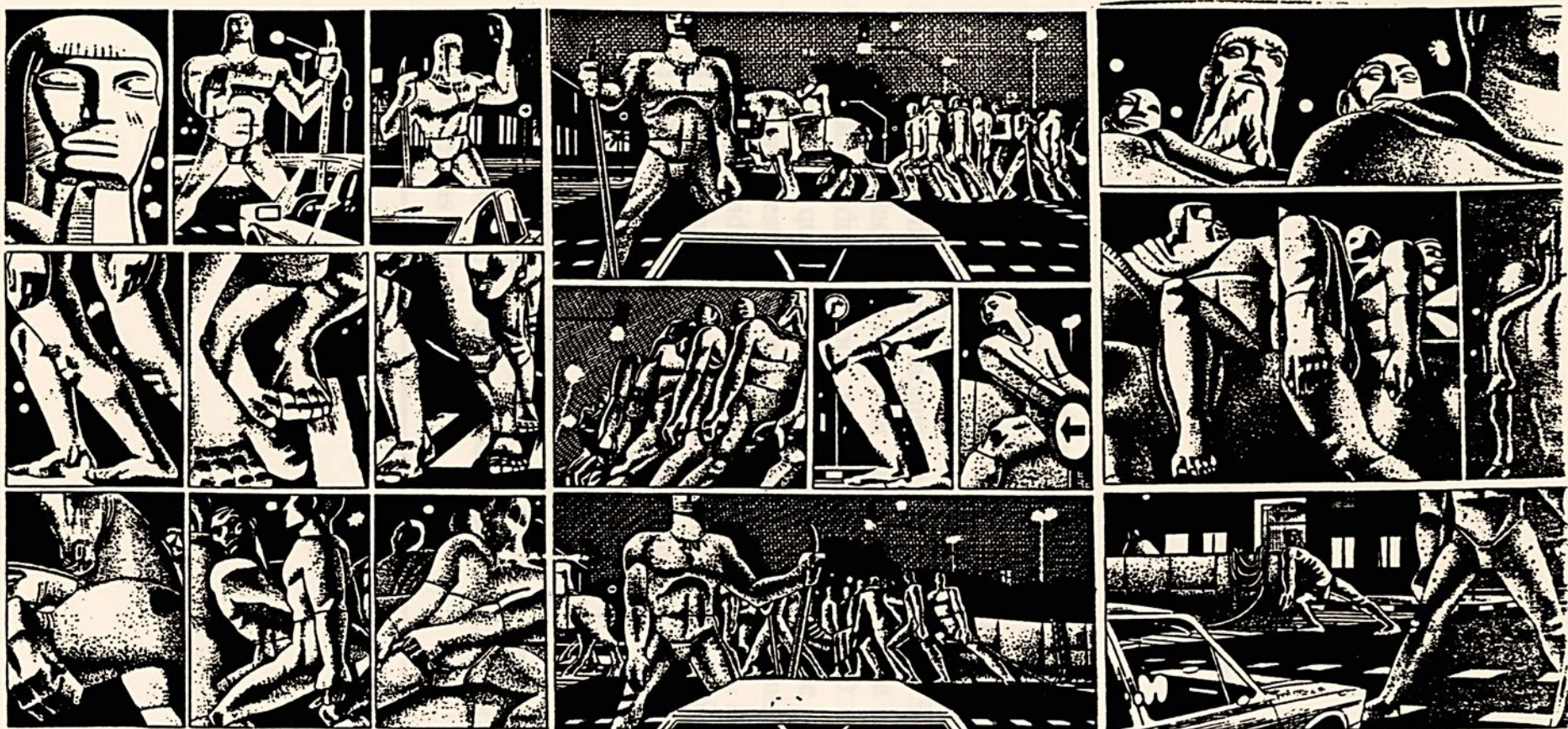
GÊ, Luiz. Entradas e Bandeiras. Página Original



GÊ, Luiz. Entradas e Bandeiras. Território de Bravos. Página Original



GÊ, Luiz . Entradas e Bandeiras. Página Original



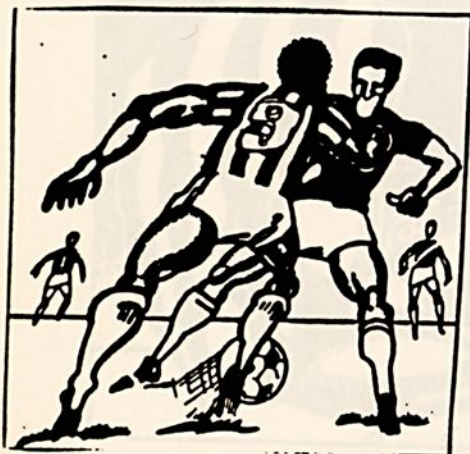
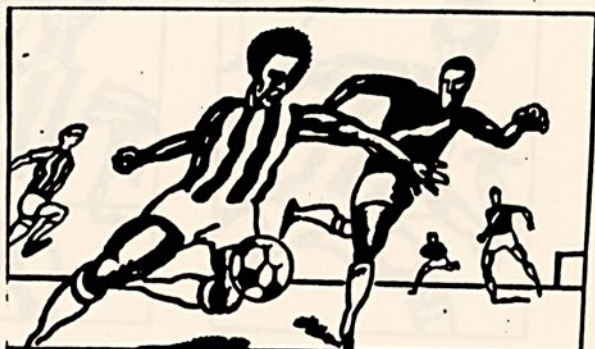
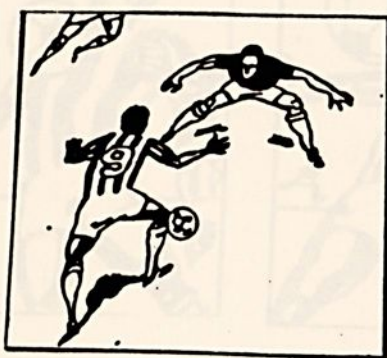
...

Em “Entradas e Bandeiras”, é clara a predominância do discurso visual sobre o verbal, estando este, caracterizado apenas na primeira e na última página. Assim, a trama é armada com os referentes usuais (estabelecidos por uma convenção), que identificam um monumento da cidade de São Paulo e a possibilidade de este poder caminhar por sobre a cidade e tal ação, codificada por referentes indiciais. O hipoícone se enforma, quando alteramos o sentido habitual de leitura de uma página e estabelecemos, também, uma relação entre a linguagem gráfica, bidimensional e a linguagem escultórica, arquitetônica e tridimensional. As três páginas centrais se unem e reforçam a ação de movimento, em uma leitura contínua e global. O momento narrativo é concentrado em um painel, repleto de deslocamentos e possibilidades de ação. Tem-se a sensação de que os blocos (quadrinhos, tiras) se desmontam o tempo todo: leituras múltiplas. Alterando-se a ordem, reproduzindo-se ou suprimindo-se um determinado quadrinho: construções de novas narrativas visuais

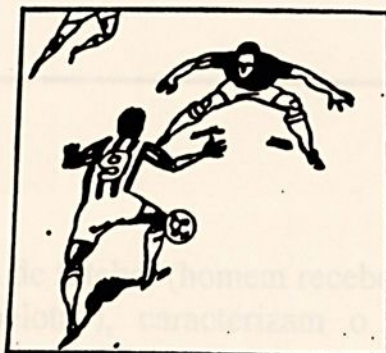
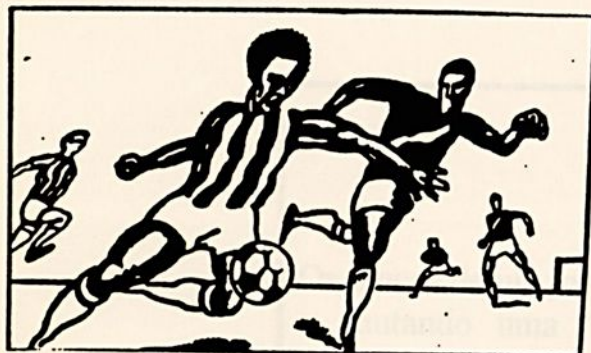
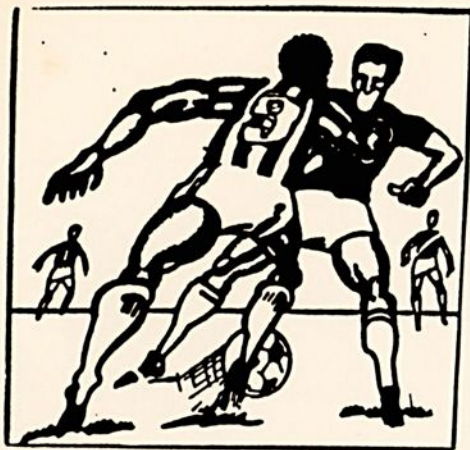
AGORA RECORDEM, LEITORES, 1975 COMO:



GÊ, Luiz. O Ano da Mulher. Revista Circo N.09. Página Original



GÊ, Luiz. O Ano da Mulher. Remontagem N.01



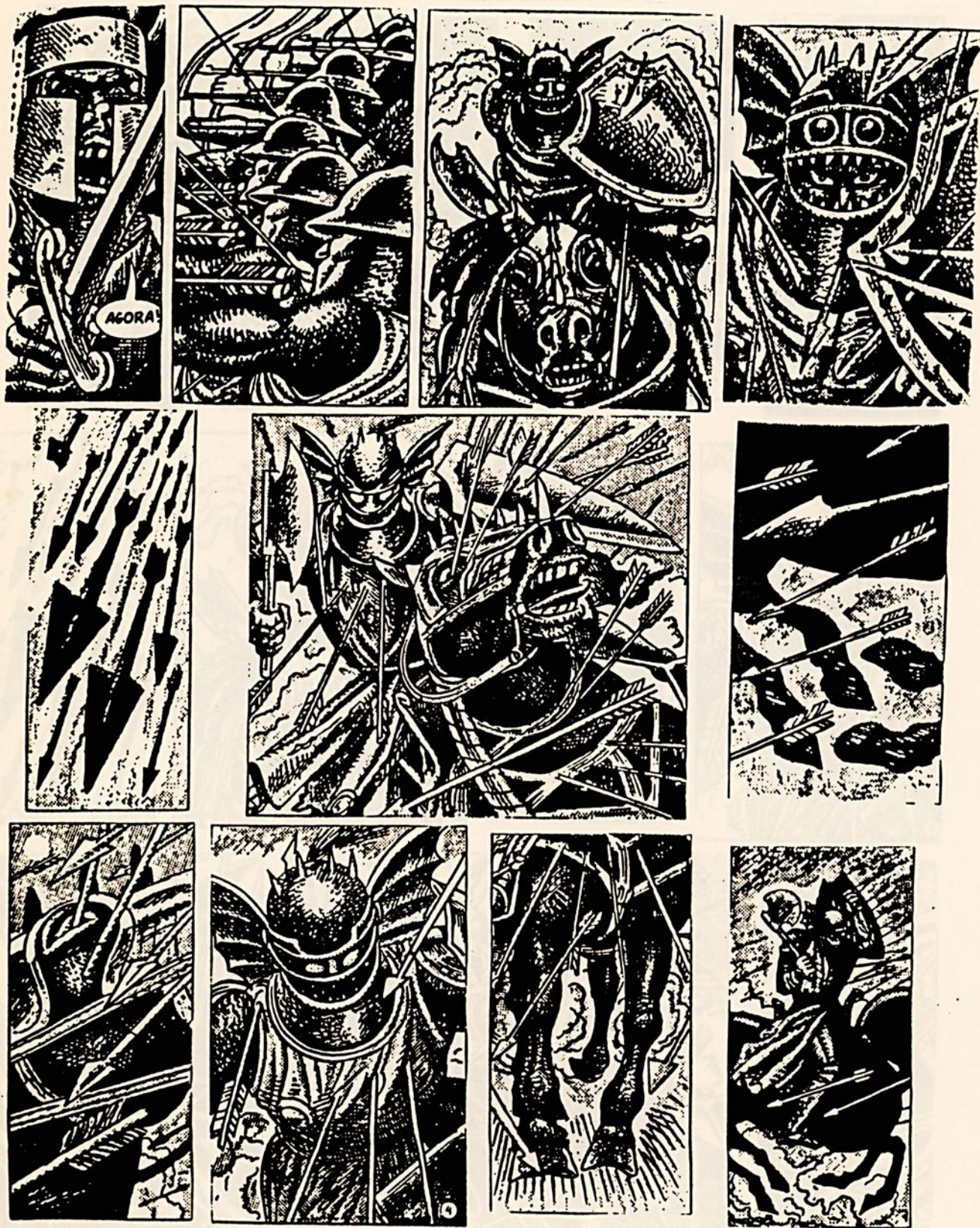
GÊ, Luiz. O Ano da Mulher. Remontagem N.02

...

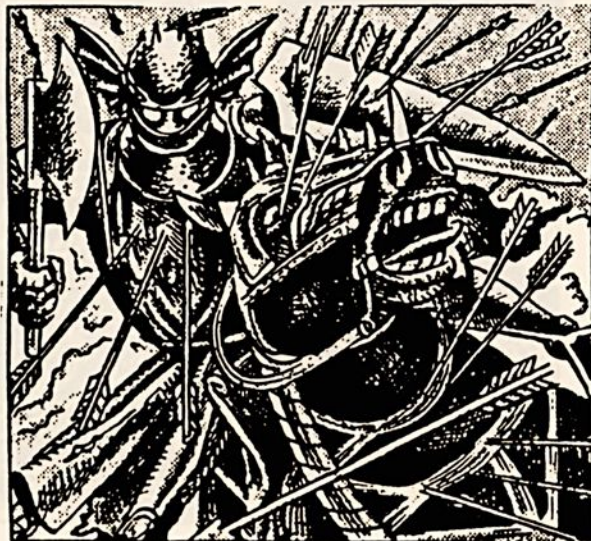
Os lances de um jogo de futebol (homem recebendo, dominando e chutando uma “pelota”), caracterizam o início da H.Q. “...1975.O ano da mulher”. Mais uma vez, os referentes visuais constroem, independentes do verbal. A estrutura sígnica, desencadeando processos analógicos, próximos à similaridade ou equivalência dos quadros, efetivamente, substituem a dinâmica de um jogo de futebol. Luiz Gê dá o drible, nas variações de planos, configuração de caminhos, tramas para a bola. Possibilidades de diagramação das páginas, configurando “lances” diferentes. A bola recebida, o drible e o arremesso à meta. O metalinguístico implícito, quase despercebido. Já, em suas primeiras histórias, Luiz Gê nos revela seus arranjos sequenciais. Sintaxe narrativa complexa, que esconde uma nova surpresa, a cada leitura.



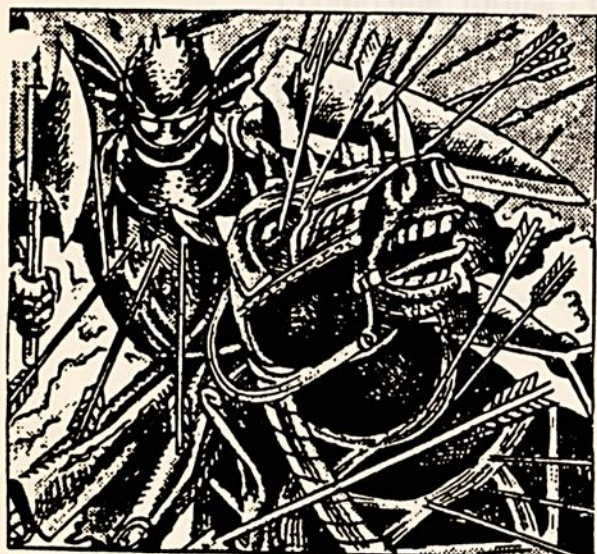
GÊ, Luiz. Uma História de Amor. Território de Bravos. Página Original



GÊ, Luiz. Uma História de Amor. Remontagem N.01



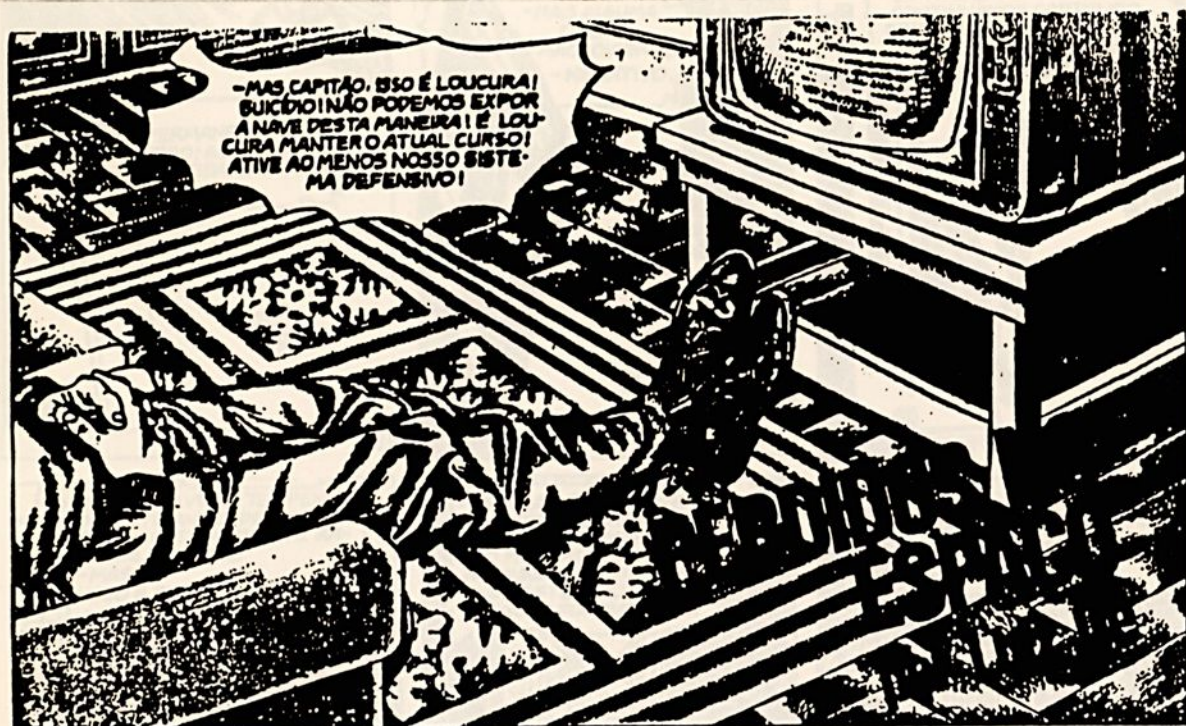
GÊ, Luiz. Uma História de Amor. Remontagem N.02



GÊ, Luiz. Uma História de Amor. Remontagem N.03

...

“Uma história de amor” conta uma espécie de sonho: vertigem visual, sequências absurdas, do ponto de vista realista (do verossímil da história), envolvem tempos paralelos, no momento em que seus referentes são caracterizados, propositalmente, em proporções disformes. O leitor é conduzido a um tempo/espaço medieval, ao mundo de duelos e combates: sequências de batalhas em extrema dramaticidade visual, que rompe, ao final, com esta idéia de realidade da história, introduzindo referentes (“referência de objeto”) usuais ao cotidiano urbano de uma grande cidade atual. A mãe, que repreende o menino, o lar, a janela do prédio... Luiz Gê veicula possibilidades de desenhos outros; Transforma a brincadeira da personagem, em brincadeiras de criação e as propõe aos leitores. Convida-os para novas aventuras de contatos com os signos (predominantemente visuais), convida-os a adquirirem coragem de refazerem outros caminhos, de se esquecerem da necessidade do verbal. Em certos momentos, somos conduzidos pelos desenhos e hipnotizados pela ação das imagens. Seria como que: formar / construir diagramas similares, equivalentes à imagem original, mas diferentes entre si. Esta é uma possibilidade real, mas real, quando se faz “interpretante”, sem dúvida, um ponto de chegada e de pousada na obra de Luiz Gê, por ação do repertório dos leitores e por embate entre os próprios signos. “Interpretantes remáticos”, programados pelo autor.



-MAS CAPITÃO, ISSO É LOUCURA!
SUICÍDIO! NÃO PODEMOS EXPOR
A NAVE DESTA MANEIRA! É LOU-
CURA MANTER O ATUAL CURSO!
ATIVE AO MENOS NOSSO SISTE-
MA DEFENSIVO!



E O SENHOR, TENENTE,
COMO EXPLICA SEU LAMEN-
TÁVEL ERRO DE NAVEGA-
ÇÃO? LOUCURAT



-ESTA NÃO É UMA NAVE DE
COMBATE. PERMITA-ME LEM-
BRAR-LHE. TEMOS AUTORIZA-
ÇÃO PARA AÇÕES DEFENSIVAS
NO MUNDO NATURAL. PARA
ONDE ESTE VEÍCULO DE
PESQUISA FOI DESTINADO.



-O SENHOR DEVERIA TER PEN-
SADO NISTO ANTES DE NOS TRA-
ZER PARA ESTE AMBIENTE AR-
TIFICIAL E HOSTIL.

-MAS...
-ISSO É TUDO.
-SIM SENHOR...



-SONDA SEM
-CONTINUAMOS CAPTANDO
DINAIS ELETRÔNICOS NO COM-
PARTAMENTO À FRENTE,
SE, SENHOR.



-MAIS ALGUMA
COISA?
MACROVIBRAÇÕES?
-NEGATIVO.



PERMANECER EM
CURSO! AUMENTAR A
VELOCIDADE EM 1/4!



GÊ, Luiz. Perdidos no Espaço. Remontagem N.01



GÊ, Luiz. Perdidos no Espaço. Remontagem N.02

MAS, VOLTEMOS A PEIRCE: DE OUTROS INTERPRETANTES E DOS HIPOÍCONES...

Retomando Luiz Gê, o Autor central, observa-se que, na referência de nível da secção, a abertura total penetra dentro das combinações que se recuperam. abandona o nível do interior do jogo das semelhanças. Jakobson. Insere de meio, conformando a abordagem ou desmembramento a partir da fragmentação visual da obra desconstruída.

Retomando Luiz Gê, o Autor central, observa-se que, na referência de nível da secção, a abertura total penetra dentro das combinações que se recuperam. abandona o nível do interior do jogo das semelhanças. Jakobson. Insere de meio, conformando a abordagem ou desmembramento a partir da fragmentação visual da obra desconstruída.

“Perdidos no Espaço”: exercício, que nos permite rearticular, não só os desenhos, como também as “falas” verbais, diálogos que se remetem ao interior da nave/animal. A ficção, tomando rumos inesperados, situações análogas entre o ser/animal e o objeto/nave. Os quadrinhos centrais e superiores da primeira página informam e enformam o contexto da trama, função referencial predominante. Os quadrinhos inferiores direcionam a fruição dos leitores à uma tensão narrativa, que se resolve na página seguinte, com a visualização geral da personagem (ou personagens). Real e imaginário se misturando, micro e macrocosmo convivendo, dialogando ao longo da narrativa. A personagem “grilo” e o trabalho sequencial, realizado pelo autor, na relação entre o humano e o objeto animado, contribuem para esta visão dicotômica da realidade. Luiz Gê trabalha, nos alicerces da realidade, da sequência reconhecida, do repertório claro, seguro e preciso. Mostra, detalhadamente, pedaços do ambiente (sequências metonímicas-as partes pelo todo-e o convite para que o leitor re-enforme o todo), configurando todo o cenário e o extenso pano de fundo da obra (sala de leitura, cozinha, jardim, banheiro...). Paralelamente, utiliza recursos pouco convencionais, como o olhar subjetivo do leitor (dos pés se aproximando), a possibilidade de recombinação dos quadros e, por conseguinte, a re-criação de novas narrativas (como o exemplo da primeira página, aqui descrito e estudado). A realidade se faz, se refaz e se desfaz. Assim como um móbile, mostra pontos fixos, fixados pelo Autor, e, para além disso, pode girar, ao sabor dos repertórios dos intérpretes...

Portanto, conclui-se que, mesmo nos quadrinhos de Luiz Gê, as H.Q.s não chegam a conformar ícones puros, mas sim, jogos de imagens remáticas. O que se têm, em funcionamento poético, são os diagramas, as



MAS, VOLTEMOS A PEIRCE: DE OUTROS INTERPRETANTES E DOS HIPOÍCONES...

Retomando Luiz Gê, o Autor central, observa-se que, na referência de objeto, as histórias chegam apenas à categoria de Hipoícones, ao nível da secundidade (diagramas) e ao nível da primeiridade (imagens). A abertura total do ícone parece acontecer, por instantes, apenas, quando o leitor penetra dentro das relações visuais, criando uma multiplicidade de combinatórias. No momento seguinte, está apenas com o Hipoícone-imagem, que se recupera sempre como diagrama.

É importante enfatizar que, nestes instantes, em que o Autor abandona o verbal e o leitor penetra dentro da obra, a movimentação se faz ao nível do interpretante remático, que cria a impressão de movimentação, pelo jogo das sensações e proposições possíveis...

Nesses instantes, é possível viver a Função Poética de Jakobson. Instantes em que a linguagem narrativa cria "volumes". A referência de meio, como um Legissigno ou um Sinsigno. A referência de objeto, conformando diagramas...

Os quadrinhos de Luiz Gê nos remetem a uma outra forma de abordagem ou leitura de uma H.Q, através do jogo dos referentes, nas páginas, desmembramentos da imagem, des-referencialização. Metalinguístico, em ação, a partir da função remática do interpretante. A H.Q. se abrindo em leques narrativos analógicos.

Colagens? Diagramas? Metáforas? Bricolagens?

Percebem-se outras formas de discursos. Agora, uma fragmentação dos desenhos, que se rearticulam em novas configurações. Planos visuais da obra, que tendem a uma espécie de abstracionismo, desenhos desconstruídos. Um caminho para o ícone de Pierce (hipoícones).

Portanto, conclui-se que, mesmo nos quadrinhos de Luiz Gê, as H.Q.s não chegam a conformar ícones puros, mas sim, jogos de imagens remáticas. O que se têm, em funcionamento poético, são os diagramas, as



imagens. O verbal nunca nos dá imagens remáticas, mas sim “dicentes”, que, de certo modo, remontam lógicas lineares, de causas e efeitos, mas em volumes, em superposições... Mas o leitor sempre retoma momentos de construções poéticas, ou “construções icônicas”.

A metalinguagem dicente é percebida na obra de Luiz Gê, quando este emite juízos de valor. Por exemplo, no momento em que, ironicamente, constrói “um jogo de quadrinhos”, representando a posição e o relacionamento da produção nacional de H.Q.s, frente ao contingente internacional (“O Congresso”) e faz uma crítica aos meios de comunicação de massa e às suas inserções e veiculações em um país latino-americano.

A propósito, quanto aos legissignos (leis que se transformam em signos, função fática no dizer de Jakobson), são constantes nas H.Q.s, não só em Luiz Gê, como em todos os autores. Veja-se o caso das onomatopéias e dos balões, por exemplo.

A metalinguagem argumentativa é percebida em Luiz Gê, quando este desenha a arquitetura como diagrama de um código, uma espécie de código de base (“Fragmentos Completos” e “Viagem ao Centro da Terra”), e nos mostra, “didaticamente”, formas de construções, a partir de elementos arquitetônicos. As vezes, nos dá verdadeiras “aulas” em torno deste código, mostrando-nos possibilidades arquitetônicas, que a linguagem dos quadrinhos sugerem...(e, já voltaremos à isto)

Verdadeiros edifícios são levantados pelo artista... Além de histórias em quadrinhos, como “Tubarões voadores” (onde planos aéreos da cidade são retratados), ou “Invasões holandesas” (onde, além de reconstituir toda uma arquitetura colonial do nordeste brasileiro, registra “tipos” humanos, característicos destas sociedades), Luiz Gê narra de modo analógico, a partir de diagramas de Arquiteto, toda a história da Avenida Paulista (e, veja-se as ilustrações finais deste trabalho): paisagens urbanas, fluídas no tridimensional...

Não se pode, por outro lado, perceber em Luiz Gê, esvaziamentos de metáforas semânticas, re-montagens de metáforas semânticas ou de superposição de metáforas, sejam elas semânticas, sejam visuais.

Em Luiz Gê, o que se percebe com clareza, é o privilégio da função construtiva. Construção esta, que se desenha em uma espécie de centro, gerador dos procedimentos visuais, a nos lembrar sempre as construções

O ARQUITETO DOS QUADRINHOS

A transcrição de alguns trechos de entrevistas, veiculadas pela mídia impressa, objetiva condensar melhor os aspectos descritivos, até então realizados, a respeito de sua obra e clarear outras feições, eventualmente, não percebidas em seu conjunto produtivo.

A pertinência desta transcrição se deve ao fato de ser Luiz Gê, como tem sido dito, um criador de novas possibilidades construtivas para o trabalho em quadrinhos e, sendo assim, se revela capaz de falar, de esclarecer os contornos desta consciência criativa, que se me apresentou, já de imediato. E isto acontece com outros criadores de H.Q.s, desde que demonstrem tentativas assumidas de rupturas com esta linguagem narrativa, linear e instituída. Aproveito, ao mesmo tempo, a oportunidade, oferecida pelas ilustrações, para “recolher” descrições teóricas e, à priori, concretá-las, melhor.

Não se trata, nestes casos, da realização de “colagens”, porque estas supõem a escolha de um primeiro elemento, dele saindo possibilidades analógicas de montagens, seja a partir do semântico, seja a partir de recursos gráficos, veiculados pela primeira escolha.

Não se trata, também, da elaboração de um simples “Diagrama” do referente, tomado como lugar de relações semânticas e, ainda, como montagem bi-dimensional.

O procedimento não é, também, o de “Bricolagem”, procedimento tão valorizado pelos estruturalistas, a partir da década de sessenta, que visava a retomada de restos de construções e a re-funcionalização delas, mantendo porém, seus aspectos de montagens em contiguidade, em relação temporal, em “Terceiridade”, portanto.

Não se pode, por outro lado, perceber em Luiz Gê, esvaziamentos de metáforas semânticas, re-montagens de metáforas semânticas ou de superposição de metáforas, sejam elas semânticas, sejam visuais.

Em Luiz Gê, o que se percebe com clareza, é o privilégio da função construtiva. Construção esta, que se desenha em uma espécie de centro, gerador dos procedimentos visuais, a nos lembrar sempre as construções

arquitetônicas, em si mesmas, analógicas, repetitivas e, a partir do final do século passado, intensificadas como tridimensionalidades.

Portanto, se existe alguma “metáfora”, perceptível na obra de Luiz Gê, ela aparece como resultante da comparação entre códigos: Construções em Quadrinhos/Construções Arquitetônicas. Longe fica a idéia de metáforas semânticas (características do mundo das “coisas e suas propriedades”)...O artista já está no referente “novo”, não está buscando categorizar, semanticamente, o universo. Está buscando Olhar muito para ele e, nele, visualizar articulações entre “estruturas e funções”...

Sendo assim, se afasta das “contiguidades instituídas” e das próprias H.Q.s, como tais. Seu jogo é o de construções simultâneas, entre a “contiguidade dada” do universo físico e as relações analógicas dos universos sintáticos. Ora, cria “Diagramas”, superpondo imagens e relações semânticas, ensinando ao leitor que o referente está diagramado, assim como os arquitetos tiveram sempre (e com eles todos os homens) de diagramarem suas construções. O leitor é convidado a pensar nisso a partir de “interpretantes dicentes”, mas a argumentação final fica para ser feita por ele (por eles). Ao mesmo tempo em que aponta para o leitor o mundo como “interpretante energético”: metáfora referencial visual, montada à partir de índices, na “secundidade”, deixa o leitor livre para fruir, sensorialmente, “rematicamente”, recorrências entre linhas e formas.

O interesse do Autor fica bem marcado, como sendo o de uma auto-reflexão, a respeito do mundo tridimensional, programado neste sentido. Mas, seu leitor pode criar, de dentro para fora, relações analógicas entre formas e criar, sob o prisma da co-autoria, a metáfora visual poética, propriamente dita. E isto pode acontecer, quando este, se deixa entrar para dentro destas montagens, destas construções e se deixa dançar, nos vazios entre formas similares. O autor permanece, portanto, como aquele que cria e sabe o que quer criar, como aquele que ensina a passagem do universo bi-dimensional do “Diagrama”, para o universo “Icônico”, tridimensional e, dependente do repertório dos leitores, “Fractal”. E o leitor pode se abandonar, por instantes, ao gozo do “Primeiro”...

Convido, agora, meus possíveis leitores, neste sentido, a se colocarem em disponibilidade perceptiva frente às últimas obras de Luiz Gê e, aqui, frente às ilustrações, por mim privilegiadas.

chipboard. It makes cross cutting, mitre cutting and ripping down easy.
● cuts up to 45°
● safety switch will lock off safety position

1 YEAR GUARANTEE - RATED INDUSTRIALLY FOR CONTINUOUS USE

BLADES

Teflon coated with high speed steel for lasting life
80 teeth 500-951 8.49
8 tooth 500-952 10.49
12 tooth 500-953 13.95
36 tooth 500-954 21.95

ORBITAL SANDER



200 watt - 3mm orbit diameter **4995**

Sanding down any surface for painting can be reduced greatly by using an orbital sander. Overall finishes are better if the sander base is large enough and the orbit diameter is small. Our sander is considered to be among the best of its type.
● double insulated
● supplied complete with dust collector
● abrasive sheet size 245mm x 115mm

see our power tools in full colour - page 111
Adjustable water pump 500-913 3.99

WRENCHES

Stillson wrench
10" x 1" 500-815 5.99
Adjustable wrench
10" 500-816 5.99
Basin wrench 500-820 3.49

PROFESSIONAL HAND TOOLS

All professional trowels have forged blades

Pointing trowel 500-400 3.99
Brick trowel 500-401 7.99
Plasterers trowel 500-404 7.99
Adhesive trowel 500-405 7.99

Brick pins and line set 500-402 2.99
Brick jointer 500-403 2.99

Plasterers Hawk 500-406 7.99

difficult curves easily and precisely e.g. for cutting out shapes in worktops.
● variable stroke settings
● mitre cutting facility 0-95°
● baseplate rotates 180°
● dust blower clears setting line.

1 YEAR GUARANTEE - RATED INDUSTRIALLY FOR CONTINUOUS USE

JIGSAW BLADES

K1D sharpened for hardwood, softwood, plywood 500-955 2.49
K11C crosscut for hardwood, softwood, polystyrene 500-956 2.49
K18A undulating for soft steel, non-ferrous metal, aluminium 500-957 2.49
K50 for glass and



Why not build a greenhouse using timber and acrylic - see good idea no. 6. See page 57



All the correct and adjustable setting the blower can be used for all types of paint and varnish stripping, for thawing frozen

SYSTEM D

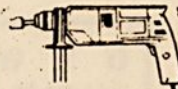
White sliding system



1 YEAR GUARANTEE - RATED INDUSTRIALLY FOR CONTINUOUS USE

BUILDING

Brick trowel 500-841 3.49
10" Pointing trowel 500-840 1.75
6" Plastering trowel 500-842 4.49
10" plasterers hawk 500-405 7.99
brick pin and line set 500-402 2.99
builders shovel 500-866 4.99



6995 500-945

Wicks hammer drill has 3 times the performance because the unique "pneumatic" hammer action punches the SDS "plus" drill bits into

DISCS

Grinding discs for steel and cast iron pack of 3 500-248 3.99
Cutting discs for steel and cast iron pack of 3 500-247 3.99
Cutting discs for zone pack of 5 500-249 6.99
Wire brush 500-950 2.99

JIGSAW



5495 500-947

Ask about our free 24 hour trial on Wicks power tools

DRILL BITS

SDS "plus" bits last 5 times longer
5.5 x 110mm 500-253 1.99
6.0 x 110mm 500-254 2.29
6.0 x 160mm 500-257 2.49
7.0 x 160mm 500-258 2.99
8.0 x 210mm 500-259 3.25
10.0 x 310mm 500-260 3.99
12.0 x 160mm 500-261 3.49
12.0 x 310mm 500-262 4.49
14.0 x 310mm 500-263 5.99
16.0 x 480mm 500-266 9.99
20.0 x 460mm 500-269 14.95
25.0 x 460mm 500-271 18.99
1/2" chuck key and adaptor 500-251 10.95

SAWS

All saws have coated blades for extra protection against rust 20" handport hand saw

500-800 **299**

16" Vee joint saw 500-801 **199**

10" tenon saw 500-802 **299**

floorboard saw 500-803 **499**

24" log saw 500-804 **399**

Saw blades log saw blades 500-805 1.49

Junior hacksaw 500-895 89p

hacksaw blades pack of 10 500-896 99p

adjustable hacksaw 500-820 3.25

blades pk of 5 500-894 1.75

Trim & Saw set 500-814 2.49

Holesaw 500-878 4.99

Universal jigsaw blades 500-920 1.99

Coping saw 500-824 3.49

spare blades 500-826 1.49

HAMMERS

16 oz ash claw hammer 500-855 3.49

20 oz ash claw hammer 500-856 4.99

16 oz deluxe claw hammer 500-862 6.49

20 oz deluxe claw hammer 500-863 6.99

3 oz cross pen hammer 500-901 2.25

8 oz cross pen hammer 500-950 2.99

bricklayers hammer 500-860 5.99

2 x 10 club hammer 500-302 3.99

4 lb club hammer 500-861 5.99

7 lb sledge hammer 500-301 6.99

12 lb sledge hammer 500-303 9.99

CHISELS

bevel-edged wood chisels 1" 500-890 3.49

1/2" 500-891 3.79

1" 500-892 3.99

1 1/2" 500-893 4.25

...EU SOU ESQUIZOFRÊNICO...DE UMA FORMA GERAL TODAS AS ARTES VISUAIS, DESDE O CINEMA, FOTOGRAFIA, PINTURA, PROJETOS GRÁFICOS, ARQUITETURA, ATÉ CARTUM E QUADRINHOS SEMPRE ME ATRAIRAM E TINHA VONTADE DE FAZER CADA UMA DELAS OU UM TRABALHO QUE ASSAMBARCASSE TUDO ISSO. DE FATO, CHEGUEI A ASSOBIAR E CHUPAR CANA AO MESMO TEMPO, MAS É LÓGICO QUE NO FIM FICA DIFÍCIL REALIZAR É PRECISO SE CONCENTRAR EM ALGUNS CAMINHOS. QUANDO A GENTE (DO BALÃO) COMEÇOU A TRABALHAR PROFISSIONALMENTE NÃO EXISTIA QUADRINHO, ENTÃO A GENTE SE SACRIFICOU UM POUCO E PARTIU PARA O QUE EXISTIA NO MERCADO: ILUSTRAÇÃO, CHARGE, CARTUM, ESSE TIPO DE COISA. MAS ME PARECE QUE AGORA, EXISTEM MELHORES CONDIÇÕES PARA SE COMEÇAR A FAZER UM TRABALHO DE QUADRINHO, É QUESTÃO DE PEGAR O FIO DA MEADA E CONTINUAR. UMA LEI QUE OBRIGASSE OS EDITORES A AUMENTAREM O VOLUME DE MATERIAL NACIONAL, PODERIA TAMBÉM AJUDAR BASTANTE. O QUADRINHO PODE PROVOCAR UMA BOA RENOVAÇÃO, NÃO SÓ NO QUE ELE VAI TRAZER DE NOVIDADE POR SÍ, MAS NAS BOAS INFLUÊNCIAS QUE PODE PROVOCAR NAS OUTRAS ÁREAS IRMÃS COMO A CHARGE POLÍTICA E O CARTUM, QUE ANDAM MEIO DESGASTADOS...

Bullnose mini bricks

pack of 9 220-626 4.49
Steel lintel 1200 x 50mm 541-558 1.99
Hardwood mantle shelf 55" x 8 1/2" 541-561 9.99
60" x 8 1/2" 541-560 9.99

GAS FIRES

the appearance of coal with the performance of gas 16" gas coal effect fire

COAL FIRES

'Firemaster' all night open fire



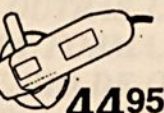
● easy installation into a 16" wide opening
● will stay alight for up to 10

18" high output fire



DRAUGHT PROOFING

Large pack sizes House door packs White 210-070 9.99 Brown 210-071 9.99 House window pack Brown 210-072 9.99 Deluxe letter boxes White 210-050 2.99 Brown 210-073 2.99 Door brush strips White 210-047 3.29 Brown 210-046 3.29 Draught excluding tape Brown 25 mir 210-075 7.49



4495 500-948

Will score quarry tiles and paving slabs before cutting. It also cuts metal and is ideal for removing metal window frames. Invaluable for 'chasing' in plaster, and brickwork
● automatic stopswitch
● double insulated
● TV and radio suppressed

...NO DESENHO ANIMADO O MOVIMENTO É O MOVIMENTO, É AQUILO QUE VOCÊ ESTÁ ALI; NAS HQ NÃO, O MOVIMENTO É SUGERIDO, VOCÊ ESTÁ DESENHANDO O TEMPO. É NISSO QUE JUSTAMENTE ESTÁ A POSSIBILIDADE DE SE PENSAR A HQ COMO OUTRA LINGUAGEM...



...TEM UMA HISTÓRIA QUE CHAMA A "LOTERIA DA BABILÔNIA" QUE É O SEGUINTE: EU TOU AQUI AGORA, COM O BRAÇO ESQUERDO APOIADO NA MESA E COM O PÉ DIREITO UM POUCO LEVANTADO DO CHÃO, SÓ APOIANDO A PONTA DO PÉ, SABE, E OLHANDO UM CINZEIRO ONDE TEM DOIS PEDACOS DE UM PALITO DE DENTE E UM CIGARRO, ALÉM DE CINZAS, ASSIM...SEGUNDO A LOTERIA DA BABILÔNIA, ISSO AÍ É PREVIAMENTE SORTEADO PARA QUE DETERMINADO MOMENTO EU ESTIVESSE EXATAMENTE COMO EU TOU AGORA, ASSIM COMO VOCÊS TÃO AGORA...

...AÍ, NESSA ÉPOCA ACONTECEU O SEGUINTE: EU PUBLIQUEI, PELA PRIMEIRA VEZ, UMA H.Q. E O ARRIGO (ARRIGO BARNABÉ) FEZ A PRIMEIRA MÚSICA QUE CHAMA "CLARA CROCODILO". BOM, AÍ TEM UM NEGÓCIO MEIO DIFÍCIL DE EXPLICAR QUE É A TRANSA DA LINGUAGEM. COMO QUE AS LINGUAGENS SÃO PARECIDAS!...EU ACHO QUE A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS É MUITO MAIS PRÓXIMA DA MÚSICA DO QUE DA PINTURA, DO QUE OUTRAS LINGUAGENS, PORQUE O QUADRINHO, DE UMA CERTA FORMA, ELE TENTA...ELE TENTA PEGAR O TEMPO! O DESENHO DE QUADRINHOS É UM DESENHO VOLTADO PARA O TEMPO! ...

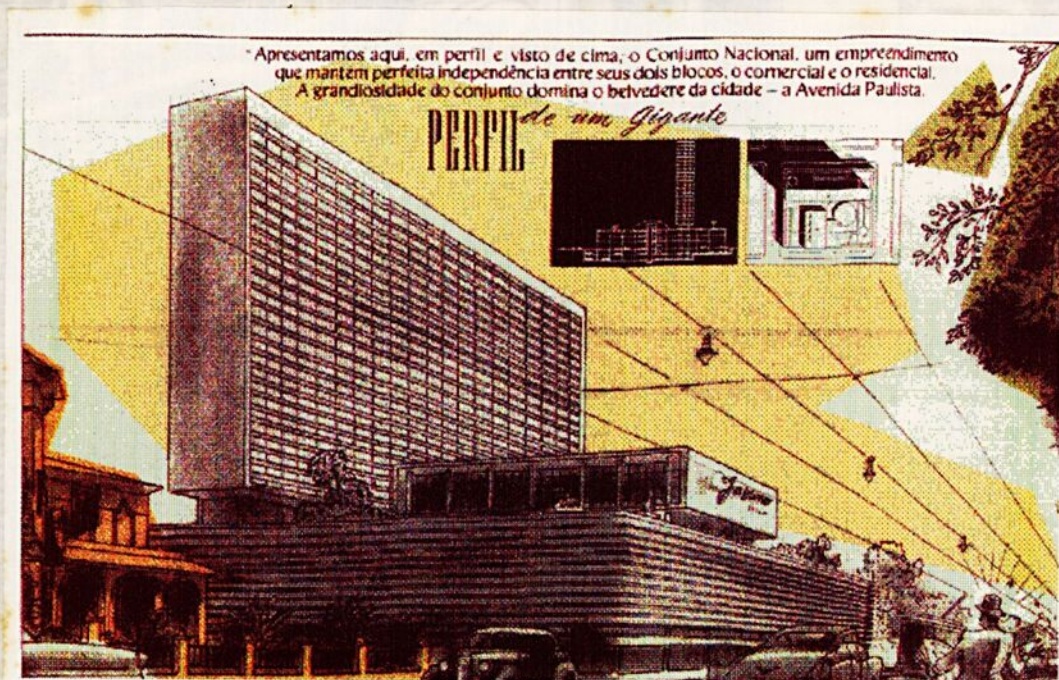
Naquela mesma noite, excitado, Spix dá início aos trabalhos.



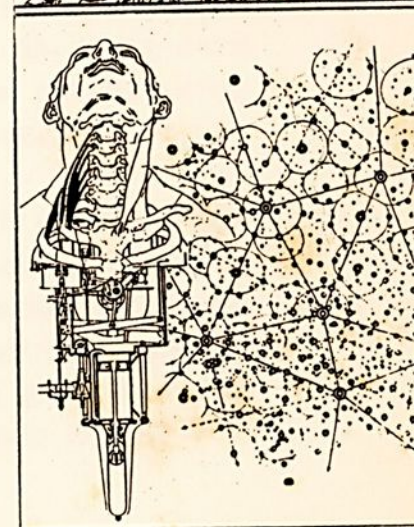
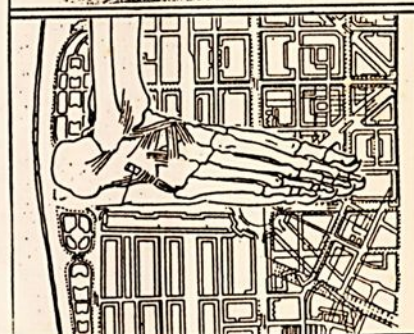
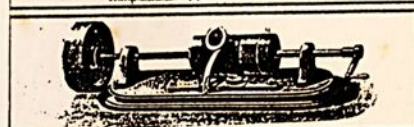
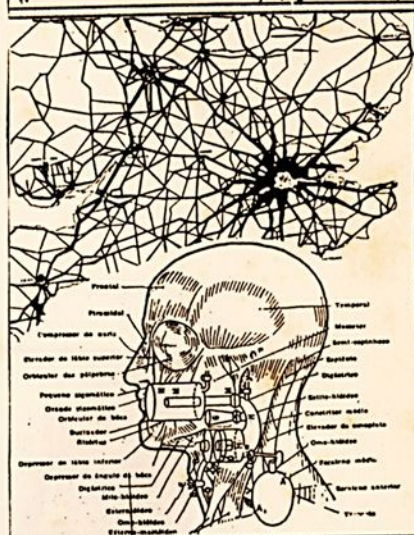
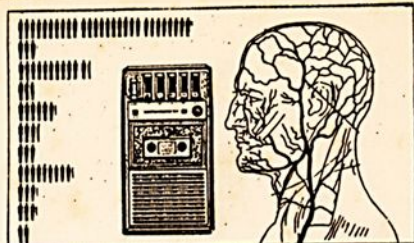
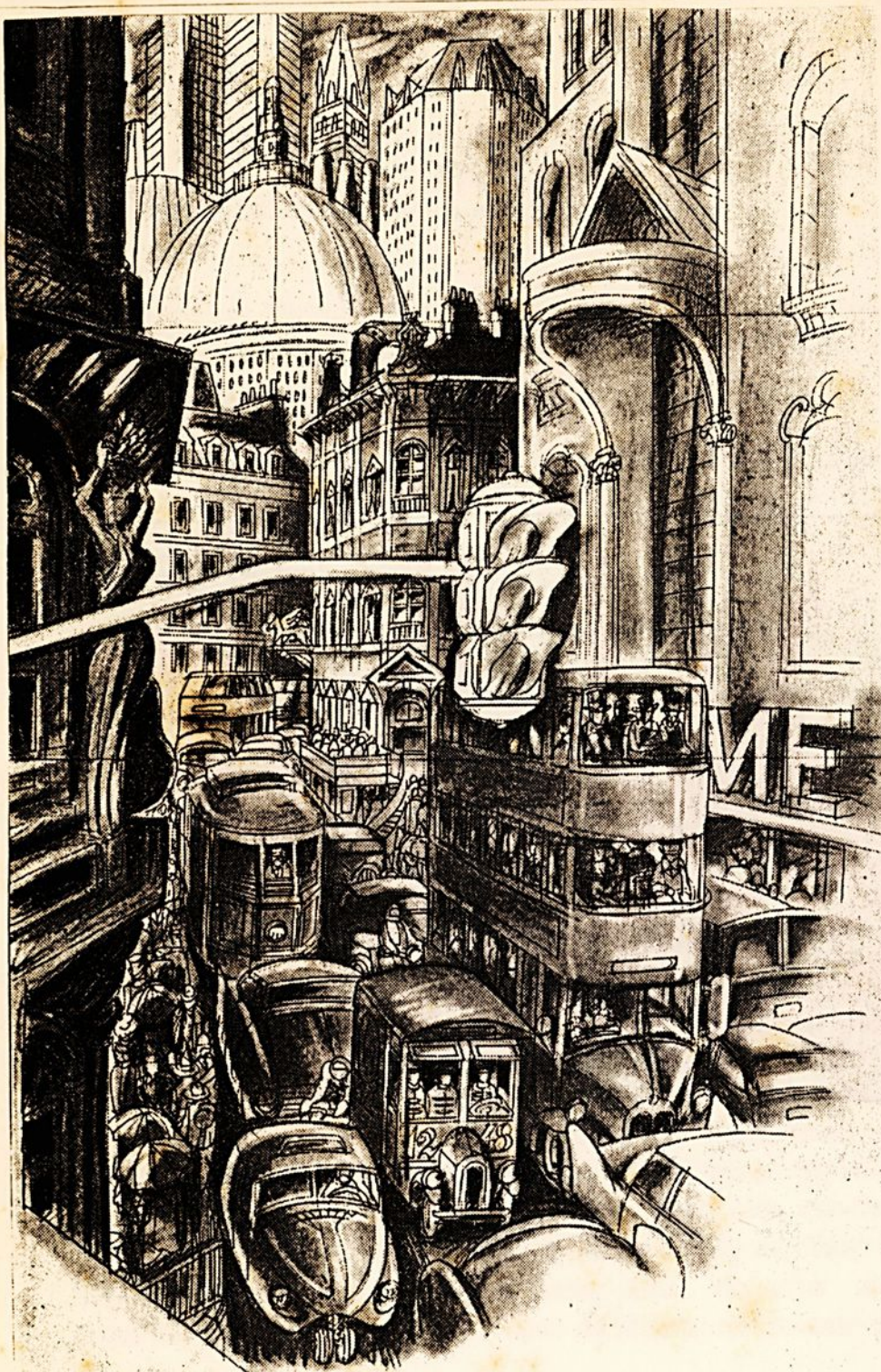
O levantamento sobre os passos se-
guintes serão publicados a seguir em
uma trepidante revista desta editora.
Aguardem!

...DESENHO É SEMPRE DESENHO. EU FALO NO USO DO DESENHO NO TERMO DE LINGUAGEM. O DESENHO DE HQ É QUE NEM LITERATURA DE TEATRO QUE FICA DEVENDO PARA A LITERATURA PORQUE ALÍ ESTÁ FALTANDO A EXPRESSÃO DO ATOR, O CENÁRIO, A ILUMINAÇÃO, ENFIM, OS OUTROS ELEMENTOS QUE FAZEM PARTE DA LINGUAGEM DO TEATRO. NA HQ É UM POUCO A MESMA COISA, O DESENHO ESTÁ SE RELACIONANDO COM UMA SÉRIE DE OUTROS ELEMENTOS QUE ESTÃO ALÍ...

...O QUADRINHO, NO FUNDO, É UMA ARTE INDUSTRIAL...A INDÚSTRIA QUE TÁ AÍ É PARA PROMOVER O QUADRINHO ESTRANGEIRO EM GERAL. AGORA, QUE É IMPORTANTE, ISSO É! MAS QUE NÃO SE TRANSFORME EM ALGUMA COISA QUE SEJA DE CIMA PARA BAIXO, VENHA NORTE-SUL, SEI LÁ, UMA AVALANCHE DE MAIS MATERIAL ESTRANGEIRO E A GENTE CONTINUA SENDO SUFOCADO...



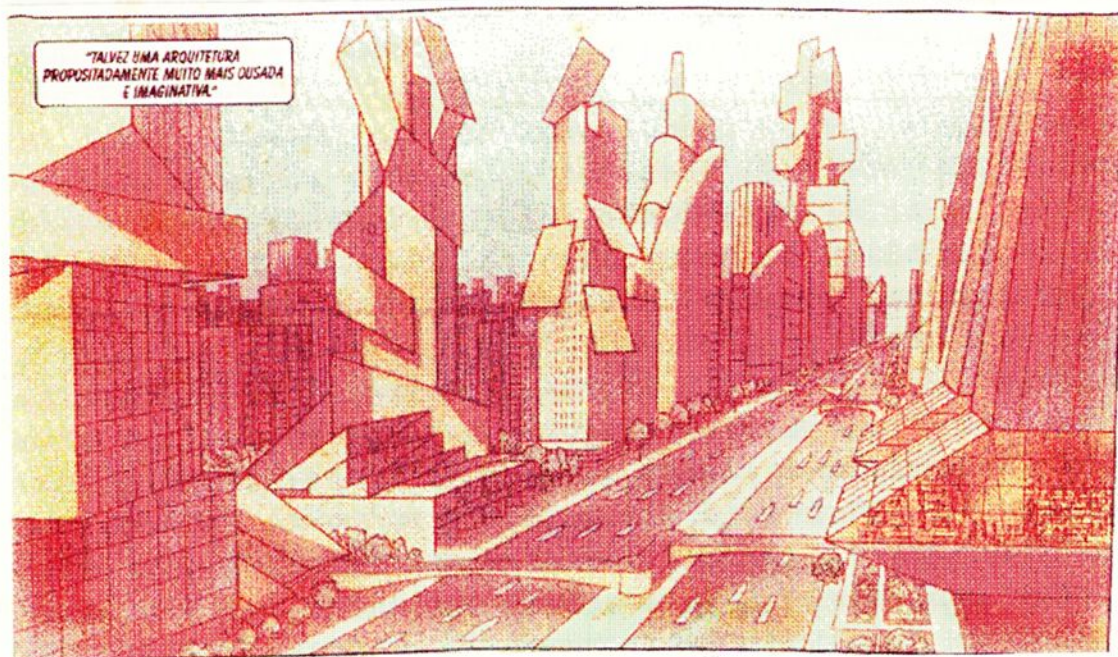
...ALGUNS EDITORES SÃO BURROS PRÁCARAMBA, ELES NÃO SOUBERAM SE RENOVAR. A MINHA MULHER É PROFESSORA E DIZ QUE A MOLECADA SÓ LÊ H.Q. MAS EU ACHO QUE NÃO TEM MATERIAL MUITO BOM, NÃO. E PRINCIPALMENTE NÃO HÁ MATERIAL QUE ACOMPANHE A EVOLUÇÃO CORRESPONDENTE ÀS FAIXAS ETÁRIAS DAS PESSOAS COMO OCORRE NA EUROPA, EUA, JAPÃO...COMO CONSEQUÊNCIA AS PESSOAS ESTÃO DESAPRENDENDO A DESENHAR. COMO PROFESSOR DE DESENHO EU VEJO ISTO. AS H.Q. ENSINAVAM A DESENHAR, ALÉM DE ENSINAR A LÊR...



"E, MAIS AINDA..."¹²

Fixando agora, um re-olhar, por sobre a obra e a respeito do que dela estive dizendo, penso poder deixar, com clareza, a "caminhada" dos procedimentos, adotados por Luiz Gê.

Em um primeiro momento, o Autor começa de narrativa linear



propriamente dita, em metáfora visual. Um existente, que pensaria ser semelhante, mas que marcaria, sempre, sua diferença em relação aos existentes reais e jamais se identificaria com eles. Com eles estaria em correção, como nos explicou Max Bense e já re-expliquei, dentro do corpo deste trabalho. Quem sabe, seria o caso, aqui, de criar uma estrutura-livro-quadrinhos. Quem sabe, seria o caso de montar um móbil-quadrinhos.

No entanto, me parece que Luiz Gê optou, neste momento, pelo trabalho metalinguístico intenso, pela auto-reflexão em torno de sua obra e em torno de sua própria caminhada criativa. Um procedimento didático (e não nos esqueçamos que, referencialmente, Luiz Gê é um professor universitário). Passa então, a criar H.Q.s para falar, explicitar e re-afirmar a queda da grande narrativa das H.Q.s e, com ela, a própria queda da Grande Narrativa da

¹² Este título, foi retirado de um dos seminários do psicanalista francês Jacques Lacan, Seminário n.º IV.



“E, MAIS AINDA...”¹²

Fixando agora, um re-olhar, por sobre a obra e a respeito do que dela estive dizendo, penso poder divisar, com clareza, a “caminhada” dos procedimentos, adotados por Luiz Gê.

Em um primeiro momento, o Autor caminha da narrativa linear para a linguagem “em volume”, da visão de um mundo bidimensional, linear, baseado na lógica de causa e efeito, cujo único procedimento narrativo, para além da linearidade é o da construção de metáforas semânticas, para a visão de um mundo, baseado nas montagens analógicas, nas articulações entre estruturas e funções, como espero ter ficado claro. Mas, quando chega à diluição do texto narrativo das H.Q.s e monta relações plurais, multiplicáveis e substituíveis de traços visuais, chegando, portanto, à absolutização da função poética, da construção de signos singulares (“sinsignos” bem marcados), que, na referência de objeto apontam o ícone-mundo, na referência de meio, se singularizam e se distinguem deste referente e, na referência de interpretante se abrem em busca de traduções sensoriais, remáticas, emocionais e infinitas, Luiz Gê não resolve morar neste espaço artístico, propriamente dito. Poderia, neste momento, absolutizar a feição poética destas montagens, entrando para dentro delas e intensificando as relações analógicas, a partir deste dentro. Neste caso, teria optado por transformar estas possibilidades recorrentes, repetitivas dos traços das H.Q.s, em uma “estrutura estranha”, em obra de arte, propriamente dita, em metáfora visual. Um existente, que permaneceria semelhante, mas que marcaria, sempre, sua diferença em relação aos existentes reais e jamais se identificaria com eles. Com eles estaria em correalidade, como nos explicou Max Bense e já re-expliquei, dentro do corpo deste trabalho. Quem sabe, seria o caso, aqui, de criar uma estrutura-livro-quadrinhos. Quem sabe, seria o caso de montar um móbile-quadrinhos...

No entanto, me parece que Luiz Gê optou, neste momento, pelo trabalho metalinguístico intenso, pela auto-reflexão em torno de sua obra e em torno de sua própria caminhada criativa. Um procedimento didático (e não nos esqueçamos que, referencialmente, Luiz Gê é um professor universitário). Passa então, a criar H.Q.s para falar, explicitar e re-afirmar a queda da grande narrativa das H.Q.s e, com ela, a própria queda da Grande Narrativa da

¹² Este título, foi retirado de um dos seminários do psicanalista francês Jacques Lacan, Seminário n.10.



História do Homem Ocidental. Seu ponto de enfoque parece ser, agora, a questão do “referente novo”, incapaz de ser representado, seja pela linguagem verbal, seja pela linguagem narrativa, “contiguidade instituída” e daquela decorrente. Como todos os poetas e artistas de agora, passa a mostrar modos de codificação para este mundo novo-metáfora visual do “antigo”, cuja queda foi decretada pelas Ciências e pela Filosofia, no final do século XIX, como espero ter ficado claro.

Mas, já agora, para se estudar Luiz Gê se torna necessário caminhar para além dos limites das criações brasileiras. É preciso, agora, relacionar e colocar a obra de Luiz Gê em paradigma com outras obras ocidentais (e, isto, embora o autor se fixe, mas apenas como em uma espécie de tema, na história de São Paulo e nas montagens simultâneas dos processos arquitetônicos desta cidade). Trata-se, agora, de uma busca comum a todos os artistas ocidentais e, principalmente, no que se refere às artes visuais e gráficas.

Neste sentido, acredito, caminhará o olhar de minhas próximas leituras e pesquisas, acerca da linguagem das Histórias em Quadrinhos...

CAGNIN, Antonio Luis. *Os Quadrinhos*. São Paulo. Ática, 1975.

CIRNE, Moacyr. *A Explosão Criativa dos Quadrinhos*. Rio de Janeiro. Vozes, 1970.

A Linguagem dos Quadrinhos. Rio de Janeiro. Vozes, 1971.

Para Ler os Quadrinhos. Rio de Janeiro. Vozes, 1972.

Uma Introdução Política aos Quadrinhos. Rio de Janeiro.

Achiame, 1982.

História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros. Rio de Janeiro.

Europa, 1990.

CLARK, Alan e Laurel. *Comics: Uma História Ilustrada da B.D.* Lisboa. Distri Cultural - s/data.

CAVALCANTE, Ronaldo. *O Mundo dos Quadrinhos*. São Paulo. Símbolo, 1977.

DORFMAN, A. e MATTELART. *Para Ler o Pato Donald*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1977.

BIBLIOGRAFIA:

Específica:

ANSELMO, Zilda Augusta. História em Quadrinhos. Rio de Janeiro. Petrópolis, 1975.

ACEVEDO, Juan. Como Fazer Histórias em Quadrinhos. São Paulo. Global, 1990.

ARESTIZABAL, Irma. J.Carlos, 100 Anos. Rio de Janeiro. PUC/FUNARTE, 1984.

CÂNDIDO, Antonio. A Educação Pela Noite e Outros Ensaios. São Paulo. Ática, 1987.

CAGNIN, Antonio Luis. Os Quadrinhos. São Paulo. Ática, 1975.

CIRNE, Moacy. A Explosão Criativa dos Quadrinhos. Rio de Janeiro. Vozes, 1970.

A Linguagem dos Quadrinhos. Rio de Janeiro. Vozes, 1971

Para Lêr os Quadrinhos. Rio de Janeiro. Vozes, 1972

Uma Introdução Política aos Quadrinhos. Rio de Janeiro.

Achiamé, 1982.

História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros. Rio de Janeiro.

Europa, 1990

CLARK, Alan e Laurel. Comics: Uma História Ilustrada da B.D. Lisboa. Distri Cultural. s/data

CAVALCANTE, Ionaldo. O Mundo dos Quadrinhos. São Paulo. Símbolo, 1977.

DORFMAN, A. e MATTELART. Para Ler o Pato Donald. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1977

EISNER, Will. Quadrinhos e Arte Sequencial. São Paulo. Martins Fontes. 1995. Trad. Luís Carlos Borges

GRULS, Gastão. Aparências do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. José Olympio, Vol. 1 e 2 1965.

LUYTEN, Sônia M.B. O que é História em Quadrinhos. São Paulo. Brasiliense. 1988

CAMPOS, Haroldo de. História em Quadrinhos: Leitura Crítica. São Paulo. Paulinas, 1984.

LIMA, Herman. História da Caricatura no Brasil. Rio de Janeiro. José Olympio, 1963. 2 Vols.

MOYA, Álvaro de. Shazam. São Paulo. Perspectiva, 1977.

História da História em Quadrinhos. São Paulo. Brasiliense. 1994

PINO, Wladimir Dias. Processo: linguagem e comunicação. Rio de Janeiro, Vozes, 1973.

SÁ, Álvaro de. Poemics 12x9. Rio de Janeiro, Edição independente, 1991.

SILVA, Diamantino. Quadrinhos Para Quadrados. São Paulo. Bels, 1976.

SILVA, Marcos Antonio da. Prazer e Poder do Amigo da Onça. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1989

TABARIN, Mário. et. ali. Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos. São Paulo. MASP, 1970. Catálogo da Exposição.

Teórica geral:

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo. Cultrix. 1992. Trad. Leyla Perrone Moisés.

BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo. Perspectiva, 1975. Trad. Haroldo de Campos e outros.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. São Paulo. Ed. Globo, 1989.

CABRAL, João. A Educação Pela Pedra. Editora do Autor.

CHALHUB, Samira. A Metalinguagem. São Paulo, Ática. 1988

As Funções da Linguagem. São Paulo, Ática. 1986

CAMPOS, Haroldo de. A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo. Perspectiva, 1977.

Mallarmé. São Paulo, Perspectiva. 1991. com Augusto de Campos e Décio Pignatari.

CERIBELI, Dirce. Repensando o processo criativo, no processo criativo. Anais do 1o. Congresso de Redação e Leitura. 1984.

Poética e Função Metalinguística: João Cabral de Melo Neto
Tese de Doutorado. 1975

De Dentro da Asa de Uma Borboleta, Meninas e Meninos Exploram Poesias. Tese de Livre Docência. IA/UNESP. 1995

DRUCKER, Peter. As Novas Realidades. São Paulo. Novos Ubrais, 1991.

ECO, Humberto. Obra Aberta. São Paulo. Perspectiva, 1969. Trad. Giovanni Cutolo.

FERRARA, Lucrécia Daléssio. A Estratégia dos Signos. São Paulo. Perspectiva. 1981

Olhar Periférico. São Paulo. Edusp/Fapesp. 1993

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo. Cultrix, 1991. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

Linguística. Poética. Cinema. São Paulo. Perspectiva, 1970. Trad. Haroldo de Campos e outros.

Poética em Ação. São Paulo. Perspectiva, 1990. Trad. João Alexandre Barbosa.

MOISÉS, Leyla Perrone. Texto, Crítica e Escritura. São Paulo. Ática, 1978.

Falência da Crítica. São Paulo. Perspectiva, 1973.



- MONEGAL, Emir Rodrigues. Borges: Uma Poética da Leitura. São Paulo. Perspectiva, 1986.
- PEIRCE, Charles Sanders. Collected Papers. Cambridge, Harvard Press, 8 Vols. 1974
- Semiótica. São Paulo. Perspectiva. 1977. Trad. J. Teixeira Coelho Netto.
- Coleção "Os Pensadores". São Paulo, Abril Cultural. Vol. XXXVI, 1974. Trad. Armando Mora Doliveira e Sérgio Pomerangblum.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica e Literatura. São Paulo. Cultrix. 1987
- Semiótica da Arte e da Arquitetura. São Paulo, Cultrix. 1991
- POPPER, Karl. R. O Universo Aberto. Lisboa, Publicações Dom Quixote. 1988. Trad. Nuno Ferreira da Fonseca.
- PRIGOGINE, Ilya. STENGERS, Isabelle. A Nova aliança: Metamorfose da Ciência. Brasília. Universidade de Brasília. 1991. Trad. Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira.
- RANDELL, Joseph. "Some leading ideas of Peirce's Semiotic". Semiótica. Paris/New York, 19-3/4-1977.
- SANTAELLA, Lúcia. Teoria Geral dos Signos. Semiose e Autogeração São Paulo, Ática 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand De. Curso de Linguística Geral. São Paulo, Cultrix. 1993. Trad. Antônio Chelini e outros.
- TODOROV, Svetam. As Estruturas Narrativas. São Paulo. Perspectiva. 1979. Trad. Leyla Perrone Moisés.
- VERÓN, Eliseo. A Produção de Sentido. São Paulo, Cultrix. 1980. Trad. Alceu Dias Lima.



