



A formação do Multiquadro na linguagem dos quadrinhos: O caso implicativo em *Les Yeux Du Chat*

Jônathas Araujo*

Resumo: Neste artigo, passaremos em revista o conceito de *solidariedade icônica* e multiquadro, desenvolvidos por Groensteen, na pretensão de introduzir um caminho para um abordagem mais abrangente e sistemática sobre o que o autor reconhece como estratégias necessárias da linguagem das 'histórias' em quadrinhos. Concentrando esforços sobre o *multiquadro*, ofereceremos uma aproximação semiótica, de linha francesa, através dos graus de sincretismo (Hjelmslev) e pela sintaxe das triagens e misturas (Zilberberg). Através da análise da história em quadrinhos *Les Yeux du Chat* (Moebius), defendemos que o multiquadro se faz pertinente na leitura por sua formação não se resolver plenamente, promovendo um conjunto plástico que enfatiza tanto o agrupamento de quadros e páginas, assim como cada quadro em sua singularidade. Seguindo o pensamento de Zilberberg, concebemos que tal processo pode se dar pautado pela implicação ou pela concessão. Assim, reconhecemos, através da repetição dos motivos gráficos e seu modo de ocorrência, que a promoção do multiquadro em *Les Yeux du Chat* tende à arquitetura implicativa do discurso plástico. Da mesma maneira, supomos a possibilidade de um desenvolvimento concessivo do multiquadro, embora pouco atualizada. Tais conclusões abrem a pesquisa para os modos poéticos do *pervir* e do *sobrevir*, anunciados por Zilberberg, sobretudo no que diz respeito aos modos de espera e temporalidade da leitura.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos, multiquadro, semiótica

Introdução

Embora muitos dos críticos e analistas da linguagem dos quadrinhos tomem a cautela de não propor uma definição restritiva sobre o que afinal é história em quadrinhos, há sempre um conceito mais ou menos frouxo que atravessa suas hipóteses e análises. No fundo de quase todas as propostas, ainda que sejam conceitos estabelecidos dentro de um projeto específico de análise, há sempre o núcleo da *linguagem narrativa a partir de imagens sequenciais*. Por vezes, tal condição sequencial é tomada, implicitamente ou explicitamente, como condição suficiente da linguagem das histórias em quadrinhos.

Não é de interesse, nestas linhas, dar prosseguimento a tal debate no âmbito de argumentar a favor ou contra a necessidade e/ou suficiência da sequencialidade das imagens para a linguagem dos quadrinhos. Pretendemos explorar e categorizar, de forma sistemática, outros tipos de relações que as imagens das histórias em quadrinhos possuem além da relação sequencial. Em uma recente revisão do lugar conceitual

privilegiado que a sequencialidade possui para os estudos críticos sobre quadrinhos, Groensteen (2011) introduz dois modos de relação que as formas e motivos gráficos e icônicos estabelecem, produzindo efeitos de sentido diversos que nem sempre pertencem ao arranjo sequencial das imagens. Tal proposta não busca refutar a suficiência da sequencialidade das imagens. No entanto, o autor introduz duas questões que tratará com vagar em seu livro: a primeira, já anunciada, é que há um universo de funções e relações gráficas, plásticas e icônicas que não são suficientemente tratadas, de forma analítica, através da sequencialidade. Assim, há um grande universo de estratégias textuais frequentes nas histórias em quadrinhos que ainda carecem de um olhar analítico e sistemático. A segunda questão volta à discussão essencialista das histórias em quadrinhos. Para Groensteen, diversas formas de expressão visual são sequenciais, mas não se confundem com histórias em quadrinhos.

Para conduzir sua argumentação o autor questiona-se sobre o motivo de, ainda que intuitivamente, um livro ilustrado, um tríptico, as diversas representa-

* Doutorando em Estética e Tecnologias da Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Endereço para correspondência: {jonathasaraujo@gmail.com}.

ções das estações da paixão de cristo etc., não serem tomados por histórias em quadrinhos. Do contrário, tais juízos não seriam apenas uma incoerência histórica como também seriam frutos de uma falta de sensibilidade à própria experiência de ler quadrinhos.

Groensteen propõe um par conceitual que permita acomodar tanto a função sequencial que as imagens das histórias em quadrinhos podem possuir quanto quaisquer outras que possam ser identificadas. Este par seria: a *solidariedade icônica* e o princípio do *multiquadro*. O primeiro contempla as relações que todas as figuras tópicas justapostas podem possuir. Para ele, a sequência é apenas um dos resultados possíveis pelo qual é possível projetar um enunciado narrativo. No entanto, é preciso admitir que há efeitos de imagens justapostas que não se deixam dominar por enunciados narrativos; para o autor, tais efeitos resultariam na configuração de séries gráfica ou plasticamente motivadas, ou infra-narrativas, até a sequência propriamente narrativa. Mas ao mesmo tempo o autor enfatiza a importância da *copresença* das imagens. Em uma leitura particular, podemos resumir que a *solidariedade icônica* tem como paradigma a variação entre simultaneidade e sequencialidade.

O segundo nível de relações não seria estabelecido pela justaposição. No princípio do *multiquadro*, as figuras gráficas e icônicas estabelecem uma relação que expande a mecânica dos quadrinhos tanto para dentro quanto para fora. O *multiquadro* é o princípio que estabelece relações de elementos que estão no interior de outros elementos com esses mesmos elementos exteriores. Ou seja, é uma relação entre elementos continentes e contidos¹. Podemos formular o *multiquadro* do mesmo modo como fizemos com a *solidariedade icônica*; agora a variação pode ser compreendida através de contido e continente ou, como preferimos, interior e exterior por explicitar mais a tópica espacial.

Para Groensteen, o princípio do multiquadro consegue estabelecer uma definição mais precisa do fenômeno das histórias em quadrinhos. Certamente a proposta do autor não esgota a descrição do que atualmente reconhecemos como histórias em quadrinhos, mas já não é coerente falar que um livro ilustrado ou os afrescos das estações da paixão de cristo pertençam ao mesmo universo de manifestação das histórias em quadrinhos.

Mas é nesse ponto que a abordagem de Groensteen se torna frágil. Poderíamos argumentar que mesmo as estações da paixão de cristo estão contidas em uma parede, que por sua vez estão contidas em uma capela ou igreja e assim por diante. Não haveria nenhuma representação visual que não possuísse um continente. No

entanto, poderia responder Groensteen, tais afrescos não estabelecem as mesmas relações com os limites da parede da capela e mesmo com a capela que um quadro de uma história em quadrinhos estabelece com a tira, a página e mesmo os outros quadros. De alguma forma, Groensteen pretende dizer que tal relação para as histórias em quadrinhos possui um tipo de importância para a leitura diferente da relação entre o conteúdo pictórico de um quadro e sua moldura, por exemplo. Podemos deduzir que se há uma diferença esta só pode ser por uma variação significativa de grau ou uma variação categórica de modo. Haveria, então, um grau ou um modo de pertinência na leitura que não tem os afrescos da paixão de cristo com a parede em sua apreciação. Certamente, temos aqui uma resposta plausível, mas ainda insuficiente. Já que este é um dos aspectos que reconhecemos como pertinente nas histórias em quadrinhos, é preciso investir na descrição desses modos de relação e investigar se tal relação entre o continente e o contido possui graus e o que motiva sua variação.

Não pretendemos propor aqui um modelo capaz de descrever os modos e os graus possíveis dessa relação. Tal tento seria imprudente tendo em vista o estágio da literatura crítica sobre quadrinhos. Ao contrário, gostaríamos de explorar em análise algumas dessas possibilidades de modos e intensidade da relação entre continente e os elementos visuais por ele contidos.

1. O Objeto

Passemos a considerar tal investigação nas páginas extraídas de *Les Yeux du Chat* (Moebius e Jodorowsky, 1991). A escolha deve-se ao fato do exemplo testar o limite do princípio do multiquadro em uma das duas direções possíveis, a saber, a promoção ao máximo ou ao mínimo da variação entre continente e contido. Em *Les Yeux Du Chat*, o limite é testado pelo mínimo. Nesta história em quadrinhos há apenas uma grande ilustração por página no interior de um quadro. Abaixo (ver Figura 1) podemos contemplar as duas páginas que abrem a pequena história e que formam porção que está acessível à visão do leitor simultaneamente. Não há quadros que formam tiras ou outro agrupamento similar. Não há uma multiplicação de elementos que englobam outros elementos. No entanto, ainda parece ser coerente falar de uma história em quadrinhos. De outro lado, poderíamos falar de uma história em quadrinhos que explora ao máximo as relações possíveis entre *o que contém o quê*, como parece ser o caso das obras de Chris Ware ou Guido Crepax. Nelas, os quadros se multiplicam no interior da página formando conjuntos e subconjuntos possíveis.

¹ Embora pareça estranho, preferimos usar o termo *contidos* para não confundir com a relação entre plano da expressão e plano do conteúdo, já que em breve explicitaremos o método semiótico para a nossa análise. Assim sendo, por enquanto, *continente* e *contido* (por falta de termos mais adequados) devem ser compreendidas como categorias tópicas do plano da expressão.

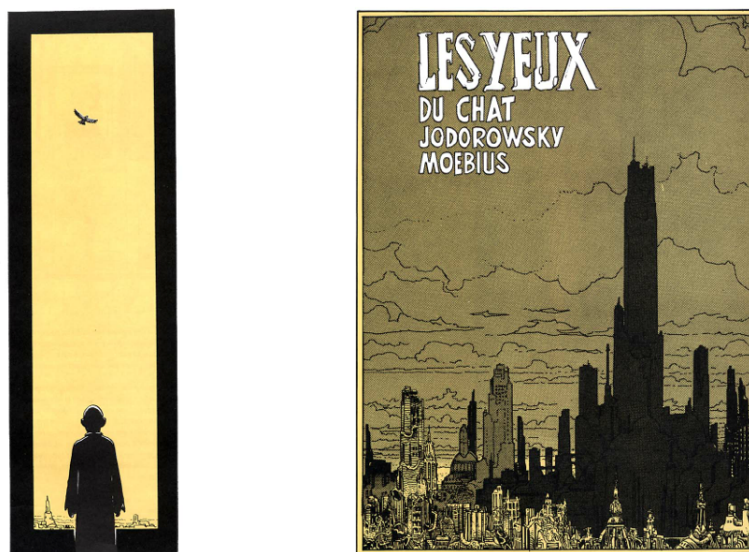


Figura 1: Les Yeux du Chat. Jodorowsky e Moebius. (1991, p. 4-5.)

Essa comparação não pretende afirmar que, de um lado, ocorre mais intensamente o princípio do multiquadro enquanto em Moebius e Jodorowsky este princípio já é mais vacilante. Se fosse o caso, tenderíamos a ver *Les Yeux du Chat* como algo entre um livro ilustrado e uma história em quadrinhos, mas não parece ser o caso. Assim como deveríamos supor que, no exagero desse princípio, possa haver algo para além dos quadrinhos. É possível até prever especulativamente essas possibilidades, mas estamos defendendo que ambos se colocam no mesmo horizonte, ainda que como limites opostos.

A esta altura, parece ser claro que preferimos introduzir primeiro os problemas que tocam o nosso objeto deixando que os marcos teóricos, que possam favorecer a aproximação a tais problemas, ocorram pela necessidade do enfrentamento empírico.

Antes de prosseguir, deixemos claro o que de fato pretendemos investigar. Como já anunciado, estamos buscando o modo e, porventura, os graus, pelos quais é possível construir relações entre continente e seus contidos e o que essa relação lega à leitura de uma história em quadrinhos. Poderíamos traduzir tal questão pela construção de padrões na leitura. Ora, se é possível dizer que elementos são contidos por um elemento maior (os quadros que pertencem a uma tira, por exemplo) é por que tais elementos menores possuem alguma característica que os aproximam, permitindo que possamos formular a ideia de um conjunto que acolhe estes elementos. No entanto, por não serem confundidos como uma coisa só, é preciso admitir características que os diferencie. Por enquanto, essa

apresentação é suficiente para nos conduzir ao exame dos materiais de nossa análise. *Les Yeux du Chat* é uma breve leitura (48 páginas e quadros) que leva a imaginação do leitor por um enigma mágico. Em um universo urbano de uma cidade fantasiosa, que mal é possível situar o seu lugar ao longo da história das civilizações, um de seus habitantes a contempla por diversas páginas através de uma janela, como se estivesse em vigília. De lá, passa instruções a Méduz, um falcão com o qual parece possuir uma ligação espiritual. Méduz cumpre todas as instruções: abate um gato que se expõe ao sair para se esquentar nos poucos raios de sol que conseguem atravessar a densa atmosfera da cidade. Méduz, cuidadosamente, extrai os olhos de sua presa para entregar a seu mentor. Em seguida, saberemos que seu mentor não possui olhos. Ele não poderia contemplar a cidade, a não ser com olhos postíços (ver Figura 2).

Imediatamente, o mentor coloca os globos oculares que Méduz lhe entregara em suas órbitas oculares vazias e maravilha-se com o que vê pela janela. Seu maravilhamento é tão grande que mal consegue manter a compostura. O que os olhos do gato permitem ver parece ser quase insuportável para tal ser. Em seu desequilíbrio, os olhos saltam para fora de suas órbitas. Tal ser põe-se novamente em sua posição de vigília diante da cidade e instrui Méduz a trazer-lhe novos olhos, os de uma criança dessa vez (ver Figura 3). O ser volta mais uma vez à sua espera, a espera de que Méduz lhe traga novos maravilhamentos. Mas é uma espera cega (ver Figura 3).



Figura 2: Les Yeux du Chat. Jodorowsky e Moebius. (1991, p. 42-43)



Figura 3: Les Yeux du Chat. Jodorowsky e Moebius. (1991, p. 50-51)

Toda essa busca do maravilhamento ocupa poucas páginas em uma composição fortemente regular. Toda página da esquerda é ocupada apenas por um estreito e longo quadro vertical cujos limites são os próprios contornos da janela onde o mentor se mantém-se a esperar. Nas páginas à direita, abre-se um grande quadro que ocupa todo o espaço da página, embora não esteja sangrado². Estes são os quadros, os da página direita, nos quais há uma mudança do ponto de vista da composição. Não há mais que um qua-

dro por página, talvez o número mínimo possível para uma história em quadrinhos. No entanto, a sequência passa a apresentar uma arquitetura um pouco mais complexa do que uma série de quadros. Cada página é responsável por conter apenas um único quadro, este reconhecimento é óbvio. Mas, pela intensa regularidade através das diversas páginas, cada página também é um elemento que se repete e mesmo as duas páginas em conjunto. Desta forma, não é possível isolar cada página ou quadro, nem mesmo cada

² Termo técnico de um procedimento gráfico pelo qual a página impressa não possui bordas em branco, o conteúdo impresso se estende até o limite físico da página.

dupla-página e seus dois quadros. Pela persistência da forma dos quadros, da estreita variação cromática entre amarelo e preto e do ponto de vista fixo da composição do quadro à esquerda, é possível reconhecer a ocorrência de um padrão a cada dupla-página.

Ao fim, também reconhecemos um espaço contido acima da página, localizado no álbum, que acolhe as figuras contidas e esta relação se torna pertinente na leitura por causa do reconhecimento do padrão em cada dupla-página, neste caso, exageradamente óbvios.

Devemos separar os níveis nos quais os padrões se depositam. No interior de uma mesma página não há nada que possa construir padrões. Certamente, o quadro que a página contém é também um continente, mas o é para um outro tipo de elementos. No interior do quadro, não há elementos que, em conjunto, componham padrões do mesmo tipo que estávamos considerando. O interior do quadro parece ser de outra natureza em relação ao próprio quadro e os conjuntos de quadro. É no interior do quadro que o universo onde o estranho ser atua tem sua existência, é onde a fantástica metrópole se ergue.

Geralmente, o interior do quadro parece ser um lugar seguro, o limite entre dois universos: um que é exclusivo do leitor e outro em que o leitor está situado fora, apesar de ter acesso. Mas, mesmo no nosso exemplo, esse limite é questionado: os dois universos se imbricam. No quadro da esquerda o leitor tem a visão da janela sem estar contida por nenhum quadro. Ela é, ao mesmo tempo, quadro e janela; pertence aos dois universos. A moldura preta não pode ser apenas a moldura do quadro, já que o corpo do observador avança sobre ela, mas não avança sobre a espaço restante. Esta quebra é tão potente que migra para o espaço em branco da página. Segundo a lógica do universo do leitor, tal espaço deveria continuar sendo apenas o restante da página em branco, mas segundo o universo ao qual pertence a janela, deveria ser o restante da câmara onde o mentor está. Certamente quando o texto verbal se faz presente neste espaço a primeira relação é favorecida, mas, em geral, é preciso admitir como possível essa imbricação absurda.

Avançando sobre o nível superior, a página que contém o quadro, não encontramos conjuntos de quadros como tiras ou algo semelhante. Diferente do que é esperado de uma história em quadrinhos, não há nenhum elemento que se repita em uma única página durante todo o álbum. É apenas no conjunto das duas páginas que um padrão é formado pela relação entre o quadro estreito da esquerda e o quadro amplo da direita. Não há mais nada a ser considerado, nesse âmbito a arquitetura das páginas é mínima. Este âmbito já contém as figuras que são reconhecidas como quadro e que desenvolvem em seu interior o mesmo universo, mas também são muito dessemelhantes. Primeiro:

os quadros possuem formatos diferentes e posições diferentes; segundo: são de naturezas diferentes, enquanto o da direita não apresenta nenhum problema para separar o que ele contém do restante da página ao seu redor – reforçado pela estreita moldura amarela – o quadro da esquerda, como já vimos, é um sincretismo entre dois espaços. Assim cada quadro possui valores diferentes, sendo através primeiro de estratégias plásticas e depois discursivas. O que aproxima o elemento da página esquerda com o da página direita é o formato retangular dos quadros, muito pouco se considerarmos o que é comumente praticado em histórias em quadrinhos.

Mas são estes valores, as diferenças e semelhanças de cada página, que resistem às diversas páginas, sempre consideradas de duas em duas. Assim, resta admitir que é essa dupla de páginas, que se estabelece em um nível acima do que da página isolada, que irá acolher a relação entre os quadros e construirá padrões ao longo do álbum, sempre preservando as semelhanças e diferenças, em um desenvolvimento praticamente estável. Mas há, ao final, um pequena amplificação da relação que os quadros mantêm entre si. Trata-se da última dupla página (ver Figura 3). O quadro da direita dá a ver o que até então era o caráter problemático produzido pelo quadro à esquerda: a indeterminação do espaço em branco ao redor do quadro. No momento em que os pontos de vista coincidem, o quadro à direita responde à indeterminabilidade do espaço em branco devolvendo cada espaço ao seu lugar: o interior do quadro pertence ao universo ficcional e o vazio em branco, apenas ao leitor.

2. A formação do multiquadro

Nossa questão é reconhecer as condições pelas quais o espaço tópico da leitura de um história em quadrinhos é vivido a partir desse acoplamento: de sempre reconhecer a relação continente e contido, diferente da justaposição, na qual os objetos, no máximo, apenas se tocam. Se de início avaliamos essa relação em termos de *pertinência* como o que simplesmente se faz importante na leitura ou crítica, é necessário, agora, oferecer um tratamento analítico que ofereça o modo pelo qual essa vivência do espaço tópico se integre em um nível superior, juntamente com o plano do conteúdo. Fontanille (2005) nos oferece um bom exemplo a propósito dos contratos que eram realizados no antigo Oriente Médio em tábuas e lacrados em caixas de argila. O autor demonstra que para compreender a situação enunciativa há diversos níveis de pertinência, incluindo desde o material concreto do contrato até as práticas comerciais.

Em síntese, o objeto suporte de escritura integra o texto, fornecendo uma estrutura de manifestação figurativa para os diversos

aspectos de sua enunciação. Em relação ao texto-enunciado, essas propriedades do objeto-suporte são interpretadas como enunciativas; mas, enquanto tais, elas podem constituir objeto de uma análise, percorrendo o conjunto de níveis do percurso gerativo (estruturas elementares, actanciais, modais, etc.) (Fontanille, 2005, p. 23).

Destarte, é solicitado que a análise reconheça os níveis de pertinência e se posicione para descrever seus elementos e suas relações de forma suficiente para que seja possível integrar-se aos demais níveis. Em suma, em cada nível, a análise toma em consideração a heterogeneidade dos dados aos quais lhe cabe prestar contas, e ela converte esse conjunto heterogêneo em conjunto signifiante (Fontanille, 2005, p. 34). É aqui que fazemos o nosso primeiro corte analítico: seguindo o percurso gerativo do plano da expressão, proposto por Fontanille, nos estabelecemos nas instâncias do *objeto*, cujas propriedades formais e materiais, segundo o autor, dizem respeito à corporeidade. [... nas instâncias do *objeto*, cujas propriedades formais e materiais, segundo o autor, dizem respeito à corporeidade].

Mas devemos reconhecer que mesmo os componentes da instância dos objetos também podem ser descritos em suas heterogeneidades. Parece ser o caso do que nos propomos como problema. Não se trata apenas do quadro, da página etc. Tampouco as relações cromáticas ou a latitude tonal. Nosso problema se estabelece naquilo que Groensteen reconheceu como multiquadro, que contém suas próprias heterogeneidades e que se apresenta como totalidade pertinente. Ao menos é essa a nossa aposta, assim como é a de Groensteen.

Isto posto, é preciso oferecer uma interpretação pela qual o multiquadro não é uma soma de quadros, mas uma totalidade, e qual o modo pelo qual essa totalidade se manifesta entre modos possíveis, sempre considerando que nosso interesse está localizado sobre o espacialidade tópica da leitura.

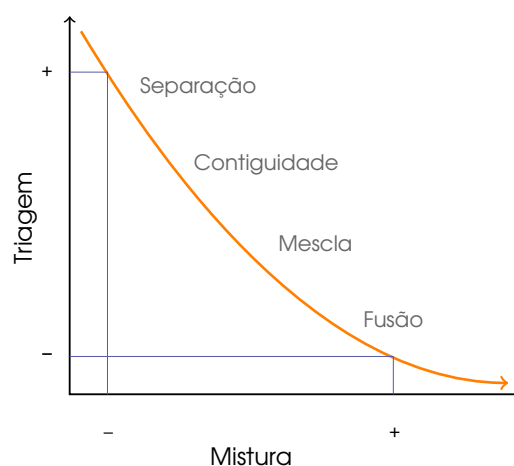
Uma primeira aproximação para tal consideração é-nos oferecida a respeito do sincretismo, introduzido por Hjelmslev. Para o autor, para haver o sincretismo é preciso que ocorra uma superposição de grandezas invariantes de termos distantes. Esta operação resulta na afirmação de uma outra variante. É preciso haver alguma suspensão das diferenças que mantinham os termos distantes para afirmar a identidade. Mas o problema da análise é, como afirma José do Carmo Jr.: “dado que qualquer sistema semiótico é construído sobre diferenças, é preciso explicar como e por que em certas circunstâncias estas diferenças são suspensas, criando um *efeito* de indistinção ou indiferença” (2009, p. 171). Logo em seguida, Carmo Jr. oferece um exemplo a propósito do sincrético /I/ (em dent/I/, por

exemplo), proveniente da operação sobre /e/ e /i/. /e/ poderia ser descrita por anterior, não-arredondada e média-alta e /i/, anterior, não-arredondada e alta. /I/ é o termo sincrético que suspende a diferença alta/média-alta ao afirmar a superposição anterior e não-arredondada, presente nos termos anteriores.

Zilberberg, também retomando as dimensões de *direção* (afastamento/aproximação) e *intimidade* (aderência/inerência) – propostas por Hjelmslev, capaz de atribuir graus da formação do termo sincrético – propõe inserir, no que chamará de sintaxe das triagens e misturas, o afeto como a valência que move a formação dos valores e objetos da cultura.

Pleitearemos hipoteticamente que o quantum de afeto “disponível” seria constante e divisível, de tal maneira, que se a operação de triagens se tornou impraticável, o quantum de afeto atribuído a uma única grandeza é máximo, ou por outras palavras, sublime. (Zilberberg, 2003, p. 75).

Ou seja, quando há um reconhecimento de valor é por ele ser produto de uma série de misturas pelas quais já não é mais possível pôr ou retirar, sob o risco de diluição. É o aumento do afeto que permite sua momentânea estabilização. Assim os estágios da intimidade, que antes poderíamos contemplar por uma visualização de uma rede sistemática, são compreendidos como um processo. Por Zilberberg podemos projetar ao menos quatro categorias desse movimento em gráfico.



É preciso ter em conta que, como toda triagem pressupõe uma mistura e vice-versa, a depender do ponto de vista, o gráfico pode ser diferente. Avaliando do ponto de vista dos termos que resultaram de um processo de triagens, cada um possui um aumento em sua valência afetiva, enquanto o termo sincrético anterior teve uma diminuição. Mas da mesma forma o termo final de um processo de mistura tem um aumento de

afeto apenas quando os termos anteriormente afastados diminuem tal valência.

Passemos agora a tratar do espaço tópico dos quadrinhos. Já observamos que há uma pertinência do multiquadro. Assim, nosso ponto de vista será sobre o processo de triagens e misturas que resultaram nesse aspecto importante na leitura de histórias em quadrinhos. Supomos que há processos que diminuem a intensidade afetiva das elementos plásticos e gráficos internos para aumentar a intensidade do seu exterior, fazendo com que, por exemplo, uma revista de histórias em quadrinhos não seja apenas uma coleção de quadros, mas um álbum. Ora, esse processo pode ir tão longe quanto possível, depende das estratégias da enunciação. Certamente, há histórias em quadrinhos nas quais pouco importa para a leitura que os quadros tenham uma relação com a totalidade do álbum. Essa relação pode se deter na tira, na página etc. O contrário também seria possível prever, no entanto parece mais arriscado. Seria possível uma história em quadrinhos que expanda seu espaço tópico para além do álbum – *Building Stories*, de Chris Ware (2012) – é um convite a tal reflexão. Nesta edição o álbum vem no interior de uma caixa que também contém fichas, modelos de papel e partes de uma maquete a ser montada.

Mas não é o caso de *Les Yeux du Chat*. Nesta história, propomos que há um processo de misturas das figuras gráficas e plásticas da história em quadrinhos que fazem surgir o multiquadro. Mas é um processo que deve manter-se ao meio do caminho, caso contrário iria diluir completamente as demais figuras em seu interior. Não há uma diluição plena da valência afetiva de cada quadro no interior de cada página, nem da dupla de páginas. Assim como o aumento da intensidade afetiva sobre o álbum não é pleno a ponto de mais nada em seu interior importar.

Zilberberg aprofunda uma reflexão sobre o espaço e os espaços possíveis em *Contribution à la sémiotique de l'espace* (2008). A primeira condição para se propor um modelo para avaliar o espaço é admitir que há relações e experiências diferentes com o que chamamos de espaço. No entanto é preciso assumir algo em comum entre todas as possibilidades. O autor segue a intuição de Leibniz e Cassirer, que definem o espaço como a *possibilidade de coexistência*.

Les deux conquêtes, celle de l'intuition d'espace comme celle de l'intuition des choses, présupposent une sorte d'arrêt du cours des vécus successifs, la transformation de leur simple succession en une simultanéité. (Cassirer, 1973 citado por Zilberberg, 2009).

Zilberberg retoma as categorias de inerência e aderência de Hjelmslev para propor uma distinção do espaço através do desdobramento da aderência em *touchant/distant* e da inerência entre *contenant/contenu*³. Para o autor, a inerência está para os valores de absoluto, intensamente afetivizados, enquanto a aderência está para os valores de universo. Zilberberg esboça um recobrimento figurativo a partir da noção de intimidade privada. O íntimo deve ser concebido em um espaço que se aprofunda para seu interior, sendo assim capaz guardar a intimidade privada, em oposição ao que é público. O íntimo (*contenu*) é tido como algo vulnerável e solicita um invólucro (*contenant*) protetor.

Em *Les Yeux du Chat* esse espaço tópico da leitura deve ser compreendido de forma diferente. Seu interior não é intensamente afetivado como é a intimidade privada, ao contrário, ele compartilha o *quantum* do afeto com os seus invólucros. Essa distribuição do afeto é construída no texto através dos padrões gráficos que se sobrepõem. Poderíamos propor o seguinte esquema dos padrões construídos: $Y=[N=(A/B)]$. A é o quadro à esquerda praticamente invariante em seu interior figurativo. B é o quadro que comparado com A é uma variação de forma e tamanho e varia seu interior figurativo constantemente. N são as duplas de páginas que se tornam pertinentes por acolher em seu interior uma variação regular. Y é o álbum que acolhe todos os padrões e suas transformações. O desenvolvimento de um padrão que se repete solicita que seja reconhecido o elemento superior que o acolhe. Em *Les Yeux du Chat* o padrão só é reconhecido através do virar de páginas, já que Moebius decidiu usar o mínimo de quadros por página, intensificando assim a pertinência de todo o conjunto do álbum para a leitura. Assim como os padrões não são de difícil reconhecimento, a cada virar de páginas não há dúvida que na leitura a variação de quadros e demais elementos gráficos respeita um padrão. Isto nos leva a propor um outro princípio da formação do espaço sincrético em razão do andamento da transformação.

3. O andamento da formação do multiquadro

Começamos assumindo que o leitor formula padrões através do reconhecimento de cada quadro em uma variação regular página a página, quadro a quadro. Ou seja, pouco a pouco o quadro divide seu afeto com a página e a série de páginas. Antes, os quadros que servem para a formulação de padrões precisam estar lado a lado, em seguida as páginas e assim por diante. O quadro A propõe uma variação regular com B; da mesma forma, as duplas de páginas apresentam-se com frequência sem nenhum salto.

³ Preferimos não arriscar nenhuma tradução para não confundir com as funções que os elementos gráficos dos quadrinhos assumem e que chamamos anteriormente de contido e continente. Embora possamos admitir que mantenham um estreita relação.

Toda aspectualização de um devir é condicionada pelo andamento, e tanto a análise quanto a síntese são condicionadas pela lentidão. O processo da mistura pode, conforme o caso, ser mais lento ou acelerado: neste, a síncope da contiguidade e da mescla transforma o advir em sobrevir, já que passa sem transição, e principalmente sem retardamento para o observador da separação a fusão. (Zilberberg, 2003, p. 77)

A partir de Zilberberg, podemos assumir que no caso de *Les Yeux Du Chat*, e em muitas histórias em quadrinhos, o processo de mistura para a formação do multiquadro é uma síntese e não uma síncope. Ou se preferirmos, o processo da formação do multiquadro é inteiramente aceitável para o leitor pois faz parte de uma lógica implicativa: *estando as figuras gráficas dispostas em contiguidade é possível formular padrões para sua frequênciação*. Levando em consideração o andamento do processo de mistura, podemos prever uma história em quadros que se pautem pela concessão para o estabelecimento de padrões quando as figuras que assumem uma variação regular assumem uma difusão pelo álbum. Chris Ware parece ser um autor que se pauta pela concessão para produzir o mesmo multiquadro (como já havíamos intuído anteriormente), mas ainda cabe a verificação. Nesse caso, é preciso admitir que *embora estejam distante e aparentemente não possuam relações, é preciso considerar certos elementos como membros de um padrão*.

Independente do modo do multiquadro penetrar na leitura, através da concessão ou implicação, ele propõe, em geral, essa rede de padrões e repetições. Isso nos leva a aceitar a argumentação de Zilberberg sobre duas modalidades poéticas quando avalia a prosódia de alguns poemas.

La poétique du parvenir se présente comme une machine, une matrice *répétitive* qui intervient à des niveaux définis par la longueur de la chaîne discursive qu'ils retiennent. (Zilberberg, 2012)

Seguindo no pensamento de Zilberberg, podemos assumir que a poética do pervir convoca o sujeito da visada estabelecendo-lhe uma espera. Em *Les Yeux du Chat* essa espera é proporcionada pela forte implicação. É essa lógica implicativa dos padrões gráficos que cria o que Moebius reconhece como tempo lírico:

Le temps – Il y a dans cette histoire une espèce de temps un peu lyrique. (...) Il est certain que pour répondre à cet aspect lyrique, déclamatoire, intemporel de l'histoire, j'ai usé d'artifices tels que l'alternance extrêmement régulière entre texte et image, au début. (Moebius, 1991)

4. Conclusão

É necessário prolongar a investigação sobre o tempo estabelecido por uma forte lógica implicativa, principalmente nas histórias em quadrinhos, talvez o discurso que mais se pauta por essa estratégia. Tal investigação deveria até se pautar pela comparação com outras possibilidades da produção da espera, como sugerimos em Chris Ware, e propor os modos como o multiquadro se faz pertinente na experiência de ler uma história em quadrinhos. Neste texto foi necessário enfrentar primeiro o problema do multiquadro como um termo construído a partir de um certo processo das triagens e misturas, assim como o modo do andamento desse processo. Primeiro podemos identificar o multiquadro como resultante de um processo de mistura que se interrompe entre mescla e fusão, já que é preciso manter pertinentes as figuras em seu interior. E no caso específico de *Les Yeux du Chat* a relação de dependências entre o quadro, a página e o álbum (multiquadro) pertence a uma lógica fortemente implicativa, sem exigir do leitor grandes saltos de coerências. ●

Referências

- Carmo Jr., José Roberto
2009. Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual, *Linguagens na Comunicação*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Fontanille, Jacques
2005. Signos, textos, objetos, situação e formas de vida: os níveis de pertinência semiótica, *Significação e visualidade*. Porto Alegre: Sulina.
- Groensteen, Thierry
2011. *Bande dessinée et narration*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moebius; Jodorowski, Alexandro
1991. *Les Yeux du Chat*. Bruxelas: Les Humanoïdes Associés.
- Zilberberg, Claude
2003. As condições semióticas da mestiçagem. In: Cañizal, Eduardo Peñuela; Caetano, Kati. (Orgs.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, Pp. p. 69-101.
- Zilberberg, Claude
2009. Contribution à la sémiotique de l'espace. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Disponível em: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2696>>. Consultado em: 18/06/2013.
- Zilberberg, Claude
2012. Sur la dualité de la poétique. In: Zilberberg, Claude. *La Structure Tensive*. Liège: Presses Universitaires de Liège.

Dados para indexação em língua estrangeira

Araujo, Jônathas

The composition of Multiframe in comics' language: the implicative case in *Les Yeux Du Chat*

Estudos Semióticos, vol. 11, n. 1 (2015)

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper will review the concept of iconic solidarity and multiframe, developed by Groensteen, to offer a more comprehensive and systematic scope of what the author recognizes as necessary strategies of language mechanics of comics. Focusing on the multiframe concept, we will offer a semiotic approach through syncretism degrees (Hjelmslev) and tensive approach to the triaging and mixtures syntax (Zilberberg). By the analysis of Les Yeux du Chat (Moebius), we argue that the multi-frame becomes relevant in reading because of its uncompleted nature, promoting a plastic set that emphasizes the grouping of frames and pages as well as each frame and pages in its uniqueness. Following Zilberberg's approaches, we conceive that such a process can be guided by implication or concession. Thus, we recognize, by repeating of the graphic motifs and their mode of occurrence that the promotion of multiframe in Les Yeux du Chat tends to implicative architecture of artistic discourse. Likewise, we can evaluate the development of the concessive multiframe. These results still summon the research to reflection of poetic modes of "parvenir" and "survenir" (Zilberberg), especially with regard to modes and temporalities of the reading.*

Keywords: *comics, multiframe, semiotics*

Como citar este artigo

Araujo, Jônathas. A formação do Multiquadro na linguagem dos quadrinhos O caso implicativo em *Les Yeux Du Chat*. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 1, São Paulo, Julho de 2015, p. 37-44. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 06/Janeiro/2015

Data de sua aprovação: 12/Maio/2015
