

O Monstro do Pântano, de Alan Moore, entre o visível e o dizível

Daniel Baz dos Santos

Resumo: Este trabalho propõe uma leitura da história “Rito de primavera”, publicada na edição número 34 de Monstro do Pântano, com roteiro de Alan Moore e arte de Stephen Bissette e John Totleben. A análise da obra permite perceber certos aspectos inerentes à natureza da linguagem dos quadrinhos, principalmente sua capacidade de colocar em contato as dimensões dizíveis e visíveis (nas palavras de Jacques Rancière) dos discursos imagéticos e verbais. Além disso, a narrativa permite que pensemos a capacidade mimética dos quadrinhos e suas possibilidades discursivas, reflexão que se inspira nas ideias de Jean-Luc Nancy sobre as noções de *mimesis* e de *methéxis*.

Palavras-chave: História em quadrinhos, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, *mimesis*.

El monstruo del pantano, de Alan Moore, entre lo visible y lo decible

Resumen: Este trabajo propone una lectura de la historieta “Ritos de primavera”, publicada en la edición 34 de la Cosa del Pantano, con guion de Alan Moore y dibujos de Stephen Bissette y John Totleben. El análisis de la

Daniel Baz dos Santos é Doutor em História da Literatura (FURG).

obra permite percibir determinados aspectos inherentes a la naturaleza del lenguaje de los comics, principalmente su capacidad de poner en contacto las dimensiones decibles y visibles (en la palabras de Jacques Rancière) de los discursos imaginéticos y verbales. Además de eso, la narrativa permite que pensemos la capacidad mimética de los comics y sus posibilidades discursivas, reflexión inspirada en las ideas de Jean-Luc Nancy sobre las nociones de *mímesis* y de *methéxis*.

Palabras claves: Comics, Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, *mímesis*.

Monstro do Pântano é um personagem criado pelos artistas Len Wein e Bernie Wrightson e que foi reimaginado por Alan Moore durante o período que ficará posteriormente conhecido como a primeira invasão britânica dos quadrinhos, no qual artistas ingleses irão promover uma reformulação de inúmeros personagens consagrados no mercado estadunidense. A história “Rito de primavera” se situa em ponto que é considerado o auge do roteirista e dos artistas Stephen Bissette e John Totleben no título. Trata-se de uma história de renascimento que começa com Abby, ao pé da cama de Matt Cable, gravemente ferido após os acontecimentos das histórias anteriores, nos quais foi possuído pelo mago maligno Anton Arcane, tio de Abby, e derrotado em combate pelo Monstro do Pântano.

Logo no início da edição, a mulher se encontra no pântano ao lado da criatura, com quem terá uma experiência erótica, ao mesmo tempo material e metafísica. Já na primeira página, em que vemos os dois, a conotação sexual está presente, representada pela flor que Abby colhe do corpo do Monstro do Pântano, gesto que dá coerência interna a todas as demais ações da página e prenuncia a experiência



extra-sensorial que ela vivenciará a seguir. Na primeira linha, existem três quadros. O primeiro deles se estende, horizontalmente, até o fim da página e mostra Abby e o herói juntos, em certa reverência afetiva que se desdobrará a seguir. No quadro posterior, vemos o rosto da mulher e apenas um pedaço do corpo e das mãos da criatura pantanosa. No terceiro, por fim, há uma inversão que apresenta o rosto dele e a mão dela. Sendo assim, toda a página é tomada por um desejo de harmonia natural que é, a um só tempo, o equilíbrio carnal e espiritual que ambos estão prestes a atingir, e que é representado, ao fundo, pela continuidade do primeiro quadro, no qual ambos os personagens continuam unidos. Ou seja, a composição desta primeira linha nos mostra, por um lado, o processo de aproximação e, por outro, o contato entre eles. Terminamos de lê-la no momento que a conexão física dos personagens se estabelece. Contudo, aquela primeira imagem, em momento anterior ao toque, continua contaminando e contextualizando nossa percepção. Por esta via, a dinâmica da leitura destes três quadros iniciais precisa levar em consideração que o primeiro deles cria uma base icônica, de correspondência e de precedência, que serve para compreender o todo semântico dos dois quadros seguintes.

Explicando uma certa dominância da vetorização do discurso em narrativas que utilizam da mídia livresca como suporte, majoritariamente ligada a um tipo de leitura linear, sequencial, Thierry Groensteen explica que:

No que concerne a história em quadrinhos, essa disposição é constantemente combatida, e em certa medida neutralizada, pelas propriedades que reconhecemos nos quadros. As redes que eles formam

são certamente redes orientadas, dado que são atravessadas pela instância da história, mas existem também dentro de um modo des-cronologizado, o da coleção, da extensão panóptica e da coexistência, considerando a possibilidade de relações translineares e de percursos plurivetoriais (GROENSTEEN, 2015, p. 155).

Se isso vale para qualquer tipo de disposição no layout, em páginas como a aqui analisada isso se torna um instrumento essencial para a construção do sentido que Moore, Bissette e Totleben engendram. Dessa forma, a separação dos protagonistas no segundo e terceiro quadros não se insere apenas em um movimento “para frente”, cronológico, mas também em um andamento reversível, pois os requadros do segundo e do terceiro quadro se situam na zona do requadro do primeiro quadro. Aqui é necessário mencionar o conceito de hiper-requadro, também desenvolvido por Groensteen, e que se torna fundamental para entender as possibilidades de leitura desta página e outras de mesma natureza. O conceito se refere à estrutura que abarca todos os quadros de uma página só, permitindo que possamos pensá-la como uma unidade de leitura¹. Nas palavras do autor:

O hiper-requadro está para a prancha assim como esse requadro está para o quadro. Porém, diferente da relação entre requadro e quadro, o hiper-requadro envolve nada mais que uma homogeneidade dada e seu contorno, com algumas exceções, é intermitente (GROENSTEEN, 2015, p. 42).

1. Noção criticada por alguns autores, como Marcelo Quintanilha, mas que não deixa de ser essencial na leitura do estilo e da estrutura estética de inúmeros quadrinistas, como Will Eisner, Jim Steranko, Carl Barks, entre outros.

Assim, há nessa página, a partir do uso preciso do hiper-requadro, uma relação simbólica entre o contato do casal no quadro inicial e a separação deles nos dois quadros seguintes, justamente aqueles que narram a troca física entre eles, posto que a primeira imagem, ao se estender até o fim da página, imprime uma espécie de recuo na nossa leitura, como se puxasse nossa atenção para esse momento original, pré-contato físico. Há aqui uma ameaça da impossibilidade do relacionamento carnal entre os dois que prepara os conteúdos posteriores da edição. Desta forma, a relação de contiguidade entre os quadros se transforma também em uma relação de substituição. Em outras palavras, o que vimos anteriormente, pode só encontrar seu lugar sígnico e semântico, alguns quadros depois.

É justamente este conflito, do desejo de intercurso sexual e sua impossibilidade, que servirá de centro à história. Se passamos para a leitura do resto da página, temos o desdobramento natural desta apresentação. Em apenas dois quadros, que pregam pela horizontalização, ou seja, enfatizando o que há de sincrônico, e não de diacrônico, na cena, Abby põe a flor do Monstro no cabelo e revela: “Sabe, vendo assim o seu jeitão... Acho que é na primavera que gosto mais de você” (BISSETTE et al., 2014, p. 204). Neste último quadro, em que a fala dela está inscrita, há outro processo de reintegração, agora deles no espaço natural em que se encontram, mais uma vez rompendo com o que é serial e enfatizando a disposição simultânea dos ícones no interior da cena.

Isso é reforçado pelo fato de seus corpos beirarem à abstração, pois estão reduzidos a poucas linhas, sem qualquer detalhamento, diferente das figuras anteriores. Dessa forma, há uma passagem da

retratação mais realista e pormenorizada, para outra mais genérica, impalpável, que já simula a transição de um mundo físico para outro intangível. O ângulo utilizado para focalizar este último quadro é bem mais aberto, introduzindo os dois personagens em um esquema maior de códigos, revelando sua interconexão com uma lógica muito mais ampla, outro mitema fundamental para entender a continuidade da história. Completando esse escopo propositivo da página, há nela também uma “pulsão de vida” decisiva, que é representada pelas abelhas, borboletas e pela ave em primeiro plano no último quadro. Todos esses elementos conferem à página um subtexto de integração entre os reinos animal e vegetal que também se estende pelo restante da edição.

Duas páginas depois, há uma formatação da narrativa parecida com essa e que deve também ser examinada. Novamente, o hiper-requadro é preservado pelo tradicional espaço em branco no qual se inscrevem os quadros. O maior deles ocupa quase toda a extensão da página e apresenta, em close, parte da face do Monstro do Pântano, com ênfase no seu olho direito, que é posicionado na linha limítrofe entre o primeiro (se consideramos que esse quadro maior não é o primeiro quadro) e o terceiro quadro. A leitura dos quatro quadros menores obriga nosso olhar a passar sobre o rosto do herói e, naturalmente, sobre seu olhar, que brilha em nossa direção. Esse olho que nos observa só pode ser compreendido quando completamos a leitura da página, pois nos comunica a revelação central do diálogo entre os personagens: Abby ama o herói.

ENTRO VOCÊ NÃO DEVE SE... ATORMENTAR COM CULPA... INJUSTIFICADA.

SE ESTÁ AMANDO ALGUÉM... DÍGUA A ESSA PESSOA.



SIM... CLARO.

É ISSO MESMO QUE...

...QUE ESTOU TENTANDO FAZER.



QUER DIZER...

...EU...?



AÍ, PELAMOR DE DEUS...

...QUEM MAIS?

Sendo assim, o entrelaçamento entre os quadros desnaturaliza o andamento da leitura, pois nos obriga a confrontar o olhar do protagonista antes de entendermos completamente seu sentido. Para seguirmos nesta direção hermenêutica, é necessário unir duas hipóteses teóricas distintas, cujo intuito será entender não apenas esta edição de *Monstro do Pântano*, mas boa parte das escolhas estéticas e estilísticas de Alan Moore em muitas de suas obras.

A primeira delas foi formulada por Jaques Rancière, no contexto de seus estudos das imagens e sua natureza, tendo como foco principal as obras cinematográficas. Nesse contexto, o filósofo afirma que: “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 14).

Esta constatação inicial permite que Rancière defenda ainda o seguinte:

Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis...

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconhecamos ou não forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem (RANCIÈRE, 2012, p.15).

Por fim, o autor sustenta dois postulados gerais para que possamos pensar e interpretar as imagens. Inicialmente, devemos entender que as imagens da arte são “dessemelhanças” (RANCIÈRE, 2012, p. 16), ou seja, produções e não reproduções, *mimesis* e não apenas imitação. Além disso, reforça que a imagem não é exclusividade do visível, enfatizando que

[...] o regime mais comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Em outras palavras, há um todo imagético que se revela a partir do universo verbal e outro todo imagético que se produz no interior dos signos visuais. Parece ser possível afirmar, seguindo estas reflexões, que nenhuma linguagem explora melhor esta dinâmica do mundo imagético do que as histórias em quadrinhos, principalmente quando põem em choque um campo expressivo verbal e outro visual². Ambos

os campos se conectam em um território ambíguo, complementar, mas também dissonante. No terreno da alteridade de um está o *locus* expressivo do outro. A imagem, dessa forma, tem duas potências: ser um discurso mudo que pode ser traduzido em frases e uma presença sensível bruta, ou seja, que nos fala no preciso momento em que se cala. Ainda segundo Rancière, em trecho que parece ser a profissão de fé de muitos trabalhos de Moore, esta duplicidade:

[...] define um regime específico de *imagéité*, um regime particular de articulação entre o visível e o dizível, no seio do qual nasceu a fotografia e que lhe permitiu se desenvolver como produção de semelhança e como arte. [...] Pois o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de um arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

Por este caminho, poderíamos encarar aquilo que o autor chama de “novo regime estético das artes” no século XX, na qual a imagem não é mais uma tradução de algo, como a ideia de dizível poderia sugerir, ou uma forma de codificar conteúdos afetivos e racionais, mas se sustenta enquanto uma potência criativa, a partir da qual as coisas podem falar e calar e, só assim, adquirir verdadeiro estatuto de representação.

2. Claro que aqui não estamos ignorando o território dos quadrinhos mudos, visto que neles há também que se pensar a respeito dos desdobramentos do visível e do dizível que as imagens processam. No entanto, como um exercício inicial, com o intuito de formular uma interpretação de história em quadrinhos com base no pensamento de Rancière, este ensaio se preocupará com o movimento simbiótico, coreografado que se estabelece entre os roteiristas e os artistas de uma narrativa gráfica. A análise de quadrinhos mudos certamente alterará as decisões hermenêuticas das análises, mas não a pertinência dos conceitos.

Nas histórias em quadrinhos nas quais um roteirista divide espaço com um grupo de artistas, o verbo realça a mudez da imagem e a imagem nos aproxima da invisibilidade das palavras. Poucos autores conseguiram aproveitar esta capacidade sígnica, estética e, claro, política, da arte, melhor do que Alan Moore. Voltemos à cena de “Rito de primavera” antes apresentada. Ao notarmos que o Monstro nos olha, percebemos que a imagem se equilibra em uma performance de fala e de mudez. Esse silêncio eloquente projeta em nós um mundo não dito que é a única forma de apresentar o conflito interno do protagonista. A criatura é essa consciência que não fala nem se vê integralmente, mas que, ao nos encarar, adquire dimensão visível e locucionária. Nós desejamos dizer e ver *a partir dele* ou, ainda, *com ele*.

Quando o Monstro diz “Quer dizer...eu...?”; e Abby responde “Ah, pelamor de Deus... quem mais” (BISSETTE et al., 2014, p. 206), é à sua face hiperdimensionada que retornamos. É nela que está o conteúdo responsivo de ambas as perguntas. É ele o sujeito e o objeto de um discurso jamais verbalizado pelo universo léxico da história. É aqui que a imagem do rosto dele, em ininterrupto contato com os demais códigos discursivos da página, se converte em expressão dizível e, sem atentarmos para essa dimensão, é impossível compreender o sentido da cena.

Além disso, a página enfatiza o olho do herói em um momento epifânico, isto é, quando percebe uma verdade oculta, o amor que Abby dedica a ele, e essa tomada de consciência plasmada no interior do seu olhar nos convida a um escrutínio ainda mais rigoroso daquilo que está acontecendo diante de nós. Não precisamos ir muito longe para supor que o olho do herói é uma contraparte do nosso, que, a

este ponto, também está tomado pela revelação. Ambos são olhares complementares e que se comunicam em uma escala não apenas visual, mas também verbal, no instante em que transfiguramos a sequência em formas inteligíveis verbais, do tipo: “Ele descobriu que Abby o ama. Nós descobrimos que ela o ama.” A perplexidade do nosso olhar, no entanto, não imita simplesmente a do Monstro, mas o mimetiza e vê dentro dele uma unidade dessemelhante que só “é” porque “aparece” e “diz”.

Esses fenômenos desdobrados nas páginas iniciais da história proporcionam que passemos para a análise de seu trecho mais an-tológico, aquele no qual, desejosa de ter uma relação física com o Monstro, Abby consome um tubérculo que ele oferece a ela. Após comer o vegetal, uma das primeiras constatações que a mulher faz se apresenta nestes termos: “... Quer dizer que é assim... Que você enxerga as coisas” (BISSETTE et al., 2014, p. 214). Alan Moore sabe que esta história é também sobre a capacidade dos quadrinhos enquanto forma legítima e autônoma de representação e de aprendermos a reconhecer nas suas imagens o seu estatuto duplo, visível e dizível. Para que possamos compreender, portanto, o sistema representativo da história, e analisar com maior precisão seu seguimento mais complexo, é preciso desbravar um último conceito elaborado por Rancière, ainda no contexto de seu pensamento sobre os novos regimes estéticos da imagem. Trata-se da noção de “arquissemelhança”³, que, de acordo com o autor, circunscreve as duas dimen-

3. A arquissemelhança aqui, após perceber o rumo que tomarão as imagens criadas por Alan Moore, se incorpora ao mundo desenvolvido pelo autor, ou seja, à rede textual-imagética que relaciona não apenas seus trabalhos, mas suas preferências ideológicas e filosóficas.

sões da imagem (dizível e visível) em uma terceira valência, relacionada com o lugar de onde as imagens provêm, não necessariamente aquilo que chamamos de “real”, mas uma malha de códigos em permanente inter-relação que nos permite dizer algo com as imagens, como explica o autor:

A imagem da arte separa suas operações da técnica que produz semelhanças. Todavia, reencontra em seu caminho outra semelhança, a que define a relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, a que dispensa o espelho favorecendo a relação imediata do genitor com o engendrado: visão face a face, corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa. Chamemos isso de arquissemelhança. Ela é a semelhança originária, a semelhança que não fornece a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém” (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Esse caráter da imagem, que só se configura diante de sua ipseidade passada e presente, em rede, muitas vezes por intermédio de certa transcendência (sua transposição para conteúdos e sistemas de outra natureza) é a poética de Alan Moore⁴ em muitos de seus trabalhos e atinge, em “Rito de primavera”, pela primeira vez uma forma consistente. Pensando em relação semelhante, mas por um outro viés conceitual, Jean-Luc Nancy escreveu o ensaio “Imagem, *mímesis* e *méthexis*” para perseguir as relações entre *mímesis* e *méthexis* no interior da imagem, reflexão complementar à de Rancière e que se mostra fundamental para seguirmos esta análise:

4. Existem inclusive séries inteiras dedicadas a isso, a exemplo de *Promethea*, com quem, ao lado de J. H. Williams III, conta a história de Sophie Bangs, personagem que durante pesquisa sobre a entidade egípcia Promethea, descobre que é reencarnação dela.

Mimesis e *methéxis*: não no sentido de uma justaposição de conceitos a confrontar ou dialetizar, mas no sentido de uma implicação de uma na outra. Quer dizer uma implicação – no sentido mais próximo da palavra, um envolvimento por dobradura interna – da *methéxis* na *mimesis*, uma implicação necessária, fundamental e, de alguma forma, geradora. Que nenhuma *mimesis* não advenha sem *methéxis* – sob pena de não ser nada além de cópia, reprodução, aqui está o princípio. Reciprocamente, sem dúvida, não há *methéxis* que não implique *mimesis*, quer dizer precisamente a produção (não a reprodução) em uma forma de força comunicada na participação (NANCY, 2017, p. 57).

Como fenômeno discursivo, a imagem é ao mesmo tempo representação e participação, ou melhor, só representa na medida em que participa, se refigura no mundo por intermédio, principalmente, de sua atuação nas estruturas inteligíveis e nas fontes simbólicas dele. Sendo assim, não apenas reproduz, mas produz, toca a estrutura social, os afetos e perceptos do leitor, não pela simples analogia, mas ao revelar dentro de si o inimitável. Isso acompanha um desejo que toda imagem tem de, sendo alteridade do real, refazê-lo em seus próprios termos. Sendo assim, como defende Nancy:

A imagem dá forma a algum fundo, a alguma presença limitada no fundo em que nada está presente a menos que tudo aí esteja presente igual a si, sem diferença. A imagem destaca, difere, deseja uma presença dessa precedência do fundo segundo o qual, ao fundo, toda forma pode ser limitada ou enterrada, originariamente e escatologicamente informe tanto quanto informável (NANCY, 2017, p.59).

Por fim, neste mesmo ensaio, o autor elabora um pensamento que poderia servir de epígrafe a muitos trabalhos de Alan Moore, notadamente, de sua passagem em “O Monstro do Pântano”:

O que repercute e emociona é a *méthexis* da *mímesis*, quer dizer, o desejo de ir ao fundo das coisas, ou melhor, dito de outro modo, o desejo de deixar esse fundo subir à superfície. Desde que grava e pinta nas cavernas – no lugar de se contentar de olhar figuras e objetos, como queria Platão –, o homem não exerce outra coisa, ou não é ele mesmo exercido por outra coisa senão por esse seu desejo e prazer de ir ao fundo (NANCY, 2017, p. 62).

Tendo como base a reflexão de Nancy, pode-se inferir agora que a visão desarticulada de Abby no momento em que ela come o tubérculo do Monstro do Pântano proporciona ao trio de artistas responsáveis pela edição que naveguem pelo terreno intrincado em que *mímesis* e *méthexis* se encontram no interior da imagem, união só possível graças ao radical monumento do dizível e do visível que são os quadrinhos. Abby, quando “vê” o mundo pelo olhar da criatura, nos introduz em uma realidade ambígua e multifacetada. Suas falas podem parecer expositivas, numa consideração mais apressada: “Esses cordões... você também é feito deles! Puxa, é tudo feito disso... de fios de teias sedosas e luminosas!” (BISSETTE et al., 2014, p. 215) ou “E essas estrelinhas... joias de luz flutuando dentro de você...” (BISSETTE et al., 2014, p. 215). No entanto, ao reformular, pelo uso do léxico e da sintaxe, a dimensão dizível do que vemos, o conteúdo de seus balões justamente evidencia os processos de reordenamento dos códigos verbais e visuais que se delineiam no cerne expressivo de uma história em quadrinhos. A personagem está no centro de uma simbiose que tenta dar vida a um universo desconhecido, o mundo pela perspectiva do Monstro do Pântano, e que antes escapavam de seus sentidos. Essa realidade etérea vai aos poucos se apresentando na materialidade da página e seus ícones. A *méthexis*,

em Alan Moore, ou seja a participação das ideias no mundo sensível, se dá por intermédio do jogo sempre provisório e intensamente lacunar destes movimentos de um nível de percepção a outro.

O restante de “Rito de primavera”, coerente com o que foi visto, trabalhará um encadeamento de epifanias que revelam a Abby, cada vez mais, o funcionamento íntimo das coisas, um outro mundo que fundamenta a experiência limitada que ela tem da realidade concreta. Isso é marcado principalmente pela mudança do ato da leitura da história já que, neste ponto, sua linearidade (já quebrada em outros pontos, como foi visto), se desfaz completamente. Somos, por exemplo, obrigados a mudar constantemente a posição da edição nas mãos, se quisermos ler seu conteúdo integralmente. Estamos – em termos materiais, isto é, de uso do objeto livro – entrando em um universo cuja lógica está reformulada. O dualismo platônico está aqui, mas o conceito de *mímesis*, enquanto fenômeno criador e emancipacional, é de Aristóteles. Alguns procedimentos estéticos são fundamentais para que estes processos de transfiguração sejam bem sucedidos. Primeiramente, o hiper-requadro se dilata, como se representasse a abertura da consciência de Abby, e se desdobra em páginas duplas ou em layouts que se integram em uma disposição não mais horizontal, mas vertical.

Em uma delas, mais uma vez os olhos do Monstro do Pântano servem de coordenada icônica e margeiam, nos cantos superiores da *splash page*, as cenas que se seguem. A diferença é que, agora, eles estão desconectados do corpo do herói e interagem com traços iconográficos de outros signos, como linhas que se assemelham a raios e manchas que lembram a luz da lua refletida na superfície da

água. Há portanto, um “fundo” (como disse Nancy) que tenta se fazer presente, mas que se dilui na pregnância icônica, simbólica e afetiva dos demais quadros da página. Acompanhando esse processo de pura transcendência, falas diversas se inserem nos recordatórios, também desconectadas dos corpos que as proferem, o que reforça a ideia de entrada em um universo cada vez mais abstrato. Parte do código verbal é apresentado nas tradicionais caixas de texto, mas algumas frases estão soltas dentro das imagens. Além disso, nesta e na cena seguinte, algumas sentenças são ditas pelo Monstro, outras por Abby. Há, por esta via, duas fontes vocais, que se processam em dois tempos e espaços, mas que se encontram no andamento, aberto e polivalente, da sequência de imagens. Estas, no topo da página, ainda se separam por cinco sarjetas que, logo abaixo, se desfazem e integram as figuras em um mundo sem fronteiras precisas. Existe nesta página portanto, dois princípios taxonômicos opostos regendo o *layout*, e a liberdade das cenas finais contagia as iniciais com sua tensão orgânica entre os elementos figurativos e novas maneiras de conexão, como as mãos entrelaçadas no centro da página.

A ideia, assim, adquire uma contraparte sensível que, provisoriamente, se apresenta e se transforma, se reinventa, ao longo dos códigos que compõem a página. A rigor, há aqui tantas formas de imanência e de transcendência, de semelhança e de diferença, de representação e de participação do inteligível e do conceitual, que seria impossível abranger neste ensaio. No entanto, uma passagem específica pode nos auxiliar a perceber a natureza das escolhas dos autores e, de forma mais abrangente, a iluminar as capacidades estéticas das histórias em quadrinhos.



CHEGOU A PRIMAVERA E TODO O MUNDO ACORDOU.

EU ESTILHACO A PISCINA COM A MÃO, COM CONTAS DE LUZ SAEM EXPLODINDO ENTRE OS DEDOS.

UM COLAR ANTI-GRAVIDADE ME POUÇA BREVEMENTE NA GARGANTA, SE DESMANCHA E SE DESPERDA EM GOTTINHAS QUENTES.

NA AGUA, UMA FRIA PELE LIMA E PRATEACA DE PEIXE DE REPENTE SE ESPRISCA NO PEITO DO PE.

O PEIXE CINTILA, SOMBE E SOLTA BOLHAS.

AS FIBRAS LUMINOSAS FORMAM UMA INCANDESCENTE CAMA DE GATO DENTRO DE MIM... DENTRO DELE.

ONDE NOS TOCAMOS, AS FIBRAS SE MESCLAM E EMARANHAM.

NÃO SEI MAIS ONDE EU TERMINO... ONDE ELE COMEÇA.

SINTO MINHA PRÓPRIA MÃO DO LETO QUE ELE A SENTE... PASSADO QUENTE ENGAIOLADO EM MELHORES DEDOS VEGGERS... PULSAÇÃO MARTELANDO NO PEITO.

JUNTOS TOCAMOS SEM RESISTIR... AS BOLHAS SOBEM.

UMA MANCHA DE ESCALMAS PLATINADAS BOMBE A SUPERFÍCIE, ROLA E VOLT A IMERGIR NUMA DELICIOSA INDECISSO.

OLHANDO ATRAVES DOS OLHOS DELE... VEJO A MULHER PALIDA DE OLHAR BAIXO, COM UMA FLORES ARDENTE A DERIVA NA CACHOEIRA DE LEITE QUE É SEU CABELO.

AS FINAS PONTAS DAS PETALAS TRACAM LIMPIDAS PINCELADAS DE PELO DE MANTA ENTRE OS LIQUENS QUE ME RILIGRANAM O PEITO.

ELA É...

...TÃO BONITA...

EU...

...SOU...

...TÃO...

...BONITO...

UMA MARE DE ESMERALDAS ME ENGOLE.

PEITOU CANDO DENTRO D'ELE NÃO ME IMPORTO.

Tratam-se dos recordatórios na parte inferior da *splash page*, nos quais se lê:

Uma mancha de escamas platinadas rompe a superfície, rola e volta a imergir numa deliciosa indecisão. Olhando através dos olhos dele... vejo a mulher pálida de olhar baixo com uma flor ardente à deriva na cachoeira de leite que é seu cabelo. As finas pontas das pétalas traçam límpidas pinceladas de pelo de marte entre os líquens que me filigranam o peito” (BISSETTE et al., 2014, p. 217).

O texto é carregado de conteúdo visual, conteúdo esse que cria um universo imagético que serve de alteridade aos enunciados estabelecidos pelas imagens que o circundam: as mãos já citadas, que se entrelaçam, um corpo que mergulha, um peixe em pleno nado, uma libélula no meio do voo. A relação entre o estrato verbal e o visual se processa, mais uma vez, porque a imagem insiste em dizer, e a palavra não se furta de mostrar. É necessário repetir que uma leitura ocupada em interpretar as imagens apenas por intermédio de sua transposição em palavras geralmente corre o risco da esterilidade, mas nos quadrinhos, especialmente estes com balões e recordatórios, esta potência é inerente ao processo de contatos que configuram os campos semânticos da narrativa e, como ocorre nessa página, são essenciais na sua formulação estrutural e semântica. Falou-se algumas vezes no conceito de linearidade em momentos anteriores deste trabalho, mas nenhuma história em quadrinhos do tipo de “Rito de primavera” poder ser considerada linear, pois seus signos atuam na disjunção de dois discursos que se estruturam em campos de significação que se refratam. A sequencialidade é, no

mundo de histórias como essa, sempre um conceito utópico e isso Moore entende como poucos.

As “escamas platinadas” que “rompem a superfície” em seu texto são, assim que seguimos nosso olhar para a direita, capturadas pelo movimento do peixe que nos mostra e reordena a passagem em um outro nível conceitual, do movimento, da analogia entre a ação dos seres vivos e a “indecisão” que pode ser atribuída também ao Monstro, a Abby e a nós, leitores, que não compreendemos integralmente o sentido de tudo. A seguir, temos a descrição que a mulher faz como se olhasse a cena de fora, recompondo em nível verbal a imagem que conhecemos dela nas primeiras páginas da história. A “cachoeira de leite que é seu cabelo”, por exemplo, reconstrói nossa memória na mesma medida em que a desmente, pois realoca o mundo do dizível como o conhecemos nos mostrando novas formas de “ver”. Essa é a tensão ininterrupta entre dizível e visível da imagem e da linguagem verbal que sustenta os roteiros de Alan Moore.

Das mesma forma, a *mímesis* (que identifica e nega seu referente) aqui, novamente, é também *méthexis* (projeção de uma estrutura inteligível em uma aparência sensível). O dizível, aquilo que a imagem cala, é também o visível, aquilo que a palavra obscurece. Estamos diante de uma palavra que, em termos, não sabe o que diz, e de uma imagem que, em larga medida, não sabe o que mostra, ambas trazem já em si o que lhes é oposto, uma é o fundo, lastro irrepresentável, da outra. A conexão entre essas duas dimensões, com ênfase nas suas contradições e desníveis, se configuram em receptáculo o contato entre os dois mundos que, ao fim, se tornam um só, o vegetal e o animal, o material e o metafísico, o carnal e o espiritual.

Nenhuma outra linguagem poderia representar isso melhor. O que é o mesmo que dizer que o *gap* que se situa na sarjeta, no espaço lacunar entre os quadros, não é o único nas histórias do Moore, mas ele se favorece também do *gap* radical que se localiza na passagem do visível propriamente visual para o visível estritamente verbal e na proposição discursiva da palavra e da imagem em suas narrativas.

Já no final da história, após a experiência do casal, aos poucos o mundo se recompõe, assim como a diagramação da página, que adquire uma disposição mais tradicional. No entanto, as cenas derradeiras demonstram mais uma vez a consciência e controle dos autores sobre os atributos poéticos de sua narrativa. No último quadro da história, que ocupa uma página inteira, o Monstro e Abby se beijam. O universo do dizível e do visível se despedem por meio de uma ilusão de harmonia, adquirida com o domínio preciso daquilo que uma história em quadrinhos dá a ver e a dizer.

Referências

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema os quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

BISSETTE, Stephen; MOORE, Alan; TOTLEBEN, John. *A saga do Monstro do Pântano*. São Paulo: Panini, 2014.

NANCY, Jean-Luc. “Imagem, *mimesis* & *méthexis*”. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.