

**ANACRONISMO DA ARTE NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:  
REVISITANDO A EXPOSIÇÃO DE 1951**

Alexandre Linck Vargas

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

**RESUMO**

Em 1951, São Paulo, aconteceu a primeira exposição artística sobre quadrinhos que se tem registro. Como bem se sabe, era um momento bastante impróprio pra admitir valor artístico nas HQs. Contudo, a exposição, aos olhares de hoje, aponta para problematizações da arte que tomariam uma forma mais apurada décadas depois. Jacques Rancière, através das suas conceituações do que ele denominará de regimes da arte – ético, mimético e estético –, e suas implicações que repensam as noções de modernismo e pós-modernismo, é de imensa valia para traçar a exposição de 1951. Movimentos nos anos 1960, como a banda desenhada europeia voltada ao formato álbum e ao erotismo, o interesse das escolas estruturalistas e pós-estruturalistas pelas HQs na Europa, o surgimento dos comix no cenário contracultural norte-americano, e a explosão vanguardista da Pop Art foram alguns dos muitos fatores que elevaram as HQs ao estatuto de arte sob uma premissa fortemente enraizada no que viria ser o pós-modernismo. O que é preciso investigar com maior rigor é 1) como um regime pós-modernista deu visibilidade aos quadrinhos enquanto arte – e encontra choques curiosos, como em Eisner e McCloud por uma valorização modernista décadas depois –, 2) de que forma o ideário pós-modernista já estava presente na exposição de 1951, ou, antes mesmo, de que maneira o modernismo brasileiro e seu manifesto antropófago já não dava embasamento para que fosse justamente no Brasil algum pioneirismo no que associa quadrinhos e arte. Pensar o modernismo e pós-modernismo para além da cronologia norte-americana e europeia, evocar o anacronismo na arte em pensadores como Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, e com isso mapear um regime de visibilidade às HQs, ontem e hoje, aqui e lá fora, parece algo imprescindível para uma maior maturidade do que se tem por artístico nas histórias em quadrinhos.

**PALAVRAS-CHAVE:** anacronismo; arte; imagem.

Em 1951, São Paulo, aconteceu a primeira exposição artística sobre quadrinhos da qual se tem registro no mundo. Organizada pelos jovens Jaime Cortez, Syllas Roberg, Reinaldo de Oliveira, Miguel Penteadó e Álvaro de Moya, o evento ocorreu no Centro Cultura e Progresso, espaço escolhido após a recusa do MASP em exibir histórias em quadrinhos. Moya, o único dos realizadores ainda vivo, na publicação *Anos 50, 50 anos – 1951/2001*, é quem dita as principais informações. A exposição surgiu de uma vontade bastante pueril de pedir a quadrinistas norte-americanos alguns de seus originais – assim poderiam observar estilo, material, papel, etc. Para darem maior relevância à solicitação,

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

disseram nas cartas enviadas que estavam organizando uma exposição em nome do suposto Studioarte. Hal Foster, Milton Caniff, Will Eisner, Alex Raymond, entre outros, responderam ou mandaram algum material. Com base nisso, a exposição passou a ser pensada de verdade, apresentando em torno de uma dezena de painéis com textos e imagens coladas sobre cartolina preta, do dia 18 de junho até o dia 2 de julho.

Como bem se sabe, era um momento bastante impróprio para admitir valor artístico nas histórias em quadrinhos. A opinião pública norte-americana vivia uma crescente onda de demonização dos *comics* que culminou no apocalíptico *Seduction of innocent*, de Fredric Wertham, em 1954. No Brasil isso não era muito diferente, quadrinhos eram sinônimos de preguiça intelectual e perversão infantil. Quando muito, um passatempo divertido, descartável e desmerecedor de maior atenção. O contexto brasileiro ainda trazia agravantes, como a recorrente acusação de mídia a serviço do imperialismo norte-americano ou pensamento colonizador (não esqueçamos de *Tintim*, até hoje muito lido assim), ou ainda pior, o não pagamento de impostos dos quadrinhos, vinculados aos poderosos *syndicates*, que entravam no Brasil como material de imprensa e impossibilitavam uma ocasional concorrência nacional.

Antecipando uma estratégia que viria a se consolidar dez, vinte anos depois, a exposição de 1951 procurou demonstrar nas HQs a co-presença de tradições estranhas a ela mesma, como a pintura, a literatura e o cinema. Esse recurso depois se tornaria quase que um clássico da teoria sobre quadrinhos: era necessário listar exaustivamente os tantos artistas plásticos, escritores e cineastas que também propiciaram ou se valiam dos quadrinhos para, logo em seguida, apresentar uma lista de quadrinistas a serem apontados como do mesmo calibre – Moacyr Cirne, por excelência, apostou nessa estratégia por décadas. Na exposição de 1951, vemos tal recurso em painéis como “Nós lemos histórias em quadrinhos” (MOYA, 2001, p. 35) e “Histórico” (Idem, p. 48) – ambos de caráter fortemente didático, como toda a exposição, ressaltavam diferentes artistas não quadrinistas que mantinham forte proximidade com a arte das HQs. Em certos momentos procurava-se inclusive virar o jogo determinista da noção de baixa cultura, dando a entender os quadrinhos como uma arte moderna resultante de uma benigna evolução histórica de outras artes. Se é possível dizer que o paradigma modernista não prestou muita atenção aos quadrinhos, percebe-se aqui que o contrário não aconteceu. Concepções tão caras ao

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

modernismo como a superação da tradição e a boa-nova do novo se insinuem aqui. Não de maneira extrema, é preciso constatar, pois ainda citar o passado é abrir concessões a ele, como no painel “Paradoxo” (Idem, p.53), que aponta Olavo Bilac como o primeiro tradutor de quadrinhos no Brasil, com Juca e Chico, e afirma: “a maioria das nossas editoras de ‘livros infantis’ não é, em absoluto, contra as histórias em quadrinhos, apenas encontra-se mais de meio século atrasada no assunto” (Idem). No entanto a vontade vanguardista se manifesta e um projeto parece lançado, como no painel “Tendência Artística” (Idem, 54), onde é apresentada com todo o alarde uma citação de John Steinbeck: “Al Capp é o maior escritor da América”. Ainda nesse mesmo painel, logo abaixo, outra manchete “O Gênio Will Eisner” seguida de uma breve análise de uma tira de *The Spirit*.<sup>1</sup>

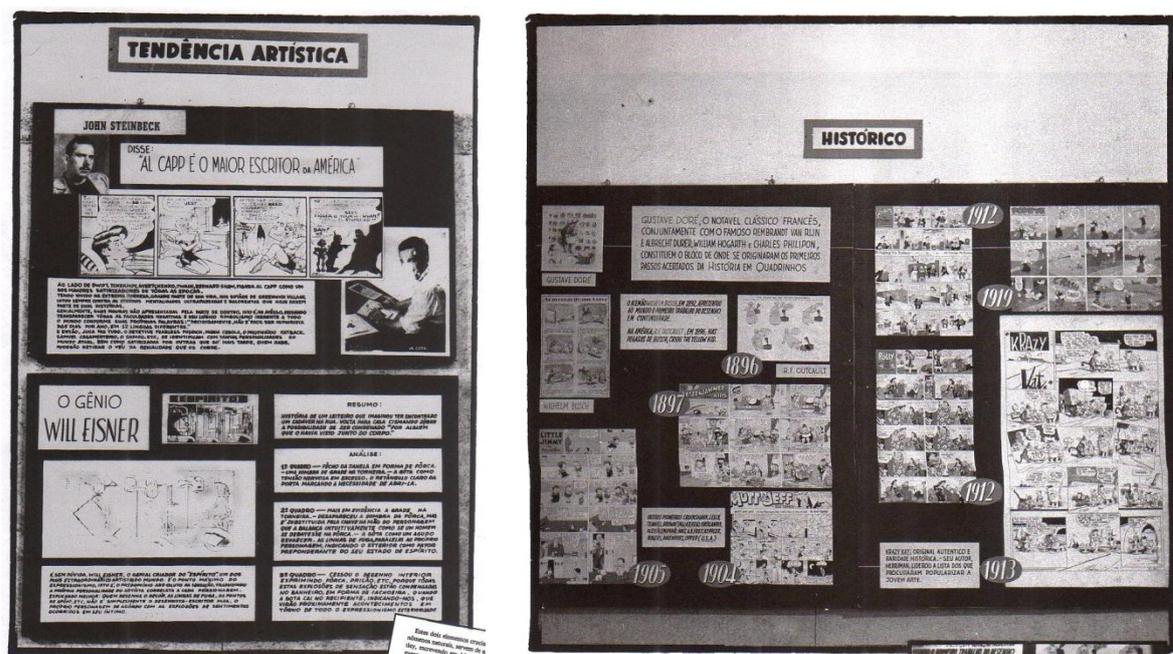


Figura 1 – Exposição de 1951

Fonte: MOYA, Álvaro de. **Anos 50, 50 anos**. São Paulo: Opera Graphica, 2001..

O painel duplo “Ataque e Defesa” (Idem, p.47) igualmente reforça essa orientação modernista ao mostrar a antiga rejeição pela escrita junto à atual rejeição pelas HQs – sempre visando o bem das crianças. Pelo mesmo motivo progressista também merece destaque o painel “Evolução” (Idem, p. 50), onde são colocados desenhos mais antigos e

<sup>1</sup> Vale comentar que na exposição de 1951 a página destacada para análise de Will Eisner foi usada pelo próprio em 1985 em “Quadrinhos e Arte Sequencial”, sendo a interpretação de 34 anos antes mais rica em virtualidades de significados do que a do próprio autor.

mais novos dos mesmos desenhistas, tentando provar por uma sofisticação do traço a capacidade inerente do artista e da arte em aperfeiçoar-se com o tempo. Essa temática do novo encontra como de costume passagem pela noção de juventude, vítima de uma geração anterior que não a entende e, ao mesmo tempo, esperança de um olhar renovado. Isso facilmente se constata tanto no painel “Ataque e Defesa”, que reproduz uma sátira de Ferdinando, quanto no painel “Problema” (Idem, p.52), que aponta duas posições distintas de psicólogos, fazendo ressurgir a relação velho e novo: “psicólogos representantes da ultrapassada forma de emitir opinião sobre uma determinada coisa e uma outra ala constituída de mentalidades mais jovens e, por si, mais de acordo com a época” (Idem).

Jacques Rancière formula três regimes de visibilidade da arte: ético, mimético e estético. O regime ético é aquele mais sintonizado às ansiedades platônicas, do problema de veracidade e de destinação da arte – algo ainda muito presente na cultura, seja na contestação do quão “verdadeiro” é o relato de um Joe Sacco ou Guy Delisle, ou na panfletagem de como os quadrinhos “manipulam” e “conformam” seus leitores, do ufanismo dos super-heróis patriotas à defesa de uma agenda com os atuais super-heróis homossexuais. Já o regime mimético, de origem aristotélica, – cabe aqui destacá-lo melhor –, é preocupado com a consolidação de um modo de ser das artes, dentro de um procedimento específico a estruturar todas as formas de arte em suas respectivas representações. O regime mimético não se preocupa na relação da arte com a realidade, mas como a arte se representa dentro de sua série de autocompreensão. É por aqui que aparece o gênero artístico, sua poética, e é por onde que a técnica ganha passagem enquanto valor. Embora houvesse pretensões modernistas na exposição de 1951, não por acaso seu esforço se valeu de artistas norte-americanos que publicavam nos jornais, considerados tecnicamente superiores aos que publicavam nas revistas, espaço consolidado dos super-heróis. Mesmo as HQs sendo estranhas a certas tradições artísticas, era preciso reverenciar as séries representativas de belas artes em determinadas formas narrativas ou técnicas visuais – contudo, os quadrinhos, por si só, não se filiavam a qualquer uma das séries artísticas consolidadas. Daí que vem a necessidade, presente na exposição e em muitos livros sobre quadrinhos dos anos 1960, 70 e 80 de listar uma série de artes pra conseguir mostrar que os quadrinhos fazem parte de um mesmo trajeto, isto é, mesma série. Por isso se tornam no mínimo curiosas teorias dos quadrinhos dos anos 1990, como a de Will Eisner

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

e, principalmente, a de Scott McCloud, chamado de “Aristóteles dos quadrinhos”, que requisita uma poética exclusiva às HQs sob uma série de categorias, sendo que foi justamente o rompimento da exclusividade estética e categórica que passou a garantir visibilidade aos quadrinhos.

Essa mudança irá acontecer no regime estético. Rancière considera que seu começo se dá com o Realismo, no século XIX, quando este subtrai o pressuposto da arte de acordo com determinado gênero a ser mimetizado, para afirmá-la enquanto fragmento do qualquer, fazendo com que a arte se reestruturasse não mais por um paradigma de uma determinada forma abrangente, mas sim por sua afirmativa singularidade. O regime estético de certa forma é a “libertária poeticidade” que Moacyr Cirne tanto requisita às artes e às histórias em quadrinhos, uma arte livre de uma poética reguladora; e é por esse meio que o modernismo se desenvolverá.

Se for possível reduzir a uma característica fundamental o modernismo, destaco, com ajuda de Rancière, a vontade autonômica. Duas frentes devem ser aqui consideradas. Primeira, a vontade de pureza, tão facilmente identificada nos slogans “o próprio da arte” ou “arte pela arte”, onde interessa à arte um retorno a si mesma, no mergulho do seu ser intrínseco, sua forma nua.

A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictural seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional. A modernidade musical se identificaria à linguagem de doze sons, livre de toda analogia com a linguagem expressiva etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 38).

Essa vontade se complementa numa segunda autoproclamação, que é a negação da tradição. Não se trata só de uma ruptura, como na exposição de 1951 onde era preciso reencontrar no passado o que trouxemos dele e o que deixamos para trás. Na negação não há ruptura porque nem há com o que romper, o que considerar. O passado simplesmente deixa de existir, passa a ser um não-ser. Por isso a necessidade de queimar museus e bibliotecas no manifesto futurista de Marinetti. O vivaz presente, escravo do infindável prospecto de futuro é o que importa. Daí a defesa da inovação juvenil. Walter Benjamin já

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

antevia nos anos 1930 aquilo em que ideais autonomistas de pureza e negação da tradição resultariam<sup>2</sup>. Rancière complementa:

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas, etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... (Idem, p. 37)

O engano da tradição do novo será sempre o retorno de novo da tradição. Justamente por negar, por recalcar, para pensarmos por um procedimento psicanalítico, a tradição se repete, ainda mais intensa e mais dissimulada. Por isso chama atenção como a exposição de 1951, mesmo embevecida de pressupostos autonômicos, privilegiou tanto a série, a serialidade das imagens por tradições, inclusive no painel provocativo “Plágio” (MOYA, 2001, p. 51), que mostra malditos quadrinhos sendo plagiados em saudáveis livros ilustrados infantis. Pode-se argumentar que é apenas uma hibridização entre o pensamento determinista e a autonomia modernista, o regime mimético e o estético, mas há de se considerar também outras concepções da arte e da imagem que possibilitaram essa mestiçagem.

Rancière define a problemática noção de pós-modernismo como a grande virada do paradigma autonomista do modernismo. Tratava-se de devolver à arte sua impureza e desfrutar, sem nenhuma licença, dos arquivos da tradição.

Muito rapidamente, a alegre licença pós-moderna, sua exaltação do carnaval de simulacros, mestiçagem e hibridizações de todos os tipos, transformou-se em contestação dessa liberdade ou autonomia que o princípio modernitário dava – ou teria dado – à arte a missão de cumprir. (RANCIÈRE, 2005, p. 42)

Isso condiz com o momento em que os quadrinhos passaram a ser dignos de atenção nos cenários europeu e norte-americano. Alguns movimentos, todos nos anos 1960, são decisivos. Destacaria o aparecimento dos estudos teóricos de quadrinhos na academia e

---

<sup>2</sup> Isso está presente em quase toda a obra de Benjamin, principalmente na sua defesa da noção de experiência, e sua oposição, a barbárie. Podemos dizer, sem muita precisão, mas também sem muito erro, que a obra de Benjamin é perpassada por uma pergunta sem resposta: o que fazer com a tradição? Não por acaso seus escritos encontram uma correspondência atual com um mundo que sobreviveu não pouco traumatizado com o ideário modernista e sua inquietante proximidade com o fascismo.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

na intelectualidade tanto na França quanto na Itália, sendo exemplar a coletânea de artigos organizados por Pierre Couperie no livro *História em quadrinhos e comunicação de massa*, originalmente publicado na França em 1967, e em português pelo MASP em 1970. Couperie inclusive foi vice-presidente de *Le Club des bandes dessinées*, o primeiro na Europa, fundado em março de 1962 pelo quadrinista Jean-Claude Forest, o cineasta Alain Resnais e o professor Francis Lacassin. A publicação de bandas desenhadas como *Barbarella*, *A Saga de Xam*, *Valentina*, *Corto Maltese*, etc. na Europa, assim como a *Marvel Comics* nos EUA, também foram determinantes para um novo fôlego aos quadrinhos na década, contudo mais significativa foi a apropriação dos *comics* enquanto *comix* pela contracultura norte-americana, tendo seu principal nome, Robert Crumb, lançado a revista *Zap Comix* em 1968. Os quadrinhos *underground* tinham uma forte relação com o acervo histórico, muito e assumidamente se utilizam da estética de HQs antigas, infantis, como o pervertido personagem *Fritz, the Cat*, de Crumb, que retomava uma longa tradição gráfica de personagens felinos, como em *Krazy Kat* ou o *Gato Félix*. Por fim, também, a paradoxal relação com a *Pop Art*. Burne Hogarth escreveu em 1967:

Em outro setor alguns líderes da “Pop Art”, o grupo que adora utilizar imagens de história em quadrinhos, como arquétipos de cultura de massa, rejeitam toda relação séria com a história em quadrinhos em seu estado original; eles não fazem quadrinhos, mas Arte. (HOGARTH, 1970, p. 8)

Por mais pertinente que seja o comentário, indiretamente a *Pop Art* ao levar fragmentos de quadrinhos para o espaço dos museus acabou, mesmo que ocasionalmente não querendo, inquietando a pergunta: e por que isso é ou não é arte? Contudo, muito mais significativo, a *Pop Art* contribuiu em disseminar com ampla intensidade os preceitos que viriam a ser denominados de estética pós-modernista, regime de visibilidade da arte sobremaneira importante para uma inclusão das HQs nas listas do que é ou não é arte. A tudo isso, é preciso ressaltar, as problematizações são menores perto de uma vontade de pertença maior. Por isso, mesmo sem uma robustez teórica, os quadrinhos mudaram de status sem grandes complicações.

Essa virada explicaria o porquê de os quadrinhos passarem despercebidos pelo modernismo, já que desde cedo essas características estavam presentes nas HQs. Se Goethe

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

teria elogiado Rodolphe Topffer e Olavo Bilac traduzido Wilhelm Busch, precursores dos quadrinhos (MOYA, 1986), foi somente na segunda metade do século XX que as HQs voltariam a ser visíveis para a arte. A provocação de que as histórias em quadrinhos são pós-modernas antes mesmo do modernismo tem sua validade, nem tanto para evidenciar um possível pioneirismo das HQs, mas muito mais por tornar visível o quanto o pós-modernismo está para um regime de notabilidade que acontece não necessariamente por uma completa mudança material das artes, mas sim uma forma alternada de percebê-las. No entanto essas conceituações de Rancière constroem um cenário de perspectiva bastante eurocêntrica.

Pergunto-me ainda o que teria possibilitado, culturalmente, a exposição de 1951, cronologicamente destoante. Os quadrinhos possuem com o Brasil uma longa relação, que vem desde Angelo Agostini, com *Nhô-Quim, ou Impressões de uma viagem à Corte*, em 1869. No entanto quer me parecer que uma possível resposta não se encontra na história das HQs, e sim no próprio modernismo, mas modernismo brasileiro.

Se considerarmos o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade, de 1928, grande parte do que viria a ser o pós-modernismo europeu, no sentido que Rancière demonstra, já era característica do modernismo brasileiro. Hibridização, mestiçagem, simulacros, todos já fazem parte de uma cultura que viveu e transfigurou-se sob a imposição simbólica de outras nações e que teve na Antropofagia Cultural uma estratégia não romântica, não purista indianista, mas de deglutição e digestão de tudo o que nos atravessa; “Tupy or not tupy, that is the question” (ANDRADE, 2009).

Dizer que “só me interessa o que não é meu” (Idem) se por um lado traz um apelo crítico, também impossibilita qualquer pretensão autonomista, porque a impureza e a tradição do outro já fazem parte do meu ser. Essa garantia conceitual do modernismo brasileiro pode então ter se tornado a própria possibilidade de pensamento sobre as HQs naquele grupo de jovens de 1951. A grande e simples pergunta, já enraizada, foi “e por que não? E daí que é estrangeiro, por fora das vanguardas artísticas e de mau gosto pra muitos? Ora, é gostoso de comer ao tempero da arte!”. Ou Abaporu de Tarsila do Amaral não tem, discursiva e graficamente, o movimento e proporções que Crumb exploraria no seu *Keep on Truckin'* em 1968? Moya chega a falar sobre o modernismo brasileiro.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Hoje a França reconhece que o Brasil foi o primeiro país do mundo a fazer uma exposição de comics, em 1951. Vejam, só em 1965 é que Bordighera fez a primeira (segunda) exposição de fumetti. Nessa época todo mundo já falava de HQ e foi mais fácil. Por outro lado, a famosa Semana de Arte Moderna de 22 era uma cópia do que Picabíá, René Clair e Cézanne fizeram em Paris. Nós nos antecipamos a Paris em 12 anos! (MOYA, 2001, p. 34)

O que falta nesse comentário talvez seja a capacidade de pensar diacronicamente. Foi justamente pelo fato de o modernismo ser uma “cópia” bem digerida que a exposição de 1951 pôde ser “original”; assim como foi uma “cópia” de uma ideia outrora “originada” – modelo e cópia aqui podem muito bem ser invertidos. Resta então pensar porque as histórias em quadrinhos, para além das tradições de visibilidade já comentadas, ainda assim foi e continua sendo alvo de problemas conceituais de arte. Pois caso as explicações anteriores sejam suficientes para mapear uma breve história do conceito de arte das HQs, ainda não possuímos um rigoroso entendimento artístico das histórias em quadrinhos. É preciso voltar-se às HQs naquilo que elas têm de distintivo. Retomo um relato de Moya sobre a repercussão da exposição de 1951.

A TV Tupi levou cinegrafistas, saiu em tudo quanto é jornal. Nossa relação com a imprensa era muito boa e obtivemos grande cobertura. Foi uma onda incrível. No livro de presença tinha pouca gente, mas o agito que fizemos na imprensa foi arrasador. Porém, todo mundo era contra a história em quadrinhos e de repente vem um bando de loucos elogiando isso! Então aconteceu o pior! No dia da estreia da exposição ficamos sabendo que ali era o centro da juventude judia comunista de São Paulo. Eles nos criticaram por promover os comics imperialistas americanos. O editor Enio Silveira, na revista Radar, escreveu que nós éramos inocentes úteis do decadente imperialismo ianque! Tentamos explicar a importância da arte, etc., mas não deu certo. Explicamos que era importante que os jornais e as revistas brasileiras publicassem histórias em quadrinhos com a nossa cultura. Mas isso não ficou claro na nossa exposição, alegaram os diretores do Centro – os autores eram estrangeiros. Então, o Syllas escreveu um texto baseado nesse argumento, o Cortez ilustrou o painel e acrescentamos na expo. Pra quê? A direita caiu de pau em cima de nós. Os jornais acharam que queríamos tirar os quadrinhos americanos e colocarmos os brasileiros. As editoras acharam que queríamos botar pra fora o Walt Disney, etc. Então ficamos mal com os comunistas, mal com a direita, mal com os professores, com a imprensa e com todo mundo. (MOYA, 2001, p. 33).

Essa incapacidade das HQs em se adequarem confortavelmente perante uma polarização estabelecida, quero acreditar, demonstra algo além ou aquém do que os quadrinhos são – pelo menos no sentido mais comum. Há uma série de imagens, sensações, reações pouco esclarecidas. Após a exposição, Moya conta que eles,

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

organizadores, tiveram algumas dificuldades profissionais. Chama atenção, acima de tudo, o tamanho incômodo que meros gibis tanto causaram.

Para pensar o que tanto perturba, tomo outra exposição artística igualmente estranha ao seu espaço e tempo: *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Iniciada em 1924, jamais foi terminada – não tanto pela morte de Warburg em 1929, mas muito mais pela própria natureza do projeto. “Con su acopio de imágenes <Mnemosyne> quiere ser ante todo un inventario de los modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento y determinaron el estilo artístico en la época del Renacimiento.” (WARBURG, 2010, p. 3). Embora tenha um período histórico definido como ponto de tensão, o Renascimento, Warburg propõe, na inconclusividade de seus poucos mais de 80 painéis de imagens sobre fundo negro, trazer à tona a inesgotabilidade da imagem. Isso aparece através da serialidade não manifesta da imagem, a “vida em movimento” daquilo que a imagem produz de imagens, da Antiguidade ao Renascimento, do Renascimento ao século XX.



Figura 2 – Atlas Mnemosyne por Aby Warburg  
Fonte: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

Central em Warburg é a noção de *nachleben*, palavra problemática que podemos aqui provisoriamente entender como sobrevivência gestual errática da imagem. Esse gesto, precisamente por ser errático, acontece sob um obscuro *pathos*, que para Warburg é fundacional à cultura ocidental. *Pathosformel*, outra noção cara, é justamente, enquanto

fórmula, parte de um formulário onde esses gestos se intensificam, se tensionam em sua força expressiva, no espaço, definido por Warburg, entre o impulso e a ação.

En la región de la agitación orgiástica de masas hay que buscar el carácter acuñado que introduce en la memoria las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse en un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia passional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria y determinan cual modelos los contornos que la mano del artista traza cuando ésta se propone hacer resaltar, bajo la luz de la creación, los valores máximos del lenguaje gestual. (WARBURG, 2010, p. 3).

O projeto de Warburg em muito se assemelha à concepção de inconsciente ótico proposta por Benjamin. Trata-se de tornar assumida a memória na imagem, seja ela no ato de produção material ou nas formas de aquisição cultural, seja na memória individual ou na memória coletiva. Este aspecto experiencial merece maiores reflexões, mas por agora cabe ressaltar a insistência de Warburg em pensar a imagem de maneira não autonômica, de modo que ela não seja hierarquicamente superior ou inferior à vida – talvez sequer seja distinta da vida. Para isso Warburg se lança na estratégia de investigação imagética do entrelugar, espaço que conciliaria o inconciliável ainda que na presunção de uma diferença.

Warburg leu Nietzsche, mais destacadamente a oposição entre apolíneo e dionisíaco, tendo *Atlas Mnemosyne*, por seu estudo de *pathosformel*, trazido ao Renascimento a porção dionisíaca que lhe faltava (presente na Antiguidade). Na leitura nietzschiana há duas vontades criativas em choque nos ideais clássicos que atravessam toda cultura e as artes do Ocidente. Na primeira vontade, apolínea, temos o princípio de individuação, em que o sujeito e o objeto possuem lugares fortemente destacados, e só há entre eles a capacidade de se contemplarem de forma afastada, numa ordenação que visa a perfeição, a beleza, a realização do sonho romântico. “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia”. (NIETZSCHE, 2007, p. 25).

Já na segunda vontade, dionisíaca, temos a completa embriaguez, em que não mais há espaços que se destaquem e fixam ordens, contemplações. “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: uma força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez”. (NIETZSCHE, 2007: 28). Não há mais sujeito ou objeto, tudo faz parte do Uno-primordial, uma unidade sem fronteiras que se direciona em oposição ao princípio de individuação, afirmando-se numa vontade coletiva radical para além ou aquém das aparências. A vida em movimento, seja na dor ou no prazer, na alegria ou no sofrimento – tudo em igual potência, cria e descreia sem cessar e necessariamente. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem.”. (NIETZSCHE, 2007, p. 28).

No entanto Nietzsche, através da observação da música e do mito trágico, pensa não numa vitória de uma ou outra vontade, ou muito menos numa síntese entre ambas, mas na sua coexistência, sua simultaneidade impossível a partir de um intervalo – que Nietzsche irá tornar possível com a metáfora da dissonância.

Música e mito trágico são de igual maneira expressão da aptidão dionisíaca de um povo e inseparáveis uma do outro. Ambos procedem de um domínio artístico situado para além do apolíneo; ambos transfiguram uma região em cujos prazenteiros acordes se perdem encantadoramente tanto a dissonância como a imagem terrível do mundo; ambos jogam com o espinho do desprazer, confiando em suas artes mágicas sobremaneira poderosas; ambos justificam com tal jogo a própria existência do "pior dos mundos". Aqui o dionisíaco, medido com o apolíneo, se mostra como a potência artística, eterna e originária: no centro do qual se faz necessária uma nova ilusão transfiguradora para manter firme em vida o ânimo da individuação. Se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância -- e que outra coisa é o homem? -- tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza sua própria essência. (NIETZSCHE, 2007, p. 141).

Apesar de concentrar especiais esforços por um olhar dionisíaco, Warburg parece que exaustivamente procura, acima de tudo, a imagem da dissonância em *Atlas Mnemosyne*. Agora cabe pensar como se apresenta essa mesma imagem nas HQs. Porém já podemos dizer, a imagem dos quadrinhos é a de *Atlas Mnemosyne*. Nietzsche tem em comum com pensadores do seu tempo, Marx, Freud, Bergson, entre outros, a imagem de um entrelugar em choque que muito será repetida ao longo do século XX. Pode-se dizer, com alguma segurança, que o pensamento moderno, por meio de seus pensadores basilares, em muito se enxerga a partir desta condição rachada em atrito. Politicamente o que está em jogo, principalmente no olhar nietzschiano, é uma alternativa à específica leitura da dialética

hegeliana em que se insiste na dinâmica ser, não-ser e devir, com a presunção de uma síntese sob o processo elíptico de teses e antíteses. É preciso manter o devir desassociado de qualquer pensamento sintético, impedir que sua potência seja reduzida a um equilíbrio que atenua diferenças e amarra semelhanças. O devir em Nietzsche aparece como possibilidade eterna e cíclica de transformação que não necessariamente reduz choques ou mesmo se delimita no tempo futuro. A todo o momento, inclusive no já passado, o super-homem nietzschiano prova sua intempestividade. Portanto o homem dissonante, pensado pelo moderno, é aquele que é estranho a si mesmo, que se reconhece em crise de valores no homem feito como obra de arte nietzschiana.

Por isso as exposições acabam sendo um lugar privilegiado, uma espécie de espelho torto, que por vezes também é uma janela para fora. O que Warburg faz é situar a dissonância nas imagens e as imagens em séries estranhas a si mesmas. Essas questões, imagetivamente, não seriam a condição das histórias em quadrinhos?

Apesar das muitas problematizações que se pode levantar, basicamente o que garante uma HQ é a presença de dois ou mais quadros, geralmente interligados por um mesmo cenário, personagem, movimento, tema etc. Graficamente, portanto, os quadrinhos são duas imagens em choque na produção de alguma significância. O cinema também tem esse mesmo talento, no entanto a condição narrativa mais comum não tende a privilegiar a coexistência de quadros. Ainda assim outro aspecto é importante, a sarjeta das HQs. O cinema novamente a possui, mas ela desaparece na projeção. Com os quadrinhos a sarjeta é manifesta. Podemos então, a título de método, entender que histórias em quadrinhos são histórias em dois ou mais quadros divididos por uma sarjeta. Insisto na sarjeta, pois a imagem da dissonância que Warburg busca não está tanto nas imagens justapostas, mas no painel, na imagem negra ao fundo, tão obscura quanto a imagem sempre ausente no projeto sem fim de *Atlas Mnemosyne*. A cisão, a imagem de corte que garante uma dissonância ou provoca a inquietação não são a coexistência das duas ou mais imagens, mas a sua afirmação sob uma imagem paradoxal, a sarjeta, que precisa ser presente para garantir uma possibilidade narrativa e ausente para que seja ignorada em nome da própria narrativa que sustenta. Trata-se, portanto, de uma reconsideração da noção de índice, sendo que nesse sentido o índice não dá a ver uma verdade ausente, mas presentifica uma ausência, que ao

estabelecer relações sempre presenciará outra ausência, que por sua vez se repete na ligação carente de novos indícios: uma conexão infinita e plural de traços – como nos quadrinhos.

Presença-ausência: talvez este seja o melhor conceito por agora. A sarjeta como a manifestação da montagem decisória, da montagem que opta, recorta, cola – enfim, potencializa –, de maneira tão arbitrária quanto os valores o são para o homem moderno na concepção nietzschiana. Por isso os quadrinhos também são a imagem da dissonância, a sarjeta, além da imagem material dissonante, é a imagem de uma imagem que não podemos tradicionalmente suportar: o vazio. Existe imagem do vazio? Na tradição iconológica é praticamente impossível, pois como a imagem pode ser afirmativa sendo um ícone do vazio? No entanto ao conceber a imagem como um simulacro que abre as potências do falso, pode-se dizer que a imagem, por si só, se dá justamente naquilo que ela preenche no seu espaço interno, mas ao mesmo tempo o deixa escapar nos seus infinitos potenciais, tornando-se vazia, mas vazia cheia. Não é esta precisamente a imagem da sarjeta na narrativa quadrinizada? Pensar a sarjeta é pensar o quadro de Kazimir Malevich, “Quadrado negro sobre fundo branco”, não um quadro sem nada, mas um quadro com nada. A sarjeta é a presença-ausência que torna visível a invisibilidade do vazio.

No entanto ainda é preciso pensar com maior rigor o vazio na imagem e de que maneira ele se traduz de forma dissonante por meio da sarjeta nas histórias em quadrinhos. Somente assim é possível garantir uma hipótese, histórica e cultural, sobre a insuportabilidade artística das HQs. Contudo, por todo o panorama aqui apresentado, é consideravelmente acertado apostar numa pesquisa futura onde os quadrinhos estão na sarjeta – não só na sarjeta espacial, na divisória dos quadros, mas precisamente na sarjeta temporal, na montagem da anacronia histórica e cultural, potência das histórias em quadrinhos, algo que a exposição de 1951 ainda faz ver.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 504-513.

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – 20 a 23.08.2013

ANDRAUS, Gazy. **Existe o quadrinho no vazio entre dois quadrinhos?** ou o koan nas histórias em quadrinhos autorais adultas. 1999. 248 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-198.

\_\_\_\_\_. *Experiência e pobreza*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. *O narrador*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-222.

CIRNE, Moacyr. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

COUPERIE, Pierre. **Historia em quadrinhos & comunicação de massa**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente: historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.

\_\_\_\_\_. **Quadrinhos e arte sequencial**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.

GROVE, Laurence. **Comics in French: The European Bande Dessinée in Context**. Inglaterra: Berghahn Books, 2010. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=B0AzqTDBdHYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 10 ago. 2012.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

MOYA, Álvaro de. **Anos 50, 50 anos: São Paulo 1951/2001**. São Paulo: Opera Graphica, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da história em quadrinhos**. Porto Alegre: L&pm, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the innocent: the influence of the comic books on today's youth**. Nova York: Rinehart, 1954. Disponível em: <[http://www.4share.d.com/file/cLO2UuIf/Seduction\\_of\\_the\\_Innocent\\_by\\_F.html](http://www.4share.d.com/file/cLO2UuIf/Seduction_of_the_Innocent_by_F.html)>.