

Resumo: Embora questões e métodos de análise sobre o ritmo nas imagens figure entre temas da literatura sobre arte e teorias da imagem, tais abordagens formais não possibilitam atingir a sua função discursiva, em especial quando tratamos de uma História em Quadrinhos. Aproximando tais estudos às pesquisas sobre estrutura narrativa e teorias sobre efeito literário, pretende-se, através de exercícios de análise comparativa de algumas sequências entre *mangás* e *comics*, esboçar um modelo que possa atingir a função que o ritmo visual (graficamente construído) ocupa na leitura. Consideramos que aspectos plásticos e gráficos constroem certas disposições ao leitor; sendo um lastro afetivo necessário para enfrentar e integrar o todo narrativo ficcional e seu tecido de ações. Por conseguinte, é preciso considerar que o próprio tecido de ações constrói um efeito ritmo através de uma compressão ou distensão em sua forma de apresentação. Tal exercício se deterá sobre como o fenômeno gráfico da *sequencialização* das imagens temporaliza a leitura construindo disposições afetivas que servirão de modulação para as ações desenvolvidas. Também pretendemos apontar elementos dessa relação gráfico-narrativa que funcionem como uma proposta preliminar que aponte dois modos de construção de narrativas gráficas, aqui representadas pelas *comics* e pelos *mangás*.

Palavras-chave: Narrativa – Ritmo – História em Quadrinhos – Mangá – Comics

Introdução

Esta comunicação tem por objetivo apresentar a pesquisa em andamento sobre a construção rítmica no *mangá* Vagabond tomando como campo de ilustração a análise comparativa de uma sequência do referido *mangá* e um capítulo de um *comics* de super-heróis da DC Comics da série regular do Batman.

A pesquisa geral busca avaliar a função que o ritmo, graficamente construído, ocupa na leitura, enquanto efeitos possíveis. Consideramos que aspectos plásticos e gráficos constroem certas disposições ao leitor; sendo um lastro passional necessário para enfrentar e integrar o a narrativa ficcional e seu tecido de ações.

Dessa forma é preciso considerar duas dimensões temporais, uma própria do encadeamento das ações e outra construída pela materialidade gráfica das HQ's.

Inicialmente investigamos como a estrutura narrativa segmenta, ordena e dimensiona ações (tendo como matriz teórica estudos sobre a construção temporal da narrativa em Genette)

* Mestrando em comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal Fluminense. Email: jonathasaraujo@gmail.com

em busca dos recursos textuais a partir dos quais se constrói disposições passionais no leitor. Para tanto é preciso ir além da tradição estruturalista em direção a uma fenomenologia da leitura como intenta os estudos “pós-clássicos” da narrativa (BARONI, 2006).

Este exercício pretende então investigar, nos segmentos escolhidos, como é construída essa relação de disposições passionais segundo o modelo de tensões narrativas (BARONI, 2006) e como esse efeito estabelece uma vivência temporal ao leitor. Devemos apontar, também, como aspectos do estilo gráfico contribuem para a construção desse dado da estrutura textual ou mesmo sendo dele é resultado. E por fim problematizar se a construção rítmica é exclusiva da estrutura tensiva posta pelas ações desenvolvidas ou se é possível que aspectos plásticos e gráficos também desenvolvam uma estrutura análoga, capaz de afetar o leitor, porém, sem elementos figurativos.

Antes de prosseguir é preciso esclarecer que esta apresentação não pretende estabelecer limites conceituais do que por ventura é um *comics* americano de super-heróis e o que seria um *mangá*. Veremos que a maior parte do recursos apresentados podem ser atribuídos a diversas escolas e estilos de quadrinhos. O que queremos enfatizar são os modelos possíveis de se contar uma história utilizando recursos gráfico-plásticos em sequência. Mas também é possível apontar tendências para ambas produções em questão e esse foi o motivo da escolha de uma análise comparativa, apontar tendências divergentes. Com esse intuito foi escolhido uma série do *mainstream* dos *comics* americanos que possuísse semelhante tipos de ações (lutas, confrontos, duelos, embates, etc.) com o *mangá* Vagabond, que é o corpus da pesquisa geral. Embora Vagabond seja um *mangá* autoral e não seja desenvolvido dentro do modelo de produção dos *mainstream mangás*, temos, na sequência que nos interessa, um modelo de construção que encontramos em vários *mangás* de lutas e duelos como Cavaleiros do Zodíaco, Dragon Ball, Naruto, etc. Será sobre sequências que possui um confronto que o exercício será desenvolvido.

Análise da estrutura temporal em Genette.

Genette, em *Discurso da Narrativa*, desenvolve um estudo sobre a temporalidade do discurso narrativo a partir da obra de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*.

Seguindo as tradições estruturalista, Genette estabelece uma separação do relato e o discurso da narrativa, ou seja, o conteúdo significado e sua expressão significante. Nesse caso devemos considerar então uma temporalidade da relação entre a configuração do tempo tanto do relato quanto do discurso.

Se da parte do relato, logo, sobre as ações, é fácil identificar um construção temporal por estar radicada no seu desdobramento natural e lógico no tempo, o mesmo não se dá sobre o discurso. Genette sugere que a construção temporal no discurso é devedor de uma condição de leitura: “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura.” (GENETTE, 1995, p.33)

Logo, acreditamos ser possível admitir que essa outra temporalidade seria uma experiência vivida pelo leitor; porém não é dessa forma que ele desenvolve o seu estudo. Genette chega até considerar que essa condição de temporalidade não é tão presente, ou é mais dificilmente configurada, em formas expressivas que não permitem uma leitura através do tempo como a literatura, cinema, música, etc. (GENETTE, 1995, p.33).

Genette desenvolve seu problema sobre a temporalidade tomando como pressuposto uma condição de leitura que dura, e isso não é, necessariamente, uma experiência temporal vivida, como veremos mais adiante sobre a construções de tensões narrativas. Logo, para Genette, as expressões narrativas que tenham, por ventura, a possibilidade de estagnar o fluxo de leitura tendem a provocar um colapso da narrativa.

Apesar da promessa em contrário, o estudo de Genette sobre a temporalidade da narrativa dá-se sobre a forma como as ações são apresentadas e ordenadas. Ele retorna à forma do conteúdo e não sobre a expressão.

Genette coloca um grande problema para o estudo da temporalidade, o de se avaliar e medir a duração da narrativa. Por isso se faz necessário estabelecer uma relação da duração da diegese e do discurso, supondo um ponto de isocronia, hipotético, em que as ações durariam o mesmo tempo de serem relatadas; isso somente seria possível nos diálogos. Essa temporalidade não seria propriamente sobre o tempo da leitura. Esse andamento de leitura seria invariável, e um estudo sobre a temporalidade seria sobre o quanto as ações ocupam da extensão/duração do discurso narrativo.

Considerando essa relação entre ações e extensão do discurso teríamos dois polos possíveis de anisocronias: as elipses em que nem se toma extensão no discurso para representar ações, e as descrições em que não haveria nenhuma ação representada, mas o discurso poderia se estender ao infinito. Mas no meio desse espectro há uma infinidades de possibilidades que a tradição romanesca teria reduzido a apenas quatro modos, em resumo:

- Elipses em que $TN^1 = \emptyset$ $TH^2 = n$;
- Pausa descritiva em que $TN = n$ e $TH = \emptyset$
- Cena - Isocronia típica nos diálogos $TN=TH$
- Sumário $TN<TH$

Embora Genette não se dedica propriamente ao ritmo, aqui ele detecta algumas das características de sua formação: uma sugestão de variabilidade do andamento da narrativa. Ele aponta na tradição da narrativa romanesca a variação entre cena e sumário. É sobre essa observação que a variação ganha outro contorno, mas sobre a qual ele não se detém:

Na narrativa romanesca, tal como funcionava antes da Recherche, a oposição de movimento ente cena detalhada e narrativa sumária reenviava quase sempre para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, coincidindo os tempos fortes da ação om os momentos mais intensos da narrativa enquanto que os tempos fracos eram resumidos a traços largos e como de muito longe...(GENETTE, 1995, p.110)

De fato, seria muito pouco considerar o ritmo apenas como um andamento das ações, ou a disposição dessas ações na duração ou extensão do discurso da narrativa. Nesse sentido só poderíamos falar de um ritmo acelerado e retardado. Genette já identifica que a variação regular de andamento é significativa na construção rítmica e na construção de efeitos. Daqui, podemos considerar que o ritmo se realiza como um andamento pontuado que estabelece um *frequênciação*. Assim como na música, onde o ritmo surge a partir da frequência de uma estrutura de variação e repetição.

Porém pouco podemos dizer sobre os efeitos dessa investigação sobre a experiência de leitura, sobre a apreciação. Genette, ao considerar que a dimensão temporal da leitura se realiza na extensão/duração da matéria significativa e não sobre a experiência de leitura (ao contrário do que havia prometido) deixa de lado qualquer possibilidade de enfrentar a experiência passional sofrida pelo leitor em relação ao tempo. Também não avançamos sobre a matéria expressiva e a sua singularidade gráfica, já que o estudo sobre a duração, assim desenvolvido por Genette, recai sobre as ações e logo sobre o relato.

O tempo/andamento da leitura para além dos eventos de ações.

Por outro lado, podemos avançar sobre como a matéria expressiva, e no caso que nos interessa, as narrativas gráficas sequenciais, podem modalizar um andamento, assim como o

¹ Tempo da Narrativa enquanto tempo da expressão.

² Tempo da História enquanto tempo do relato.

relato. Diferente de Genette, podemos assumir que em alguns suportes narrativos a leitura, de fato, pode acelerar-se ou reter-se, para além da duração do relato sobre o discurso narrativo.

Valéry Cools (2011), na busca por definir características específicas do *mangá*, sugere que tal objetivo deveria se ater a uma fenomenologia da leitura. Para atingir tal abordagem é necessário primeiro isolar alguns aspectos formais constantes que influenciam na leitura.

Dessa forma Cools sugere três características da leitura que distanciam os *mangás* do demais modelos e escolas: 1. Rápido andamento da leitura³; 2. Contraste e Fragmentação; 3. Tabularidade. A partir de tais características podemos propor valores paradigmáticas na experiência de leitura de narrativas em quadrinhos. Assim como em Genette, vamos nos ater somente ao andamento de leitura por considerar como elemento fundamental para podermos tratar da configuração temporal. Porém, mesmo as demais características postas por Cools também contribuem para estabelecer e modalizar essa configuração temporal. Em análise poderemos pontuar tais características, mas no momento exploremos o rápido andamento de leitura. Cools observa três recursos que o modalizam:

Quantidade informação – Em geral os *mangás* possuem muitas páginas porém com menos informações em cada uma, e em diferentes níveis. Principalmente a informação textual. O texto teria um peso muito importante para a desaceleração do andamento de leitura. No *mangá*, até mesmo quando alguns balões com muitas falas aparecem, opta-se por isola-los da informação visual restante (em quadros vazios e em branco) facilitando uma leitura que depreenda um empenho menor. Ela ainda nota que nos mangas há uma grande quantidade de quadros em silêncio.

Simplicidade gráfica – Funciona similar ao primeiro, porém aqui é apontado aspectos gráficos e plásticos como o uso somente do preto e branco. Da mesma forma o tratamento do fundo é esquemático tendendo ao minimalismo. Reduzindo, assim, a quantidade de informação que poderia exigir uma atenção maior do leitor em sua decodificação.

Rupturas Estilísticas – Em geral *mangás* seguem um estilo de representação (principalmente nos personagens), porém há momentos em que esse estilo é rompido. Há pelo menos o normal e o extremo (seguindo o exemplo dos personagens). Bem, esse tipo de código facilita a compreensão do significado do que é pretendido em cada quadro em que o efeito acontece.

³ No original ela diz *accelerated reading rhythm*, porém o termo ritmo não foi usado por crermos que ritmo é uma construção de sentido que convoca algo a mais do simplesmente um andamento de leitura. O ritmo traz consigo instruções a partir de disposições passionais.

Cools, em sua busca por definir o *mangá* observou estratégias gráficas que instruem um andamento da leitura. E também, devemos supor, assim como há estratégias que permitem um andamento mais rápido da leitura, há estratégias que constroem o efeito contrário. Assim como no encadear e dispor as ações sobre a materialidade do discurso narrativo, fundando-lhe uma temporalidade, o próprio modo da matéria expressiva em se articular também constrói uma dimensão temporal. Mas ainda continuamos apenas na ideia de um simples andamento. Resta ainda considerar e apontar como esses elementos gráficos instauram não um andamento simples, mas também um andamento pontuado, conforme posto por Genette sobre as ações. Para tanto é preciso superar a ideia de *ações*, que remete ao conteúdo figurativo, e considerar que mesmo aspectos plásticos e gráficos podem dispor-se em relação à sua extensão e duração como eventos.

Tensões narrativas e a dimensão passional do texto

Baroni pretende colocar em questão a dimensão passional da narrativa, dimensão que, como vimos, embora apontada, não foi tratada nos estudos estruturais clássicos da narrativa. Baroni pretende discutir efeitos da tensão narrativa, que envolve o estabelecimento de suspense e curiosidade, e estes, como afetos que instauram um vivência temporal na leitura.

Antes precisamos esclarecer o que ele toma como dimensão passional do sentido.

Pour résumer, on pourrait dire qu'au lieu de ne s'intéresser qu'au rapport actif d'un sujet qui vise un objet, on s'intéresse désormais également au rapport passif d'un sujet qui est affecté par un objet. Cet objet qui affecte le sujet manifeste sa présence par une forme quelconque de résistance opposée à l'agir, et c'est cette résistance qui tend à produire des émotions. D'Aristote à Ricoeur, l'agir a toujours été associé au pàtir, l'action à la passion, l'activité à la passivité ... (BARONI, 2006, p.163).

Mas o autor chama atenção para pensar a dimensão ativa/passiva em uma dialética, afinal é preciso considerar os efeitos emocionais da própria trama (logo um efeito possível a partir de uma integração de uma dimensão cognitiva). Em resumo, é a ideia de uma abordagem fenomenológica: “il s'agit de mettre l'accent, dans une perspective phénoménologique, sur la manière dont l'objet affecte le sujet, précisément dans la mesure où ce dernier tente d'agir sur lui.” (BARONI, 2006, p.164).

Não poderíamos considerar as dimensões em separado, já que um efeito de expectativas (que é construído cognitivamente com base em diagnósticos e prognósticos/ retenção e projeção) é devedor de uma *resistência* do texto que coloca o leitor em uma passividade parcial no desenrolar da trama; mas isso, o encontro, é o que provoca a

curiosidade, cria suspense e tensões narrativas. A leitura é essa dimensão dialética entre padecer a uma situação e reagir sobre ela.

Enfim, percorrer uma narrativa é um jogo em que o leitor está sempre na incerteza dessa processo. Quando somos surpreendidos por eventos de uma situação nova estamos ao risco da desintegração do fluxo, nesse momento padecemos, e é esse padecer que nos faz reposicionar a narrativa, ainda que provisoriamente, e nos reposicionarmos diante dela.

E isso traz uma condição passional à temporalidade vivida, para além de uma relação cognitiva, a sua duração. Aqui a retenção e crise do fluxo pode ser vivida na angústia da impaciência, do tédio e etc. Esse constatar do risco é modulado emocionalmente. Em suma queremos dizer que a duração ou extensão da matéria expressiva da narrativa só configura uma temporalidade na experiência de leitura, somente se dispor, nesse sujeito, afetos; somente assim o tempo é vivenciado.

Se as narrativas são uma forma de representar a aventura humana isso não é somente sobre o conteúdo da intriga, mas propriamente sobre jogo de paixões que surge do principio dialógico entre intensão e extensão, evento e percurso. O estado passional de estar à beira do desconhecido, correr perigo.

Se a narrativa toma emprestado a temporalidade da leitura, esse empréstimo não é sobre a extensão ou duração da matérias expressiva da narrativa, mas sim sobre a experiência de leitura que coloca o sujeito em condições de sua própria existência. O tempo que é tomado de empréstimo é o tempo da experiência vivida pelo leitor. Não é o andamento, a sequência ou ordem de leitura que fundam uma temporalidade vivida, ela já está na estrutura do leitor, a estrutura textual tem o poder de remeter-se a essa condição.

Essa condição passional da narrativa é fundamento de sua interpretação, no sentido em que fazer hipóteses, verificá-las e sustentá-las só é possível quando o leitor esta a beira do risco de desintegrar a narrativa. Baroni sugere duas modalidades de interpretação: *Prognósticos* e *Diagnósticos*. Logo, se dá a partir de duas modalidades de afetos: surpresa e curiosidade, sendo que cada uma aponta para um sentido diferente no decurso da leitura e assim constrói um vivência temporal:

	Modalidade	
Estrutura (Tessitura da intriga)	Relação cronológica de um evento marcada pela disjunção da probabilidade	Representação obscura de um evento presente ou passado
Dimensão Passional Tensão narrativa que afeta o interprete	Suspense	Curiosidade
Dimensão Cognitiva Implementado na interpretação	Prognóstico	Diagnóstico
Relação com tempo	Futuro	Passado

Bem, esse jogo de hipóteses e suspensão da resolução funciona a partir de uma pontuação da andamento da narrativa. Logo podemos desenhar um conceito ainda provisório sobre o ritmo: o ritmo se realiza expressivamente como um andamento pontuado e estabelece um jogo de paixões em forma de tensões (expectativas/resoluções) com base em um sistema cultural e a partir desse sistema disposições emocionais de ordem temporal. Como suspense e curiosidade. Mas devemos supor outras modalidades, pois estas propostas colocadas por Baroni levam em conta apenas a direção do fluxo de paixões, entre passado e futuro, fundando assim uma temporalidade, mas ainda há modos de viver essa temporalidade.

Proposta sobre *comics* e *mangá*.

Posto as considerações sobre como narrativas, e especialmente narrativas gráficas, podem construir e dispor um andamento pontuado no fluxo das ações e na sua leitura, e esse andamento pontuado sendo a estrutura textual que provoca uma tensão narrativa, vejamos como se estabelecem tensões nos trechos escolhidos.

Batman 400

Um breve prólogo é necessário para situar eventos anteriores ao trecho analisado. No dia em que o Batman ganha mais um ano de existência um de seus maiores inimigos (e o único que sabe sobre sua identidade secreta) Ra's Al Ghul, elabora um plano para tentar cooptá-lo para seus ideais. Em seu plano ele liberta todos os principais inimigos do Batman para ameaçar vários personagens que mantêm um relação próxima com o herói. Batman segue para o local que Hera-Venenosa, Charada, Espantalho e Crocodilo usavam como cativeiro para alguns dos reféns. O capítulo anterior termina com a dedução de Batman sobre o local do esconderijo após uma análise de um indício. Tal situação já estabelece a expectativa do resgate. Tudo isso se confirma com o início do capítulo que se segue.

Tentemos descrever os acontecimentos:

Batman entra sorrateiramente na estufa e surpreende Espantalho com um golpe. Em seguida liberta os reféns e com a ajuda da mulher gato também surpreende os demais bandidos que estavam em outro cômodo do esconderijo. Todos são derrotados e imobilizados, apenas tendo um pouco mais de resistência o Crocodilo, que deixa Batman ferido. Ao fim Batman dá algumas vagas instruções para Mulher-Gato de um plano que o leitor ainda não sabe, e nem mesmo a Mulher-Gato.

Tal tentativa ainda não atinge um cerne dos acontecimentos, o núcleo das ações do relato. Fazemos um outra tentativa que se aproxime mais de uma suposta separação entre o relato e discurso.

Batman entra no esconderijo; Batman golpeia espantalho; solta os reféns; enfrenta os demais bandidos com a mulher-gato; segue para executar um plano.

Uma descrição apenas das ações do foco narrativo: Batman entra no esconderijo; golpeia espantalho; liberta os reféns; enfrenta Crocodilo; vai embora com um (plano em mente).

Dessa forma podemos estabelecer que Batman empreende cinco ações, sendo que duas possuem mesmo teor, uma luta, executada de dois modos diferentes. A primeira contra o Espantalho ganha apenas um quadro enquanto a outra, contra o Crocodilo, ganha seis. No total tudo é narrado em três páginas e dezenove quadros.





Figura 1: MOENCH, Doug; STACY, Ken. *Batman #400*. São Paulo: Abril, 1986.

Podemos dizer que se trata de um sumário, os quadros pouco excedem o núcleo das ações. Conta-se pouco em pouco páginas, mas ainda sim $TN < TR$. Apenas uma ação é dilatada em relação às demais e é justamente esta que ganha um contorno tenso. No momento em que Batman é imobilizado por Crocodilo e sua agonia dura, para o leitor, quatro quadros; o fluxo narrativo é posto em crise. O leitor padece dessa crise, assim como o herói padece em sua agonia, e se vê convocado a estabelecer um prognóstico de duas situações possíveis: Batman conseguirá se livrar de seu algoz? De fato a última possibilidade, a derrota do herói perante o vilão é a mais sugestiva e crítica, as conjecturas são mais difíceis de estabelecer. Está possibilidade levaria o leitor imediatamente ao segundo impasse: O que se passará a partir da queda do herói? Mas vemos que essa possibilidade é descartada, a narrativa resolve o conflito de maneira mais óbvia nas narrativas de super-heróis, e nem se torna fundamental para a função narrativa que esse capítulo possui quando integrado em nível superior. Se tentarmos fazer um resumo do capítulo inteiro teríamos: Batman liberta os reféns.

Mas voltemos ao o que nos interessa, que é estabelecer a situações em que se coloca um impasse tenso. O seu fechamento se dá mesma forma: o plano ainda oculto de Batman

projeta as expectativas para adiante no fluxo narrativo, ou se quisermos, cria um pequeno suspense sobre o qual o leitor elabora prognósticos. Para tanto é preciso dar condições mínimas para tal tento. No caso, o plano de Batman envolve: ele (*Bater asas*), uma aeronave (*no campo de pouso*) e a Mulher-Gato (*me encontre*). Associado a um dado anterior de que ainda há reféns presos em outros lugares, conseguimos estabelecer a finalidade do plano (salvar os demais) em nossas conjecturas, mas pouco sobre a sua natureza. Bem, a resolução desse impasse é elaborada em outro capítulo por vir.

Aqui, tal estrutura possui uma função de gancho narrativo, porém não muito intenso, como podemos perceber. Tal impasse não coloca um grande perigo ao prosseguimento narrativo (como seria caso Batman tombasse perante Crocodilo). Nesse caso não é necessário, pois toda a história em questão esta presente em apenas um número da série. Não é preciso criar um grande impasse para provocar uma reação de mesma grandeza no leitor já que apenas ao virar a página a narrativa prosseguirá. A estratégia seria muito diferente caso a história fosse dividida em dois ou mais números da série. Nessa situação a intensidade deveria ser suficiente para superar barreiras para além do virar de página. Devemos observar também que muitas séries do tipo possui elementos de reforço do impasse colocado no último número da revista, elementos que muitas vezes estão fora da própria revista como notícias, propaganda da saga em outras revistas, os fóruns de fãs, e etc. Em especial, a capa, ou a capa do próximo número, possui um papel fundamental em reforçar aquele estado passional sobre o qual o capítulo anterior findou-se. Tais elementos não são necessariamente textuais, embora prolonguem a experiência narrativa para além do texto, pois reforçam, retomam e prolongam estados passionais.

Bem, descrevemos as ações narrativas e um pouco dos momentos em que o texto convoca uma ação do leitor por fazer-lhe padecer em uma tensão. Mas apenas observamos isso sobre ações, devemos agora fazer um esforço em observar como o desenvolvimento do tratamento gráfico e plástico contribui nesse jogo dialógico.

Essa economia no uso de quadros só é possível a partir de uma modelo de representação. Vimos que nesse capítulo pouco encontramos estruturas que provoquem uma interrupção narrativa e logo instaurem um impasse e uma tensão.

Podemos dizer, então, que o trecho é orientado mais em instaurar um fluxo em sua relação entre quadros do que a sua crise. Dessa forma a relação entre quadros é preferencialmente linear pois favorece um relação de causalidade física. O quadro possui um poder de remeter o quadro anterior e/ou o quadro seguinte por um vestígio ou uma relação simbólica (CARRIER, 2002)

A relação entre o primeiro e segundo quadro esboça um relação entre *fora-dentro*, reforçada pela movimento do herói em direção ao esconderijo. Pouco depois vemos o quadro com o Espantalho e logo em seguida o mesmo leva um golpe do Batman. No segundo quadro dessa ação podemos ver vestígio do quadro anterior. Seguindo, vemos Batman libertar os reféns e no seguinte quadro ele com um dos reféns que irá acompanhar-lhe nas ações seguintes. Na outra página o primeiro quadro com os demais bandidos e o segundo com a inserção de novos elementos.

Na última linha da segunda página aparentemente essa ordem se quebra, o primeiro quadro da linha não se relaciona com o segundo mas somente com o quarto, enquanto os quadros centrais é que se relacionam. Poderíamos supor que uma linearidade é substituída por uma valor tabular. Porém se tivermos em conta que a relação linear e tabular desenvolvida por Fresnault-Derruelle (FRESNAULT-DERRUELLE, 1976) leva em consideração o modo como os quadros se relacionam, ainda sim estamos em uma relação linear, que apenas procede um salto, similar a uma montagem em paralelo.

Vemos até aqui que essa relação se desenvolve aos pares, o suficiente para provocar o fluxo. No momento em que se esboça uma crise nesse fluxo é quando o número de quadros para dar conta das ações desenvolvidas aumenta, mas ainda há o seu fechamento. Isso acontece justamente na cena em que Batman é imobilizado por Crocodilo. Até mesmo o esquema de representação se altera, os quadros parecem se repetir e não mais criam um relação de remetimento físico. A quase reprodução do quadro anterior não permite remeter ao seguinte, dessa forma insinua-se um colapso do fluxo até o momento em que Batman golpeia Crocodilo. Por fim, o penúltimo quadro apresenta um resumo da sequência e levanta expectativas para o próximo capítulo. Nesse caso os quadros não se relacionam e pouco conseguem remeter-se entre si, mas isso é necessário para criar a suspensão, ainda que seja até a próxima página já que é o próximo capítulo.

Podemos perceber que a diagramação e o modo de representar os personagens e ações dentro dos quadros estabelece em um nível micro, e não sobre o conteúdo do relato, a mesma relação de impasse e expectativas, porém não são fortes o suficiente para de fato falarmos de tensões a partir da realização visual. Aqui há uma forte relação de causa e consequência física que praticamente não permite ao leitor estabelecer uma outra expectativa, necessária para termos uma tensão. Qualquer outra conjectura e resolução comprometeria por completo a coerência narrativa. Nesse caso, já que não se trata de uma narrativa experimental ou um discurso ensaístico, o grande objetivo do texto é ser capaz de estabelecer tensões sem perder sua coerência.

Vemos então que em Batman a orientação linear, que favorece a relação forte entre causalidade física entre quadros, não permite que se coloque grandes tensões narrativas em seu nível micro, quadro-a-quadro. Esse é um exercício elaborado nas grandes estruturas do discurso como o arco narrativo, capítulos ou sequência. Essa orientação favorece a economia narrativa, assim é possível contar utilizando poucos quadros e páginas.

Vagabond

Takezo está na vila Miyamoto para dar notícias sobre Matahashi (seu amigo de infância e companheiro durante a guerra) à sua mãe e à sua noiva, porém ele está sendo procurado pelos seus crimes. Nesse momento Takezo foge pelo meio da mata mas é surpreendido por outro espadachim que, em princípio, não é um dos militares que estão em sua busca, mas alguém ainda desconhecido. Seu algoz se apresenta como Tsujikaze Kohei, que sabemos ser irmão mais novo de um bandido morto por Takezo anteriormente.

Assim termina o capítulo anterior e o atual retoma, enfatizando a estrutura tensiva. Tal condição, para adotarmos o vocabulário de Baroni, tanto provoca um *suspense* e uma *curiosidade*, pois ao mesmo tempo em que aquele novo personagem ameaça o herói ele remete ao passado e só poderíamos prosseguir se fizermos conjecturas sobre o desfecho do embate iminente e sobre as motivações que levaram Kohei a tal tento e que implica em reposicionar o que já fora relatado.

Assim como em Batman, o capítulo anterior ao trecho de análise também finaliza com uma estrutura tensiva que serve para manter a motivação do leitor em continuar, aquilo que costumamos a chamar de gancho. Nesse caso a tensão se estabelece duplamente, tanto como suspense e como curiosidade, solicitando do leitor um prognóstico (qual será o desfecho do duelo?) e um diagnóstico (qual motivação gerada no passado dos irmão Tsujikaze que leva o mais novo a reivindicar o assassinato do mais velho?). Aqui percebemos que a tensão é muito mais forte e intensa em relação a que deu origem ao capítulo de IX de Batman #400, embora os capítulos, que se remetem mutuamente, estejam no mesmo volume. Aqui devemos notar as condições de produção e distribuição, que geralmente se dão diferentemente dos números de Batman. O número de Batman em questão é um número especial, que fecha completamente um arco narrativo (O embate entre Batman e Ra's), mas que deixa elementos em suspensão para dar continuidade à série (todos os inimigos de Batman continuam livres e logo se iniciará uma caçada). Mas também é comum que arcos se estendam por alguns números, e nesses casos deverá se construir tensões mais fortes, assim como em Vagabond. Mas em Vagabond quase todos os capítulos, independente de estarem em um mesmo volume ou não, terminam

com ganchos intensos. Nesse caso o autor inclui elementos que flexibilizem a publicação e distribuição da série. Sabemos que no Brasil, e em muitos outros países, a publicação era dividida em dois volumes em relação ao seu original publicado no Japão. A estrutura tensiva entre os capítulos é construída para atender essa condição incerta de distribuição. O autor também disponibilizava (a partir da editora que o representa) mais capas do que eram publicadas no Japão, afinal a capa é o primeiro elemento que retoma o impasse narrativo colocado no volume anterior.

Bem, os dois iniciam um breve combate em que Tsujikaze esclarece que não tem por objetivo uma vingança mas uma punição ao homem que tirou-lhe o direito de matar o seu próprio irmão. Aqui a aposta sobre o *diagnóstico* se fecha e ao mesmo tempo abre outra, já que não se trata de uma vingança (a hipótese mais recorrente em histórias com situações semelhantes). Porém não se sabe ainda sobre o que se trata. O combate é interrompido quando aparecem os soldados em busca de Takezo. Tsujikaze foge enquanto Takezo enfrenta o grupo de militares que estão em sua caça.

Façamos a mesma tentativa em descrever sumariamente as ações: Takezo enfrenta Tsujikaze; os soldados descobrem Takezo; Tsujikaze foge; Takezo enfrenta os soldados.

Descrição das ações do foco narrativo: Takezo enfrenta Tsujikaze, Takezo enfrenta os soldados.

Assim como em Batman poucas ações são narradas. Takezo age duas vezes, ambas em duelo, sendo o primeiro iniciado como gancho no capítulo anterior e toma boa parte desse segmento e o segundo fecha o capítulo com a suspensão do desfecho, embora presumível, dado os horizontes anteriores de embates de Takezo contra outros soldados. Mas, diferente de Batman, toma-se uma maior extensão no discurso gráfico, são vinte páginas e oitenta e seis quadros. A narrativa ralenta o seu discurso, mas cabe perguntar como ela se sustém sem provocar um efeito de monotonia (geralmente indesejável em narrativas midiáticas de massa, sobre combates e aventuras e que possui seu alvo sendo garotos adolescentes).

A resposta possível seria estabelecer uma estrutura tensiva ao nível micro narrativo (entre segmentos da ação recortada e até mesmo no quadro-a-quadro). Ou seja, estabelecendo um andamento pontuado nesse nível. E é nesse momento que as a matéria gráfica também participa dessa criação através, principalmente, de um andamento de leitura proposto.

Então vejamos algumas partes desse capítulo para verificar a realização dessa estrutura?

O capítulo começa em um plano geral, que é muito descritivo, cheio de detalhes (traço marcante do estilo do autor) e em página inteira sendo que essa página fica isolada de

qualquer outra devido a encadernação. Visualmente o podemos dedicar um tempo maior à sua contemplação, ralentado o andamento da leitura, é isso que o discurso oferece e solicita, embora não seja compulsório esse comportamento do leitor. Aqui, precisamos recorrer a algo que não foi dado como variante em Batman, ainda que consideremos, segundo Cools, os *comics* como um construção que permite um leitura mais lenta em relação aos *mangás*, esse andamento é constante no capítulo de Batman. Em Vagabond o início do capítulo já é dado em andamento diferente do capítulo anterior (que não podemos apresentar aqui por motivos de economia de espaço). Bem, estamos descrevendo um andamento que varia, que pontua a narrativa e que corrobora para estabelecer tensões. Aqui há um parada física do discurso narrativo, da leitura que é visualmente orientada, e não só das ações.





Figura 2: INOUE, Takehiko. *Vagabond Vol. 2*. São Paulo: Conrad, S/D.

Se continuarmos, veremos que o momento em que Tsujikaze imobiliza Takezo até ele conseguir se libertar é prolongado através de inúmeros quadros com detalhes do corpo recortado e close-ups, característica já apontada por Cools em relação aos *mangás* sob a categoria de *contraste e fragmentação*. Verificamos que essas duas páginas variam entre apresentar quadros que adquirem uma relação da causalidade física e outros que não, e assim o autor vai desenhando uma leve tensão quase entre quadro-a-quadro, principalmente nos close-up sobre Takezo. Takezo ainda está imobilizado no momento do close-up, e ainda há mudança do estilo gráfico (como em negativo), uma outra pontuação do que vinha sendo desenvolvido. Nesse momento se estabelece uma tensão, mas suas expectativas não possuem um conteúdo cognitivo, saímos de um modo de representação gráfica para outro, com uma música modulasse o seu tom ou modo. Ainda que não tenhamos um conteúdo enquanto prognósticos e diagnósticos, somos afetados e nos posicionamos para o que virá a desenvolver. Nesse ponto, *Vagabond* se distânciava bastante dos modos de tensões estabelecidas em *Batman*. Na cena em que *Batman* é imobilizado por Crocodilo as tensões se colocam fortemente enquanto prognósticos, ou seja, há um forte conteúdo cognitivo associado à resolução da ação. Em *Vagabond*, quando este close-up de Takezo altera o seu registro de representação, também coloca o leitor em uma situação tensiva, mas seu conteúdo não possui possibilidades de resolução enquanto ações. Porém a resolução da tensão volta a ser sobre o conteúdo das ações, Takezo utiliza um teco para alvejar o seu oponente na tentativa de

libertar-se; mas ainda mantemos o impasse se ele conseguirá ou não. E assim finda-se essa prancha e o leitor deve passar a página para por a prova suas expectativas e resolver o impasse.

Se continuássemos veríamos recursos semelhantes de estabelecer impasses e tensões. Que variam ser da ordem gráfica e do conteúdo das ações. Um em reforço do outro, e muitas vezes a pontuação no regime gráfico solicita a resolução sobre a dinâmica das ações.

Dessa forma a narrativa se prolonga, se sustém sem provocar o tédio ou a monotonia do leitor, pois esse está sempre no jogo dialógico entre um estímulo passional que lhe solicita um posicionamento.

Da mesma forma o capítulo termina em suspensão porém a suspensão tensiva não se dará na última página, se dá na irresolução do duelo entre Takezo e Kohei.

Conclusão

Em ambos trechos analisados comentamos sobre as estruturas tensivas e como em *Vagabond* a longa extensão da narrativa é sustentada pela articulação tensiva no interior do capítulo, ao contrário de *Batman* que o capítulo é o que propriamente estabelece o impasse, podendo assim desenvolver-se de forma econômica.

Bem, sabemos que não há monotonia em ambos, mas cada através de recursos diferentes. Porém podemos supor que o estado passional com o qual a temporalidade é vivida é o mesmo para ambos? A proposta de Baroni entre estados de suspense e curiosidade apenas indicam para onde a expectativa e conjecturas apontam, para o passado ou futuro da narrativa. Mas ainda não estabelecemos a modulação emocional que pode conter esse movimento. Nem toda curiosidade é igual, assim como o suspense. Uma piada, geralmente, possui uma estrutura semelhante entre duas conjecturas possíveis, assim como um suspense, mas o efeito é diferente. Acredito para podermos avançar sobre essa dimensão emocional que a estrutura tensiva pode estabelecer é preciso recorrer a ritos e conteúdos simbólicos dados na cultura. Reter-se na condição existencial dialógica entre padecer/agir, e essa condição como estrutura tensiva, não atinge modulações emocionais que a tensão narrativa pode convocar. Por isso propomos o ritmo (ainda como hipótese) como uma estrutura que se realiza expressivamente como um andamento pontuado e estabelece um jogo de paixões em forma de tensões (expectativas/resoluções) com base em um sistema cultural e a partir desse sistema estabelece disposições emocionais em relação ao tempo.

Referências

BARONI, Raphael. Passion et Narration. *Protée*. Vol. 34, N° 2-3, p. 163-175, 2006.

CARRIER, David. *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania: Penn State Press, 2002.

COOLS, Valérie. The Phenomenology of Contemporary Mainstream Manga. *Image & Narrative*. Vol. 12, N° 1, 2011.

FRESNAULT-DERRUELLE, Pierre. Du Lineaire au Tabulaire. *Communications*. Vol. 24, pp. 7-23, 1976.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa. Vega. 1995.

INOUE, Takehiko. *Vagabond Vol. 2*. São Paulo: Conrad, S/D.

MOENCH, Doug; STACY Ken. *Batman #400*. São Paulo: Abril, 1986.