



O Artista e o Mal: Figurações autoficcionais na novela gráfica (em torno d' *O Diário de K.*, de Filipe de Abranches, e *Balada para Sophie*, de Filipe Melo e Juan Cavia)

Maria Isabel da Costa Dias

UMinho|2024



Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Maria Isabel da Costa Dias

O Artista e o Mal: Figurações autoficcionais na novela gráfica (em torno d' *O Diário de K.*, de Filipe de Abranches, e *Balada para Sophie*, de Filipe Melo e Juan Cavia)

maio de 2024

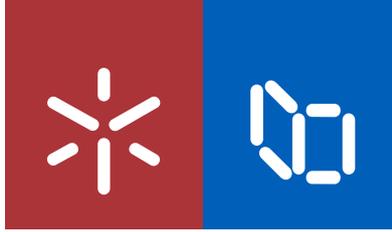
Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/113120/2015), no âmbito do programa Portugal 2020, comparticipado pelo Fundo Social Europeu.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



GÊNIO, TECNOLOGIA
E ENSINO SUPERIOR





Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Maria Isabel da Costa Dias

**O Artista e o Mal: Figurações autoficcionais
na novela gráfica (em torno d' *O Diário de K.*,
de Filipe de Abranches, e *Balada para Sophie*,
de Filipe Melo e Juan Cavia)**

Tese de Doutoramento
Doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas,
Artes e Culturas

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Eunice Ribeiro
e da
Professora Doutora Maria Cristina Daniel Álvares

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

O meu agradecimento e admiração para a professora Eunice Ribeiro e para a professora Cristina Álvares, pelo rigor e profissionalismo, pela muito paciente configuração do meu desconcerto, sobretudo pelo incentivo e confiança, pela amizade, pelas “lições” sempre generosas, entusiasmantes e contagiantes. A minha gratidão.

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo apoio financeiro, essencial para a conclusão deste trabalho, no tempo certo.

Aos professores do Doutoramento em Modernidades Comparadas, pelos ensinamentos.

Aos amigos que, silenciosos e pacientes, acompanharam, acreditaram e esperaram.

Aos primos que continuam comigo.

Aos meus pais.

À memória da minha mãe.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

O Artista e o Mal: Figurações autoficcionais na novela gráfica (em torno d' *O Diário de K.*, de Filipe de Abranches, e *Balada para Sophie*, de Filipe Melo e Juan Cavia)

Resumo

O narrador contemporâneo carrega incertezas e angústias, mutações e inconstâncias cognitivas e estéticas associadas à simulação e hibridização do real; a ambiguidade, a espetacularização e a fragmentação do eu impõem-se como alguns dos traços narrativos fundamentais. Cientes de que a ficção é sempre uma forma artística que interpela o conhecimento e de que a ideia da vida em devir acarreta modelos representativos articulados ao ludíbrio e ao *bluff*, a figuração identitária autoficcional, paradoxal, vem suscitar debates controversos, no sujeito autor-leitor de si mesmo, no leitor, no objeto-texto, no meio híbrido texto-imagem, e fomentar o diálogo crítico interartístico e intermedial. Centrados numa forma artística potencializadora da correlação entre a palavra e a imagem, a novela gráfica, indagaremos figurações do Mal associadas à imagem do Artista, tentando pensar e perceber o fenómeno enquanto aceitação rotineira e banal, embora causadora de espanto e “*fascinação* [pois] (...), é o que fora julgado *impossível* que nos sufoca como *facto consumado*” (Jacob, 1998, pp. 74-75; itálico do autor). Partindo de estudos teóricos sobre autorrepresentação, avaliaremos as representações (auto)biográficas e/ou autoficcionais em *Balada para Sophie* (2020), de Filipe Melo e Juan Cavia, e *O Diário de K.* (2001), de Filipe Abranches - a transposição e recriação do texto de Raul Brandão originalmente intitulado *História Dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Mauricio)* (1896), e mais tarde republicado sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), formalizando, igualmente, o estudo comparatista entre duas estruturas artísticas, o texto literário e a narrativa gráfica.

Palavras-Chave: Artista. Autoficção/autorrepresentação. Intermedialidade. Mal. Novela gráfica/banda desenhada.

**The Artist and the Evil: autofictional figurations in the graphic novel (about *O Diário de K.* ,
by Filipe Abranches and *Balada para Sophie*, by Filipe Melo e Juan Cavia)**

Abstract

The contemporary narrator carries uncertainties and anguishes, mutations and cognitive and aesthetic inconsistencies associated with the simulation and hybridization of the real; the ambiguity, the spectacularization and the fragmentation of the “ I ”, impose themselves as some of the fundamental narrative traits. Aware that fiction is always an artistic form that calls for knowledge and that the idea of life *in progress* entails representative models articulated to deceit and to bluff, the self-fictional identity figuration, paradoxical in itself, raises controversial debates in the subject, in the reader, in the object-text, in the text-image hybrid medium, and foster inter-artistic and intermedial critical dialogue. Focused on an artistic form that enhances the correlation between word and image, the graphic novel, we will inquire figurations of evil associated with the artist’s image, trying to think and perceive the phenomenon as routine and banal acceptance, although causing amazement and “*fascination* [because] (...), it is what had been deemed *impossible* that stifles us as a *fait accompli*” (Jacob, 1998, pp. 74-75; italics of the author). Starting from theoretical studies on self-representation, we will evaluate (auto)biographical and/or self-fictional representation in *Balada para Sophie* (2020), by Filipe Melo and Juan Cavia, and in *O Diário de K.* (2001), by Filipe Abranches, a transposition and recreation of Raul Brandão’s, originally titled *História Dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* (1896), and later republished under the new title *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926), formalizing thus a comparative study between two artistic structures, the literary text and the graphic narrative.

Keywords: Artist. Self-representation/self-fiction. Intermediality. Evil. Graphic novel/comics.

Índice

INTRODUÇÃO	1
PARTE I.....	22
Capítulo 1 – Autoficção e(na) novela gráfica	23
1.1– Entre o real e o ficcional	23
1.2 – Entre os fios de <i>Fils</i>	31
1.3 – O pacto: autobiografia e autoficção	35
1.4 – Performance autor-leitor	45
1.5 – A banda desenhada autoficcional	51
Capítulo 2 – A autoficção na banda desenhada portuguesa: alguma retrospectiva.....	59
2.1 – Esclarecimentos prévios	59
2.2 – Considerações iniciais	61
2.3 – Representações autobiográficas/autoficcionais	73
Capítulo 3 – <i>O Diário de K. e Balada para Sophie</i>	85
3.1 – Alguns comentários paratextuais e macrotextuais.....	85
3.2 – Ler/Ver a novela gráfica.....	93
3.2.1 – Dinamismo entre vinhetas e pranchas	93
3.2.2 – Dinamismo entre a imagem e o texto ou <i>Showing vs Telling</i>	106
3.2.3 – Dinamismo autor/narrador/personagem, o pacto de leitura	117
PARTE II.....	127
Capítulo 4 – O Artista e o Mal: representações artísticas na Modernidade e na Pós-modernidade	128
4.1 – O fascínio do trágico no pensamento do mal	128
4.2 – A banalidade do mal e/ou a superficialidade do eu	131

4.3 – Afirmação trágica do ser entre Diónisos e/ou Apolo	140
Capítulo 5 – Retratos do Artista como alegoria do Mal	147
5.1 – <i>O Diário de K.</i> e a representação patética do artista	147
5.2 – Alegoria da máscara e do <i>clown</i>	152
5.3 – Satânicos e malditos: iconografias romântico-expressionistas do artista	157
Capítulo 6 – Criminalidade e transgressão: anti-heróis modernos e pós-modernos	166
6.1 – <i>Balada para Sophie</i> : o herói anti-herói e/ou vilão?	166
6.2 – O mito François Samson vs. o vilão Julien Dubois	172
6.3 – Julien Dubois ou o génio e o vilão	181
6.4 – Duo Bonjour-Triton, aparição e desaparecimento de alteridades do eu.....	188
6.5 – Redenção do herói: triunfo épico da música e da arte	195
Capítulo 7 – <i>O Diário de K.</i> e <i>Balada para Sophie</i>	201
7.1 – Figurações autoficcionais: o caso K. e o caso Julien Dubois.....	201
Capítulo 8 – <i>A Morte do Palhaço vs. O Diário de K.</i>.....	220
8.1 – Adaptação para banda desenhada: o reconhecimento de uma arte	220
8.2 – Experiência intermedial.....	229
8.3 – Adaptação e/ou cruzamento intermedial.....	236
8.4 – Estranheza de ser K.....	239
8.5 – Amar ou Morrer, <i>A(s) Última(s) Farsa(s)</i>	249
Capítulo 9 – <i>Balada para Sophie vs. Once Upon a Time in America</i>.....	260
9.1 – Uma perspetiva intermedial	260
CONCLUSÃO	268
BIBLIOGRAFIA.....	274

Vivemos dentro de um enorme romance. Para o escritor, é cada vez menos necessário inventar o conteúdo ficcional das suas obras. A ficção já existe, está diante dos seus olhos. A tarefa do escritor é inventar a realidade.

J.G. Ballard, *Crash* (1996)

*O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo o tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que fica uma possibilidade perpétua
Somente num mundo de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Apontam para um só fim, sempre presente.
Sons de passos ecoam na memória,
(...)
Outros ecos
Habitam o jardim. Vamos seguir?*

T.S. Eliot, *Burnt Norton* (2004)

INTRODUÇÃO

Desfeitas as utopias modernistas e humanistas, fundadas na crença otimista da emancipação do sujeito pela razão e no progresso geral e universal da humanidade, o turbilhão de acontecimentos e mudanças histórico-sociais e político-ideológicas (as guerras mundiais, as ditaduras, a queda do muro de Berlim e o desmembramento soviético, a globalização, os conflitos étnico-político-religiosos, os fenómenos migratórios, o neoliberalismo, a crise da ordem mundial, que prossegue), bem como a evolução científica e tecnológica – a imposição tecnocrata e tecnocultural - vão refletir a *impermanência* e deslegitimação do saber e o ecletismo da atualidade, a fim de vincular, em crescendo, sociedades distópicas e disfuncionais; a representação cartesiana, normativa e estável do mundo e do sujeito dá lugar à incerteza, à inconstância, à imprevisibilidade e ao predomínio, sobretudo domínio, de tudo o que é circunstancial e fortuito.

Lyotard fê-lo notar em *A Condição Pós-Moderna* (1988): depois de diagnosticar a decadência das grandes narrativas, a ligação intrínseca entre o desenvolvimento das ciências, centradas em fenómenos instáveis, e a alteridade e inteligibilidade do sujeito e do mundo, mostra as repercussões deste estado fractal na conceção, perceção e representação do real e do sujeito, na sua maneira de pensar, de sentir e de contar o mundo e o eu. O indivíduo aceita, com bastante entusiasmo e frenesim, a transformação e substituição da relação homem-natureza pela relação homem-técnica; por outro lado, perante a crescente destruição e degradação ambiental, a emergência da consciencialização ecológica coletiva, da ética social e cultural e a fixação, pelas Nações Unidas, em 2015, de 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, tornam mais prementes as palavras de Soromenho Marques (2020) de que é tempo de aprendermos a habitar a Terra de outra maneira. Ao reinscrever na pós-modernidade princípios que a modernidade reivindicara, a *sintomatologia* da condição pós-moderna vem veiculando o sujeito a uma sucessão de épocas de crise e de bloqueios irracionalistas, fundamentalistas e egotistas que, *malgré tout*, persistem e se aprofundam consoante vão surgindo núcleos conflituais prestes a explodir, à escala planetária, emergem nóveis contradições, se reiterem outras e se afirmem particularidades contextuais, vejam-se a “operação militar especial” de Putin, a invasão da Ucrânia, a brutalidade desta ação e as consequências à escala global. O narrador contemporâneo já não é apenas pós-moderno, pois, além da trágica consciência de uma realidade fortemente simulada, carrega mutações cognitivas e sociais decorrentes da mundividência cibernética e da cultura digital. Ficciona a vida, porque sabe que o real é tão volátil que, quando

acontece já não é, e o que permanece nunca é real o suficiente para ser vivido, já iniciou a aproximação ao pós-humano — não obstante o interesse nesta temática, não nos atrevemos a discutí-la, dada a sua complexidade e a dispersão que nos acarretaria no quadro desta tese.

Neste contexto, a descrição do sujeito centralizado na verdade e na sinceridade, como o faz Rousseau, em *Confissões* (1782), por exemplo, é dilacerante, senão mesmo impossível. A autobiografia, no sentido mais tradicional do termo, não se harmoniza com o sujeito contemporâneo proteiforme, avassalado por diversificadas ambivalências, como unidade-pluralidade, eu-outro(s), centro-periferia, e com referentes imagéticos e científicos marcadamente instáveis e em metamorfose acelerada. Os conceitos de sinceridade, verdade e identidade são tão escorregadios quanto a realidade, o sujeito e a respetiva representação. Juntemos a relativa *fixidez* e normatização linguísticas, embora reconheçamos a evolução da língua e a abundante introdução de novos termos, com predominância de palavras estrangeiras: a língua não é fator de fragmentação identitária? Na estrutura narrativa, a autoficção responde a todas as fraturas, às tensões que pressionam e que transigem no colapso do eu? Justificar-se-á, então, a opção do sujeito-autor por estruturas de exposição do eu heterogéneas e desconexas, não finitas e em amálgama?

Para muitos, a autoficção representa, apenas, uma reatualização, ou uma recriação, do modo autobiográfico, inserindo-o mais diretamente na esfera da literatura e das artes. Pretender definir a autoficção sob os mesmos critérios usados para os géneros literários tradicionais não só contraria a ideia de permeabilidade e hibridismo da autoficção como impõe delimitações à literatura, enquanto espaço artístico estanque e sem natureza evolutiva, conceção já em desuso (Vilain, 2009). No estudo sistematizado daquele tipo de texto, a formulação abundante de conceitos com renovada abrangência e significação contribui para expor as limitações de todos e de cada um, em função da diversidade terminológica: “ ‘autosociobiografia’, por Annie Ernaux, ‘autofabulação’, por Vincent Colonna, ‘otobiografia’, de Derrida, e ‘autonarração’, de Arnaud Schmitt” (Sousa, 2020, p. 48); acrescentamos a autoscopia e a autopsicografia, de Pessoa, e a autografia, de Cesariny.¹

Apesar de ser difícil avaliar os fundamentos de verdade e autenticidade presentes no texto autoficcional, estabeleçamos, ainda assim, que a característica distintiva da autoficção é cimentada na ambiguidade e na oscilação entre autobiografia e romance, facto e fantasia, confissão e delírio, passado e presente, o eu e o outro. Acresce, ainda, o facto de a narrativa biográfica e autoficcional descobrir na esfera intermedial virtualidades que, sem dúvida, potencializam a figuração híbrida,

¹ Verifique-se em *Autografia: Um Filme sobre Mário Cesariny* (Miguel Gonçalves Mendes, 2004; Melhor Documentário Português, Doc Lisboa 2004).

assuntos que também nos ocuparão, com mais detalhe, e com base nos exemplos de narrativa gráfica que constituem o nosso *case study*.

Inseridos num vasto quadro teórico e metodológico, centrar-nos-emos, portanto, numa forma artística potencializadora da correlação entre palavra e imagem, a novela gráfica e/ou banda desenhada, conforme avaliaremos, adaptada ou não do texto literário, e procuraremos averiguar de que modo neste género se desenvolvem representações autoficcionalis do mal associadas à figura do artista, indagando a complexa problemática que Raul Brandão sintetiza em *O Rei Imaginário* (2007): “Que distância há entre o homem e o homem? Entre o homem correcto, o homem de todos os dias e o homem capaz de praticar um crime?” (Brandão, 2007, p. 125). Deter-nos-emos, então, em *Balada para Sophie* (2020), de Filipe Melo e Juan Cavia, e em *O Diário de K.* (2001), de Filipe Abranches, que transpõe e recria o texto oitocentista de Raul Brandão, originalmente intitulado *História d'um palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)* (1896), mais tarde republicado sob o novo título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (1926).

Ricoeur (2005) entende o mal como um desafio para a filosofia e para a teologia; admitindo tratar-se de “ ‘la plus considérable provocation à penser’ et ‘ l’ invitation la plus surnoise à déraisonner’”, constata-se que “le mal n’ est pas un problème mais un mystère” (Porée, 2000, pp.7-8). Assim, torna-se infinitamente complexo, quase impossível, explicar e/ou compreender a maldade humana, cada experiência pressupõe transformações no sujeito e no mundo e estas dão origem a expetativas que adiantam, já, um tempo futuro e, por isso, requerem análise e conceptualizações singulares. Mais inconsistente, intangível e, indubitavelmente, paradoxal, seria empreender a definição do conceito de mal, razão por que, nesta reflexão, esse quesito se revela incompatível com o nosso objetivo. Pensar o fenómeno do mal, ainda que de modo bastante genérico, far-nos-á deter, mesmo assim, em algumas perspetivas filosófico-ontológicas e artísticas (ser-nos-ão úteis alguns textos de Kierkegaard, Ricoeur, Arendt, Bataille, Baudelaire, entre outros autores), tendo em vista a *praxis* do agir quotidiano, como salienta Portocarrero no *Prefácio a A Simbólica do Mal*, de Ricoeur (2020), i.e., mais do que avaliar a causa, reportaremos o efeito do mal e a reflexão perspetivará as vivências das personagens das novelas gráficas indicadas e para as quais se adiantarão algumas hipóteses de interpretação, em correlação com textos e autores seminais. Entendemos, tal como é estabelecido por Koselleck (2012, p. 32), que a semântica do mal admite uma multiplicidade de significados que se vão ajustando às modificações que se processam no real e que o significado das palavras nunca tem uma relação

de uno a uno con lo que llamamos realidad. Ambos, conceptos y realidad, poseen su propia historia y aunque es cierto que uno remite al otro, se modifican de formas distintas. Debe hacerse hincapié en que los conceptos y las realidades cambian a velocidades distintas, a veces es la conceptualización de la realidad la que va por delante de esta y otras veces es la realidad la que va por delante de la conceptualización. (Koselleck, 2012, p. 36).

A análise do fenómeno do mal, muitas vezes através da observação detalhada de manifestações que vão evoluindo progressivamente para a abjeção mais repulsiva, tem merecido, ao longo do tempo, a saturada reflexão de inúmeros filósofos e pensadores das mais variadas disciplinas. No entanto, a incapacidade humana para frustrar a realização de certos atos, a imprevisibilidade dos mesmos e a impotência diante das consequências que deles advêm parecem oficializar o desmoronamento do conhecimento acumulado ao longo de séculos e vêm demonstrar, igualmente, o quão frágil, desadequada e frustrante pode ser qualquer tentativa de definição do conceito de mal, bem como qualquer tentativa mais convencional de explicação do mesmo fenómeno formulada anteriormente. É mais um sinal claro, entre tantos, por demais desconcertantes, no que se refere à onipotência, por antonímia, da ação, do agente e do desfecho desejado, repetida e frequentemente trágico, quanto ao número de vítimas e aos danos físicos e materiais. Se consideramos que a problemática do mal e todas as que se relacionam com a ação humana se constituem em permanente objeto de reflexão, devemos, também, ter sempre presente que qualquer tentativa de explicação funciona, já, como atenuante e/ou agravante do ato e que aquela que refira unicamente uma perspectiva, como a moral religiosa, o obscurantismo, o radicalismo ou a intolerância, é uma fundamentação frágil e limitada que dá causa a outras ações sempre terríveis. Acreditamos que qualquer ato extremo é o resultado de um conjunto de fatores, sem que uns venham, sequer, sobrepor-se a outros e que surgem arredados de determinismos patológicos, genéticos ou meramente contextuais ou circunstanciais, pois “ la condición que supuestamente los condena es también la que los redime “ (Eagleton, 2000, p. 13). Ivan, o mais lúcido e inteligente dos irmãos Karamazov (Dostoievsky, 1880), insiste, desconcertado, que os factos se alteram, ao tentar compreendê-los.

A apostarmos no hibridismo expressivo e artístico como premissa constitutiva da obra contemporânea, pensamos que o termo *autofiction* criado por Doubrovsky, em 1977, na epígrafe do romance *Fils*, não só recria e expõe a “singularidade” de mais um paradoxo como induz ao debate em

torno do conceito de verdade, ao mesmo tempo que assume a fragmentação da identidade do sujeito. Assim, as dualidades facto e fantasia, confissão e delírio, passado e presente, eu e o(s) outro(s), que patenteiam a ambiguidade, encontram a sua sùmula na sentença (quase) visionária de Rimbaud (1871), “Je est un autre”. A heterogeneidade proposta pela autoficção leva-nos a submergir no território da intermedialidade e da transmedialidade, enquanto sínteses de potencialidades comunicativas que têm permitido a explosão imaginativa, conduzindo à criação de novas, e notáveis, formas de percepção do objeto e dos meios tecnológicos, os quais, em consonância, o concebem funcional e esteticamente. Neste movimento combinatório, Rajewsky (2005) consente no formato ilusório “como se” (*refashioning*, se se atender ao mundo digital, segundo a autora – atrever-nos-emos a tornar a modulação *rafraichir* extensível a qualquer ato artístico?), que destacamos com particular interesse, porquanto acolhe na obra, em simultâneo, os fatores do lúdico e do ludíbrio como vetores de formatações identitárias, conscientemente pluralizadas. Se Rimbaud (1871) nos desconcerta com a afirmação de que o eu é um/o outro, deveremos admitir, agora, que o eu, afinal, é pluralizado e replicado, que o outro é o reverso do eu ou que os outros são complementos ou personagens do eu? Os avanços no universo digital, nas áreas dos videojogos, da robótica e da inteligência artificial têm vindo a pré-anunciar múltiplas vivências e experiências identitárias para o ser humano e respetivas criações e recriações – talvez *O Homem Ilustrado*, de Bradbury (1951) ou *Zelig*, de Woody Allen (1983) possam ser, apenas, alguns dos visionários que pré-anunciam *Ex-Machina*, de Garland (2015) ou o mais recente filme de Kogonada, *A Vida Depois de Yang* (2021) ou ainda *Tudo em Todo o Lado ao Mesmo Tempo* (Daniel Kwan e Daniel Scheinert, 2022).

As virtualidades inerentes ao ato de fingir, como estrutura tutelar de viver e criar, são formatos estéticos comuns a vários artistas e respetivas obras, incluindo aquelas que constituem o objeto central do estudo que desenvolvemos; na desconstrução (Derrida, 1967) e autodesconstrução do pensamento e da criação, sucessiva e inversamente, o eu e o outro comportam e suportam “o outro como outro” (Bernardo, 2004, p. 380), sem o objetivo de negação simultânea, mas para se enriquecerem e reafirmarem na individualidade (como esclarece Derrida, o conceito de desconstrução é afirmativo), apesar de não se conseguir “nunca aceder ao aqui-e-agora do outro, (...) ao lado do outro que é, ele, o ponto zero de uma outra origem do mundo” devido “à própria alteridade do outro” (Bernardo, 2004, p. 384). O outro contém o absoluto em si mesmo. E “Je est un autre” foi, então, a declaração proposta por Rimbaud (1871), a mais sumária, mas a mais incisiva, para condensar no mesmo indivíduo a dose de alteridade compulsória ao conhecimento.

Lejeune faz dessa expressão o título de uma das suas obras (*Je est un autre*, 1980). O ensaísta situa o eu dentro e fora do relato, em estado de hesitação, o que é um inconveniente, se aquele demonstrar falhas na apreciação dos eventos e adotar um discurso cultista e contundente sobre a identidade, ou uma vantagem, se se equilibrar o compromisso contratual e a racionalidade necessária à produção do relato (Lejeune, 1982). Se problematizarmos sobre a biografia e a autobiografia, e outras formas que assentam no relato memorialístico e confessional, sabemos que, por princípio, o protagonista é identificado com o sujeito real, sobre quem recai a curiosidade do recetor; na autoficção, a atenção estará centralizada no produto artístico, sendo sobre este que se enfatizam as questões de forma e de conteúdo. Ao decompor o termo autoficção, percebido como transferência e reflexo de uma identidade para um objeto artístico, somos transpostos, de imediato, para a dialética facto e ficção de que resultará um híbrido, estética e intelectualmente multimodo e heterogéneo. Incómodo e estranho.

Afirma Lejeune (1982, p. 130) que a maioria dos textos autobiográficos carrega, em proporções e graus diferentes, uma parte de autobiografia, o relato, e outra de autorretrato, a organização temática. Vejamos, então: a obra de Melo e Cavia é, genericamente, composta por biografias e autobiografias; apesar de associarmos a banda desenhada a uma arte essencialmente narrativa, a novela apresenta uma estrutura em capítulos cujos títulos correspondem aos nomes das sucessivas personagens, o que permite observá-la como uma série de (auto)representações ou de retratos ficcionais interligados. À medida que a *fabula* progride, cada uma das personagens vai relatando episódios da sua vida, de modo a que, no final, as partes se harmonizem e se “faça ouvir” a *Balada para Sophie*. Esta divisão em partes, que complementaremos no devido capítulo da tese, é ordenada pelos autores da seguinte maneira: *Julien Dubois*, *Eric Bonjour*, *Maurice*, o gato, *Marguerite Manchon*, a criada, *Sophie Landran*. Também n’ *O Diário de K.*, a personagem vai traçando um (auto)retrato bastante esquivo de si, mostrando sombras ou dobras (*plis*) de um eu esfacelado e fragmentado numa série de alter-egos *como se* o nome próprio lhe emprestasse a constância necessária (Bourdieu, 1986).

Notamos, tal como Santiago Garcia (2010), que se tem verificado, desde sempre, vontade de os criadores de banda desenhada a direcionarem para um público adulto, através de um conteúdo mais pessoal e original, e que estabeleça, em definitivo, esta arte como uma produção literária e artística com teor intelectual que a aparte do público infantil. Romance gráfico/*roman graphique*, *graphic novel*, *graphic album* (McGregor & Gulacy, 1978), *novel-in-pictures* (Feiffer, 1979); estudiosos europeus na área da banda desenhada notam que os norte-americanos classificam como *graphic*

novel qualquer álbum que se desvie de um modelo *standard*. A obra de Melo e Cavia surge no mercado com o rótulo de novela gráfica e é a tipificação das características que Baetens e Frey (2014) apõem a esse conceito: formato em livro tradicional, sofisticado e de capa dura, com temática séria e dirigida ao público adulto e número ilimitado de páginas, é editado e distribuído por uma grande editora com *marketing* aguerrido, a Tinta da China (atualmente, a chancela é da Companhia das Letras, do grupo editorial Penguin Random House, apresentando modificações no *lettering* da capa). La Cour (2016) acrescenta a esta categorização o princípio do autor e obra completos, a coincidência de o autor, o argumentista e o desenhador serem a mesma pessoa, a atribuição de prémios, a transposição para cinema e a combinação de *comics* e literatura, i.e., desenho e escrita – *Balada para Sophie* só não responde ao princípio do autor e obra completos.

Na verdade, a denominação novela gráfica é analisada com ironia e desdém, para muitos especialistas é somente uma convenção, uma estratégia de mercado que engloba vários géneros de banda desenhada, com inclusão de super-heróis. Ainda assim, aquela descrição tem contribuído para derrubar o estigma histórico e terminológico associado a outras nomenclaturas mais banalizadas, como *comic book*, *comic strip*, *fumetti*, *historieta*, *tebeo*, quadrinhos, histórias em quadrinhos, e cujo destinatário é conotado ao universo infanto-juvenil.

“Aesthetic, cultural and comercial issues are closely entwined in the format of the ‘graphic novel’ “, afirma Kukkonen (2013, p. 85), ideia que é partilhada por Baetens (2009). Usando indistintamente os conceitos novela gráfica e banda desenhada literária, o académico observa que nesta explosão criativa e editorial se põe em causa a noção de *récit*, denunciando o anacronismo do sistema de adaptação, obcecado, demasiadas vezes, com a fidelidade ao texto original. Aquele processo de transposição de um meio para outro emerge rendido a uma relação intermedial supostamente binária, entre a obra de origem e a obra desejada, mas que, para surpresa, só é dimensionado num único sentido: “ l’oeuvre source est, comme par hasard, toujours un texte littéraire, l’oeuvre cible, une bande dessinée” (Baetens, 2009, para. 3). Advogar o valor literário, mediante o critério da fidelidade, reforça o paradoxo denunciado por Baetens, pois “moins une bande dessinée est textuelle, plus elle a de chances d’être perçue comme littéraire” (Baetens, 2009, para. 11). Ao demarcar o *récit littéraire* do *récit visuel*, este investigador confirma o paradoxo referido, convido à banda desenhada explorar visualmente as possibilidades narrativas conferidas pela imagem, ou seja, a sua natural performatividade narrativa e sequencial, tal como é profícuo que se resguarde da associação à “poética do folhetim”, se se recuar à época da publicação deste género gráfico em jornais ou revistas. Repõe o debate sobre o encontro de dois meios na questão da quase

certeza, por parte do recetor, quanto à distinção sobre o que é a banda desenhada e o que é a literatura, apesar de o retorno ao *récit* não ficar insensível à flutuação dos limites entre os diferentes meios e aceitar esse cruzamento como elemento de valorização, quer na apreciação da banda desenhada quer na da literatura.

Erin La Cour (2016a) pensa a dualidade *graphic novel* e *comics*, sob paradigmas hierárquicos e valorativos de literatura maior em oposição aos conceitos de literatura menor e de desterritorialização², recuperados de Deleuze e Guattari (1975), e que encontram correspondência respetiva nas dualidades arte e não-arte, literário e não-literário, pop/alternativo e canónico, menosprezado e apreciado, transgressão e submissão, poder e contra-poder e/ou marginalidade — vemos as dicotomias histórico-social e ideológico-literária da repetição e da convenção por oposição à rutura e à resistência e subsequente reinscrição da dimensão política no conceito de menor, uma vez que se reconhece o que é coletivo e público em detrimento do particular e individual (Deleuze & Guattari, 1975). Deparamos, assim, com o processo de criação subsumido entre duas configurações avaliativas, por um lado, a obra nova serve uma época, por outro, ambiciona desligar-se da mesma, quer dizer, num mesmo movimento a obra disponibiliza-se em função de realizações anteriores, mas distancia-se das mesmas e adianta o futuro. As conceptualizações de maior e menor surgem vinculadas a mecanismos de seleção e exclusão, operados por instâncias que legitimam cânones, segundo critérios predominantemente históricos e contingenciais. No caso da banda desenhada, a ideia de literatura menor é veiculada pela associação à litografia e à publicação serial, em jornais, nos primórdios do *medium*, todavia, La Cour (2016a) contrapõe que as obras de Spiegelman e de Satrapi (*Maus*, 1986; *Persépolis*, 2000) são inicialmente editadas em série, e a de Bechdel, *Fun Home* (2006), em França, surge no *Libération*.

Ao pensar criticamente o conceito de novela gráfica como resultante de uma instrumentalização de certos *comics* ao serviço do cânone literário, La Cour (2016a) sugere que o mesmo processo contribui para perpetuar a depreciação (*denigration*) de outros. A literatura menor, como uma parte de um sistema dominante, apresenta três características interdependentes: usa a mesma linguagem da literatura maior, associa os temas pessoais a temáticas gerais e é um manifesto coletivo de uma identidade cultural e estética “that allows it to open new avenues of expression” (La Cour, 2016a, p. 84), por extensão, espelha, e espalha, problemáticas comerciais, sociais, político-

² O conceito de desterritorialização implica a descaracterização cultural, em função do espaço geográfico e da língua — “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 38), por parte de grupos ou de subgrupos raciais, culturais, étnicos que, em dado momento se sentem, ou são, marginalizados; implica criar a partir do novo, sem cânones, marcando a diferença, a rutura e a infração. Na perspetiva deleuziana, a noção de território é filosófica, geográfica, histórica e psicológica. Todos os seres constituem territórios de acordo com os movimentos que os fazem estar dentro ou fora desses espaços, portanto a territorialização e a desterritorialização constituem fluxos de entradas e saídas de territórios, uma faz parte da outra.

artísticas, éticas ou outras afins a grupos variados. Deste modo, a literatura menor, enquanto afirmação de resistência, de diferença e de ruptura, imiscui-se no “território” da literatura maior, reterritorializa-a (Deleuze & Guattari, 1975), rompe com a estratificação dominante. No entanto, conclui La Cour, o uso continuado da expressão novela gráfica para a diferenciar de outros formatos de banda desenhada “closes off its political function: the term graphic novel marks an impasse in what could otherwise be a line of escape” (La Cour, 2016a, p. 89).

Sob outra perspectiva, “[c]omics have become sociable.”(La Cour & Spanjers, 2016b, para. 1). A investigação e a teorização na área da banda desenhada têm vindo a ser paulatinamente valorizadas, no discurso académico, e pelo discurso académico, através da formalização de cursos específicos ou integrados nos estudos interartes, e a nível político-cultural e social, pela criação de instituições destinadas a este meio, pela organização de festivais, feiras, exposições ou outros eventos. Junta-se a divulgação e legitimação que é induzida graças à representação da banda desenhada em outros objetos e circuitos culturais, como filmes, séries, videojogos e nos discursos associados aos mesmos, assim como a legitimação através da atribuição de prémios diversos, das vendas em galerias e em leiloeiras ou da comercialização em livrarias generalistas, além da que emerge dos espaços especializados. Acrescentamos a edição de álbuns comemorativos de um autor ou de uma obra, o discurso dos autores e dos editores que, na qualidade de produtores, autenticam as obras e o meio, tal como a entrada progressiva da banda desenhada no universo escolar, a circulação transnacional de bandas desenhadas, geograficamente e na internet. Todavia, a ascensão à esfera da Cultura tem sido um processo longo e bastante tortuoso.

O exposto anteriormente vem evidenciar-nos o esvaziamento da polémica novela gráfica/banda desenhada, motivo que nos levará a usar de modo arbitrário uma ou outra designação, ao longo desta dissertação; além disso, apresenta-nos a heterogeneidade e a complexidade crescentes da banda desenhada: “Comics are not prose. Comics are not movies. (...) They are their own thing: a medium with its own devices, its own innovators, its own clichés, its own genres and traps and liberties” (Wolk, 2007, p. 14). Wolk (2007) distancia a banda desenhada de outras formas de arte *mainstream*, desafia criadores e recetores a seguir vias alternativas que façam sobressair as particularidades deste meio artístico e as respetivas idiosincrasias estilísticas e intenções criativas, ao mesmo tempo que adianta sofisticação à definição de banda desenhada como arte sequencial (McCloud, 1993; Eisner, 2001, 2004). Distinguimos, então, sequência de série, uma palavra também comum neste universo e que se refere à totalidade dos álbuns publicados por um autor, com a mesma personagem principal (criando ritmo de compra e de leitura) ou a um conjunto de imagens

apresentadas de modo aleatório; a sequência pressupõe estruturação, articulação e progressão dos elementos com vista a um fim lógico. Se na série se verificam correspondências icônicas, plásticas ou semânticas e as vinhetas conformam uma constelação, pois é a leitura que vai favorecer a complementaridade e a interdependência, a sequência de imagens é determinada por um projeto narrativo (Groensteen, 2007, pp.146-147), cuja progressão é reforçada aquando do processo de montagem em livro para imprimir: como explicita Miller, a sequência narrativa “can be overlaid by a ‘series’, which he [Groensteen] defines as a (continuous or discontinuous) succession of images linked by a system of formal, iconic or semantic correspondences” (Miller, 2007, p. 95).

Se na conceção de arte sequencial, McCloud e Eisner (1993; 2001) parecem incidir unicamente sobre a vertente narrativa e silenciar a parte gráfica, a imagem e o desenho, diremos que o processo de ler o livro de banda desenhada é conformado ao método de leitura do livro convencional e os signos verbais serão transpostos para imagens mentais, no decurso dessa atividade. No entanto, sabemos que a natureza híbrida/intermedial da narrativa gráfica nos induz a uma forma de leitura na qual a indissociabilidade *ler o texto/ler-ver a imagem* nos desafia a observar a obra com detalhe e critério e a interpretar *todas* as componentes gráficas e visuais, plásticas e estéticas que sustentam o suporte e o singularizam, cumprem um percurso eclético e servem uma funcionalidade. Com o objetivo de formalizar modos e critérios de análise de fenómenos mediais e ao observar diferentes graus de integração ou de autonomia de meios no mesmo meio³ ou em outro(s), González & Pardo, em *Intermedialidad. Modelo Para Armar* (2018), incluem no conceito genérico de intermedialidade (relações entre diferentes meios) o de multimedialidade, supondo esta subcategoria vários graus de integração e de copresença direta de vários meios no mesmo suporte textual ou analógico. A obra multimédia difere da hipermédia, por esta remeter para ligações a outros meios, e da transmédia, na qual o texto é apresentado em vários meios que partilham o mesmo suporte. *Panzer Chocolate* (Robert Figueras, 2013), por exemplo, uma das primeiras narrativas filmicas transmédia a surgir em Espanha, integra um videojogo, um jogo de realidade alternativa, conteúdo interativo para telemóveis.

Data do início do século XX, a perceção de banda desenhada como um meio de comunicação que conta histórias através de imagens, palavras e sequências de imagens com relação direta à

³ Estabelecemos o conceito de *meio* que nos interessa tratar neste texto. Atribuimos a meio diversos significados. Assim, meio é o suporte material e tecnológico associado ao modo como diferentes dispositivos originam códigos específicos, a nível semiótico, o sujeito destaca diferentes códigos e canais sensoriais, na perspetiva cultural, o meio opera como dispositivo institucional e social que requer a descrição pormenorizada de todos os seus elementos (González & Pardo, 2018), originando a confluência de um meio com outro(s) e a criação de novas disciplinas de investigação, como os Estudos Comparados ou Intermediais, por exemplo. O meio utilizado interfere na produção da obra e na receção da mesma, marca a diferença na forma como a história é apresentada, contada, evocada e experienciada (Marie-Laure Ryan, 2004). Como elemento exposto à porosidade, à heterogeneidade e ao hibridismo, o cruzamento de meios e o desenvolvimento dos mesmos retomam formas daqueles que substituem, *refashioning* (Bolter & Grusin, 2000), criando modelos inovadores. Como sintetizam González y Pardo, atentamos no sentido cultural e estético-artístico, como “la síntesis de una matéria/soporte de creación, un lenguaje desde el punto de vista semiótico, una tradición de prácticas y textos de carácter estético y una tecnología de comunicación dominantes, confluyendo sobre un campo cultural y un sistema de agentes y de prácticas sociales institucionalizados” (González & Pardo, 2018, p. 16). Assim, a banda desenhada é multimedial porque combina vários meios no mesmo suporte.

cultura de massas — este conceito refaz, e desenvolve, a ideia de cultura e a função da mesma. Mikonnen (2017) constata que não há qualquer referência histórica precisa que possibilite situar a banda desenhada como uma forma de arte ou como um *medium*; acrescenta que são verificáveis desenvolvimentos relevantes, embora descontínuos, na expressão gráfica, em diferentes contextos culturais, com publicações em diferentes formatos que contribuem para a sua emergência. González & Pardo consideram a banda desenhada como um fenómeno multimedial que reúne no mesmo suporte impresso, integradas, a palavra e a imagem, mas a adaptação ocupa o âmbito transmedial, pois exige textos e obras diferentes em meios diferentes, unidos por “vínculos argumentales o actanciales directos” (González & Pardo, 2018, p. 32).

Nesta dissertação, não damos primazia ao debate acerca dos diferentes entendimentos do que é banda desenhada; esclarecemos que partimos da perspectiva de Anne Miller que apresenta o meio como “a visual narrative art, (...) [that] produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text” (Miller, 2007, p. 75). Ao longo da nossa reflexão, as observações fundamentam-se em conceptualizações teórico-literárias e em conceitos específicos da banda desenhada que consideramos não ser relevante explicar com detalhe histórico. O nosso interesse é dirigido para o modo como operam os diferentes mecanismos da novela gráfica nos textos selecionados e avaliar de que modo estes se entrelaçam com representações/figurações autoficcionalis, supostamente biográficas ou auto-biográficas das respetivas personagens, o que quer dizer que tratamos com referenciais que nos situam, praticamente, no universo meramente ficcional. Mais, os conceitos de autobiografia, tal como este é definido inicialmente por Lejeune, “*récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (Lejeune, 1975, p. 14), e o de autoficção que Doubrovsky apresenta na contracapa de *Fils* (1977) : “*Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté*” (itálico do autor), remeter-nos-ão para a reflexão em torno do texto memorialista e confessionalista — em simultâneo, avançamos comentários de tipo epistemológico e semiótico —, que constitui fundamentação teórica para a análise sustentada das obras de Abranches e de Melo e Cavia.

Todavia, adiantamos o nosso entendimento do conceito de autobiografia de forma tão “democratizada” (Lejeune, 1982) quanto o próprio Lejeune o vai fazendo, à medida que vai prosseguindo nas suas observações, que vai consciencializando a redutibilidade e a estereotipação daquela definição e vai abandonando o elitismo inicial. Assim, progressivamente, são inseridos na

autobiografia o relato em forma poética, o “des hommes-récits ” (Lejeune, 1980), o daqueles que não escrevem ou que não o sabem fazer, mas relatam memórias extraordinárias, gravadas e divulgadas, depois, através de diferentes meios de comunicação. Por conseguinte Lejeune não só admite a intervenção de outros meios técnicos como a de outras disciplinas na exposição da “dissolução” do eu, na análise e na “re-composição” do mesmo. Reconhece, porém, assim como nós, que dizer a verdade na sua integridade ou constituir-se como sujeito completamente realizado é, tão-só, uma utopia (Lejeune, 1982).

Antes de prosseguirmos, e em função do uso sinonímico dos conceitos de autobiografia, memórias, confissões e autoficção impõe-se-nos, porventura, estabelecer sumariamente algumas distinções (?) entre eles: a autobiografia é uma obra literária ou outra, escrita pelo próprio, ou por outrem, na qual o sujeito tem intenção de contar a sua vida, expor os seus sentimentos ou ideias, seguindo a cronologia, ou não; no registo das memórias, submetidas a uma temática ou a diversas, seleccionam-se factos pessoais e/ou alheios mas relacionados com o emissor, relatando-os e comentando-os com rigor. Nas confissões, mais intimistas, o sujeito, movido por alguma espiritualidade e “temente” ao juízo divino, à imagem de Santo Agostinho, deseja aperfeiçoar-se, justificar-se e ser perdoado ou, como faz Rousseau (1782), pretende ser absoluta e naturalmente sincero, um homem na sua radical natureza; a autoficção, designação que associa dois termos que se autoexcluem, autobiografia e ficção, operacionaliza uma *mise en scène* ou uma metamorfose, referencial e estilística, do eu e da vida total ou parcial do autor. Sem que este assuma o compromisso de dizer a verdade, vai desafiando a inteligência e argúcia do recetor, estratégias que, por norma, deverão ser excluídas da autobiografia, das confissões e das memórias. Todas estas formas empurram “para o exterior a emoção que, sem ela, se fecharia sobre si mesma” (Ricoeur, 2020, pp. 23-24), todas compreendem a chamada literatura do eu (assim como o diário, que será referido a seu tempo), todas permitem novas formas de escrita, leitura e interpretação, todas são narrações ulteriores, que expõem a coincidência onomástica autor, narrador e personagem principal, pressupondo exatidão mas abrindo caminho à fantasia, criam ambiguidade, experienciando-se alguma condescendência e correção do eu para consigo mesmo, “equivocos” que o fluxo do tempo físico legitima e faz diferenciar a sinceridade estética da humana (Cabral, 2009). Reafirmamos o paradoxo da autobiografia literária, e dos outros formatos que referimos, que consiste no jogo de ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte, projetando, então, alguma tensão entre a transparência referencial e a preocupação estética e a ação e a vontade de o eu se expor (Lejeune, 1982).

No artigo *O retrato em literatura – alguns aspetos* (Morão, 2023), Paula Morão destaca os neologismos *mortrait* e *automortrait*, formalizados por Lejeune (1986), quando este observa e reflete, em diferentes museus americanos, sobre autorretratos de Hogarth, el Greco, Franz Hals, Van Dick, Vélazquez e Norman Rockwell. Morão constata que aquelas palavras, em francês, “funcionam na perfeição para expressar a presença fantasmática da morte no gesto do pintor que se olha no espelho e se fixa na tela” (Morão, 2023, p. 41) e que pretende estabilizar uma identidade que é unicamente circunstancial e ilusória, isto é, é uma imagem artificialmente construída, em cada *coup d’œil* do pintor para o espelho e para a imagem de si neste objeto e na tela, em cada gesto com o pincel e na aplicação dos materiais – o que observamos é *La Trahison des Images* e *La Réproduction Interdite* (Magritte, 1929, 1937), onde se definem, afinal, identidades compósitas. Estendemos estas problemáticas identitárias ao registo memorialista e confessionalista, presentes em *Balada para Sophie* e *O Diário de K*; observaremos, nestas novelas gráficas, a pertinência dos conceitos lejeunianos *mortrait* e *automortrait*, dos derridianos de *otobiografia* (1984), a escrita de si a partir do que se ouve e não do que de facto houve, e de *autotanatografia* (1975), na trans-ilusão da redação do texto de um morto, por si mesmo, através de alguém que lhe sobrevive, e a tendência que Grossegese (1993, 2001) reconhece em alguns autores do século XIX, a da *autonecrografia*, neologismo que este académico associa a autobiografia e necrológio.

Tal como *O Diário de K*, *Balada para Sophie* é um texto confessional e fragmentário que se vai consubstanciando através da rememoração auto-biográfica e autoficcional de Dubois e de Dubois/Bonjour, a entrecruzar o presente e o passado, sob pretexto de reconstruir e de repor a verdade acerca da biografia de François Samson e eliminar a culpa e o remorso do(s) primeiro(s); *O Diário de K* é celebrado após a morte do seu autor, é uma *autotanatografia* (Derrida, 1975) ou um *autonecrológio* (Grossegese, 1993, 2001). A confissão e depoimento de Dubois tornar-se-ão eventualmente públicos, serão fixados e documentados, supostamente, nas páginas do jornal *Le Monde*, sobreviverão, sobretudo, pelo testemunho da hipotética jornalista Adeline Jourdain/Sophie Landran. Sob este ponto de vista, *Balada para Sophie* é, igualmente, uma autotanatografia e um autonecrológio que culminam na transcrição da partitura com o mesmo nome do título, a que eternizará este virtuoso do piano, Julien Dubois, e homenageará Beatriz Lebre, uma jovem pianista assassinada em Lisboa, por um colega de curso, em maio de 2020.

Nesta tese, e para avançarmos na via da especificação de objetivos previamente fixados, determos-emos a buscar algum (?) entendimento acerca do universo do mal, a tentar perceber (?) a capacidade de transfiguração do homem comum em agente do mal e, frequentemente, arquiteto

isolado de atos maquiavelicamente aterradores, visamos, sobretudo, analisar criticamente possíveis articulações entre autorrepresentações do Artista, como identidade criadora, e o fenómeno do mal enquanto aceitação rotineira e banal, embora causadora de espanto e “*fascinação* [pois] (...), é o que fora julgado *impossível* que nos sufoca como *facto consumado*” (Jacob, 1998, pp. 74-75; itálico do autor). Conforme exposto anteriormente e por nos movimentarmos num universo tão escorregadio e enviesado quanto é o mal *tout court*, não intentaremos qualquer definição do conceito e também não incorreremos em propósitos determinantemente clínicos, sociológicos, religiosos ou éticos; demasiadamente conscientes da vastidão em que tombaríamos se considerássemos cada um desses itens, atentaremos, a contrariar a afirmação anterior, na valorização das perspetivas filosófica, ontológica e artística, direcionando eventuais conclusões para situações muito precisas cuja observação é viável em comportamentos, maneiras de ser e ações e atitudes das personagens das novelas gráficas sobre que recai a investigação.

Ao problematizarmos as ideias de autorrepresentação e a hibridização inerente ao formato autoficcional, examinamos, em particular, o *medium* banda desenhada, conjuntamente à deteção de concretizações de mobilidade/permeabilidade de meios, de hibridismo, ilusão e/ou simulação — “híbridos mutantes” (González & Pardo, 2018). Procuraremos, também, favorecer um exercício dinâmico de “correspondências” entre as Artes não-literárias e a Literatura, focando a relação intermedial entre texto verbal e novela gráfica, e acolhendo com entusiasmo inovações processuais subsequentes que a multimoda *ars combinatoria* (Agamben, 1999) de meios nos proporciona, quer dizer, o destaque assentará nas confluências formais e materiais entre a banda desenhada/novela gráfica e a literatura, subsidiariamente, outras artes e *media*, como a música, o circo, o cinema ou as artes visuais, serão tematizadas na nossa análise do *corpus* de estudo.

Depois de refletirmos, na Parte I, Capítulo 1, sobre a *Autoficção e(na) novela gráfica*, a par das obras do *corpus*, propomos-nos, no Capítulo 2, *A Autoficção na banda desenhada portuguesa: alguma retrospectiva*, a centrar a nossa atenção na criação nacional, a partir do ano 1980, com especial incidência em autores e obras que seguem a categoria da autoficção ou da autobiografia, dando algum relevo àquelas que refletem conflitos específicos do artista. Alargaremos o entendimento dos conceitos de autoficção e de autobiografia a produções que, não sendo nominalmente autobiográficas, se nos quedássemos, apenas, pela teoria inicial de Lejeune, são figurações de experiências de outrem, comuns a muitos e partilhadas por muitos, ilustrativas de realidades afins a determinados grupos sociais, profissionais ou culturais, como por exemplo as experiências de migrantes (*Os/ Les Portugais* (2022), de Chico e Olivier Afonso) ou as de grupos de jovens, nas noites

urbanas (*Companheiros da Penumbra* (Nunsky, 2022)), ou a da rotina diária de Marco Mendes, no Porto (*Tutti Frutti*, 2019), ou a de *Estes dias* (2022), de Bernardo Majer, sem que nos demarquemos do percurso da banda desenhada/novela gráfica nem de nomes fundamentais da História da mesma, a nível nacional e internacional.

A Arte Suprema (1997), de António Jorge Gonçalves e Rui Zink, é apontada como a primeira novela gráfica portuguesa, inovadora a nível técnico e formal, “embora o resultado final, bem como o argumento (...) seja mais um caminho de experimentação e pesquisa” (Boléo & Pinheiro, 2000, p. 207). É atribuído a Will Eisner o uso pioneiro da expressão *graphic novel* na capa de *A Contract With God and Other Tenement Stories* (1978), mas o autor reconhece que desenhadores que o precedem recorrem à mesma expressão, como Kyle (1964), por exemplo. Algumas obras, publicadas sob a designação de novelas gráficas, têm gozado sucesso a nível mundial: *Maus* (Spiegelman, 1980) obteve o Pulitzer em 1992; *Persépolis* (Satrapi, 1996) dá origem a um filme animado, premiado no Festival de Cannes, em 2007; *Fun Home: A Family Tragicomic* (Bechdel, 2006) é enunciado como o melhor livro de 2006, pela *Time Magazine*; *Sabrina* (Drnaso, 2018) é nomeada para o Man Booker Prize. *Balada para Sophie* (2020), de Filipe Melo e Juan Cavia, tem edição segura em diversos países e será transposta para série televisiva pela IDW Entertainment, notícia avançada pelo site Deadline a 9 de agosto de 2022.⁴ Desde a sua afirmação nos anos 1970, a banda desenhada autobiográfica tem vindo a experimentar transformações e inovações que fazem proliferar estilos, temas e formas no relato pessoal, constituindo um panorama tão heterogéneo e complexo quanto as propostas de designações para este tipo de narrativas e que vão variando em função da incidência num conceito que remete para o universo literário (*memórias gráficas* (Bradley, 2013), *comic confessional* (Sarah Lightman 2014)), ou as que têm o autor como sujeito da enunciação (*bande dessinée du moi* (Béatrice Maréchal, 2004)), *graphic life writing* (David Herman, 2011)), ou as que salientam a relação entre a representação, o autor e o meio (*autobiofictionalography* (Linda Barry, 2002), *bédé-réalité* (Julie Delporte, 2011)).

Ao adotarmos a expressão “figurações autoficcionais”, como consta no título desta reflexão, queremos salientar o fenómeno da representação do eu que encontra, atualmente, possibilidades ilimitadas: Sloterdijk (2000) atribui aos *media* o poder de formar os homens para o que estes podem ser e para o que não de vir a tornar-se. Sem quaisquer juízos de valor acerca dos modos e das motivações de cada um para se mostrar ou ocultar, ainda que o tema não constitua novidade, é-o enquanto reflexo de uma época demasiadamente mediática, na qual o culto, a exposição e a

⁴ in <https://deadline.com/2022/08/idw-five-series-development-graphic-novels-comics-1235087796/>

espetacularização do indivíduo, e a de muitos acontecimentos, propositadamente explícitos, constituem matérias-primas de exceção para criações artísticas; o narcisismo e o *voyeurismo* incrementam, ainda mais, essa ânsia de exibição. Partimos da suposição de que o autor das histórias, melhor, de que todo aquele que tem a função de narrador (Dubois, K.) das diferentes diegeses com que nos confrontamos, se desdobra, ainda, em uma personagem (Dubois, no passado, por exemplo) com a qual conseguirá estabelecer uma hipotética relação referencial, ficcional ou autoficcional, com base nos textos (*O Diário de K.*) que o mesmo escreve, nos relatos de episódios da vida e/ou nos registos musicais e nos prémios da carreira de Dubois/Bonjour, documentos materiais de pós-memória (Hirsch, 1993, 2008), de maneira a transverter-se numa figura de autor e/ou de cada uma da(s) personagem(ens), como acontece com K./K. Mauricio.

Objetivamente, quer *Balada para Sophie* quer *O Diário de K.* são registos ficcionais; porém, a contaminação real/ficcional coexiste em ambas as obras, uma vez que em ambas se registam as angústias próprias da vida artística e do eu autoral e que serão, igualmente, avalizadas, ao longo desta tese. Não nos desligamos da formação musical e cinematográfica de Melo e Cavia, do percurso dos mesmos nestas áreas, nem do facto de que é Raul Brandão, o autor efetivo de *A Morte do Palhaço*, e seu pseudoeditor, quem faz a apresentação do seu amigo K. Mauricio, como um indivíduo real, no prólogo onde justifica a edição da obra “dispersa e vívida” do mesmo. Nestes contextos polimórficos, não é despidendo invocarmos a formatação e assunção de alteridades e de heterónimos, consoante os casos que observaremos. Ao depararmos com figurações do autor como impostor (Dubois compõe uma única peça musical ao longo da vida, o sucesso como Eric Bonjour é uma *orquestração* contratual do *manager* Hubert Triton), elaboração que pretende, simultaneamente, distanciar o autor real e remeter para uma ou mais versões ou figurações fantasiadas do mesmo, a proposta de autoficção de Doubrovsky (1977) vem fundamentar esses procedimentos fragmentários *sempre em curso* e a construção da “noção de *trajetória* como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente” (Bourdieu, 1986, p. 189; itálico do autor), num espaço-tempo sempre em devir e em transformação. Quando assistimos ao desenvolvimento de diversas representações num espaço de ficção, salienta-se, por um lado, a incidência da ficção na forma de representar a ontologia, a realidade, os eventos e a forma como são relatados, por outro lado, atenta-se no processo de reconstrução do autor e do eu ficcional e autoficcional e no modo como ambos se podem constituir em objetos de ficção. Bourdieu (1986) constata que “[t]entar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância não é senão aquela de um nome próprio” (Bourdieu, 1986, pp. 189), é quase

tão absurdo quanto explicar um trajeto no metro sem perceber que é a estrutura em rede que conduz às diferentes estações. Construir o relato da vida como uma história coerente e sequencial é, tão só, “ilusão retórica” (Bourdieu, 1989, p. 185).

Uma vez que nas novelas gráficas que selecionamos o autor real não é elemento referencial nem ficcional direto, tomamos a personagem-narradora da diegese como autor em potência ou figuração de autor; é uma entidade que adquire formatos ficcionais capazes de se reconstruir como sendo outros (K. pluraliza-se em outros, Dubois assume a ficção Eric Bonjour, por exemplo), com atuações similares ou divergentes, mas com identidades nominais diferentes. A criação de *figurações do eu*, sublinhamos, parece tornar-se mais evidente através da novela gráfica, já que a representação do autor, narrador e das personagens passa por construções visuais que seguem a natureza híbrida deste meio. Verificamos, assim, que o posicionamento do autor parece obedecer a uma construção pictórica hetero-representada, não obstante o leitor o reconheça com facilidade como elemento central da narração ou instância que controla o relato, ao adotar a funcionalidade de narrador e/ou de personagem principal. Ainda que não se valide, de facto, a tríade da homonímia autor, narrador e personagem, constata-se a relação de alteridade/heteronímia entre a personagem, o autor ficcional de *O Diário de K.* e o autor real de *A Morte do Palhaço* ou as personagens fictícias expõem as suas vidas fictícias, duplicadas ou sob identidades dúplices, resguardando alguns vínculos com os autores reais, referimo-nos a *Balada para Sophie*: o protagonista é um pianista e compositor, tal como o argumentista da história, Filipe Melo, que compõe uma balada com concretização “real” na pauta reproduzida no final do livro e que é interpretada ao piano, pelo mesmo, sempre que apresenta publicamente a obra. Por outro lado, François Samson, uma personagem-espelho do protagonista, tem correspondência no pianista e compositor francês Samson François (1924-1970)⁵, com quem se assemelha fisicamente.

Estruturamos a dissertação em 2 Partes, uma vez que o projeto articula um estudo temático (o artista e o mal) com a sua concretização num *medium* (banda desenhada) e num género específico (novela gráfica autobiográfica). Ao longo do texto, sem que criemos separações muito evidenciadas entre os canónicos domínios teórico e prático, damos preferência à alternância e à confluência entre um domínio e outro, ou seja, a análise de *O Diário de K.* e de *Balada para Sophie* conformar-se-á aos

⁵ Samson Pascal François nasce em Frankfurt, em 1924, onde o pai trabalha na embaixada francesa; a mãe associa ao nome Samson a força do herói mitológico e ao de Pascal o misticismo e o génio do matemático do século XVII. Começa a tocar piano com dois anos, estuda em Itália e França com reputados pianistas, conquista numerosos prémios, encanta as plateias com interpretações brilhantes, por vezes com um toque de excentricidade. Apresenta-se em quase todas as partes do mundo, incluindo a China comunista, distingue-se nas interpretações de peças de Liszt, Schuman, Chopin, Debussy e Ravel, grava numerosos discos; o jazz é um dos estilos musicais preferidos que o vai influenciar no modo de tocar piano. Embora fosse fortemente disciplinado na música, vive de forma extravagante, gosta da vida noturna, é desregrado e tem tendência para o álcool e as drogas. Em 1968, sofre um enfarte em plena atuação, tendo morrido dois anos depois. “François himself said never play simply to play well, a remark that was clearly inspired by his jazz. His interests were wider than his recorded legacy might suggest; even at his most idiosyncratic, he offered moments of wry humour and rare magic.” in <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Francois-Samson.htm>.

princípios de organização e estruturação dos capítulos que se classificam como fundamentação teórica: Parte I, Capítulo 1 – *Autoficção e/na novela gráfica*; Parte II, Capítulo 4 – *O Artista e o Mal: representações literárias e artísticas na Modernidade e Pós-modernidade*, dando destaque ao estudo essencialmente crítico-hermenêutico de *O Diário de K.* e *Balada para Sophie* e às representações autoficcionais de K. e de Julien Dubois. Também na Parte II, Capítulos 8 e 9, e nos pontos subsequentes, *Adaptação para banda desenhada: o reconhecimento de uma arte* e *Experiência intermedial*, refletiremos sobre a fenómeno adaptativo e intermedial para, depois, os pensarmos em *A Morte do Palhaço vs. O Diário de K.* e em *Balada para Sophie* e *Once Upon a Time in America*, de Sergio Leone (1984). Ao longo destes capítulos, além da observação, interpretação e comentário de cada uma das obras, com o pormenor requerido, procuraremos eventuais cruzamentos entre cada uma delas, não só pela confluência de temas, exposição e desenvolvimento dos mesmos, mas também através da apresentação do objeto-texto e do objeto-imagem, da relação texto/imagem, mantendo sempre presente a ideia romântica e moderna de artista como excluído e maldito da/na sociedade cuja vida libertina e em permanente *flânerie* no mundo é motivo de inspiração artística e de *voyeurismo*. Incidiremos na representação do artista como *clown* e na simbologia que se lhe associa bem como na da máscara que transporta consigo, enquadrando-os na dualidade arte/vida: *La Grande Parade Portrait de l'artiste en clown* (2004), de Jean Clair, catálogo da exposição com o mesmo nome, será fundamental. *Balada para Sophie* far-nos-á transpor a problematização artística para o universo da música, centrada na oposição entre dois modelos, correspondentes a duas dualidades artístico-identitárias, a dos pianistas eruditos François Samson e Julien Dubois e a do *entertainer* e *showman* Eric Bonjour/Julien Dubois. A metodologia a que recorreremos será de teor eminentemente comparatista e intermedial.

Em *O Diário de K.*, Filipe Abranches “interpõe” o jogo mnemónico com Franz Kafka e com a arquetípica e enigmática personagem que este autor concebe, e clona, para superintender ao anulamento do homem, da sua identidade e integridade, cujo vaguear num universo totalmente absurdo e paradoxal, incompreensivelmente, o precipita em sujeição, sem que manifeste algum sinal de repulsa ou de contestação. Contudo, nas diretivas editoriais, lê-se: “adaptação de ‘A morte do palhaço’, de Raul Brandão”; trata-se, portanto, da recriação, sob a forma de novela gráfica, do texto de 1926, de Raul Brandão, o que constitui uma novidade no mercado editorial português. Embora o título escolhido por Filipe Abranches, *O Diário de K.*, aluda ao texto de Raul Brandão, de 1896, *História Dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*, a transposição incide na edição de 1926, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*.

K. é um miserável sem rumo na sua existência, corporizado na figura de um palhaço que, sem ser correspondido na sua ousadia de amar Camélia, a amazona no circo, se suicida estrondosamente no *plateau*. Em “herança”, deixa o seu diário a um amigo, supostamente o autor real, na verdade, o autor textual, que decide publicar os escritos de K. Maurício, fragmentos de um eu multiforme e fantasmático. Abranches anula e esvazia K. Maurício ainda mais ao pronunciá-lo unicamente como K., porém “[q]uem é K., afinal (ODK, p. 23)?⁶, K. é, tão só, K.? Halwain? Cada um dos habitantes da pensão de D. Felicidade ou todos em simultâneo? K. é o pseudoeditor-autor Raul Brandão? Da subtração do nome parece surgir uma coleção de seres fictícios, a identificação de um coincide com a do outro, o enigma reincide perentoriamente infinito. Sem que sigam o formato mais clássico do diário, os escritos de K. lançam múltiplas perguntas em torno da identidade do autor, do sujeito K. e da forma artificiosa que este escolhe para se expor. Esta interpenetração/interseção egotista (narcísica?) das personagens vai baralhar a noção de verosimilhança entre o autor e o leitor, atravessando cada um e prosseguindo, depois, para o outro lado dos mesmos, como em *Chuva Obliqua* (Pessoa, 1914).

Na novela de Filipe Melo e Juan Cavia, Julien Dubois, um pianista prodigioso, em fim de vida, isolado e doente, aceita conceder uma entrevista a uma jovem estagiária do jornal *Le Monde*, Adeline Jourdain, com a condição de que o artigo que a jornalista escreva seja sobre o mais virtuoso pianista de todos os tempos, François Samson, um mito cujas interpretações divinas fazem levitar pianos e pianista e que, sem nunca o pretender, subalterniza Julien, a partir do momento em que ambos participam num concurso de jovens talentos em Cressy- La-Valoise, em 1933. Samson transformar-se-á no fantasma obsidiante da vida de Julien e este, corroído pela raiva, inveja e ódio, irá persegui-lo e perpetrar alguns atos de vilania que, irónica e perfidamente, recairão sobre si mesmo. Sob a orientação oportunista do maestro Hubert Triton, Julien Dubois transmuta-se em Eric Bonjour, um famoso *entertainer* e *showman*, um artista da canção ligeira, com o qual Dubois desgasta o seu talento e vitalidade. Quase no final da obra, o leitor percebe que o título é o da peça musical composta por Dubois, a única com a sua autoria, e dedicada à sua filha Sophie Landran/Adeline Jourdain.

Filipe Abranches é considerado, ainda, um autor alternativo no panorama da banda desenhada portuguesa; a dupla Filipe Melo e Juan Cavia conseguem, com *Balada para Sophie*, impor-se na banda desenhada e no universo artístico português e internacional. Estes três criadores têm vindo a alcançar destaque e projeção consolidados, em função da qualidade literária e gráfica e da solidez estética e técnica dos respetivos percursos. *O Diário de K.* é a única obra portuguesa a figurar na seleção de

⁶ Por nos parecer mais prático, as citações, e só, de *O Diário de K.* surgirão com a apresentação (ODK); uma vez que o texto de Abranches não é paginado, convencionamos, também, numerar as páginas, pelo que a página número 3 coincide com a primeira prancha; todas as referências seguirão esta metodologia. Convencionamos, ainda, que as citações referentes às obras *A Morte do Palhaço* e *Balada para Sophie* obedecerão à mesma configuração e que serão apresentadas como (AMP) e (BPS), respetivamente.

Paul Gravett, *1001 Comics You Must Read Before You Die* (2011). Ao longo desta tese, propomo-nos estudar nas narrativas que selecionámos, *O Diário de K.* e *Balada Para Sophie*, as representações autoficcionais do Artista como figura do Mal, sob os paradigmas da narratologia e da estética, da teoria literária e comparatista/intermedial, com o reconhecimento prévio da originalidade de cada autor a *mostrar* e a *contar*, aos olhos do leitor, transformações nas personagens, no espaço e no tempo, que ocorrem pelas respetivas mãos e criatividade, através do desenho, conceção e *design* gráficos e organização narrativa originais que resultam em obras de excelência.

A presença no mundo artístico, com projetos, angústias, fantasias e encantamentos e fracassos, é sobejamente conhecida por parte dos autores das obras selecionadas. Filipe Abranches é licenciado em Realização pela Escola Superior de Arte e Cinema. É professor de Ilustração/Banda Desenhada da Ar.Co, entre 2006 e 2008, coordena o primeiro Mestrado em Ilustração do país, na ESAP/Guimarães. No início dos anos 90, estreia-se em banda desenhada na revista *Lx Comics*, colabora com os coletivos Amok (Paris) e Fréon (Bruxelas), nesta década. Em 1999, ganha a primeira bolsa de criação literária para banda desenhada, a qual lhe permite conceber *O Diário de K.* É autor convidado no Salon du Livre de Paris, em 2000, no ano seguinte, desfruta da bolsa Découverte do Centre National du Livre de France. Em 2006, no 17º Festival Internacional de BD da Amadora, é apresentada uma retrospectiva da sua obra. Abranches é ilustrador no jornal *Expresso*, e em outros jornais, como *Público*, *Le Monde*, *O Independente*, *jornal I*; ilustra *História de Lisboa* (1998), de A. H. de Oliveira Marques, a *Obra Poética Completa de Edgar Allan Poe* (2009), traduzida por Margarida Vale do Gato, *Alexandre Serpa Pinto. O sonhador da África Perdida* (2016), de Luís Almeida Martins, e destaca-se, também, com os álbuns *O Diário de K.* (2002), *Solo* (2006) e *Selva!!!* (2019). Neste último, revisita brincadeiras de infância, entre o real e a fantasia, e homenageia a banda desenhada, com referências metaficcionais. A animação *Pássaros*, com subsídio do ICAM, é premiada no IndieLisboa 2009, *Sanguetinta* (2012) é também subsidiada pelo ICA. Realiza ainda *Chatear-me-ia morrer tão joveeeeem* (2016) e *À Tona* (2019). Funda a editora UMBRA, em 2019.

Filipe Melo e Juan Cavia (e Santiago Villa, colorista) são colaboradores de há vários anos nas bandas desenhadas *As Extraordinárias Aventuras de Dog Mendonça e Pizza Boy* (trilogia publicada entre 2004 e 2016), *Os Vampiros* (2016) e *Comer/Beber* (2017), ambos fazem carreira na música e no cinema. Filipe Melo é pianista, torna-se, também, compositor e orquestrador; estuda no Hot Clube de Portugal e no Berklee College of Music, em Boston, é professor na Escola Superior de Música, em Lisboa. Realiza as curtas-metragens *I'll See You in My Dreams* (2003), vencedora no Fantasporto, e *SleepWalk* (2019), Prémio Sophia da Academia Portuguesa de Cinema, entre outros, e a série *Um*

Mundo Catita (2010), para a RTP2; em 2021, realiza e escreve *O Lobo Solitário*, uma curta premiada pelo público no Festival de Curtas de Vila do Conde. Nos EUA, escreve para a lendária antologia *Dark Horse Presents*, ao lado de nomes como Frank Miller e Mike Mignola. Em 2022, os direitos de *Balada para Sophie* são comprados pela Universal Studios para uma série de televisão. Juan Cavia, argentino, estuda piano, cinema, ilustração e pintura; é diretor de arte e ilustrador desde 2004, faz publicidade, videoclips, teatro e longas-metragens de que se destaca *O Segredo de Seus Olhos*, de J. Campanella, Óscar de Melhor Filme Estrangeiro 2010. Colabora frequentemente com Walter Cornás, ator e diretor de arte, conhecido pelo seu trabalho em filmes de terror, como *Plaga Zombie* (1997), de Pablo Parés e Hernan Saéz, ou *Terror 5* (2016), de Sebastian Rotstein, entre outros. Cavia e Cornás têm desenvolvido e aplicado a sua experiência em filmes, publicidade, peças de teatro e outras artes, trabalhando em diversos países, como a Argentina, Chile, Brasil, Portugal, Espanha e Estados Unidos.

Sem ser meramente moderno ou pós-moderno, o narrador contemporâneo carrega as incertezas e angústias de uma realidade simulada e as mutações e inconstâncias cognitivas e estéticas que a cultura digital e o ciberespaço lhe transferem. Inseridos neste *Zeitgeist*, onde a ambiguidade, o narcisismo, a espetacularização e o hiper-realismo são traços fundamentais, cientes de que a ficção é sempre uma forma estética que interpela o conhecimento e de que a ideia da vida como devir e transformação acarreta uma outra forma de *Bildungsroman* que conectaremos, agora, à autoficção, ao quisermos estudar o modo como a *performance* autoficcional que tematiza a questão do Mal se vai operacionalizando no texto verbal e na novela gráfica e se aquela ocorre em similitude em ambos os formatos ou se, por força das especificidades de cada um dos meios, evolui em separado, esperamos trazer um contributo inovador para o estudo da banda desenhada autoficcional portuguesa e, em geral, para os Estudos Literários, Comparados e Intermediais.

PARTE I

Capítulo 1 – Autoficção e(na) novela gráfica

1.1– Entre o real e o ficcional

A natural tendência humana para experimentar faz com que a crítica catalogue, frequentemente, uma obra inovadora como profética e pré-anunciadora de uma estética quando, na realidade, o interesse maior a que a mesma apela consiste em analisar o presente, um presente volátil e indomado mas que já é inseparável do futuro, como quem, ao dissecar os factos, com mais ou menos detalhe, num arrebate de visionário, formula hipóteses, com consistência: “O futuro está por seu turno a extinguir-se, devorado pela insaciável voracidade do presente. Anexamos o futuro ao presente e reduzimo-lo a mais uma de entre as numerosas alternativas que se nos oferecem.” – em *Crash*, narrativa de 1973 (Ballard, 1996, p. 23), transposta para cinema por David Cronenberg, em 1996, Ballard submete o tempo dos factos ao desejo fetichista e demencial da vivência das personagens, razão por que declara, expressa e expressivamente, a confluência das linhas temporais e o passado e o futuro surjam materializados no apocalipse superior do presente. Mais do que em outra época, o homem do século XXI crê que a eternidade é o imediato, vacilando entre a distopia e a utopia, porquanto o presente e o futuro, conectados, são irremediavelmente inseparáveis; como assinala Zadie Smith (2020), Ballard lembra-nos que os sonhos são, frequentemente, perversos.

Ao centrarmos, então, a obra numa ideia de sujeito em permanente questionamento e em volubilidade cronológica e sendo a obra indissociável do refinamento estético que permitirá ao autor problematizar acerca da representação do real na literatura e nas artes, com a conjugação, assumida, de dados autobiográficos e de elementos ficcionais que apuram sobremaneira o ato artístico e o resultado final, infere-se que a autoficção, conceito que esclareceremos adiante, se soergue num contexto histórico-linguístico em que se percebe a impossibilidade de correspondência exata entre o plano da vida e o plano artístico-literário. A autoficção vem propor que, ficcionalmente, se citem as memórias, as confissões, as autobiografias, os diários, ... , formas de representação da identidade e da memória, como figurações ou interpretações e/ou reinterpretações criativas e mitificadas de *uma* realidade com correspondências, tão-somente, num passado *personalizado*, já vivido e, por consequência, tão fluido e fugidio quanto irrecuperável. Há, portanto, no discurso autoficcional o propósito consciente de confundir o leitor, repartido nas contradições entre o que entende poder ser

factual, sem que seja mimético, ou meramente ficcional, configurações que observaremos, com mais detalhe, nas obras que constituem o nosso *corpus* de estudo, *O Diário de K.* e *Balada para Sophie*.

Destacamos, porém, o significado ontológico que atravessa todas as formas de discurso memorialista e/ou confessionalista/intimista, a emoção do sujeito como um facto autêntico, a que sobressai da procura, e conquista, por vezes, da identidade, ainda que as modalidades encontradas por cada autor possam revelar-se sobremaneira enviesadas. Sendo um discurso que vem *a posteriori*, isto é, a escrita biográfica, autobiográfica ou autoficcional só acontece após a vivência da experiência (no caso da autoficção, a experiência pode ser criada no/pelo ato de escrita), o recurso à memória, que esquematiza o fluxo temporal como tríade, que é caprichosa e seletiva, frágil e dinâmica, desempenha capital relevância no conteúdo e estrutura narrativas, apesar de aquela, frequentemente, reconstruir os factos do passado, distorcendo-os, ao analisá-los e senti-los sob as perspetivas de *quem* é o sujeito e de *como* é o sujeito, na circunstância do presente da enunciação, o tempo catalisador desse profundo trabalho hermenêutico; a memória outorga o passado inerte ao confronto dialético com o presente (Benjamin, 1940), no que respeita a memória individual, coletiva ou histórica. Deixemos, no entanto, que a filosofia e as ciências neurológicas reflitam sobre o ato de recordar e a faculdade de o fazer, para diferenciar recordação e memória que, nesta reflexão, utilizaremos como sinónimos. Referimos, apenas, o que é do senso comum: Platão centra-se na reminiscência das ideias, Cícero na retórica, Aristóteles distingue entre *mneme*, a apreensão pelos sentidos, e *anamnesis*, o ato racional de recordar como busca e reelaboração da informação ⁷. A tradição secular da narração oral, a versificação e o canto são modelos de sonoridade épica e rítmica facilitadores de lembranças e recordações, ambas a cumprir o objetivo de não esquecer e de ser.

Adentrarmo-nos na inflexível indivisibilidade temporal, a partir do limiar transitório do presente que constitui a existência e o ser, equivalerá a recuar na sua duração, revisitando a perdurabilidade do passado, através da rememoração e da reconstituição do que foi, ou a perspetivar ações futuras, de fluidez e fiabilidade variáveis, e a desenhar o que há de ser e que, talvez, tenha continuidade e permaneça na linha de extensão do tempo — entre um e outro, a memória estrutura a narração/ficção do que foi e a expectativa antecipa a sensação/ficção do que será. De acordo com Philippe Marin, “ce plaisir d’ écrire (de soi) et d’ écrire de l’ écriture de soi” (Marin, 1981, p. 17) exige a combinação, mesmo dissonante, de responder à dupla questão Quem fui? e Quem sou? e que é a corroboração, segundo o mesmo autor, de uma figura que associa “absence et présence, plaisir et déplaisir” (Marin, 1981, p. 17). Ainda na perspetiva daquele pensador, a escrita do eu é justificada porque “[l]’ esprit (le

⁷ In <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/retorica>.

moi) n' est qu' une infinité de *replis*: sa réalité n' est qu' une pliure multipliée, le mouvement infini, abyssal de l' autoréflexion. Écrire, c' est *voir* en ce sens qu' écrire consistera inlassablement à déplier les pliures, à 'expliquer' les plis." (Marin, 1981, p. 153; itálico do autor).

Concretizemos: os fragmentos entrecortados e soltos do texto que o pseudo-editor Brandão autointitula *Diário de K. Maurício* apresentam-nos um indivíduo flagelado por si mesmo e por diferentes seres, ideias, sonhos e ilusões que o mesmo compõe "como se, por cada tarde que finda, na luz que cerra os olhos, um desaparecesse para sempre, levando-me uma parte de ventura e de tristeza... " (Brandão, 2005, p. 266): enlaçado nas dobras reais e/ou ficcionais do(s) sonho(s) e da(s) quimera(s), como é que K. Maurício, K. e o leitor, reapreciam, n' *O Diário de K.*, o(s) desdobramento(s) identitário(s)? Na vertigem de ser François Samson, o pianista Julien Dubois transmigra para a fraude pop Eric Bonjour; K. Maurício e K., autoenlutados em vida, encontram na morte a redenção quimérica, Julien Dubois vive a desolação e a amargura, sozinho, isolado do mundo e doente, na sua mansão; para Julien, o inferno é o outro e a ausência de outro(s). Não exageramos se compusermos um quadro no qual o decurso temporal individual e os enleios respetivos e o sujeito se apresentam múltiplos, replicados e revoltos em dobras e sulcos: é escrever para não morrer (Blanchot, 1955), é a opção de K., ou, seguindo Montaigne, escrever sobre si não faz mal a ninguém (Marin, 1981, p. 152) e, acrescentamos, até pode ser catártico e/ou terapêutico: consciente de que "[e]stá na hora de pôr algumas coisas em pratos limpos!" (BPS, p. 23), Julien Dubois aceita ser entrevistado por Adeline Jourdain com a condição de os leitores do *Le Monde* ficarem a saber a verdade sobre François Samson, "o maior pianista de todos os tempos!" (BPS, p. 22), ao mesmo tempo que evidenciará a sua sub-identidade de vilão e redimir-se-á.

Na contracapa de *Último Caderno de Lanzarote O diário do ano do Nobel* (2019), Saramago circunscreve essa sua experiência literária, de tendência confessionalista, a uma necessidade, nunca antes experimentada, de reter o tempo, para que este deixe o maior número possível de sinais da sua passagem; o autor finge prolongar a vida, e o *seu* tempo, escrevendo os dias. Para efetivar esta inventariação dos dias, o autor recruta como técnica literária um modelo utilitarista, reatualizando o conceito de *finger* — inventaria a forma dos dias e da obra, ajustando-os à *sua* ficção, porque o sujeito ainda não ele próprio, vindo adiantado ou atrasado sobre a sua identidade, é despossuído pelo tempo e desapossado de tempo, pelo tempo, mas é este que lhe permite que se realize (António Pedro Pita, 1988) e se reatualize.

O projeto do multipremiado fotógrafo Edgar Martins, *This is not a House* (2008), publicado a 5 de julho de 2009, na *New York Times Magazine* e também *online* (*NYTimes.com*), com o título *Ruins*

of the Second Gilded Age, além de ter exposto problemáticas relacionadas com a ética, a deontologia, o fotojornalismo, o documental e a arte, instituiu polémica em torno do recurso à fotografia digital, da manipulação da realidade, da ficcionalização da imagem e do real (a revista assegurara que as fotografias editadas não seriam manipuladas: são retiradas do *site*, a 8 de julho de 2009, depois da denúncia de leitores atentos, com uma breve explicação do editor).

O artista admite ter recorrido à digitalização, contrariando o estipulado no contrato — em vários locais dos Estados Unidos, fotografa moradias abandonadas, na sequência do colapso económico-financeiro de 2008, projetos fantásticos e fantasiosos ainda em construção, recorrendo a uma técnica de espelho para captar imagens simétricas, de modo a que se observasse em muitas fotografias o resultado de uma encenação preparada no próprio local. Nesta ambiguidade visual que a realidade polimórfica e fragmentária apresenta nas fotografias, sobressaem o vazio e o silêncio infundos que, potenciados pela total ausência de pessoas e de vida, permitem qualquer projeção de ficção, pré e pós-apocalíptica; deste modo, o artista constrói um modelo de totalidade, efémero e em trânsito, confere à fotografia o estatuto de uma das belas artes, formalizando a ideia de Rancière de que o real só pode ser pensado, se for ficcionalizado (*apud* Pomar, 2009), e atribui lugar secundário à representação mimética. Aceitando a ficcionalização como uma necessidade antropológica que deriva do propósito de responder à carência de conhecimento experimental, o espetador é instado a questionar não só *esta* ilusão, como também a *sua* própria ilusão, a das imagens fotográficas e a sua estrutura ilusória, mal apreende e consciencializa os mecanismos que são inerentes à composição de ambas as ilusões, bem como a forma como os tais mecanismos são subjetivados, individualizados e partilhados pela sociedade. O espetador não contempla só o que é acionado pela sua contemplação, mas também contempla a ideia de si mesmo a contemplar essa situação, desloca-se de si mesmo e do mundo real, em desdobramento, potencializando o conhecimento da obra, sobretudo o de si mesmo.

Martins convoca para a sua obra a de Magritte, *La trahison des images* (1929), a inscrição *Ceci n' est pas une pipe* entra em paralelo com *This is not a House*, ambas desconstruem a relação habitual entre imagem e objeto, obrigando a um outro entendimento, mediado pela arte — o texto explicativo do autor de *This is not a House* inflama a(s) polémica(s), mas é esclarecedor quanto ao carácter artístico-ilusório do seu trabalho; em *How can I see what I see, until I know what I know?*, afirma: “It is not reality which I have sought to ‘manipulate’, but its image”, acrescentando que “[t]his work explores the concept of ‘home’ as an idea and a form, and summons a disquieting conjunction of reality, hyper-reality, fantasy and fiction” (Martins, 2009). Diremos, então, que se conjugam, na obra,

pela persistência e insistência do/no presente, quase coisificado, diferentes ideias e tempos e *o infinito da linguagem*, o fugidio, velado e errático *terceiro sentido* que não afeta a todos de igual forma e que Barthes explicitou em *O óbvio e o obtuso* (Barthes, 2018, pp. 47-62); esse *poder* linguístico há de compreender não só o sistema de signos linguísticos, mas o conjunto de linguagens afetadas à representação artística, na especificidade e no infinito de cada uma.

É um dado assente que, ao decretar a morte do autor, num sinal de quase despersonalização do ato enunciativo, Barthes fez do texto o expoente da reflexão e aboliu o autor da problemática da estética da recepção, atribuindo ao leitor, em exclusivo, a responsabilidade na compreensão/interpretação do mesmo texto ou obra (Barthes, 1967); compreender um texto é reconhecer nele todos os significados que subjazem à apreensão que o sujeito faz de si mesmo, adiantando, ao texto e ao sujeito, complexidade e conflitualidade identitárias acrescidas. Em reflexão autônoma, o sujeito desenvolve uma linguagem diferenciada da instituída, reconhecendo em contínuo a alteridade do ser que é e do objeto sobre o qual argumenta com ênfase. Assim, em curiosidade humanista e enciclopédica, o sujeito esbate as fronteiras entre as áreas do conhecimento, realçando a interdisciplinaridade como prática efetiva.

Na sequência da polémica iniciada por Lejeune (1975) sobre a autobiografia e a veracidade e autenticidade da mesma, com base num pacto entre o autor e o leitor que inclui, como é óbvio, o texto, Serge Doubrovsky⁸ inventa o termo *autoficção*⁹, com aposição paradoxal, que define na contracapa do seu romance *Fils* (1977), sob o referente dos modelos canónicos da autobiografia e do romance, demarcando a especificidade estilística: “Autobiographie? Non. Fiction, d’événements et de faits strictement réels. Si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté.” (itálico do autor). No breve prefácio, acrescenta: “Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète* comme on dit musique. Ou encore, *autofiction*, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir” (Doubrovsky, 1977, p. 10 ; itálico do autor).

⁸ Serge Doubrovsky (1928-2017), professor, crítico e escritor, escreveu diversos romances autobiográficos que o próprio caracterizou, sempre, como *autoficções* (*La Dispersion*, 1969, *Fils*, 1977, *Un Amour de Soi*, 1982, *La Vie L’Instant*, 1985, *Le Livre Brisé*, 1989, *L’Après-vivre*, 1994, *Laisse pour Conte*, 1999, *Un Homme de Passage*, 2011, *Le Monstre*, 2014); em todas as obras, o autor surge como narrador e personagem. O desejo de ser original e de inovar quanto à forma mais tradicional de narrativa autobiográfica, levou a que este autor escrevesse, ao longo da sua vida, diversos textos com características de texto biográfico e não entendesse esse exercício, apenas, como sendo específico do “quase” fim da vida ou da carreira literária, como acontece com muitos escritores; assim, a prática instituída quanto à escrita da “quase” totalidade da vida, sob o formato que cada um tenha por mais consentâneo com o seu eu, é substituída pela apologia da fragmentação, marca indubitável, comportando cada obra o signo da resolução psíquica de factos determinantes no seu percurso existencial; sugere-se, também, a construção de uma identidade narrativa e individual parcelar, que é um todo por si, porém só o conjunto de todos os livros redigidos, nos dará uma visão totalizante da vida vivida por Doubrovsky. Este aspeto poderá relacionar-se com o conceito derridiano de *autototografia* (cf. pp. 33-35 deste texto).

⁹ Mesmo que a *autoficção* já não fosse uma novidade, Doubrovsky é quem intenta uma definição. Por fazermos da *autoficção* um dos temas centrais deste trabalho, interessa-nos destacar o contexto em que o conceito surge, o debate que institui e a evolução do mesmo, bem como a hibridização do género, próximo da autobiografia e da biografia e de outros textos memorialísticos.

O autor quase parece tomar como suas as palavras de Verlaine, em *Art Poétique (Jadis et Naguère, 1884)* “De la musique avant toute chose. / [...] / Et tout le reste est littérature”; por outro lado, atrevemo-nos a aproximar a presumível desenvoltura narrativa doubrovskiana à mestria exigida para a composição de uma peça de música concreta (1948, Pierre Schaeffer), pelo facto de elaborar direta e instantaneamente o texto, com base no *patchwork* (Barthes, 1975) de fragmentos, ao entremear os fios, *films*, de real e de ficção que se conjugam com as frações da memória e do tempo: “Cerf-volant d’images, je tire les *films*. (...) la mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l’auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (...), lointains (...), soucis aussi de quotidien, angoisses de la profession” (Doubrovsky, 1977, p. 9; itálico do autor).

Crítico de si mesmo, Doubrovsky define *Fils* (1977) como um testemunho de cura psicanalítica, e propõe uma nova definição, ou especificação, de autoficção: “c’est la fiction que j’ai décidé, en tant qu’écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l’expérience de l’analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte” (Doubrovsky, 1980, pp. 193-212). Doubrovsky regista a percepção de que qualquer relato que vai mais além da simples enumeração factual estabelece um simulacro da realidade, sendo reforçado pela imaginação. Com base na aprendizagem veiculada pela psicanálise, a autoficção não pretende reconstituir um eu que o inconsciente torna inacessível e ilusório, mas fazer surgir fragmentos de memórias problemáticas; se a autobiografia assenta num discurso convencional que inspira confiança, na autoficção privilegiam-se estruturas narrativas e formas linguísticas singulares (Gasparini, s.d.). Ao mesmo tempo que nega a autobiografia pura, o autor rejeita a escrita autobiográfica, por oposição à “ficção”, e rejeita a ficção romanesca, por oposição a “-auto”; ao misturar realidade e ficção, concretiza os pactos autobiográfico e romanesco que Lejeune expõe em *Le Pacte Autobiographique* (1975), e que comentaremos adiante, inventando, ou atualizando, a autobiografia como escrita literária e artística. Lejeune considera que só as figuras importantes da História escrevem autobiografias, observação que corrigirá posteriormente, como referimos, ao interessar-se pela autobiografia “des hommes-récits” (Lejeune, 1980), artesãos, camponeses, operários, prisioneiros que não escrevem, em sentido literal, mas relatam memórias que são gravadas e, depois, editadas, revendo-se os procedimentos de escrita e a noção de autor, ou então são divulgadas em documentários temáticos, como por exemplo, *Nous sommes venus* (José Vieira, 2021), *Jamaika* (João Sarmiento Matos, 2021), *No táxi de Jack* (Susana Nobre, 2021), situado entre o cinema documental e a ficção, ou *O teu nome é* (2021), um documentário-animação de Paulo Patrício, sobre o assassinato de Gisberta Salce Junior, no Porto, em 2006, uma transexual, seropositiva,

toxicodependente e sem-abrigo, torturada por um grupo de catorze adolescentes; o mesmo crime constitui o tema do romance *Pão de Açúcar* (2018), de Afonso Reis Cabral.

Quando Doubrovsky concilia, e concerta, no mesmo texto, a perspectiva estética, pela apresentação “d’ évènements et de faits strictement réels”, com a vertente formal, através da aventura “d’ un langage en liberté”, projeta o hibridismo entre um eu real e uma vida imaginária, estratégia em que assenta a singularidade do relato, com recurso a uma linguagem “em liberdade”, estetizada e artificiosa que deforma a realidade e que, por conseguinte, induz à problematização em torno do conceito de verdade — em simultâneo, a ambiguidade do relato é paralela, e é projeção, à/da fragmentação identitária do indivíduo Doubrovsky, por extensão, se quisermos, à do sujeito contemporâneo, como no-lo evidencia *O Diário de K.* A autoficção não parece ser uma estratégia narrativa que permita ao sujeito confirmar a imagem de si mesmo, pelo contrário, mostra-o contraditório, plural e em processo de fixação, aliás, a autoficção confirma um sujeito desdoblado. Como reconstrução do eu, é uma *montagem* subjetiva, inacabada, uma tentativa de representar uma determinada noção de si que o autor escolhe, com certo propósito, e que poderia ter qualquer outra configuração, como é o caso da duplicação identitária e artística do virtuoso do piano Julien Dubois na estilização romântico-pop Eric Bonjour. Esta autoficção é a subversão perversa do pianista Julien Dubois, que acede a corromper-se e à sua arte depois de, dominado pelo sentimento de ódio e inveja, conjurar François Samson como seu rival e inimigo. Em *A Morte do Palhaço* e *O Diário de K.*, a personagem confronta-se com a diluição, quase anulação, da sua identidade e da sua pessoa em K. Maurício ou em K. e numa sucessão de alteridades, o homem do xale negro, o Pita, o leninista, Gregório, Halwain, o Palhaço, o velho *clown*, que confundem o leitor, projetam-no em contínua ambiguidade e fragmentação, permitem-lhe leituras plurais, todas válidas. Entendemos K. como a convergência de diferentes identidades, todas marcadas por diferentes modos de vida, reais e/ou fictícios, uma vez que o desajustamento social e ontológico transfere as personagens para o universo onírico, para aí viverem os seus desejos e ânsias, para serem, para transverterem o niilismo do real no sonho uno e salvífico. A criação de alteridades e/ou de heteronímias, como possibilidades de construção de outras vidas e de outras ontologias é a “ilusão retórica” (Bourdieu, 1986, p. 185) que cumpre *A ilusão biográfica*, título do artigo de Bourdieu (1986).

Os fios divergentes da narrativa, temporal, factual e ficcional, implementam uma *performance* identitária que se bifurca em várias direções e cujas fronteiras se vão construindo e destruindo, sem

cessar.¹⁰ Apologista da reconstrução imaginária de si mesmo, Doubrovsky professa o automatismo, parcial, na escrita, sistema que aproxima o procedimento de escrita deste autor da estética surrealista: também o poeta-pintor Henri Michaux reflete no abismo do papel a expressão de delírio consciente de uma mente que se observa na sua incomensurabilidade, ainda que potenciada pelas drogas (*Rêves et la Jambe* (1923), *Qui je fus* (1927), ...); a escrita autoficcional não é só retrospectiva mas é analogamente prospectiva, o eu não é somente biografado, mas é construído, interpretado e ficcionado, através da exploração dos recursos linguísticos e discursivos. A escrita autoficcional elabora a identidade do autor, sem que, neste caso, se estranhe o trocadilho presente em “autofiction”/“autofricion”, pela confissão do prazer do/no texto, que Doubrovsky entende nesta dupla aceção linguística e sexual. Não surpreende, também, que muitos críticos apelidem este género de exposição pública sem pudor, como sendo concentradamente umbilicalista, egotista e narcisista e lhe pontuem o vigoroso traço de análise psicanalítica.

Colonna (2004) entende que a autoficção é uma mitomania literária que ficcionaliza a experiência vivida — tudo o que alguém inventa sobre si, faz parte do seu mito pessoal, portanto, da sua verdade —, é um instrumento prodigioso, macroscópico e microscópico, que permite integrar fenómenos marginais de escrita; o ensaísta define a autoficção como um “mot-récit”, isto é, uma palavra que conjuga nela própria o sujeito que atua, o eu, e o que se origina nessa ação, o relato ficcional, a obra (mais adiante, observaremos processo idêntico na palavra autobiografia). A autoficção é um conceito que, aparentemente, se originou na casualidade da imaginação doubrovskiana, um termo genérico e eclético, que a crítica atribui a formas literárias mais excêntricas e que, em simultâneo, as vai oficializando e particularizando. Como uma variação pós-moderna da autobiografia, perfila-se na arbitrariedade e na bifurcação aleatória da reinterpretação memorialística — o mundo da autoficção expande-se, constitui-se como um domínio de investigação literariamente bastante heterogéneo, é um arqui género (Genette, 1979) e uma hiperligação que se alarga, também, a outras artes e a outros meios, como o teatro, o cinema, a novela gráfica, a arte digital e as artes plásticas.

¹⁰ No site dedicado à autoficção, <http://autofiction.org/>, dirigido por Isabelle Grell e Arnaud Genon, escreve-se sobre a autoficção: “Notion subtile à définir, liée au refus qu’un auteur manifeste à l’égard de l’autobiographie, du roman à clés, des contraintes ou des leurres de la transparence, elle s’enrichit de ses extensions multiples tout en résistant solidement aux attaques incessantes dont elle fait l’objet. Elle vient en effet poser des questions troublantes à la littérature, faisant vaciller les notions mêmes de réalité, de vérité, de sincérité, de fiction, creusant de galeries inattendues le champ de la mémoire.” De acordo com o exposto, a autoficção concentra-se no paradoxo, questionando todos os elementos ligados à ficção e à realidade, e é essa rutura deliberada que suporta a originalidade estrutural, impondo-a como uma forma extravagante e marginal de escrita.

1.2 – Entre os fios de *Fils*

A homonímia autor-narrador-personagem estipulada por Lejeune (1975) não cumpre o objetivo de unidade, antes acrescenta sujeitos pluralizados que enfatizam a divisibilidade, isto é, o autor, *performer* hábil nas suas diferentes personagens, arrasta, sempre, a encenação improvisada do que constitui o seu perdurável *work in progress*. Em entrevista a Roger Celestin (1977), Doubrovsky reconhece que os limites naturais da memória são um obstáculo à sinceridade, logo a re-invenção ficcional oferece-lhe alguma da completude ambicionada, recapturando fases, episódios, de si mesmo. Revela que esta forma de se autoficcionalizar se desprende da perspectiva tradicional da escrita da vida como projeto global e que pretende, antes, recriar partes, etapas da sua história, com o objetivo de que o sujeito leitor conheça o seu eu, ou a variedade de eus co-existentes em si, nesse pedaço de tempo preciso.

Julia Kristeva, no ensaio *Le Vréel* (1979), compara a revolução epistemológica e existencial com a descoberta freudiana do inconsciente para concluir que a maior ambição do sujeito é dizer a verdade, como se esta fosse real: "le grand bouleversement des êtres parlant aujourd'hui peut se résumer ainsi: la *vérité* qu'ils cherchent (qu'ils cherchent à dire), c'est le *réel* – '*Vréel*,' donc" (Mortimer, 2009, p. 24). Kristeva assinala estratégias no discurso psicótico que permitem articular transições abruptas entre o real, o imaginário e o simbólico: "comment le réel se dit-il à travers les catégories de la langue et du style pour ouvrir la possibilité de décision entre vrai, faux ou vraisemblable?" (Mortimer, 2009, p. 12) No momento da escrita, o autor concentra-se em fazer coincidir a sua verdade com o real, em vez de ficar apenas pelo verosímil, para abranger o *vréel*; adotando a teoria de Kristeva, podemos dizer que as estratégias retóricas de Doubrovsky fluem abruptamente entre o real, o imaginário e o simbólico, no sentido de dar forma ao que é para ele a verdade, isto é, o *estritamente real*, presente na definição de autoficção, por oposição ao falso e ao verosímil. Deste modo, a verdade de Doubrovsky coincide com o seu real, na forma falaciosa de este autor escrever autoficção, processo idêntico ao que encontramos na tríade Brandão/K. Maurício/K. Analogamente, a ficção Eric Bonjour é a resposta fáustica para o sucesso de Dubois.

Narciso no seu espelho, na sedução de si para si, o autor é interessante aos seus olhos e, na sua vaidade, calculada e imaginária, sê-lo-á, também, aos olhos do leitor: o recurso à ficção de si mesmo, a imaginar a sua vida como a de outrem que não existe, permite-lhe escapar às barreiras próprias da biografia *tout court*, ao cru julgamento a que esta expõe o sujeito, à mediocridade que pressente no seu eu. Fica sempre a suspeita de que a transgressão com recurso à ficção, à fusão

desta com a realidade, vai reformular e perverter os factos reais e a adoção do discurso descomedido, multipartido, fragmentado e que rompe com as convenções gramaticais são subterfúgios que poderão ocultar e transfigurar em arte uma história de vida dominada pelo vazio e pela monotonia, pela insignificância e pela superfluidade; no espaço textual que é a autoficção, o autor prepara o seu êxito ou o seu fracasso, como vemos em *La Réproduction interdite* (Magritte, 1937).

Verifica-se que a efabulação dos eventos ocorre através da atualização contínua desses mesmos eventos do passado, e respetiva reelaboração, no presente, portanto, o tempo da evocação, da invenção e o da elaboração discursiva são coincidentes no tempo presente. Assim, toda a representação textual, a do eu incluída, corresponde unicamente à perceção do agora, no ato de escrita, articulando o autor uma ideia de si que é extensiva às suas memórias e ao relato do passado. O eu resguarda-se, de novo, em artificialidade; aquando da receção da obra, o leitor optará entre uma leitura baseada no conhecimento da biografia do autor ou desfrutará somente da representação narrativa, projetando para si uma outra biografia divergente da do primeiro. A permeabilidade do texto é tanta que o recetor poderá apreender algum fragmento de verdade sem que o autor/narrador a reivindique como totalmente verdadeira — na autoficção, o autor conjuga a manipulação do texto com a manipulação perversa do leitor, num jogo de sobreposição de entidades, identidades e relatos ficcionais e reais.

Na inter-relação entre o real e o ilusório, entre “o óbvio e o obtuso”, tomando o título do texto barthesiano, há um espaço vazio, a escrita, pela qual o sujeito adquire co-existência, tem também mais significado do que a vida real, ou seja, para o autor, a ficção é apenas uma forma, entre muitas, de explorar, e de viver, o que é real. Tomando a noção de sujeito e de realidade como construções arbitrárias, nesse espaço é mostrado que o sentido que se desprende das vivências do autor é o que constitui a dinâmica dos textos — Cícero destaca a *enargeia* (*De Oratore*, 55 A.C.) que se liberta da vitalidade textual; Derrida chama-lhe *dynamis* (*De la Grammatologie*, 1967), a força, a potência virtual e móvel que dá vida ao texto e o faz fluir.

Brandão/K. deixam, então, essa mobilidade espacial para o texto, no qual o autor convencionou o desdobramento e a amálgama da sua identidade com as da personagem e do leitor, para aí submeterem as três figuras, virtualmente, a escrutínio uníssono. O dueto Dubois/Bonjour projeta-se na música que toca e sente, o primeiro, ou na artificialidade extravagante do espetáculo e da canção ligeira, o segundo, que aniquila o outro. Para Derrida (1984), o texto biográfico emerge num espaço *entre* o que é a vida, o empírico, e a obra, o relato, sendo o conhecimento irrefutável da realidade um ato, e um dado, exclusivos do autor; dessa maneira, adianta que o limite de indecidibilidade entre

autor e leitor não permite que este aceda à autenticidade do texto nem que o primeiro seja indefectivelmente sincero. Além disso, quanto maior for o grau de indecidibilidade de um texto, maior será a abertura à desconstrução do seu sentido e com mais vigor se demonstra que o texto nunca está totalmente escrito nem totalmente vazio e que subsistirá dessa maneira, inacabado, como um interminável *work in progress*.

Derrida (1984) reflete sobre a autobiografia e questiona o prefixo deste vocábulo, em função da reverberação de interpretações que este tipo de relato incita nos recetores, propondo o neologismo *otobiografia* (o eu ouve-se a si mesmo): a escrita da vida está ligada à capacidade de o eu se autoescutar como outro, mas não se confunde com a vida propriamente dita.¹¹ Todavia, se a vida e a morte são inseparáveis para este filósofo e se a escuta do percurso existencial, por inteiro, só se torna possível após a morte, o significado do que vivemos não é determinado senão no fim da nossa vida; se a narrativa da vida escrita pelo próprio, a autobiografia na aceção tradicional do termo, desconsidera a morte para contar a história, então ela não é autobiográfica, porquanto não existe a possibilidade de falar da vida completa estando a vivê-la: na lógica da *autotanatografia*,¹² neologismo de Derrida (1975), escreve-se o texto de um morto, por si mesmo, através de alguém que lhe sobrevive.

Derrida desconstrói a imediaticidade, situa-se num lugar instável, poroso, feito de dúvida, esquecimento e mortes sucessivas; enquanto discurso sobre um eu que precisa de ser escutado, mas que só é revelado através do ouvido do outro, que ambiciona e deseja aceitação e cuja identidade é, já, uma alteridade¹³, morta, que não causa horror, a autobiografia/biografia é uma *auto-oto-bio-tanato-hetero-grafia*, i.e., é um processo de autoescuta da vida do outro sobre quem se escreve e que não pode ser reencontrado. O relato far-se-á de vida e morte, é o testemunho ouvido e escrito de alguém que é vida e que é morte, porque o que se mantém é memória, a vida está no intervalo de negação e cooperação com a morte, de exposição ao acaso, é, simultaneamente, *mortrait* e *automortrait*, vocábulos que Lejeune (1986) cria e atribui ao retrato e ao autorretrato, ao pressentir o aspeto mortuário dos mesmos. Seguindo este raciocínio, a autobiografia, ou outro género de escrita, não se

¹¹ Jacques Derrida desenvolve o neologismo em livro homónimo, a reprodução integral de uma conferência pronunciada na Universidade de Virginia, em 1976, nos Estados Unidos. Em França, o livro é publicado em 1984. Derrida constata, a partir das inúmeras leituras de *Ecce Homo* (1888), de Nietzsche, que as pressuposições/interpretações acerca dos factos da vida deste filósofo não têm correspondência entre empírico e não-empírico; o pensador franco-argelino desconstrói o termo autobiografia e propõe *otobiografia*. Ouvir é receber, entender e produzir - o empírico em *Ecce Homo* tem um destinatário ausente, Nietzsche não responde mais pelo seu texto a partir do momento em que este se torna público e passa a existir somente sob o domínio do leitor. Sem existência física, Nietzsche existe relativamente ao outro, o outro de si.

¹² O neologismo surge no seminário *La vie la mort* (1975-1976), publicado em 2019. Apoiado num fragmento do texto *Édipo (Livro do filósofo, 1872-1875)*, de Nietzsche, Derrida pensa a vida e a morte sem ser como opostos, pois é a morte que torna possível a vida; neste entendimento intervêm a *thanatho-logique* ou *thanato-graphique*, a *allo-biographique* ou *thanato-biographique* (<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1904230055.html>).

¹³ Paula Morão refere o conceito de *alografia*, uma vez que na escrita de eu, independentemente do formato utilizado, “ haverá sempre que contar com o processo de cisão observador/observado que faz de qualquer escrita do *eu*, uma escrita do *outro*” (Ribeiro, 2008, p. 312), resultando, então, num processo de alteridade.

afigura, então, como o modelo narrativo mais adequado para configurar uma relação de verdade com o sujeito empírico.

Grossegese (1993; 2001) reconhece este procedimento de dissolução identitária como uma tendência recorrente no século XIX, onde o experimentalismo e o ludismo encobrem o excessivo ceticismo sobre as “possibilidades de realização individual e de expressão literária na sociedade burguesa, que tende a afogar o indivíduo excepcional na multidão” (Grossegese, 1993, p. 231). O ensaísta propõe o neologismo *autonecrografia* (de autobiografia e necrologia) para referir a publicação *post mortem* da biografia, autobiografia, ou de outros textos confessionais, de um autor-personagem que terá existido, pelo que a biografia se converte num necrológio: afirma Grossegese que o “paradoxo evidente deste conceito [*autonecrografia*] explica-se num quiasmo mental: enquanto o Eu mais autêntico morre, quem sobrevive é o amigo que o admirou” (Grossegese, 2001, p. 111). O pseudoautor assevera a inconsistência ontológica, forja uma outra identidade, desestrutura o pacto autobiográfico, reaparece em outra identidade que está morta, mais uma vez se prefigura como *mortrait* e/ou *automortrait* (Lejeune, 1986) — encontraremos estas atitudes teórico-críticas, e a de Derrida, em *A Morte do Palhaço*, de Brandão, por conseguinte, em *O Diário de K.*, de Abranches. Brandão-autor delega em si próprio a edição de textos que escreve, sob a identidade do autor fictício K. Maurício, Brandão é o herdeiro ficcionado dos textos-testamento de K. Maurício, o seu alter-ego autoficcional. De acordo com Grossegese, este artifício desfaz a tríade autobiográfica criada por Lejeune (1975), autor-narrador-personagem, perde-se a individualidade, dissocia-se o autor do narrador, surge a autobiografia de terceira pessoa, ou separa-se o autor da personagem principal, o que origina a *alobiografia* (Genette, 1991), i.e., a narração da própria vida como sendo a de uma pessoa já morta – em Brandão, a personagem tem um nome diferente do autor real, este só está ficcionalmente presente no capítulo introdutório, *K. Maurício*, e na qualidade de editor. Seguindo Grossegese, Brandão autor-pseudoeditor elabora a autonecrografia de K. Maurício; se transpusermos a lógica derridiana para este universo ficcional, o escritor Brandão editará a autotanatografia da personagem K. Maurício, onde este, supostamente, autoescuta a sua memória e redige, através de Brandão, o respetivo texto. Embora menos evidente e sob outra perspetiva, notaremos um processo similar em *Balada para Sophie*, uma vez que a obra e a composição musical que lhe dá o nome pretendem celebrar, póstuma e conjuntamente, os pianistas Julien Dubois e François Samson, e Beatriz Lebre, evidenciando de modo mais relevante os neologismos *automortrait* e *mortrait*. Lejeune (1986) avalia os auto-bustos como sendo mais fúnebres do que os autorretratos, por serem auto-modelados, fundidos e vazados no bronze — sem serem auto-bustos (Dubois não é o seu autor), o

busto de Bonjour, na sala-museu da sua casa, e o de Dubois, na respetiva campã (BPS, pp. 10, 294), sãõ a comprovaçãõ mais duradoura do simulacro de um e da proibida do outro, quer dizer, no busto de Dubois dispensa-se a zombaria e a bufonaria de Bonjour. Na campã de Samson, uma singela “efigie” com a sua figura de perfil parece reproduzir o recato e o misantropismo do pianista e, atã, a forma introvertida e ensimesmada das suas interpretações musicais (BPS, p. 238).

Conscientes da permeabilidade e do hibridismo textual e dos meios, retemos e desenvolveremos estas e outras sugestões terminolõgicas, epistemolõgicas e hermenãuticas, nos capitulos dedicados a *O Diãrio de K.* e a *Balada para Sophie*, sem que nos desliguemos da temãtica principal desta reflexãõ, a figuraçãõ autoficcional do artista e do mal, fazendo nossas as palavras de Lejeune: “Pour étudier un genre, il faut lutter contre l’illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l’idãalisation: à vrai dire, il n’est peut-être pas possible d’étudier *un* genre à moins d’en sortir” (Lejeune, 1975, p. 8; itãlico do autor).

1.3 – O pacto: autobiografia e autoficçãõ

Quando Lejeune inicia a publicaçãõ dos seus trabalhos, *L’autobiographie en France* (1971) e *Le pacte autobiographique* (1975), a autobiografia é menosprezada por ser uma subcategoria do discurso histõrico, e o debate literãrio concentra-se no experimentalismo formal na literatura, em particular no *Nouveau Roman* e na recusa de realismo, na crãtica do sujeito, enquanto autor, e na morte do autor (Barthes, 1967). Em contracorrente, Lejeune assegura a posteridade do pacto, a temãtica autobiogrãfica é a componente central do seu estudo, permitindo que outros conheçam a evoluçãõ diacrõnica do seu pensamento; as investidas sucessivas na explicitaçãõ, adequaçãõ e relativizaçãõ/democratizaçãõ do paradigma e do pacto autobiogrãficos, consonantes à investigaçãõ literãrio-linguãstica, mostram um crãtico perseverante e consciente de que este gãnero de escrita tambãem se vai inovando e fomentando variações, em funçãõ do contexto temporal e situacional, sem demãrito da manutençãõ e valorizaçãõ de um registo mais tradicionalista: Marielle Macã (2004) nota que os autobiõgrafos passam da confissãõ (Rousseau) à necessidade de expressãõ (Chateaubriand), reclamam, depois, transparãncia interior (Gide) e, mais recentemente, ficcionalizam a vida (Guibert, Doubrovsky).

Lejeune (1975), atestando a sua posiçãõ de leitor, alerta para o facto de a definiçãõ de autobiografia nãõ ter a sua autoria integral, recupera a apresentada no seu texto anterior, a qual faz

menção à do dicionário Larousse, de 1886: a autobiografia é, então, um "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 1975, p. 14). A partir desta definição, com matriz fundamentalmente estável e cartesiana, hierarquiza os elementos que compõem a autobiografia: a forma (a do relato em prosa), o objeto (a vida privada, a história de uma personalidade) e o relato retrospectivo são constituintes genéricos; a identidade do autor, cujo nome remete para uma pessoa real, o narrador e a coincidência identitária autor-narrador-personagem são elementos essenciais desta tipologia, "affaire de tout ou rien" (Lejeune, 1975, p. 15). Quer a definição quer os elementos da autobiografia são o ponto de partida para que Lejeune formule e desenvolva a teoria do pacto autobiográfico, assente na confluência homonímica autor-narrador-personagem, pela qual o autor se compromete a ser notavelmente sincero para com o leitor, respeitando o pacto moral de sinceridade e respondendo, sem subterfúgios, à questão " 'qui suis-je?' par un *récit* qui dit 'comment je le suis devenu' " (Lejeune, 1986, p. 19). Todavia, a escrita conforma os factos vividos através de escolhas estilísticas que lhe dão sentido, mas estas transmitem, apenas, uma imagem limitada daqueles; a linearidade cronológica da existência não corresponde à ordem real da memória, a sucessividade de acontecimentos do passado é frequentemente narrada em função de uma causalidade cuja finalidade é explicar o vivido, para assegurar a continuidade da escrita, isto é, a orientação do discurso autobiográfico tem como base um objetivo ulterior. Neste contexto, assumir a garantia da autenticidade absoluta sobre os factos narrados é, então, uma vontade praticamente inexequível.

Em *Le Pacte autobiographique (bis)* (Moi aussi, 1986), especifica critérios textuais para a identificação da autobiografia: alguns são necessários, como a narração autodiegética e a apresentação da biografia geral ou parcial de um indivíduo em particular, outros são facultativos, como o ponto de vista do narrador, a referência a datas e locais historicamente comprováveis/reais ou a existência, ou não, de estrutura rigorosa. A leitura da autobiografia deve articular nos textos "l'usage référentiel du langage, pour lequel les catégories de la vérité (opposée au mensonge) et de la réalité (opposée à la fiction) restent pertinentes, et la pratique de l'écriture littéraire, pour lesquelles elles s'estompent" (Lejeune, 1986, p. 24), quer dizer, arte e verdade excluem-se mutuamente, a ótica da retórica estetizante é fator de perturbação da transparência da linguagem escrita, "l'éloigne du 'degré zéro' et du 'vraisemblable', et fait apparaître le travail sur les mots" (Lejeune, 1986, p. 26). Depois de restringir a autobiografia ao texto em prosa, rejeita a componente estética, que é sempre uma marca singularizadora de uma obra e do respetivo autor. A esteticização do texto, já o dissemos, pode

funcionar como subterfúgio que interpõe distância entre o eu-autor e o eu-narrador que, depois, se reverterá no desfasamento da triangulação autor-narrador-personagem, além de subverter o que é factual e de tornar mais evidente a tentativa de o recetor desviar o seu interesse, sobretudo, para a apreciação estética: “Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause” (De Man, 1979, pp. 67-81), a *des*-figuração do real pelo recurso à retórica priva-nos da perceção e entendimento do mundo com a clareza do despojamento; Lejeune entende ser paradoxal a transmutação e/ou deformação de um discurso que se pretende que seja verdadeiro numa obra de arte.

Gasparini observa, também, na autoficção uma certa vontade de “faire basculer son autobiographie dans le littéraire”, de “se dire comme dans le roman, (...) se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle” (Gasparini 2008, p. 312), apreciação que não exclui a literariedade da autobiografia. Contudo, ao referenciar a afirmação de Lejeune, segundo a qual “le degré de poésie que le lecteur juge compatible avec le pacte autobiographique peut varier, et, s’il est élevé, engendrer des clauses annexes au contrat” (Lejeune, 1975, p. 245), o mesmo ensaísta entrevê nesta dualidade a combinação de algumas variáveis enunciadoras para escrever a vida, em concreto, as variáveis ficcional, romanesca ou literária, em separado ou em simultâneo, o que vai dificultar sobremaneira a definição desta forma de escrita e, também, a probabilidade de encontrar autobiografias que sejam rigorosamente não literárias ou, pelo menos, não ficcionais. Repara, igualmente, que a ideia de uma “aventure du langage” e de uma escrita que desafia a razão e a sintaxe acrescenta heterogeneidade e opacidade ao emprego da palavra autobiografia e não parece especificar claramente a abordagem literária de Doubrovsky nem incluir consistência no conceito de autoficção.

Superados, teoricamente, os critérios estéticos e temáticos — depois de ter usado a palavra *roman* como sinónimo de ficção, por oposição a não-ficção —, Lejeune admite que o “roman a aussi d’autres fonctions: il désigne la littérature, l’écriture littéraire, par opposition à la platitude du document, au degré zéro du témoignage” (Lejeune, 1986, p. 20). O autor, figura principal do texto, é aquele a quem compete respeitar integralmente o “pacto moral de sinceridade”, princípio que surge vinculado ao exemplo de Rousseau, o qual manifesta, no prólogo de *Confessions* (1782), uma declaração de intenções, ao propor-se a uma espécie de experiência iniciática, pela qual o sujeito se conta e se reencontra a si mesmo; em *Le Pacte Autobiographique* (1975), a ideia surgirá mais sistematizada e a problemática da receção do texto e da identidade impor-se-á com mais acuidade e pertinência.

Interrogamo-nos, todavia, acerca do modo de comprovação da sinceridade do autor, se esse modelo existe e é infalível, se a sinceridade que a obra espelha é inegável ou dissimulada, meramente referencial e verificável por indícios exteriores à obra ou se corresponde à verdade da intimidade do autor e, ainda, se o nome do autor é real ou fictício, por sabermos demasiado bem que o indivíduo despende talento e habilidade, quase em subterrâneo, para preservar a sua intimidade e privacidade, que a onomástica é vitoriosamente engenhosa e múltipla e convém, com muita frequência, ao adensamento do mistério em torno da identidade real do autor e à preeminência da fantasia.

A arte da narração é tão longínqua como a História da humanidade, admite Barthes (1975); como fenómeno antropológico, realiza-se na linguagem, com os sinais do ser e do tempo, do ser e do nada, da subjetividade do narrador e da intersubjetividade, num espaço e tempo comuns, aumentando o conhecimento sobre a condição humana. A denúncia do carácter ilusório e fictício do material biográfico tem por base o pressuposto da existência humana como uma sucessão de eventos narrados com a linearidade e a coerência similares à da narração histórica, figuração que é absolutamente irrealista e paradoxal: a combinação de memórias, a associação das memórias a cenas comuns do quotidiano valorizam a história da vida do sujeito e são essas que, podendo atingir o estatuto simbólico de padrões de vida, se encadeiam na respetiva narrativa autobiográfica. Em Melo e Cavia observamos o entrelaçamento, *tressage* (Groensteen, 2007), figurativo e diegético, na reconstrução das memórias por Julien Dubois; a estrutura em cinco partes, que os autores estabelecem (admitimos a existência de uma introdução e de um epílogo, conforme explicitaremos, somando um total de sete partes), não é arbitrária, quer dizer, no final de uma parte, há sempre uma indicação que estabelece a ligação à seguinte. É a *performance* deambulatória da memória, a convergir para a linearidade e a destacar, também, figuras aparentemente mais triviais, à falta de melhor termo, como o gato Maurice e o pássaro Tintin ou outro igual; deste modo, os autores não só instigam o interesse do leitor/observador e do potencial ouvinte do relato — o leitor acompanha Adeline Jourdain, enquanto ouvinte do(s) relato(s) —, como incitam à formulação de conjeturas acerca da fábula e das personagens.

O Diário de K. traduz magnificamente a ambiguidade e a dualidade a que as personagens submetem as respetivas ontologias, reais e quiméricas, contradições fundamentais nas suas existências, através de desenhos de figuras cavernosas, esguias e esquivas, em contrastes de preto e branco, com matizes de cinzento que, além de privilegiarem o adensamento de um estado depressivo, forçadamente ensimesmado e alienado, também se ajustam à circularidade em que a diegese, cada uma das personagens, o tempo e os eventos se estruturam. Esta configuração circular assimila o

recetor, constrói-lhe um universo diegético em que a sua memória de leitura, do texto e dos desenhos, e a interpretação da história e das imagens são continuamente redimensionados.

Ricoeur em *Temps et Récit* (tomo I) (1983), desenvolve a tese do papel mediador do enredo para a compreensão dos dramas humanos, aos quais não podemos ter acesso fora das histórias narradas pelos outros ou por nós mesmos; deste modo, assinala a centralidade da configuração narrativa, pois uma vida só adquire a sua verdadeira realidade *através* ou *por meio do* relato. Nesta asserção, Ricoeur (1983) exclui dois momentos cruciais na sua vida, e na vida de qualquer ser humano, o nascimento e a morte e, por isso, considera que o relato da sua vida não tem começo nem fim: temos conhecimento do ato de nascer através do relato de outros, a morte fica para sempre na herança de quem nos sobrevive. Além de remetermos para os conceitos de autotanatografia e autonecrologia (cf. pp. 33-35 deste texto), adiantamos que é esta factualidade que nos faz questionar a autoria de *O Diário de K.*, ficcionalmente falando, uma vez que, a primeira vinheta, que compõe um cenário exterior, urbano, noturno, desolado e desolador e entrevisto ao luar (?), nos informa que “K. morreu, está morto... pronto. [e] Do seu diário nada se sabe” (ODK, p. 3). Quem escreve o diário de K.? Este diário é, de facto, da personagem K. ou outrem o escreve sob esta identidade enigmática? “Quem é K., afinal?” (ODK, p. 23). O micro-espço silencioso e vazio, no interior de uma pensão, na vinheta seguinte, retoma e reforça o silêncio, o vazio, o enclausuramento e a ambiguidade expostos na vinheta anterior. K. é consagrado, somente, *post-mortem*. Dubois consegue-o em vida, através da intermediação híbrida Eric Bonjour, todavia, Sophie encarregar-se-á de perpetuar a memória e o brilhantismo do primeiro. O mito Bonjour perdurará e é a incumbência dos numerosos fãs, *Avec Amour*.

De acordo com Bourdieu (1986), a história de uma vida não é linear mas, focalizada na sequencialidade narrativa, por ilusão retórica, admite-se a ilusão de unidade, ou ilusão biográfica, através da aceitação deliberada da vida como uma história com sentido, retrovertida em história de vida. A persistência do nome próprio, “o designador rígido”, e a assinatura como “*signum authenticum*” (Bourdieu, 1986, pp. 186-187; itálico do autor), vêm vincular o nome do autor ao sujeito que escreve e ao relato biográfico; se o nome encobrir um indivíduo fragmentado, se a autoficção problematizar a identidade autoral, vaticina-se que na trajetória autoficcional sejam incorporadas características da autobiografia tradicional, que aquele registo se enrede em si mesmo, em circuito fechado, sem ângulos inovadores na representação da divisibilidade do eu (remetemos para as observações anteriores a propósito de K.) — consequentemente, as designações de umbilicalismo, narcisismo e hedonismo, lançados à autoficção, acarretam formalizações críticas muito mais

eloquentes, deixando que o sujeito se esvaia nessa modernidade líquida denunciada por Bauman (1999). Pressentindo-o, Paul Valéry intui, e exprime, a complexidade do eu que Lejeune cita: “Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de *Lui*” (Lejeune, 1980, p. 32; itálico do autor).

A investigação de Benveniste (*Problèmes de Linguistique Générale*, 1966) no domínio referencial da linguagem é elucidativa e precisa, quanto ao significado da palavra utilizada em contexto específico e à proeminência do sujeito no texto. Ao pronominalizar o ato ilocutório, compreende-se que o *eu*, para ser, se dirige a um *tu*, que ambos são instâncias dependentes e parceiras a partir das quais decorrem os outros pronomes, pessoais e demonstrativos; o sistema verbal, o do presente do ato de fala (*voix*), transfere-se para o passado e o futuro (*écriture*). No discurso escrito em geral, e em particular na autobiografia, o *eu* toma forma no ato de enunciação e, no presente, constrói a *história desse eu*, no passado, atualizando-o e projetando-o no futuro: “L’écriture autobiographique opère *comme* — et c’est là le procès de simulation — une synthèse du sujet et du présent, *comme* une constitution transcendente de la personne et du présent” (Marin, 1982, p. 26); cada ato de dizer *je* é o mesmo no enunciado, mas é renovado sempre que o sujeito da enunciação o profere: “C’est ‘toi’ qui constitue ‘je’ comme ‘moi’. L’identité ontique du moi est la différence (...) entre l’identité formelle et la différence actuelle” (Marin, 1982, p. 27). O texto autobiográfico, na junção de *histoire* e *discours*, sofre o efeito da memória do sujeito enunciador, como simulacro de presença do mesmo (Marin, 1982); o discurso acompanha a gênese e a evolução do *eu* e as mutações deste nessa extensão cronológica, portanto o autor conquista a sua existência no discurso ou, como afirma Ricoeur, *através do discurso*. O pronome pessoal refere, em última instância, um nome ou uma entidade suscetível de ser designada por um nome, de tal maneira que o nome próprio constitui o ato final da autorreferência, transvertido em mediador entre o texto e o mundo referencial externo. Neste cenário, para Lejeune, a morte do autor deixa de ter qualquer sentido, por isso demarca-se das teorias dominantes.

Se aceitarmos, agora, que o escritor declara abertamente a sua intenção de sinceridade e que esta proclamação é integralmente apreendida pelo leitor, este modela a sua leitura em função da intenção do primeiro, logo, não é requerível que o pacto pré-exista ao relato, porquanto o pacto e a premissa da sinceridade se conjugam, em interferência simultânea: de forma explícita, atua a ética da sinceridade, de maneira implícita, a mais frequente, está latente o compromisso de o autor não ultrapassar o limite da verosimilhança. Autor e leitor contratualizam no texto o domínio do verosímil e pactuam, ambos, nessa dimensão. Por conseguinte, a receção do texto é a ocasião determinante para

a concretização do pacto autobiográfico pois, estando o nome próprio do autor conformado na consciência do leitor, este é induzido à leitura do relato, de acordo com a modalidade autobiográfica: “Un nom réel (...) a une sorte de force magnétique; il communique à tout ce qu’il touche une aura de vérité” (Lejeune, 1986, pp. 71-72), ou seja, o circuito mental, e singular, que o nome próprio espoleta é conscientemente fulgurante e automatizado, aquando da seleção da obra, e manifesta-se com muito mais fluidez no momento da leitura da mesma. Por conseguinte, a exortação de Lejeune é suficientemente esclarecedora: “Nommez, nommez, il en restera toujours quelque chose. Surtout si la personne que vous nommez, c’est vous” (Lejeune, 1986, p. 72). Adiantamos, a este propósito, que o sujeito K., *presumível* autor de *O Diário de K.*, nunca é identificado nem nomeado com clareza ou precisão, figurando apenas como um indivíduo que se auto-enleia entre um eu e um ele, entre a primeira e a terceira pessoa verbais, confundindo-se e fundindo-se com outros, aliás, parece-nos que é unicamente o dimensionamento artístico de palhaço que consegue projetar-lhe alguma linearidade ontológica, ainda que seja sob o efeito da máscara, no circo (ODK, pp. 46-47).

Postulemos, então, que o efeito dos nomes Serge Doubrovsky/Raul Brandão/K. Maurício/K. contribui para a legitimação da leitura dos respetivos textos como autobiográficos e que neutraliza, também, as indicações paratextuais que os autores, eventualmente, lhes justapõem: de facto, este acordo tácito não ocorre com a linearidade que expusemos, convindo aos autores *reais* manter o halo de ambiguidade que revertem sobre os textos, sobre si mesmos e sobre as suas vidas. Na eventualidade de os autores pretenderem atuar sem a responsabilidade ética e jurídica que o texto autobiográfico comporta e se a ficção é percebida por confronto com o real, o contrário também é válido; ao escapar ao controlo do leitor, o sujeito permite-se, então, construir livre e inventivamente o seu próprio mito, desfrutar do mesmo em pleno, apesar de ser um herói anti-herói que ostenta com garbo patologias e vulnerabilidades — sem compromissos, alheados de uma imagem fixa de si, é nesta tibieza que concentram a sua própria sedução e a do leitor?

A insistência do ensaísta num “pacte de vérité” (Lejeune, 2005) ou num “engagement de sincérité” (Lejeune, 1998) emerge em correlação a um ato performativo, já que o facto de o autor solicitar a crença do leitor não significa que este realmente o creia ou que siga, sequer, esse pressuposto. Esta ideia consta já do texto de 1975, onde Lejeune não remete para a confiança pura, a *croissance*, do leitor no autor, mas reivindica a *créance*, em consequência, o leitor não deve apostar na verosimilhança do que lhe é proposto, tão-só aceitá-lo como potencialmente credível.

É em *Autobiographie et Fiction, Signes de Vie* (Lejeune, 2005, pp. 38-39), que Lejeune desfaz o mito de confundir o sujeito textual com a pessoa real e o do eu autobiográfico com a entidade

ficcional, ao evidenciar, através da identidade narrativa (Ricoeur, 1983), o cruzamento entre relato e ficção vividos na transversal experiência do tempo humano, indivisamente fenomenológico e cosmológico. O autor mostra a contribuição do tempo na constituição do eu, assim como o confronto do eu com o tempo, com todas as contingências que ressaltam do confronto do eu com o outro. Se em *Le Pacte Autobiographique* (1975), Lejeune distingue biografia e autobiografia do registo de ficção e as aproxima do discurso científico e histórico por serem comprováveis, em *Je est un autre* (1980) já reconhece que o discurso autobiográfico, decorrente da memória, não é facilmente verificável, a validação deste está dependente da intenção do autor em dizer a verdade, o que aproxima ainda mais este texto do de ficção. Permitindo-se flexibilizar afirmações que qualifica como “jansenistas”, como: “Une identité est, ou n’est pas. Il ne s’agit pas de degré possible”; “L’autobiographie, elle ne comporte pas de degrés: c’est tout ou rien.” (Lejeune, 1986, p. 20), modera o seu elitismo literário, democratiza o seu interesse, ao entrever em cada indivíduo um “brouillon” e um “homme-récit” que não são, nunca, de menosprezar (cf. p. 29 deste texto).¹⁴

Quanto ao pacto, ainda que este pareça um contrato estabelecido entre duas partes, infere-se a unilateralidade do mesmo e o facto de o leitor real dispor da liberdade de escolher outras formas de leitura diferentes daquela que lhe é sugerida, havendo textos que não apresentam qualquer contrato explícito, portanto a história da autobiografia não seria mais do que a história dos seus modos de leitura (Lejeune, 1975, p. 82). O pacto autobiográfico designa, então, uma *atitude* de escrita e uma *atitude* de leitura que traduz, e pode trair, a natureza fundamentalmente narrativa do eu. No relato da vida convergem os acontecimentos notáveis, ou os triviais, com notação singular, dessa mesma vida – Musil documenta o apagamento da identidade de *O Homem sem Qualidades* (1930-1943) que, sob a afirmação de não ser nada, é, desconcertantemente, transformado no objeto da narrativa principal. Aquelas disposições são compreendidas na formação da palavra autobiografia, um “mot-récit”, como Colonna (2004) clarifica para autoficção, pelo que a ação que o eu empreende ao escrever sobre si tem como resultado final um produto textual que o conta e o descreve, num desenvolvimento histórico-temporal e individual, enquanto elemento inserido num coletivo que é variável e pluriforme.

A autobiografia implica, então, a existência real de um sujeito ao qual o pacto se refere, notação que parece desprezar a ideia da escrita com significado ontológico, como lugar de

¹⁴ A realização cinematográfica *Sartre par lui-même* (Alexandre Astruc et Michel Contat, 1976), opera uma reviravolta na perceção de Lejeune acerca dos *media* no estudo do género autobiográfico, na diferença entre o discurso escrito e o coloquial; na entrevista filmada, Lejeune vê Sartre como “il était vraiment (...) tout un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et qui vaut n’importe qui.” (Lejeune, 1986, p. 32). Fascinado com a genuína experimentação formal de Leiris e de Sartre e, posteriormente, com a de Doubrovsky, elogia a estrutura inovadora do relato como forma de autorrepresentação cronológica e manifestação da temporalidade humana que vem contrariar a narrativa tradicional; destaca a associação livre discursiva, atribui centralidade à criação literária em detrimento da narração, encara a sinceridade como característica que se desprende do relato, independentemente da intenção do sujeito; Lejeune adota para si a afirmação de Rimbaud : *Je est un autre* (1980).

preenchimento de um vazio identitário, pela elaboração de um retrato de si, para si e para outrem. João Barrento surpreende-nos com o processo de composição do advérbio de afirmação *outrossim*, cujo emprego está esquecido, em *outro + sim* que, aglutinado, salienta de modo magistral a “obsessão do Outro” (Barrento, 1984, p. 30), longínquo, situado além, algures, como fator necessário para o eu se afirmar; Beaujour, ao pensar por seu turno a categoria do autorretrato literário, refletira essa convicção, quando afirmara que “l’expérience inaugurale de l’autoportraitiste est celle du vide, de l’absence à soi” (Beaujour, 1980, p. 9). Como *objet trouvé* (Beaujour, 1980), o autorretratista pictórico demarca-se da narração autobiográfica, encontra em si próprio o objeto que põe ao serviço da *aesthesis*, pelo que a *absence* se metamorfoseia em *mise en présence* de si para si, para o outro e os outros. Inspirado no modelo pictórico, o autorretrato literário, salienta Beaujour, tende a refletir a aparência da descontinuidade, “de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la syntagmatique d’une narration” (Beaujour, 1980, p. 9), é uma espécie de colagem de instantes de memória, que o uso da linguagem poética e metafórica protegem. É conhecida a afirmação inicial de Montaigne, nos *Essais* (1595):

Je veux qu’on m’y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c’est moi que je peins. [...] Que si j’eusse été entre ces nations qu’on dit vivre encore sous la douce liberté des premières lois de nature, je t’assure que je m’y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu (Montaigne, 1595, p. 9).

Contrariamente à linearidade cronológica da narrativa autobiográfica, o autorretrato literário introduz uma discursividade espacializante e parafrástica, centrada nas rememorações do sujeito, de forma aberta e associativa, com destaque para a trans-temporalidade e a constância daquelas rememorações. O autorretrato é construído pela sobreposição de elementos *como se* diferentes tempos se concentrassem num único tempo presente, mostra o que é no momento da escrita enquanto a narrativa autobiográfica conta a história do eu (Ribeiro, 2015), expondo o dinamismo inerente a um relato com princípio, meio e fim.

É conveniente reter que o retrato do eu é construído, também, pelo retrato de outrem, exterior ao sujeito, com quem este se interrelaciona, ou seja, a transferência recíproca entre o eu e outrem afeta duplamente ambas as partes. Doubrovsky salienta a imprescindibilidade de *autrui* nas suas obras: “Sans autrui pas de livre. Autrui est sans cesse présent” (Mortimer, 2009, pp. 22-35). Armine

Mortimer centra a sua análise no estatuto do outro, mulheres, familiares, amigos, na narrativa autoficcional; o conceito de *allofiction* vem designar esta forma, ambígua e perversa, de relato do eu através da narração da vida de outra pessoa, da interferência do eu na subjetividade e na psicologia de outrem. No jogo da heterogeneidade - a *hetéroconnaissance* doubrovskyana -, os outros são apresentados como versões diferentes do mesmo eu que, na sua alteridade, pretendem complementar e tornar mais claro, e clarividente, o retrato do eu pelo mesmo eu, se esta estratégia não interpuser mais distância: "These portraits of the other are passed through the portrait of the self; they stand in relation to the self; they affect the self; the self affects them" (Mortimer, 2009, p. 25). Brandão recorre ao outro, à alteridade, para expor, conhecer e reconhecer o seu eu, portanto, como verificaremos, K. Maurício, K., Halwain, Gregório e Pita, entre outros, são desdobramentos/dobras (*plis*) de um sujeito que se vê e se sente multifacetado e fragmentado; em Dubois está sempre presente o desejo de ser "o outro", François Samson, o imaculado génio do piano, a autoficção Eric Bonjour há de perverte-lhe a ontologia e a existência artística, porque lhe comprova a impossibilidade real de ser outrem, pior, Dubois transgride e desvirtua a sua formação clássica. Aliás, em *Balada para Sophie*, a duplicidade identitária cruza quase todas as personagens.

Paul De Man vem acrescentar à polémica que a linguagem "is figure (...) it is indeed not the thing itself but the representation. (...) Language, as trope, is always privative" (De Man, 1984, p. 80), qualquer referência à realidade exterior é só um efeito do real, o sujeito autobiográfico não é senão uma criação da linguagem e este orienta as suas ações em função do projeto autobiográfico e das exigências técnicas do autorretrato determinado pela sua escrita. O referente define a figura ou é o contrário?

A referencialidade é simplesmente uma figura de leitura ou de compreensão que consiste em imaginar uma pessoa associada a um nome. Desta forma, genérica, todos os tipos de textos podem ser classificados como autobiográficos, por haver sintonia entre os sujeitos envolvidos no ato de leitura "in which they determine each other by mutual reflexive substitution" (De Man, 1984, p. 70), embora a paralisia (indefinição, suspensão) que o movimento giratório dos tropos desencadeia (veja-se a metáfora da porta giratória genettiana) inverta aquela generalização, ao demonstrar a impossibilidade "of closure and totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions" (De Man, 1984, p. 71). Para Lejeune, o sujeito é uma pessoa real, com suporte jurídico, que faz a mediação entre texto e realidade, para De Man é uma estrutura linguística; enredado no seu *corpus* teórico, Lejeune, no texto de 2005, *Signes de Vie, democratiza o*

conceito de autobiografia, ao compreendê-lo como vago e impreciso, relativamente à indissociabilidade da ficção e da factualidade.

Dobrovsky demonstra, com *Fils* (1977), que a identidade onomástica não exclui a ficção. Inspirado na psicanálise, prova que as associações do analisado e as interpretações do analista se combinam para servirem de princípio construtor do eu e, no caso do relato textual, fomentam a origem do texto. Se a autoficção tem o objetivo de conquista de verdade do sujeito sobre si mesmo, não é uma cópia conforme à realidade pré-existente, pois o sentido da vida não é para ser descoberto mas para ser construído e, assim, a construção do eu pela análise sustenta a disposição implícita em *finger*, dar forma, ficção, na qual o sujeito se incorpora. O sujeito autobiográfico não precede, então, o texto, mas sucede-lhe. Para desfazer mal-entendidos, a autoficção veicula a tentação romanesca de inverter a escrita do sujeito, que faz do seu eu uma personagem eficiente a converter e a congelar momentos da sua vida em imagens eloquentes, com potente carga simbólica, ou que as reconstrói, e repõe, sob a aparência de uma fantasmagoria, quase alucinatória. A autoficção requisita uma abordagem sob reconhecimento comprovado de que qualquer narrativa do eu é necessariamente ficcionalizante, quer exponha a ficção da vida e/ou a história referencial, a identidade do narrador e a identidade da personagem ou a competência ficcional da realidade da escrita para, em concomitância, denunciar as aporias do texto autobiográfico. Ao demonstrarem que o discurso autobiográfico é, sobretudo, uma ficção, Paul De Man e Dobrovsky opõem-se a Lejeune; contudo, como acabámos de expor, os limites entre romance e autobiografia são bastante porosos, o primeiro não exclui a segunda, e o discurso autobiográfico é transferido, inclusive, para as obras de ficção, pelo que a autoficção não é só o nome de um género atual, também é o nome atual de um género (Gasparini, 2008), em evolução híbrida, acrescentamos.

1.4 – Performance autor-leitor

Fils (1977) é, então, o exemplo maquiavélico (Lejeune, 1986) que vem dar resposta às provocações de Lejeune, por considerar que no texto autobiográfico tem de haver um pacto de leitura, assente na partilha da mesma identidade, pelo autor, o narrador e a personagem; essa forma de *mentir-vrai* (Colonna, 2004) é apresentada como um romance verídico narrado por um protagonista que é e não é o autor. Dobrovsky nomeia-a como autoficção, para rematar, assim, “la case ‘ indéterminé ’ où non

seulement le personnage n'a pas de nom, mais l'auteur ne conclut aucun pacte — ni autobiographique, ni romanesque” (Lejeune, 1975, pp. 28-29).

A teoria de Lejeune (1975) destaca-se pela importância conferida ao pacto de sinceridade entre leitor e autor que, virtualmente, afasta as suspeições do primeiro em relação à verdade da narrativa e define a tipologia do texto, deixando o modo de leitura dependente do discurso: no discurso autobiográfico, de primeira pessoa verbal, transparece o relato da vida de alguém, por analogia, a autobiografia contamina qualquer outra forma de escrita em que o sujeito se expõe diretamente, como o diário ou as memórias, por exemplo, ou em que outros-de-si o fazem por ele, o que vem fundamentar esta reflexão prévia à análise das novelas gráficas *O Diário de K.* e *Balada para Sophie*. Através do pacto romanesco, atribuído ao relato ficcional, pode verificar-se identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, mas só em última(?) instância é que o nome da personagem remete para aquele que consta na capa do livro.

Com a apresentação de uma concepção pragmática de autobiografia, esta implicará uma concepção pragmática de ficção; desse modo, a noção de pacto de leitura desvia o interesse do autor dos aspetos formais e temáticos do texto para a função que este desempenha junto do leitor. Por conseguinte, esbate-se a questão do conteúdo da autobiografia e da verdade da mesma, e o que se releva é o desejo do autor em enunciar a verdade, a sua verdade, sublinhamos, e importa que o leitor aceite o acordo de verdade sobre o qual o pacto autobiográfico está estabelecido. Simetricamente, o pacto ficcional/romanesco fica concluído a partir do conhecimento partilhado das convenções que regulam este tipo de comunicação literária. Para que um texto literário possa ser lido como ficção, não basta que o autor tenha intenção de entrar em jogo com o leitor, é preciso também que o leitor reconheça essa intenção e aceite participar. Isso significa, entre outras coisas, que a ficcionalidade de um texto literário não depende apenas dos seus traços formais ou temáticos, mas do contexto particular conjeturado pela comunicação entre o autor e o leitor. Ainda: numa observação simplista, é aceite que todo o ato de escrita é uma convenção que resulta, apenas, numa representação do real sem nunca se conseguir reproduzi-lo com exatidão; deste modo, a escrita de ficção é também a representação ficcional de uma invenção que só existe verdadeiramente na mente do autor, ficando vedado ao sujeito leitor, sob a mediação do pacto de leitura, a avaliação da natureza da ficção que é apresentada na autoficção como uma invenção resultante de um ato consciente e voluntário, por parte do autor, ou se é, tão-só, um ato de escrita que o mesmo executa, por diversão, suponhamos. Neste contexto, salientam-se os elementos paratextuais como aqueles que poderão contribuir para estabelecer a comunicação imediata com o recetor, informar sobre a obra e o seu autor, os paratextos

verbais, ou apenas para captar a atenção do leitor, sobretudo os icónicos: também os analisaremos com detalhe a propósito das novelas gráficas que constituem o *corpus*.

Lejeune (1986) altera, então, em teoria, a relação do leitor com o texto e com o autor, dado que a formulação contratual unívoca põe em causa a existência, seguramente inexistência, da verificação de reciprocidade que, além do mais, é impossível de ser comprovada; se o pacto confere estatuto de verdade ao texto e se afiança que o que quer que o autor escreva é sincero, mesmo que este invente ou minta, o conhecimento da pré-existência de um pacto vai incutir desconfiança no leitor, pois o ato de criação desse pacto, a reinvenção e o desdobramento do eu real em diversas personagens, que serão sempre ficcionais e consequência da intelecção do autor, favorece a ambiguidade quanto à sinceridade e autenticidade do que é escrito, sobrepondo-se as ideias de artifício e fraude. A forma, essa, manter-se-á, sempre, artificial e poderá servir, somente, propósitos estéticos.

Consideramos a manipulação perversa do autor sobre o texto e respetiva receção e sobre a sua biografia, nomeadamente no que respeita a transparência do relato e a permissão de acesso consistente, pelo leitor, aos factos biográficos do primeiro, com destaque para a sobreposição de entidades. Anotamos, agora, que a identidade partilhada entre autor, narrador e personagem parece não oferecer a garantia de que o leitor proceda a uma associação linear e imediata entre umas e outras entidades, sem que algum desses membros venha a ser deslocado para outros contextos e funções ou que constitua, mesmo, objeto de anulação. De facto, os referentes biográficos do autor não são percecionados de igual forma pelos diferentes leitores e nem sempre se evidenciam em consonância com o conhecimento que o recetor detém acerca dos episódios reais da vida do autor; há sempre aqueles leitores que se aproximam de um texto sem que saibam alguma coisa sobre a pessoa real que o escreve e que acreditam na genuinidade da narrativa e, até, negligenciam, ou rejeitam, eventuais aproximações entre o relato e o seu autor verdadeiro; o interesse recai somente na vertente ficcional que se supera em pertinência artístico-literária. Neste caso, o texto linguístico é priorizado em detrimento dos eventos que se associam à biografia do autor.

Na realidade, nunca se consegue saber se, quando da receção do texto, o leitor o enquadra no género da autobiografia, da autoficção ou da ficção romanesca, se aquele vai modificando a sua orientação durante a leitura e se adota, ou não, um pacto híbrido ou, até, se não requer qualquer pacto. Esta ambiguidade pode ser provocada por, no ato da escrita, imperar, no sujeito-autor, a consciência dos limites da representação, da linguagem e da memória, e o próprio autor convencionar ser impreterivelmente sincero e/ou optar por entrar no jogo da invenção, com o objetivo expresso de

criar o efeito de que o autor, o narrador e a personagem estão, realmente, articulados entre si. Com este pressuposto por base, o autor deixa que seja o leitor a decidir livremente acerca da seriedade/sinceridade, total ou parcial da obra, acontecendo mesmo alguma flexibilidade, à medida que se sucedem os diferentes momentos de leitura. No entanto, pensamos que esta alternância, ou intermitência, quanto ao modo de encarar o pacto de leitura vem acrescentar outros significados ao texto, transformando o leitor em co-criador do texto e da identidade literária, o que resulta bastante produtivo. Subentende-se, também, que o leitor é um elemento central na *performance* autoficcional ou outra, na medida em que interpela o autor, conscientemente ou não, implicitamente ou não.

A representação do eu, enquanto realização linguística e discursiva, torna-se irônica, se o recurso utilizado é visto como limitado e submetido a múltiplas restrições que dificultam e, até, inviabilizam o sucesso da intenção inicial; a autoficção apresentará, forçosamente, uma personagem de ficção, imaginária que, ao assumir o pacto de sinceridade, sugere o efeito de real, pela presença da personagem do autor e de todas as personagens a ele associadas. Vejamos: em *Balada para Sophie*, Julien Dubois dedica à filha Sophie a única obra que compõe em vida, a qual dá o título à novela gráfica; esta partitura é composta por Melo-autor e é reproduzida graficamente na banda desenhada e no final da obra, portanto o cruzamento realidade-ficção ou a interferência de uma na outra, a autoficção da ficção poderá instar o leitor a crer, em algum momento, na verdade de outras referências. Melo e Cavia, já o referimos, conhecem bem o universo da música e das artes, os sucessos e contrariedades associados aos mesmos. Mais, o desejo de Melo-autor da partitura, é que esta seja interpretada pelo maior número de leitores-executantes e que estes lhe enviem as gravações das respectivas *performances* pianísticas para serem co-participantes na homenagem póstuma a Beatriz Lebre, a quem é dedicada a obra, e homenagearem, também, esta criação de Melo e Cavia. No capítulo introdutório de *A Morte do Palhaço*, redigido por Brandão-autor-pseudoeditor, este apresenta K. Maurício como um dos intervenientes nas tertúlias, num café; assim, Brandão-autor enleia-se numa ficção de si próprio, K. Maurício, e este transficciona nos seus textos o seu bando de noctívagos — qual deles é Brandão?, qual deles é K. Maurício? Um funde-se/confunde-se com o outro e ambos com os restantes membros do grupo nefelibata, no qual consta, já, o nome de K. Maurício; é desta forma que Brandão e K. Maurício expõem as alteridades mútuas, processo que se replicará parcialmente em *O Diário de K.*

Se entendermos a autoficção, apenas, como expressão da vontade de o sujeito escrever sobre si, desligada do propósito de transmissão da verdade biográfica, o autor surge como personagem elaborada discursivamente, que vai submeter a sua subjetividade à sua análise e à sua crítica e o

mesmo acontece quanto à possibilidade de construção de uma identidade/individualidade, de uma *personalidade* que se enquadre nos seus anseios efetivos. Mais uma vez, desfaz-se a tríade criada artificialmente.

Ao observarmos as diferentes vozes narrativas autoficcionais, ou seja, as do autor, narrador e personagem, ou antes, as vozes do autor, do eu, a do “leitor do eu”, e as de outras personagens, verificamos o controlo da voz do autor sobre todas elas, de forma tão dinâmica que só superficialmente é que soam uníssonas; o modo como o leitor liga e intercambia a totalidade das vozes, faz com que elas sejam apreendidas em movimento ainda mais oscilatório. Como já referimos, a autoficção permanece um *puzzle*, agora percebido sob a perspectiva do leitor. Ironicamente, a imagem que se justapõe a este *puzzle*, da responsabilidade do autor, não lhe serve de modelo para a sua *reconstrução*, visto que se mantém tão flutuante quanto o seu criador inicial. Sujeito à temporalidade, à instabilidade e inconstância do conjunto dos elementos textuais e extra-textuais, percebidos em diferido, a *reatualização* do eu é um recomeço com múltiplos desvios hermenêuticos: o eu é sujeito e é objeto, porque admite o olhar exterior sobre si mesmo.

Sistematizarmos as teses sobre a autoficção, conduzir-nos-ia a um universo entranhado, no qual nos submergiríamos por teorias contraditórias. Destacamos que, na autoficção, ou em outro relato (insistimos no hibridismo do género autoficção e de outros géneros textuais), os próprios limites da linguagem, comprovados, muitas vezes, como *exercitação* e/ou *técnica metalinguística* (metatextualidade), com tendência para referências textuais e autorreflexões, constituem, na verdade, obstáculos que vêm problematizar e desafiar, de forma supletiva, a consciência do sujeito, acerca do real, de si, dos outros e do mundo. A verbalização das vertentes psíquica e empírica, *instintiva* ou *instantânea*, com recurso exclusivo ao presente da narração, em aparente neutralização, quer do passado histórico quer do da personagem, favorece a *descrição/reflexão* do sujeito como *recriação* imediata e parcelar, com construção identitária que perdurará sob uma configuração repartida e bloqueada no seu próprio labirinto. Em contraposição, o acesso a este eu fluido, que balança entre a presença e a ausência, entre o eu e não-eu, entre tempo e não-tempo, dota-o de forte sentido dinâmico e iterativo, a ponto de nos confrontarmos com um sujeito que carece de *reatualização* para ser. Perante um sujeito ficcional e empírico consciente do seu devir circunstancial e em obstinado escapismo a uma construção mimetizada, questionamos: como opera a autoficção na expressão de tensões, contradições, fraturas do eu e do real que parecem enquadrar-se no domínio do indizível, se se aceitar a eventual rigidez discursiva conotada com o que se considera o relato autobiográfico convencional?

Duvidar do sentido fixo das coisas, reconhecer a não universalidade da representação e da interpretação é aceder, ainda que de forma indireta, ao conhecimento e exploração de eus alternativos: configurar a tensão permanente entre o discurso linguístico e os diversos referentes, situacionais, individuais e identitários, equivale a explorar o grau de performatividade, do texto, do(s) sujeito(s) e da(s) identidade(s) representada(s).

Com o renascimento do autor cresce a sua pertinência e expressividade, não obstante ser um sujeito em devir, com identidade em formação, por associação com as diferentes alteridades. A autoficção não é apenas uma “variante pós-moderna” da autobiografia mas problematiza esse modelo narrativo ao evidenciar a incompletude do sujeito e da própria obra. Apesar da fixação de fronteiras entre géneros e tipologias, o atravessamento de uns pelos outros oficializa o hibridismo como apólogo da contemporaneidade: a autoficção é, então, parceira indiscutível da autobiografia, por tratar da escrita do sujeito sobre si próprio, e está ligada à ficção. Tornando-se bastante difícil apurar as intenções do autor, parece-nos criticamente mais rentável averiguar as potencialidades de leitura deste género de texto e testá-las numa perspetiva pragmática: é com este propósito que refletiremos sobre a obra de Abranches, interligada à de Brandão, e sobre a de Melo e Cavia.

A evolução contínua da ciência e da tecnologia e a adoção e o fascínio massivos das potencialidades do universo virtual, da cibernética e da inteligência artificial vieram avolumar ainda mais a discussão em torno de conceitos narrativos e modelos ficcionais que já eram tomados como formas confusas e confundidas de o sujeito comunicar a sua individualidade ou uma simulação de si, incluindo-se nesta problematização o registo biográfico, memorialístico, diarístico ou outro que esteja conciliado com a “exposição do eu” — é o síndrome da contemporaneidade mutante. Ao pluralizar, em simultâneo, as identidades, questiona-se o que é real e o que é ficcional, o autorrecriado e o hiperficcionalizado, no sujeito, no seu entorno, no que concerne o domínio dos eventos registados e ainda no tempo do discurso, sempre em conexão com o tempo presente.

Se assumirmos a ficcionalização da narrativa autobiográfica, esta não comportará quaisquer suspicácias nem vacilações; contudo, ao assistirmos ao apagamento consciente do sujeito real sob a capa da ficção, por vontade de preservação da privacidade, como artifício lúdico ou por falta de alternativa (qualquer discurso sobre o eu é sempre mediado por uma construção de linguagem), esta manipulação consciente do fazer narrativo e do próprio eu não só proporcionará que se discuta a sinceridade e o confessionalismo do indivíduo como o poderá arrastar num círculo narcísico que, por força da recriação virtual, poderá ser extensível ao recetor. A construção humana pospõe-se ao real, num simulacro de “segunda categoria” (Baudrillard, 1981, p. 8), isto é, a simulação da simulação

conduz à criação de uma, ou várias, identidades com características de fragmentação, individualismo e narcisismo específicos da pós-modernidade, correlacionados ao universo gregário e virtual, pelo que a fugacidade e a despersonalização são contínuas, esconder-se é um prazer, mas não ser encontrado é uma catástrofe, concluímos, parafraseando Donald Winnicott (1963).

1.5 – A banda desenhada autoficcional

Geralmente, a literariedade dos *comics* é minorizada, no sentido em que este tipo narrativo, alegadamente vocacionado a um público não coincidente com o da “grande literatura”, se supõe ser menos ambíguo, estrutural e cognitivamente menos complexo e parecendo oferecer uma experiência de leitura mais direta e objetiva, mesmo se, na verdade, o leitor é orientado para concluir por si mesmo e depara com uma pluralidade de perspetivas, a nível verbal e visual, que são o reflexo do próprio formato e médio (Kukkonen, 2013). Além disso, no que toca o seu efeito de real, a banda desenhada não sai geralmente beneficiada no sistema genológico e medial: o facto de as figuras serem desenhadas parece reavivar no inconsciente do leitor a pressuposição da sua não existência e da sua artificialidade, uma observação que parece inconsequente se se tratar de um relato de ficção científica, de mistério ou de terror. Pelo contrário, se lidarmos com um relato testemunhal, autobiográfico, biográfico ou autoficcional, o autor poderá tender a utilizar certos dispositivos de verosimilhança, a fim de comprovar a respetiva identidade e a veracidade da história, por exemplo recorrendo à fotografia e/ou a outros documentos impactantes, apesar das objeções e polémicas que aquele meio pode motivar (relembremos a controvérsia em torno da obra *This is not a House*, de Edgar Martins), e à autorrepresentação, entre outros procedimentos: em *Maus* (1980), Spiegelman reproduz uma fotografia do pai, do irmão e da mãe com ele; Satrapi, em *Persépolis* (2000), redesenha-se a si mesma, com véu, e acrescenta a legenda “Esta sou eu aos 10 anos. Em 1980.” (Satrapi, 2000, p. 11); Tardi insere uma fotografia sua com o número de prisioneiro (Mitaine, 2015), em *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B* (2012).

Groensteen (2013) identifica dois níveis de atuação, aquando da produção de uma narrativa autobiográfica, o da estruturação da narrativa e o da enunciação: o primeiro está relacionado com a seleção de episódios vividos e a importância que é conferida a cada um, a ordenação dos eventos e das sequências narrativas, a fixação do início e do fim do relato e as circunstâncias que figuram nos mesmos; o segundo nível, o da enunciação, tem a ver com a eleição da personagem para acumular,

também, a função de narradora, a qual será objetivada graficamente pelo *monstrator*, o desenhador. O narrador-autor é actorializado, é mostrado nas imagens antes de se converter no *reciter* ou no narrador fundamental, o grande articulador ou artrologista, de um relato no relato (Groensteen, 2013, pp. 97-103). O eu-personagem é graficamente encarnado, desempenha o seu papel diante dos olhos do leitor e é matéria de enunciação, tal como as outras personagens. Todas estas opções, ou outras tidas por necessárias, têm impacto dramático no desenvolvimento da história e na recepção da mesma, junto do público.

Na origem do diálogo, está o narrador principal (Groensteen, 2007), o *great arthrologist* ou meganarrador (Gaudreault, 1988) que, na posse do conhecimento total da narrativa, reconta *o que é dito* pelas personagens, manifesta-se através da instância visual, o desenhador, presente-se na composição e organização da página, na estruturação do texto e no estilo gráfico. Ao carecer de quaisquer referentes textuais que permitam identificar a sua presença, estabelece uma relação de natureza meramente criativa com a diegese, existe como entidade que está fora do espaço diegético, registando palavras e movimentos das personagens, sem qualquer participação nos eventos. É significativa, e comum, na narração na primeira pessoa do singular, a presença de duas vozes na primeira pessoa, a de quem conta e a de quem vivencia a experiência, “the narrative of the mind and the showing of the body” e o ato de percepção (Mikonnen, 2017, p. 216), o que é claramente verificável em *Balada para Sophie*. Já *O Diário de K.* incide na perspetiva mental do eu e do mundo; porém na (auto)biografia ficcional e na autoficção, *Balada para Sophie* e *O Diário de K.*, é justificada a distinção entre autor e narrador. As cenas dialogadas são, regra geral, baseadas na relação entre o discurso representado, o dos falantes, e a(s) representação(ões) nas imagens, pois o que estas mostram afeta a forma como o leitor interpreta as interações verbais; o discurso representado funciona como um guia que orienta o modo de olhar e apreender as imagens. Mais importante do que a capacidade de identificar entidades narrativas, mais ou menos explícitas, com interferência nula na compreensão da história — o leitor comum de banda desenhada interessar-se-á realmente por essa capacitação?; de que forma é que esse conhecimento influi na leitura e na apreciação da obra? —, parece ser a aposta quanto a depreender a pertinência da subjetividade na produção artística deste *medium* e na recepção do mesmo. Além disso, com exceção da banda desenhada autobiográfica, como em *Juventude*, de Marco Mendes (2022), não é frequente o narrador intervir e ser apresentado, até, nas imagens. A banda desenhada dispõe de facilidade para ser transparente quanto à ficcionalidade, ainda que tenha presente a realidade; ao dispensar qualquer declaração que assinale a ficção, observa-se que a ausência de pacto se converte em afirmação de ficção, mesmo se a homonímia propuser um pacto de

referencialidade. A autofabulação manifestar-se-á através da trama, nos eventos e ações a cargo da personagem inventada pelo autor, como refere Marco Mendes (2022).

Desse modo, nas narrativas autobiográficas, surgem duas versões do narrador, temporalmente distintas, aquele que tem existência real, o autor e personagem na narrativa, e aquele que conta a sua história: a correspondência entre o primeiro e o segundo é assegurada pelo pacto autobiográfico, de acordo com Lejeune (1975), para quem a verdade constitui a essência do valor da obra. O autor, a versão atual do sujeito autobiográfico, em autorreflexão, reconstrói, na obra, a sua identidade, mostrando a sua perspectiva sobre si, sobre os eventos e as personagens com as quais se relaciona, no presente da enunciação. Como *voyeur*, o leitor é a testemunha privilegiada nesse processo de formação, sem questionar a autenticidade do mesmo. A estética do fragmento tolerada pelas elipses propicia a autoficção, o leitor vai criando e inserindo a sua autoficção naquela que é a do autor. Co-criadores, sob contrato virtual, a obra parece surgir de um coletivo que multiplica e desmonta possibilidades de interpretação, visto que o enunciado e os requisitos de enunciação só se fusionam pelo ato de leitura.

“La bande dessinée littéraire est à la mode”, escreve Jan Baetens, em *Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites* (2009, para. 1), reflexo de uma tendência mais geral da cultura pós-moderna assente no fascínio ideológico de cariz individualizante, no culto do relato mais curto e, sobretudo, centrado na premissa da veracidade, pelo menos assim o crê o público, concentrado no esmero da narrativa, enquanto declaração de autenticidade. Como produção de autor completo/total que acumula as funções de guionista e de desenhador, além de outras, a banda desenhada autobiográfica é avessa, por princípio, e para não se contraditar, à ficção, ao contrário da autoficção que preceitua a via ficcional como imagem de marca e a eleva à categoria de subterfúgio estético; uma banda desenhada autobiográfica é mal aceite se for para veicular, exclusivamente, “le narcissisme de son créateur posé comme héros, et excellente quand elle raconte la vie d'un antihéros, d'un ‘ loser ‘ (notre culture postmoderne est aussi une culture de la victimisation)” (Baetens, 2013, para. 7).

Durante largos anos, tem-se observado o protótipo do herói como personagem que acumula êxitos, idealizado e praticante do bem coletivo, e que resiste à implacabilidade cronológica, sob a aura de super-herói (Superman, Catwoman, Spiderman) ou, tão só, de herói que sublima a existência na sucessão de aventuras que protagoniza, como Tintin, “un héros toujours déjà produit, son processus de production n'étant pas raconté” (Álvares, 2020, pp. 172-173). Neste caso, conforme constata Álvares (2019), o herói é uma superfície lisa, homogênea, maleável, “est une figure composée de (au moins) deux personnages qui forment son noyau dur: le protagoniste et son compagnon inséparable”

(Álvares, 2019, p. 3), citando, por exemplo, os pares Tintin e Haddock, Spirou e Fantasio, Black e Mortimer, que a investigadora acrescenta à tradição literária já inscrita por outros duplos, como Quixote e Sancho Pança, D. Juan e Sganarelle, Holmes e Watson. Acresce o fenómeno revivalista e reinterpretativo de figuras histórica e culturalmente consagradas, com frequência, até, em produções cinematográficas, que remetem para a teoria da transficcionalidade (Saint-Gelais, 2011), ao explorar universos obscuros onde o todo possível é referente: *Don Juan DeMarco* (Francis Ford Coppola, 1994), *Romeu e Julieta* (Baz Luhrmann, 1997), *The Batman* (Matt Reeves, 2022), *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), *Joker* (Todd Phillips, 2019). Julgamos, porém, que o entusiasmo que o anti-herói instiga no leitor é uma estratégia recorrente na narrativa romanesca e essa emoção transpor-se-á, obviamente, para o discurso memorialista e confessionalista, como a biografia, autobiografia e/ou autoficção, enquanto testemunho de afirmação pessoal; a repercussão desta estética no público consistirá na criação de uma imagem e/ou de um modelo a seguir ou no qual poderá encontrar alguma identificação. N' *O Diário de K.*, o herói anti-herói desdobra-se em outros, noturnos e sombrios, que carregam o niilismo do viver real, para reverenciarem a ficção, e a autoficção, do sonho e da quimera artística e existencial. Além da identidade dual e circunstancial de Adeline Jourdain/Sophie Landran e da artística de Isabelle Montgomery/Anne-Marie Landran, *Balada para Sophie* expõe, sobretudo, a dualidade artística e vivencial Julien Dubois-François Samson que transforma o primeiro numa fraude, somente uma personagem secundarizada pela espetacularização Eric Bonjour-Julien Dubois, que vai imaginando, sempre, “como seria tocar como ele. Ser como ele” (BPS, p. 157), o herói modelo, François Samson.

“Hay un mercado creciente para la no ficción visual. Los cómics solían ser o altamente comerciales o muy alternativos, hablaban de héroes o antiheróes. Ahora cada vez más novelas gráficas reflexionan sobre la vida tal y como es”, salienta Nora Krug (Koch, 2022b) — esta constatação não será *uma* fundamentação para o anti-heroísmo que detetamos em *O Diário de K.* e em *Balada para Sophie*? Em ambos os textos, contactamos com anti-heróis muito aproximados ao cidadão comum, como vemos em Marco Mendes ou Bernardo Majer, por exemplo. A observação de Krug refere-se, sobretudo, a um setor que se considera bastante lucrativo e que está centrado em ensaios gráficos sobre a humanidade, espécies em extinção, as alterações climáticas ou a filosofia; acrescentamos a onda de publicações a refletir a vivência, heroica ou anti-heroica?, do isolamento forçado, durante os confinamentos causados pela pandemia de covid-19 e que, certamente, contribuem para impulsionar o mercado da banda desenhada. Cada página do projeto autobiográfico *Hoje não!* (2021), de Ana Margarida Matos, corresponde a um dia do período de confinamento, de 16 de janeiro a 26 de junho

de 2021, a autora cria uma vertigem de imagens e de soluções gráficas ousadas, a expor a rotina diária, o número diário de infetados, crises existenciais e sociais, confissões, memórias, desmonta uma máquina fotográfica, entre muitas outras funções, que traduzem o fluir do tempo, no tempo e no sujeito.

Se lembrarmos a definição de autobiografia de Lejeune (1975) e nos detivermos na temática do narrador e no hibridismo do meio em causa, além de outras ambiguidades/paradoxos, perguntar-nos-emos se uma obra pode ser genuinamente autobiográfica se se sobrepõem as três instâncias do autor, narrador e personagem; o contrato de leitura surge comprometido com a verdade, mas faz falar outrem no lugar do eu real ou preferirá as miragens da literatura aos rigores da verdade, o pacto autobiográfico traz subjacente um pacto entre ficção e realidade. Percebemos que a autoficção se furta sorratoriamente às exigências do pacto autobiográfico tradicional. Ao introduzir um novo entendimento sobre a escrita e a materialidade (Marion, 2008), a autoficção quebra a regra da identidade daquelas três instâncias, em nome da construção superior de verdade que o sujeito da alter-ficção garante, a autoficção presta-se aos jogos da invenção, do estilo, da literatura, sem quaisquer medidas.

Num eventual postulado contratual, a liberdade ficcional da autoficção não determina nenhum reparo, a nível de um julgamento ético, ao invés da autobiografia que reflete o mundo e atua sobre o mesmo. Neste caso, o pacto autobiográfico é apresentado como uma exigência da fiabilidade do género, daí ser reconhecido juridicamente; por extensão, interliga-se esse pacto com o referencial, uma forma de asseverar a ligação entre o universo da obra e o mundo real. É a confirmação de que o autor está, de facto, centrado na realidade. A exigência da fusão autor-narrador-personagem principal condiciona o relato ao princípio da subjetividade e diferencia a autobiografia da biografia. A coabitação da imagem com o texto na banda desenhada autobiográfica pode criar algum efeito de contraste, no sentido de ampliar o significado que pretende mostrar/interpretar, a imagem pode acentuar o latente efeito dramático, irónico ou cómico... A prancha da novela gráfica convida o leitor a entrar na narração e na intimidade do autor; a imagem pode despertar lembranças e emoções, comuns ao autor e ao leitor, que universalizam a experiência individual: neste jogo conscientemente calculado, ao contrário do que, aparentemente, se faz supor, vão-se cruzando os limites entre a objetividade e a subjetividade, o coletivo e o privado, a universalidade e a subversão.

Ao desenhar-se a si próprio, no seu contexto, o autor/criador expõe a referencialidade dos outros, a respetiva intimidade, o que pode acarretar problemas éticos e judiciais. A autobiografia desenhada manifesta um fosso entre o narrador e a personagem principal, visto que o eu pode transformar-se em ele, através da autorrepresentação de si como se se observasse do exterior. Ainda,

se o narrador não é desenhado, é mais complexo fazer-se uma assimilação deste ao autor. Aparentemente, a banda desenhada relativiza a figura do autor e a problemática da respetiva autorrepresentação, sob a opção da *mise en abyme*, na transformação em personagem. Na passagem de criador a ator, o desenhador, quando inicia o processo de objetivação, fixa algumas características visuais, sobretudo a nível facial que, no seguimento da obra, terão muito poucas variações. As estratégias de fuga à autorrepresentação passam pela indefinição, despersonalização, indistinção. Christian Binet, criador de *L'institution* (1981), explica o seu artifício: “Au départ, je me suis lancé dans la bande dessinée car j'étais trop timide pour dire tout haut ce que je pensais. Je me suis donc *caché derrière mes personnages*. J'ai besoin de cela pour pouvoir m'exprimer!” (Mao, 2013, p. 4; itálico da autora). Joe Sacco apaga-se no papel de narrador e reforça-se no de testemunha, mais do que o relato da sua história pessoal, o narrador conta a vida individual através dos seus atores, intermediários de uma personagem que é o autor. Mediante a velha questão identitária que propõe a consciência de si mesmo para realizar o conhecimento pessoal, alguns autores recusam a introspeção e preferem um processo que se inicia fora deles próprios, deste modo, o desenho exacerba a distância, eterna, entre o artista e o modelo, conclui Mao (2013).

Nem sempre a opção pela autobiografia é a “consequência” de procedimentos que temos descrito; Marco Mendes, autor de *Zombie* (2012; Melhor Álbum Português do Amadora BD, em 2015) reconhece que “[n]ão há nada de extraordinário na minha vida, mas a minha história é um material que conheço bem. É fácil de usar”, portanto, ao referir a sua última publicação, *Juventude* (2022), onde *[n]esta BD autobiográfica o que aconteceu realmente pouco importa*, informa o título do artigo do jornal *Público* (Mendes, 2022), acrescenta tratar-se de um livro autobiográfico, mas o autor não tem, pensa que nunca tem “grandes preocupações com a veracidade das coisas. Posso trocar personagens numa história, pô-la a acontecer noutro lugar. É a ideia ou a imagem a que eu quero chegar que me interessam” (Mendes, 2022).

Nestes contextos, Baetens (2009) põe em causa a pertinência da coincidência onomástica autor-narrador-personagem, desdobrando o narrador em duas frações, o enunciador verbal, o guionista, e o enunciador visual, o desenhador. Pergunta, mais diretamente, como se determina a instância do narrador em banda desenhada, se a par do enunciador verbal, ou narrador no sentido clássico da palavra, existe o enunciador gráfico, o *graphiateur*. Num *medium* misto onde as funções de guionista e de desenhador são quebradas, a duplicidade não deixa de provocar situações que coincidem com alguma estranheza ou bizarria. Inquire, ainda, se é possível confiar num relato autobiográfico contado por um autor-guionista a alguém que o vai desenhar sem que o relato deixe de

ser plenamente autobiográfico e sem que haja perda de autenticidade. O autor de uma autobiografia será completo ou não será, remata o mesmo ensaísta. Basta pensar em *Maus* (1980) onde a voz narrativa de Spiegelman autor é mais perversa do que a de Spiegelman desenhador com o mesmo nome. Rejeitar como inautêntica a colaboração entre dois narradores diferentes, o primeiro encarregado do relato, o outro do desenho, é subestimar as possibilidades de fusão que podem existir numa colaboração de sucesso. Acrescenta-se que a inserção do conteúdo no suporte nunca se faz de modo neutral, uma vez que aquele sofre a influência das propriedades materiais e técnicas do meio utilizado, pelo que a autobiografia/autoficção escritas não são, como é natural, iguais à autobiografia/autoficção orais, filmadas ou desenhadas, por exemplo. O poder estruturante de um *media* reordena o relato, reformata-o, subjuga-o, constituindo, assim, um *obstáculo* que, apesar da interposição, se transmuta em criação artística. Atualmente a maioria das autobiografias são escritas e desenhadas pela mesma pessoa, veiculando, então, o autor completo (veja-se o exemplo de Marco Mendes ou o de Ana Margarida Matos).

Na banda desenhada autobiográfica ou autoficcional, o jogo travado entre as três instâncias que enformam o pacto autobiográfico esquece a “polifonia da palavra narrativa” — nunca é certo, já o esclarecemos, que o leitor perceba da mesma maneira as informações recebidas pela narração e pela *graphiation*, pela clivagem entre uma e outra não é possível fixar essa relação em termos de identidade, como é visível sempre que o mito do autor total não constitui uma realidade. Baetens (2009) elucida-nos com o exemplo da trilogia *La guerre d’Alan* (2000, 2002, 2008), de Emmanuel Guibert, baseada na gravação do testemunho, e em outros documentos, de um soldado seu amigo, combatente na II Guerra Mundial, e onde o autor desenha a vida de um “GI américain, Alan Ingram Cope, et que cette vie est non pas une biographie mais une autobiographie — par dessinateur interposé — puisque le récit est fait par le personnage authentique qui s’exprime à la première personne” (Baetens, 2009, para. 20).

O recrutamento da palavra e da imagem, num todo homogêneo, a disposição dos desenhos e a leitura sequenciais são características da banda desenhada que não obstam a que o leitor faça um esforço suplementar para decodificar e interpretar os diferentes códigos, porquanto estes se justapõem e remetem para especificidades estruturais que, além da identificação da obra como pertencente ao meio em debate, imprimem a marca pessoal que constitui a linguagem artística de cada um dos criadores e autores. Por se tratar de imagens fixas, obriga ao uso de outros recursos para imprimir movimento ou mostrar alterações nas personagens — a perceção de tempo não linear e moldável pelo ritmo do leitor, que vai alternando com a possibilidade de voltar atrás ou de se adiantar

nas imagens ou de se deter num detalhe, confirma que o poder deste *medium* está na capacidade de produzir imagens aparentemente inertes que se vivificam no ato de leitura, portanto, a banda desenhada completa-se assim que o leitor termina de a ler-ver/interpretar. O leitor é incentivado a participar e a contemplar, duplicando a sua função e a do ato de ler, por conseguinte assume o duplo papel de testemunha passiva e de motor que aviva o relato, é co-autor e co-criador. A leitura oscila entre a *assemblage* e a descodificação das partes, apelando, de igual modo, à perceção atomista, que fragmenta, e à perceção holista, que associa e agiliza o fluxo da narração.

A narração da história, que exige a atenção, a participação e a cumplicidade autor-leitor — o contrato leitor-narrador, segundo Eisner (2007), e autor-narrador-personagem, segundo Lejeune (1975) — e que depende, também, da relação texto-imagem, impõe que se proceda a uma seleção bastante rigorosa dos momentos e situações mais impactantes e entusiasmantes, que se estude com critério a composição de cada uma das pranchas e de cada uma das vinhetas, a perspetiva, os ângulos de visão, as cores utilizadas, os efeitos de luz, as técnicas de desenho e se considere a inventividade individual: todos estes componentes fazem com que Eisner (2007) afirme que o objetivo desta arte é pedagógico - aprender a ler/ver o objeto criativo - e de entretenimento. São noções incontornáveis deste *medium* que permitem re-elaborar o relato, a partir do que é mostrado e dito, mas também do que não é visível nem audível e muito menos tasteável.

A síndrome da *case fantôme* (Peeters, 1991) vem ilustrar esta construção mental: lembramo-nos de uma imagem que, projetiva, impõe paragens sobre outras que cortam, por instantes, a linearidade da narração, sem a parar. Repetimos: são numerosos os álbuns que jogam com a arte da sugestão e da interpretação, que estimulam a imaginação e encontram legitimidade como arte do invisível (McCloud, 1993), apesar da visualidade e expressividade textuais e figurativas. A complexidade da banda desenhada é desenhada pelo nosso imaginário, a curiosidade por detrás de uma aparente simplicidade e acessibilidade permite-lhe aceder a públicos muito heterogéneos. Comprova-o o facto de a simultaneidade e de a sequencialidade, por intermédio da vinheta, serem as formas mais ajustadas ao vai e vem que acontece entre a perceção e a memória.

Capítulo 2 — A autoficção na banda desenhada portuguesa: alguma retrospectiva

2.1 — Esclarecimentos prévios

Impomo-nos, de antemão, estabelecer algumas considerações metodológicas que orientam esta reflexão sumária sobre a banda desenhada em Portugal. À parte aquelas que são de carácter geral e comuns a outros países e que iniciam este capítulo, o nosso estudo centrar-se-á no apuramento de alguns criadores e criações ilustrativos das vertentes autobiográfica e/ou autoficcional, sobretudo a partir dos anos 1980, sem que descuremos nomes e períodos que são referências incontornáveis na história da banda desenhada nacional e estrangeira e que mencionaremos sempre que se nos afigurar pertinente, tal como temos vindo a fazer. Não é nossa intenção fazer História, antes preferimos dar um muito pequeno contributo crítico à mesma História.

Esclarecemos que, face à inexistência,¹⁵ em Portugal, de bibliografia sobre a temática e o período que nos interessa, o recurso à internet, aos inúmeros blogues de divulgação de banda desenhada, fanzines e ilustração, aos dos próprios criadores e aos dos aficionados e aos sites das editoras são contributos que temos por preciosos e sem os quais teria sido ainda muito mais complicado realizar este trabalho. A concentração de iniciativas, de eventos e de instituições nas principais cidades do país é uma evidência fortíssima no universo da banda desenhada, das artes e das mesmas instituições, a que acrescem outras constringências, nomeadamente as tiragens bastante reduzidas, a dificuldade, e impossibilidade, em muitos casos, de aquisição de álbuns individuais ou coletivos e de revistas ou de consulta dos mesmos em outros lugares menos centrais, mas mais acessíveis.

Na *seleção* temática e teórico-crítica que nos foi possível efetuar, temos em conta diferentes tópicos (vivências urbanas e suburbanas em diferentes épocas, residências artísticas, viagens, crises pessoais e artísticas, profissionais, político-sociais e de saúde, migrações, experiências coletivas, em família ou outras), as definições de autobiografia e de autoficção propostas por Lejeune (1975) e por Doubrovsky (1977), respetivamente, ainda que atribuamos um significado muito mais vasto aos

¹⁵ Em outros países, surgem bastantes publicações sobre a autoficção e a autobiografia na banda desenhada contemporânea que nos foram permitindo concretizar as observações do caso português, em particular de *Balada para Sophie* e d' *O Diário de K*. Destacamos, entre outras, as teses de doutoramento de Erin La Cour, *The 'Graphic Novel': Discourses on The Archive* (2013), e a de Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme* (2014), os estudos de Viviane Alary sobre banda desenhada espanhola e a extensa bibliografia sobre *Maus* (1980), de Spiegelman, e *Persépolis* (2000), de Satrapi, que gira, muitas vezes, em torno da autorrepresentação.

conceitos, como já explicámos, e admitamos certa via confessionalista e memorialística e/ou autoficcional e, até, ficcional, de um sujeito-autor-desenhador enquanto outrem que, sem serem contratualmente autobiográficas, como requer Lejeune, o poderiam ser, pois ilustram muitas vivências e emoções partilháveis e afins a muitos outros, vejamos os exemplos da antologia *Nódoa Negra* (2018), dos álbuns *Estes Dias*, de Bernardo Majer (2022), *Os/Les Portugais* (2022), de Chico (Aurélien Ottenwaelte) e Olivier Afonso — Olivier revela ao *Jornal de Notícias* que “[q]ueria contar uma história universal que não fosse de ninguém em particular” (Olivier, 2022),¹⁶ por isso imigrantes de diferentes nacionalidades reconhecem-se nessas páginas —, ou de cada uma das edições de Marco Mendes, nas quais o autor transforma períodos da sua vida, instantes ou emoções do quotidiano banal, que o indivíduo comum e/ou certos grupos também experimentam, em vivências únicas, pela forma singular como as apresenta.

Não pretendemos estabelecer ou definir uma “escola” portuguesa de banda desenhada, nem nos atrevemos, sequer, a especular nessa área; contudo, não podemos deixar de registar algumas observações que fomos consolidando, que tomamos como relevantes, e que enunciámos: o número bastante reduzido de profissionais dedicados exclusivamente à banda desenhada/novela gráfica, predominando o ecletismo artístico, ou seja, a associação da banda desenhada à ilustração, *design*, animação, a realização de curtas-metragens, música, arquitetura, a docência, por exemplo, e a colaboração com editoras estrangeiras; a atribuição de prémios, bolsas de criação, residências artísticas, ou contratação para outros projetos, a novos autores e respetivas obras, o que vem conferir mais visibilidade e receção crítica e cultural ao *medium*; a tendência para a criação de histórias ambientadas em contexto urbano ou suburbano e consequente divulgação das mesmas nesses espaços geográficos, vigorando, talvez, algum espírito corporativo que contribui para restringir enormemente a comercialização das obras; prevalência de certas temáticas, em alguns grupos ou subgrupos, durante um determinado período temporal; a realização de eventos promotores de obras e autores de banda desenhada acontece, sobretudo, em meios urbanos, em espaços restritos, e a publicitação dos mesmos não é verificável nos meios de comunicação social, como a televisão e a imprensa — a qual das partes se atribui a falha?; inexistência de um programa/espço televisivo dedicado ao *medium* (à exceção do Amadora BD, bastante mediatizado, é rara a divulgação de outros eventos), ou em associação a outras áreas artísticas, pelo menos, com promoção de iniciativas, autores e obras, nacionais e estrangeiros, e onde se problematize e se construa um discurso crítico e

¹⁶ In <https://www.jn.pt/artes/amp/e-bom-que-temas-como-a-emigracao-sejam-falados-diz-o-argumentista-olivier-afonso-15309095.html/>

informativo sobre o meio.¹⁷ Acrescentamos, ainda, a grande dispersão na publicação de histórias, geralmente curtas, em inúmeras revistas, antologias (da especialidade ou não) e em fanzines, juntamente com o predomínio da criação de fanzines, das edições online, das autoedições, de projetos editoriais associativos ou em *crowdfunding*. Estas práticas facilitam o controle total sobre o produto, e a distribuição, vulnerabilidade que tem vindo a ser ultrapassada com a aposta de grandes editoras nesta área e com a distribuição de séries e de novelas gráficas com os jornais. Anotamos, também, a prevalência de edições online, de blogues de aficionados, de autores e de editoras que, aliás, voltamos a celebrar, e que dão um contributo muito valioso à informação, à divulgação e à investigação, como se verifica no nosso caso.

2.2 – Considerações iniciais

Rui Zink (1999) e Pedro Moura (2017) citam o sociólogo Boaventura Sousa Santos (1985; 1993) para sublinharem o conceito de semiperiferia com que caracterizam a sociedade portuguesa. Zink menciona “a condição semi-periférica da sociedade portuguesa” (Zink, 1999, p. 26), num sistema-mundo dividido em países centrais, periféricos e semiperiféricos, como os Estados Unidos, Brasil e França, nomeadamente no que respeita a banda desenhada e aos modelos e influências “exportados”. Para concretizar, Zink dá o exemplo do diminuto recurso à onomatopeia de origem local, portuguesa, preterida face à importação de termos desses países dominantes, fenómeno que, atualmente, se regista com muito mais vigor. Além de refletir sobre a realidade portuguesa, no domínio cultural, em particular quanto às condicionantes institucionais e culturais, à receção editorial e à publicação de banda desenhada e esclarecer que esta não é uma criação marginal (no contexto de centro e periferia, hegemónico e independente/alternativo, o autor separa semiperiférico de marginal), Moura estende o mesmo conceito à posição geográfica do país, insiste, nomeadamente, em especificidades políticas, sociais e económicas (Moura, 2017, pp. 61-64). A interdependência nas temáticas mencionadas não só distancia Portugal dos outros países da Europa como, em muitos aspetos, o apresenta como um país onde imperam grandes contradições, onde a desigualdade social é cada vez mais evidente, os

¹⁷ Anotamos algumas dessas iniciativas: *No que toca à banda desenhada*, de João Martins, programa emitido a 26/11/1973, na RTP1, com duração de 50 minutos, sobre banda desenhada e cinema de animação, em Portugal, na Europa e na América, com a colaboração de Vitor Mesquita, Vasco Granja, José Ruy e Dâmaso Afonso; em 1990, a Rádio Universitária de Coimbra inicia *Balada do Mar Salgado*, com autoria de Olímpio Ferreira, João Miguel Lameiras e João Ramalho Santos; *Verbd* é um documentário com cinco episódios de 25 minutos cada, com autoria de Pedro Moura e Pedro Seabra, emitido em 2007, na RTP2; Farrajota produz o programa *Invisual* (2008-2009), na Rádio Zero, onde relaciona música e banda desenhada; o programa semanal, na Antena1, *Pranchas e Balões*, da autoria de Rui Alves de Sousa, com início a 22 de fevereiro de 2022; desde 21/4/2020, na plataforma *Youtube*, Pedro Moura, Gabriel Abrantes e André Oliveira têm mantido o vídeo caseiro *Três Graus de Carequice*, em torno da banda desenhada e das artes.

níveis de produção e rendimento são baixos, a dependência do exterior, concretamente, da União Europeia, parece interminável. Portugal é, ainda, aquele país que segue ou espelha o que acontece no exterior, tornando parcialmente vigente o retrato queirosiano do país oitocentista, o qual já realça e chacoteia a importação linguística, um domínio que, atualmente, repetimos, é abertamente rotineiro.

Ainda que concordemos com a posição assumida pelos estudiosos referidos, percebemos, ao longo da nossa pesquisa, que os grandes eixos da banda desenhada realizada em Portugal não destoam dos da evolução europeia: como afirmam Marie Manuelle Silva e Rui Malheiro (2006), segue-se uma via experimental à procura de uma forma diferente de expressão e outra mais popular que vai revigorando as potencialidades do meio para entretenimento. Ambas refletem avanços substanciais no desenho e no modo de composição das pranchas. A banda desenhada de entretenimento, sob a influência da televisão, dos jogos de computador, do cinema das grandes produtoras americanas e da *anime* japonesa, intensifica o ritmo e o dinamismo em cenários surpreendentes, utiliza personagens estereotipadas com referências dos *comics mainstream* norte-americanos, cria argumentos mais lineares, embora convincentes, ao dispor da espetacularização da imagem (Silva & Malheiro, 2006, pp.155-178). Esta via é, geralmente, explorada nos fanzines e na internet, mas poucos álbuns constam de uma tendência que vem ganhando mais adeptos na Europa, mais particularmente os *manga*, e que parece ser desprezada por aqueles com uma propensão mais intelectualizante, sinónimo de criações franco-belgas, referem aqueles estudiosos. Acrescentamos que a publicação de *manga* se tem feito notar bastante e é nítida a sua influência e preferência em autores contemporâneos, nomeadamente em Hetamoé (Ana Matilde Sousa) e Diogo Jesus.

Consciencializamos, também, que, na curta história da banda desenhada no nosso país, as constricções com que esta arte se debate coincidem igualmente com o que se passa em outros países europeus e nos Estados Unidos. Inicialmente, registam-se publicações da/na imprensa para consumo rápido que dominam em meio urbano, que têm como destinatário o público adulto e, posteriormente, o infanto-juvenil. Nesta faixa etária, o objetivo educativo e de entretenimento metamorfoseia-se, quase, em corrupção e insanidade psíquica, originada na pérfida atração pela imagem ilustrada, fenómeno que não é novo e que a publicação de leis de restrição da liberdade de imprensa e a censura procuram acentuar.¹⁸ Por outro lado, a banda desenhada independente é sinónimo de rutura e

¹⁸ Em Portugal, o regime de censura vigora em todos os períodos históricos: destacamos a *Lei das Rolhas* (lei de 8 de março de 1850) que Bordalo Pinheiro satiriza, o decreto-lei nº 22 469, de 11 de abril de 1933; em 1952, criam-se estruturas especializadas de censura infanto-juvenil, a Comissão Especial para a Literatura Infantil e Juvenil, a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores que, em 1957, passa a ser a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos e se mantém até 1974; a definição jurídica de Instruções sobre Literatura Infantil (1950) integra uma campanha de moralização que se enquadra no contexto internacional (França, Espanha, Itália, Estados Unidos) e que funciona através da intimidação, para as publicações nacionais, e da repressão, no caso das estrangeiras. Esta perseguição é contrariada por publicações destinadas à Mocidade Portuguesa que facilitam o reconhecimento do meio; o esforço de contenção não impede a afirmação cultural da banda desenhada nos anos 60 e 70, à semelhança do que acontece em outros países. Nos Estados Unidos, em 1954, é criada a CMAA, *Comics Magazine Association of America*, que impõe o *Comics Code*

contestação e de renovação e inventividade, marcas que se associam à arte contemporânea, e a incidência no aspeto artesanal e no desenho à mão não só singularizam a obra como a pretendem única. Mesmo assim, não deixamos de registar a superação, cada vez mais evidente, da dicotomia comercial/alternativa, como o comprova a existência de algum “frenesim” na edição de um produto mais institucional, digamos, que é causa da divulgação de outros.

Em agosto de 1973, na Figueira da Foz, é organizado o 1º Encontro Nacional de Banda Desenhada e em 28 de junho de 1976, é oficialmente criado o Clube Português de Banda Desenhada, com direção de Geraldês Lino. O mercado mantém o vínculo alternativo, apesar da realização periódica de iniciativas com projeção internacional, como o Comicate (1982, Porto), o I Salão Internacional de Banda Desenhada do Porto (1985), o Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora, o Amadora BD, desde 1989, e o Festival Internacional de BD de Beja, com início em 2005, ou a Comic Con (desde 2013), onde este meio tem espaço residual. Registamos que, em 2012, a exposição principal, no Amadora BD, comissariada por Pedro Moura, é dedicada à autobiografia e mostra obras de Robert Crumb, Justin Green, Edmond Baudoin, Fabrice Neaud, Marco Mendes, Paulo Monteiro, Marcos Farrajota, Pedro Brito, entre outros. No mesmo ano, *Portugal* (2012), de Cyril Pedrosa, é exposto individualmente. A nível autárquico, as Câmaras Municipais de Lisboa, Beja¹⁹ e Amadora disponibilizam espaços para funcionamento, respetivamente, da Bedeteca de Lisboa (1996), da Bedeteca de Beja (2005) e da Bedeteca da Amadora. Esta última, a funcionar na Biblioteca Municipal da cidade, inclui, a partir de 2019, a Fanzineteca Geraldês Lino, em homenagem ao historiador que doa a sua coleção de fanzines àquela estrutura. No período 2005-2013, Jorge Machado Dias, fundador da editora Pedranocharco, publica o jornal/revista *BDjornal*, uma das poucas revistas sobre banda desenhada do país.

O consumidor de banda desenhada é um *connoisseur* eclético e iconoclasta que balança entre edições maiores e outras independentes. Prevalece a ideia generalista de que alguns países, em concreto a França, a Bélgica, os Estados Unidos e o Japão, após a “descoberta” dos *manga* e das *anime*, na década de 90, são, por tradição, os produtores de banda desenhada na Europa e no mundo, o que secundariza criações e autores de outros países e, em consequência, a respetiva comercialização; desta maneira, a globalização funciona, apenas, em certos sentidos e em determinadas áreas. No entanto, ainda que as traduções não abundem, o aficionado a este universo

Authority, um código de ética que superintende a todas as edições e nas quais faz constar o *Seal of Approval*; esse código só desaparece totalmente em 2011; em França a Lei nº49-956 de 16 de julho de 1949, modificada pela Lei 54-1190 de 29 de novembro de 1954, vigora até 11 de julho de 2010.

¹⁹ Até 2025, a autarquia de Beja tenciona inaugurar aquele que será o primeiro Museu de Banda Desenhada do país, num espaço restaurado pelo arquiteto Manuel Faião. Paulo Monteiro será o diretor do futuro museu que tem, já, no seu acervo, mais de 1500 pranchas, esboços, estudos e outros materiais.

rapidamente tem conhecimento das edições, a nível mundial, por alguma publicitação na imprensa, sobretudo pela internet, através dos inúmeros blogues na área da banda desenhada e dos *sítes* das livrarias especializadas. Voltamos a reforçar o tratamento negligente desta arte, por parte dos meios de comunicação social mais tradicionais, a rádio e a televisão, os que continuam a chegar a um público mais vasto.

Relativamente aos autores portugueses, parece-nos correto afirmar que serão muito poucos aqueles que conseguem impor-se no estrangeiro; Tiago da Bernarda (2013), destaca o caso de maior sucesso internacional, o da trilogia *As Incríveis/As Extraordinárias/As Fantásticas Aventuras de Dog Mendonça e Pizza Boy*, I, II, III (2010, 2011, 2013), da dupla Filipe Melo e Juan Cavia, publicada pela Tinta da China e, nos Estados Unidos, pela Dark Horse Comics (2012, 2016). Em 2016, surgem *Os Contos Inéditos de Dog Mendonça & Pizzaboy*, quatro histórias curtas, originalmente publicadas na revista daquela editora, e a adaptação para jogo pelo Okam Studio, *The Interactive Adventures of Dog Mendonça and Pizza Boy*. No ano seguinte, o primeiro volume da trilogia sai na França, Suíça e Bélgica. Entre citações e referências à cultura *Pop*, aos filmes de terror e de suspense — os livros são prefaciados por John Landis (*An American Werewolf in London*, 1981), George A. Romero (*Night of the Living Dead*, 1968) e Tobe Hopper (*Poltergeist*, 1982) —, e à banda desenhada norte-americana, contam-se as *Aventuras* de um jovem lisboeta que se junta a uma equipa de criaturas paranormais para impedir a destruição do mundo. Voltamos a referir o êxito continuado de *Balada para Sophie* (2020) que estimula à leitura das produções anteriores, *Os Vampiros* (2016) e *Comer/Beber* (2017), menos conhecidas do público.

Se Filipe Melo e Juan Cavia são um caso de sucesso no estrangeiro, outros autores, sem condições para se profissionalizarem, emigram (Eduardo Teixeira Coelho, Vitor Péon, Carlos Roque), vão trabalhar para grandes editoras (Marvel, Dark Horse, Dynamite Entertainment) ou são convidados para projetos coletivos, como Jorge Coelho, Filipe Andrade, Ana Lafuente, Daniel Maia, Nuno Plati, João Lemos, Ana Freitas, Ricardo Venâncio, Miguel Mendonça, mas só *Abranches* e *O Diário de K.* (2002) é que figuram na seleção de Paul Gravett (2011). Como já referimos, a atribuição de bolsas de criação e as residências artísticas são iniciativas que contribuem bastante para a divulgação desta arte e dos seus criadores, no país e fora do território nacional.

João Paulo Cotrim, na série *Ver Bd* (RTP2, episódio 1, 6m 42s. a 7m. 15s.), confirma que, em Portugal, não há uma única banda desenhada e que esta é muito fragmentária, ou seja, sem haver um estilo gráfico que se possa reconhecer como padrão, torna-se mais fácil encontrar criadores que são exceções e que se distinguem por assumirem um desenho e composição próprios. Estes criadores

encontram apoio em edições independentes, à margem do mercado convencional, escapam às constricções próprias do meio empresarial e à concorrência, geralmente, são coletivos que fazem da liberdade de expressão a ideologia dominante e são bastante imaginativos na produção e difusão de obras que constituem, de facto, uma alternativa: “Comics production in Portugal, especially in independent labels and artists collectives, reveals exactly this independence, both editorial, political and financial” (Moura, 2017, p. 59). Neste contexto, editoras como Pedranocharco (1995), Polvo (1997), Chili Com Carne (1995) e Mmmnnrrrg (2000-2020), estas últimas com direção de Marcos Farrajota, Imprensa Canalha (2006), dirigida por José Feitor, e a UMBRA (2019), de Filipe Abranches, entre outras, funcionam de modo autónomo, relativamente às grandes edições que surgem de empresas como a Leya, a Levoir, a Tinta da China ou a Devir. A Chili Com Carne define-se como associação cultural, edita em português e inglês, trabalha com autores bem conhecidos, como André Lemos, André Ruivo, João Chambel, Filipe Abranches, António Jorge Gonçalves, Francisco Sousa Lobo, Tiago da Bernarda e o próprio Marcos Farrajota; alguns, destacam-se, também, em outras áreas, como a música, a animação, a curta-metragem, o *design* e a ilustração.

Na verdade, a Chili Com Carne é a editora que mais resistência tem mostrado no mercado independente e a que é mais conhecida: publica regularmente autores portugueses, estrangeiros e antologias e é assídua em festivais da especialidade. Em 2011, lança a iniciativa *Boring Europa*, com registo em álbum. Um pequeno grupo de artistas percorre cidades europeias, numa carrinha, fazendo uma pequena feira, com DJ e outras ações/atrações, “taking advantage precisely of this informal network” (Moura, 2017, p. 60). A insatisfação com o mercado português leva os editores a mostrar os projetos em eventos internacionais: a Chili com Carne começa a ter presença regular no festival de Angoulême, passa no festival de Malmö ou no *del fumetto*, em Milão. Em 2013, promove em Berlim, na Galeria Kamm, o lançamento de *O Desenhador Defunto*, de Francisco Sousa Lobo, *O amor infinito que te tenho* (2011), de Paulo Monteiro, é distribuído em Espanha, França, Itália e Polónia. A emergência da figura do autor-editor, que encontra em Farrajota um exemplo paradigmático, estabelece, como clarifica Mao (2014), o estreitamento entre a criação e a produção, o que constitui uma das especificidades da edição alternativa e da banda desenhada autobiográfica, ao concentrar na mesma pessoa as funções de autor/desenhador-narrador-personagem-editor.

O encerramento de espaços como o Salão Lisboa de Banda Desenhada e Ilustração e a reestruturação da Bedeteca de Lisboa (encerrada para obras, por ora) perturbam o incipiente contacto entre o público e esta arte. Todavia, surgem livrarias especializadas (Dr. Kartoon, Mundo Fantasma) que são também galerias (Kingpin, Abysmo, Tinta nos Nervos, Untold Stories), onde se promovem

eventos ligados à banda desenhada ou a outras artes, apresentam-se livros e fazem-se sessões de autógrafos (também promovidos em outros locais e em espaços generalistas), comercializa-se *merchandising* diverso. Começam a ser mais frequentes, e a ter merecido reconhecimento e destaque, as exposições/salões/mostras de banda desenhada, em coletivo, ou relacionadas apenas com um único autor, organizam-se feiras especializadas, dá-se relevo à ilustração. Marcos Farrajota e José Feitor são os organizadores da Feira Laica (2004-2012), um espaço de divulgação e venda de arte independente, que inclui banda desenhada, ilustração, fanzines, música (Cafetra Records), artes gráficas, artesanato, e onde estão presentes autores e editoras nacionais e estrangeiros. Em 2017, José Feitor e Luís Henriques começam a Raia – Tráfico de Edições e Afins, dando continuidade à Feira Laica. É pertinente mencionar a realização de eventos em outros locais do país, como Moura, Coimbra, Viseu, Braga, Guimarães, Beja, além de Lisboa ou Porto.

Entre 2011 e 2013, realizam-se as Conferências de Banda Desenhada Em Portugal (CBDPT), uma iniciativa de Pedro Moura, com o objetivo de apoiar a investigação em banda desenhada e outras artes gráficas, chamando ao país nomes importantes na teorização (David Kunzle, Thierry Groensteen, Ann Miller, Renaud Chavanne). O projeto MAGA, *Colecção de ensaios sobre a banda desenhada e afins* (2015), edição do Clube do Inferno em parceria com a Chili Com Carne e a Thisco, tem o objetivo de reunir textos que explicam o trabalho de alguns criadores, e debater a situação da banda desenhada no país – intervêm nesta edição-ensaio Ana Matilde Sousa, aka Hetamoé, Marcos Farrajota, Tiago Baptista, João Machado, João Sobral, aka O Panda Gordo, responsável pelo *design*. Recentemente, em 2022, no Porto, acontece a primeira conferência *Ink and Motion: International Conference on Animation and Comics*, uma iniciativa da Universidade Católica, para promover o diálogo entre a banda desenhada e o cinema de animação, com participação de Abi Feijó, Michel Dudock de Witt e Sofia Neto, entre outros. A nível académico, abundam projetos entre diversos países e universidades, como o *iCOOn MiCS* (2020-2024), *Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area*, e a publicação de revistas científicas (fora de Portugal), sobretudo em suporte digital. Já referimos, também, a aceitação de cursos de diferentes níveis, nas áreas do desenho, banda desenhada, ilustração, *design*, e em associação a outras artes e disciplinas, a banda desenhada é unidade curricular em licenciaturas ou mestrados, factos que projetam, igualmente, a investigação em todas as vertentes referidas, não obstante a publicação de obras de reflexão e crítica ser redutoramente escassa e acidental. Realçamos, porém, a edição, em 2022, pela Leuven University Press, das teses de doutoramento de Pedro Moura e de David Pinho Barros, respetivamente,

Visualising Small Traumas Contemporary Portuguese Comics at the Intersection of Everyday Trauma e The Clear Line in Comics and Cinema A Transmedial Approach.

Vigora, ainda, a edição de autor e a publicação de fanzines, por pequenas editoras independentes. Sem fins lucrativos, o fanzine (*fanatic magazine*) é um produto dos aficionados resultante do espírito *do-it-yourself*, é um formato que privilegia a especialização e a experimentação e que, assimilado ao dinamismo da edição independente, projeta rumos inovadores no universo da banda desenhada, pressiona a edição *standard* e redefine o *medium*. Como publicação, com frequência, efêmera e não periódica, não passa pelos circuitos de difusão e distribuição oficiais, é produzida por amadores, as tiragens são reduzidas e o fabrico é artesanal e rudimentar; porém, é investida de reconhecimento artístico e profissional e possui liberdade total de criação. Surge ligada a determinado grupo ou subcultura cujos membros partilham crenças e linguagens não hegemónicas, ou contra-hegemónicas, tem um poderoso significado de resistência à mercantilização, de crítica e de defesa da cultura *underground*. Os computadores vêm aprimorar a precisão técnica e a rapidez de produção dos *fanzines* e a divulgação nos blogues e redes sociais. Fanzines, revistas ou livros de artista, comercialmente restritos (distribuídos em feiras, eventos especializados ou em galerias de arte), são, geralmente, obras de coletivos de autores, alguns bastante elitistas, de ateliers de serigrafia ou simplesmente de editores marginais desejosos de fugir aos estereótipos. O desaparecimento de revistas e a acessibilidade na impressão fazem proliferar os fanzines, no entanto, nos anos 90, o movimento das publicações amadoras pode ter abrandado, devido ao surgimento de novas modalidades de entretenimento juvenil, como o vídeo, jogos eletrónicos, computadores e à crise que se instala na publicação comercial de banda desenhada. Todavia, o fanzine continua a ser a forma de muitos autores se fazerem notar, de evoluir e de se afirmarem como alternativas consistentes.

A história da banda desenhada portuguesa é repartida em dois grandes períodos (Moura, 2017): o primeiro situa-se antes e durante o Estado Novo, ao serviço de propaganda do regime, com domínio de uma tendência vincadamente historicista e pedagógico-didática, onde a exaltação do herói é ajustada a todas as características patrióticas e nacionalistas; no segundo período, depois do 25 de abril de 1974, vigora, já, a publicação autónoma e independente. Dias de Deus realça como período áureo o espaço temporal que vai de 1910 a 1960, ao qual se segue um declínio (Zink, 1999, p. 81) — é verificável a oscilação neste e em outros mercados, assistindo-se a períodos de maior frenesim, como se tem notado atualmente. Quanto ao começo da banda desenhada em Portugal e em função do entendimento do próprio conceito, as opiniões divergem entre o ano de 1744 e a construção do Padrão do Senhor Roubado (Calçada de Carriche, Lisboa), que relata, de modo sequencial, em painéis

de azulejo, o roubo na Igreja Matriz de Odivelas, em 11 de maio de 1671, e o ano de 1850, com a publicação, na Revista Popular, das *Aventuras Sentimentaes e Dramáticas do Senhor Simplicio Baptista*, de António Nogueira, assinado pelo gravador Flora, provável pseudónimo de Nogueira da Silva, uma “cópia abreviada de *Aventures Sentimentales et Dramatiques de Mr. Verdreau* que Stop havia publicado em *L' Illustration, Journal Universel*, entre 12 de janeiro e 9 de fevereiro desse mesmo ano” (Cotrim, 2005).

É seguido brilhantemente por Rafael Bordalo Pinheiro, cartoonista, caricaturista e ceramista, que desenvolve a sequência narrativa ilustrada, editando figuras, em revistas e cadernos, que resistem décadas, como a do Zé Povinho (1875), encarnação picaresca e longeva do *homo lusitanus* (Medina, 1993). De entre as múltiplas obras de Bordalo que merecem referência, anotamos, apenas, *Apontamentos de Raphael Bordallo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador de Rasilb pela Europa* (1872), o primeiro álbum ao estilo europeu, e *No Lazareto de Lisboa* (1897), por antecipar a fórmula da autobiografia, sendo desenhado enquanto o artista cumpre quarentena, aquando do regresso do Brasil. Moura salienta os desenhos do artista onde o mesmo se inclui, opina e apresenta factos da sua vida, como por exemplo quando “quebrou uma perna e se faz assim retratar, anotando as suas viagens pelo estrangeiro, transfigurando-se como gato...” (Moura, 2008, p. 87). O académico ainda acrescenta que a imagem mais admirável deve ser aquela em que em 1903, um velho Bordalo se dirige a um mais jovem Bordalo de 1879, com um simpático “[f]az favor, emprestame o seu lume?” (...) [que é a] possibilidade de “olhar para si mesmo como se olhasse um outro” (Moura, 2008, pp. 32-33). Bordalo segue o exemplo de Cham, Caran D' Ache, Daumier, Doré.

Sucede a Bordalo uma geração bastante experimentalista e inovadora que se dedica a *cartoons* e que tem a banda desenhada como ocupação paralela ou como aventura de juventude; destaca-se Jorge Colaço, Francisco Valença, Stuart de Carvalhais, por exemplo, que vão publicando em várias revistas ou jornais. Este último reparte a sua imaginação pelo *cartoon*, banda desenhada, ilustração, desenho e publicidade. A banda desenhada é destinada ao público adulto, os heróis infantis extrapolam ironia, referências e denúncias político-sociais, ideológicas e culturais, nacionais e estrangeiras.

A mudança da Monarquia para a República e o conflituoso período que se lhe segue, o experimentalismo e a subversão estética do Modernismo, a influência de correntes externas, as consequências da I Guerra Mundial são oportunidades para reflexão e crítica social, para despertar novas sensibilidades e intervir ativamente nas estruturas sociais e artísticas. Durante a ditadura do Estado Novo, a partir de 1926 até 1974, cumpre-se uma via artística político-ideológica,

propagandística e doutrinária, com várias revistas destinadas, até, às alas feminina e masculina da Mocidade Portuguesa, e onde colaboram António Vaz Pereira, Júlio Gil, Vitor Péon, José Garcês, Carlos Alberto Santos, Raul Correia e José Ruy. Introduce-se a cor, nas capas e no interior das revistas, a plasticidade gráfica e expressiva é muito mais evidente, ressalta a ironia e a subtileza, “uma conceção elitista e ‘intelectual’ da arte” (Boléo & Bandeiras, 2000, p. 72). Os autores repartem-se em outras atividades, como arquitetura, pintura, teatro e cinema, desligando-se progressivamente da banda desenhada, é o caso de Bernardo Marques, Almada Negreiros, Júlio Resende, Carlos Botelho, Abel Manta, Cottinelli Telmo, Stuart Carvalhais. A banda desenhada vai-se desenvolvendo em diversas revistas onde se publicam, também, autores estrangeiros, como n’ *O Mosquito* (1936), *O Papagaio* (1935-1949), o *Diabrete* (1941-1951) ou o *Cavaleiro Andante* (1952-1962), revistas dirigidas por Adolfo Simões Muller que, antes de Vasco Granja e da *Tintin* (1968-1982), tem um papel de grande relevo na divulgação da banda desenhada portuguesa e franco-belga.

A liberdade criativa acentua-se a partir de 1960, quando começam a surgir as séries com o típico formato do álbum franco-belga, afirmam-se novos hábitos que a televisão divulga, introduzem-se temas proibidos, como a sexualidade e o erotismo, mas as histórias de *cowboys* mantêm-se bastante populares. A amálgama *cartoon/bd* nota-se em Sam (Samuel Carvalho), Pedro Massano, António, Cid, João Abel Manta, Eduardo Batarda, Mário Botas. A revista *Tintin*, onde Vasco Granja, autor do nome banda desenhada em Portugal (1966), escreve, traduz artigos e intensifica a divulgação da banda desenhada, é a revista dos jovens dos 7 aos 77 anos, é a conquista da qualidade temática e estética, divulga a banda desenhada franco-belga, com histórias da sua homónima e da francesa *Pilote* (1959-1989), uma síntese inédita na Europa, afirma Zink (1999), define tendências e marca uma geração que continua a ser referência: João Miguel Lameiras, José Carlos Fernandes, Filipe Abranches, António Jorge Gonçalves, Marcos Farrajota, entre outros.

Com o 25 de abril de 1974 e a extinção da censura, a conturbação que se segue representa estímulo criativo e editorial; do analfabetismo mais escuro passa-se à possibilidade de atingir níveis culturais, educativos e científicos semelhantes aos de outros países europeus. A banda desenhada exerce ideologia política mais radical, mas a vertente propagandística ultrapassa a parte estética, vulgarizando o *medium*; contudo, este beneficia da abertura e das inovações internacionais da década de 60/70, faz-se bastante mais interventivo, satírico e mordaz, política e socialmente, mas também é histórico-didático e humorístico.

A primeira ambição coletiva de autores nacionais, a *Visão* (abril, 1975-1976), com o subtítulo programático *Para uma nova Banda Desenhada Portuguesa*, pretende cortar radicalmente com o

passado. Inspirada pela revista francesa *Pilote* (1959-1989), cruza a “BD clássica, a BD alternativa e os respetivos públicos” (Boléo & Bandeiras, 2000, p. 197), é o símbolo de viragem temática com crítica libertária e estética experimental, com explosão da cor e da composição; em 2016, a *Re Visão*, vem mostrar uma seleção de trabalhos de autores icónicos, depois de “40 anos do fim da icónica *Visão*, uma revista improvável num país com graves problemas económicos mas que se apresentava nas bancas com ar luxuoso, cores ácidas e brilhantes, temáticas políticas e libertárias.”²⁰

Nos anos 80, apesar de alguma recessão, começam a forjar-se linhas dominantes que Boléo & Bandeiras sistematizam do seguinte modo: “a) uma BD intelectual e literária; b) uma BD pessoal de raiz urbana; c) o universo da periferia e de uma certa marginalidade; d) a renovação da BD histórica, pelo humor ou por uma abordagem radicalmente nova; e) temas mais intimistas ou sociais” (Boléo & Bandeiras, 2000, p.201). No *Se7e* (1978-1994), jornal dedicado à música e espetáculos, renova-se a arte gráfica. Fazem-se notar Fernando Relvas, Jorge Colombo e António Jorge Gonçalves que seguem a cultura americana, adotam a linha clara luminosa com marca europeia e deixam transparecer a influência da música; com Gonçalves (1992, *Filipe Seems*) sublinham-se as cores atmosféricas, a experimentação e o grafismo como “*carnet de voyage*” (Boléo, 2000, p. 202; itálico do autor) que, aliás, se mantém e que destacaremos mais adiante. Em 1993, António Jorge Gonçalves e Nuno Artur Silva lançam *Ana*, com o detetive *Filipe Seems*, primeiro volume de uma eventual série (melhor álbum do ano, segundo o Clube Português de Banda Desenhada, e Prémio Zé Pacóvio e Grilinho, no Festival de Banda Desenhada da Amadora). No Diário Popular, Luís Louro e José António Simões editam as aventuras de *Jim del Mónaco* (1985), paródia de *Jungle Jim* (1934), de Alex Raymond, e com referências a Tarzan, Tintin, E.P.Jacobs e Indiana Jones. Nuno Saraiva revela uma certa vertente gótica nas adaptações de contos de Edgar Allan Poe e mostra o comentário político certo, humor requintado e discurso pseudo-filosófico em *Filosofia de Ponta* (1995, *Independente*).

Patrocinada pela Câmara Municipal de Lisboa, coordenada por Renato Abreu e João Paulo Cotrim, a *LxComics* (1990-1991), 52 páginas, capa e 16 páginas a cores, a referenciar a madrilenha *Madriz* (1984-1987), é a revista urbana do experimentalismo dos anos 80, a alternativa da banda desenhada alternativa nacional que antecipa o que virá. Com circulação comercial, exhibe sofisticação e provocação, qualidade literária e estética, imaginação disciplinada e estrutura interna, argumentos mais convincentes²¹. Nos quatro números editados, colaboram autores que se afirmam em fanzines e que são bastante ativos: Fernando Relvas, Filipe Abranches, Mimi, Diniz Conefrey, José Carlos

²⁰ in <https://www.chilicomcarne.com/index.php/shop/mercantologia-49/09-reviso-bandas-desenhadas-dos-anos-70-134-detali>

²¹ Zink (1999) considera que a aposta centrada na excelência do grafismo faz com que as histórias resultem inconsistentes, observação com que Nuno Saraiva e Jorge Mateus concordam, por serem ambos demasiado jovens, aquando da participação no projeto (Zink, 1999, p. 100).

Fernandes, Maria João Worm, Alice Geirinhas, André Lemos, Nuno Saraiva, Jorge Mateus, Marcos Farrajota; edita-se Frank Miller, Miguelanxo Prado, Alan Moore, Enki Bilal...

A abertura da Bedeteca (1996), em Lisboa, sob a direção de João Paulo Cotrim, é a afirmação pública da necessidade de um espaço próprio para a banda desenhada. A estrutura dinamiza, apoia e publica os autores nacionais, promove exposições; em 1998, inicia o Salão Lisboa BD e internacionaliza a banda desenhada nacional, Portugal é o país convidado no Festival Internacional de BD de Angoulême (Pessoa, 2005, pp. 119-120). Simultaneamente, assiste-se a um *boom* na publicação de álbuns pelas grandes editoras, a banda desenhada ganha lugar nas livrarias generalistas, surgem editoras e livrarias especializadas, promovem-se festivais onde flui o contacto entre os autores e o público, surgem mais álbuns, mais ambiciosos, daqueles que se dedicam quase exclusivamente à banda desenhada. De entre os muitos autores,²² assinalamos aqueles cujas obras refletem algum cariz confessional, nomeadamente, João Fazenda e Marte, pseudónimo de Marcos Farrajota, que editam *Loverboy* (1998), o herói que vai vivendo experiências pessoais de forma encapuzada; Alice Geirinhas reúne parte da sua obra gráfica em *Alice* (1999), reflete sobre a solidão feminina em *A Nossa Necessidade de Consolo é Impossível de Satisfazer # 2* (2003). Geirinhas ilustra o livro de Luiz Pacheco, *Isto de Estar Vivo* (2000) – *Memorial de Recolhimento*, o último texto desta obra, autobiográfico, descreve a experiência de viver num lar, em Palmela, a pensar sobre a idade e a morte: “Se padeci sustos e flatos e, às vezes, isto parece uma casa de orates, não perdi a vontade de rir de mim, principalmente, o que é óptimo sintoma. Dêem-me os parabéns”, escreve Pacheco.

Sem serem autobiográficas nem feministas, as páginas de *A minha vida é um esgoto* (1999), seleção de trabalhos de Ana Cortesão (período de 1991 a 1999), fazem-nos observar “uma procissão de portugueses feios, porcos, maus. Um catálogo de tristes, deprimidos, infelizes, preconceituosos, novos ricos, vazios”, caracteriza João Carlos Silva (1999). No prefácio, João Paulo Cotrim insere a autora “[n]a linha mais autobiográfica de Roberta Gregory e Julie Doucet”, na qual o mundo feminino “é observado (...) com intimidade dorida e distanciamento irónico” (Cotrim, 1999), com origem na banda desenhada *underground*.

À explosão editorial empresarial segue-se a redução das edições da Bedeteca (21 títulos em 2001, 4 em 2002), a suspensão de bolsas de criação literária, graças às quais Filipe Abranches, Diniz Conefrey, José Carlos Fernandes, Miguel Rocha podem dedicar-se à banda desenhada a tempo inteiro. Antologias, temas da História de Portugal ou da História local são rentáveis, por isso investe-se nessas

²² Registamos outros criadores que se destacam neste período: António Jorge Gonçalves e Rui Zink (*A Arte Suprema*, 1997), José Carlos Fernandes (*A pior banda do Mundo*, 2002), Miguel Rocha (*As pombinhas do senhor Leitão*, 1999, *Beterraba – A Vida numa Colher*, 2003), Luís Louro (*O Corvo*, 1994, “um anti-super-herói de Lisboa” (Zink, 1999, p. 118), *Alice*, 1995, *Cogito Ego Sum*, 2001, *Éden*, 2002), Nuno Saraiva (*As Aventuras Extra Ordinárias dum Fala-Barato*, 1997, *Filosofia de Ponta*, 1998-1999).

vertentes e em autores que a elas se dedicam, como José Garcês, Vitor Péon, Carlos Alberto Santos, José Ruy, entre outros.

No ano 2000, a Fundação Calouste Gulbenkian apresenta a exposição *Banda Desenhada Portuguesa*, com curadoria de João Paiva Boléo e Carlos Bandeiras Pinheiro, sendo o *Zalão de Danda Besenhada*, na galeria Zé dos Bois, a alternativa estruturada por Marcos Farrajota. *Furacão Mitra* (2008), uma exposição coletiva comissariada por Paulo Mendes, no espaço Interpress, apresenta autores experimentais com estilos ecléticos que põem em causa os limites da expressão gráfica: André Lemos, Bruno Borges, Filipe Abranches, Gonçalo Pena, José Feitor, Alice Geirinhas, Marco Mendes, Miguel Carneiro, Pedro Lourenço e Rosa Baptista. Outra alternativa é a *Tinta Nos Nervos* (2011), no Museu Coleção Berardo, que privilegia estilos e universos distintos, histórias comuns e aproximações partilháveis e relacionadas com publicações independentes (Joana Figueiredo e Marcos Farrajota), com as artes visuais (Eduardo Batarda, Isabel Baraona ou Marco Cerqueira), outros mais “convencionais” (Nuno Saraiva, António Jorge Gonçalves, José Carlos Fernandes), mais experimentais (Nuno Sousa, Cátia Serrão, Isabel Carvalho, Diniz Conefrey), minimalistas (Bruno Borges), realistas (Marcos Mendes), psicadélicos (Isabel Lobinho) ou próximos da ilustração (Maria João Worm), e dois “históricos”, Bordalo Pinheiro e Carlos Botelho. A opção por esta heterogeneidade deve-se ao facto de serem criadores contemporâneos, a trabalhar continuamente na banda desenhada e a mostrarem estética eclética, explicita Moura, o curador (2017, p. 88). Realçamos, agora, os nomes de Joana Figueiredo “júcifer”, Marcos Farrajota, António Jorge Gonçalves, José Feitor, Miguel Carneiro e Marco Mendes cujas obras traduzem vertentes autobiográficas e/ou autoficcionais que consideraremos com mais pormenor no capítulo seguinte.

João Ribas, curador da exposição individual de Diogo Jesus, *Apesar de não estar, estou muito* (2020, Galeria Municipal do Porto), adianta uma justificação para o facto de se realizarem muito poucas exposições sobre banda desenhada, uma vez que esta é produzida e consumida solitariamente, facto que tende a explicar a inexistência de retrospectivas de autores de banda desenhada pelas instituições, o que é um erro, afirma o curador, que “[a]dorava ver em museus de arte contemporânea exposições de mestres da BD, como (...) Taniguchi, e não podemos esquecer a influência dessa arte em muitos artistas. (...) o trabalho do Diogo Jesus reúne e fala de todas estas questões” (Ribas, 2020). Permitimo-nos discordar da opinião de João Ribas, por pensarmos que o ato criativo solitário é, por norma, comum a todas as artes, com exceção de produções coletivas; por outro lado, o público a que se destinam é, também, um fruidor quase solitário. Assim, julgamos que o desconhecimento geral dos criadores e a divulgação muito limitada dos eventos e das respetivas

obras, a falta de investimento, por parte de entidades oficiais ou privadas, num setor cultural que movimenta um público bastante reduzido será, a nosso ver, uma razão muito mais convincente. Em contraponto, assinalamos a exposição dedicada a Hergé (2021), na Fundação Calouste Gulbenkian, em colaboração com o Museu Hergé de Louvain-la-Neuve, que movimenta alguns milhares de pessoas. Acrescentamos que a estratégia de *marketing* dos jornais de distribuir coleções de banda desenhada, de heróis individuais ou em conjuntos de novelas gráficas, tem trazido resultados bastante proveitosos.

Diogo Jesus inicia-se nos fanzines com o pseudónimo de Rodolfo. Irónico e desarmante, diz Ribas (2020), reflete na sua obra a influência dos *manga*, *anime* e videojogos, mistura o fantástico com o autobiográfico e a vida comum, a precariedade e as condições de produção artística, as obsessões autobiográficas com euforias e deceções, os amigos com figuras ficcionais. Na área musical cria os alter-egos *Gekiga Warlord* e *DJ Nobita* — os seus desenhos ressoam a música.

2.3 – Representações autobiográficas/autoficcionais

Enquanto sub-tipo, sabemos que a autobiografia em banda desenhada se consolida nos Estados Unidos, entre os anos 1960 e 1970, com autores do *comix underground*, como Robert Crumb, Aline Kominsky, Harvey Pekar, Justin Green, entre outros, com repercussões na Europa, como ocorre com outros fenómenos culturais e não só. Destacamos Baudoin, Gotlib ou Carlos Giménez que se impõem; porém,

[o]s anos 1990, mais uma vez nos três pólos principais da produção de banda desenhada global (França, Estados Unidos e Japão) marcariam uma viragem e exposição substancial: aí poderíamos destacar nomes tais como Seth, Chester Brown, David B., Julie Doucet, Jean-Christophe Menu, Yoshiharu Tsuge, Fabrice Neaud, Debbie Drechsler, Howard Cruse, Marjane Satrapi, Craig Thompson, Alison Bechdel, entre tantas outras possíveis referências num universo muito alargado (Moura, 2008).

Conforme nos esclarece Pedro Moura (2017), a autobiografia não é um género muito praticado em Portugal, ao contrário do que se passa nos Estados Unidos e no mundo franco-belga. Alguns autores surgem com essa opção em fanzines, em antologias comemorativas ou em outras publicações circunstanciais, casualmente num álbum. Autores como Fernando Relvas, Ana Cortesão, Marcos Farrajota, Francisco Sousa Lobo ou Marco Mendes, entre outros, vão explorando essa vertente de forma mais sustentada. Mendes (2022) acredita que a opção pela autobiografia está relacionada com a inexistência de recetividade da estética abstratizante, pelo que aqueles com “pulsão mais figurativa e narrativa voltaram-se para a banda desenhada mais underground” (Correia & Lameiras, 2022, p.100). Acrescenta que o fenómeno se passa nos Estados Unidos mas as repercussões sentem-se na Europa, e que o género está sempre presente nas artes visuais: “Se pensares num Van Gogh, (...), num Picasso, em qualquer pintor, retratam os amigos, a mulher, as namoradas, a família, a vista da janela, o quarto. Por isso é natural que se faça o mesmo na BD” (Correia & Lameiras, 2022, p. 101). Moura (2017) integra Mendes nos seguidores da estética autobiográfica norte-americana de Harvey Pekar e Justin Green e da europeia de Gotlib, Giraud-Moebius, Fabrice Néaud e Baudoin.

Além da colaboração com João Fazenda na série *Loverboy* (1998-2013) enquanto Marte, como já referimos, Marcos Farrajota é um autor autobiográfico completo, com um projeto contínuo, diz Moura (2017). Nas primeiras histórias, publicadas entre 1995 e 1997, no fanzine *Mesinha de Cabeceira*, a personagem é o próprio autor, desdobrado numa série de papéis e representações através das quais se projetam pensamentos, angústias, fantasias, hesitações, minudências da vida que têm alimentado a via autobiográfica em banda desenhada. Em *Noitadas, Deprés e Bubas* (2008), Farrajota aproxima-se da autoficção de Relvas, *L123* – ambos os autores apresentam um retrato consistente da vida urbana, sobretudo noturna e rebelde, pelos cafés, transportes públicos, rock e drogas leves. Entre episódios solitários, como a criação artística e as fantasias, e outros coletivos, festas, concertos, férias, os desenhos de Farrajota são bruscos, nervosos, expressionistas, autoperódicos e autoirónicos. Em 1998, na *LxComics*, nº2, Farrajota edita *É sempre tarde demais...*. A distância irónica e paródica de Janus leva este outro autor a criar uma “obra para leitores maduros”, informa a editora Chili Com Carne, mostrando em *O pénis assassino* (2011), uma reflexão sobre desejo e culpa, de teor católico, sendo inevitável a citação de Robert Crumb; *O macaco Tozé* (2015) recolhe as suas desaventuras nos *bas-fonds* portuenses.

As bandas desenhadas autobiográficas de Farrajota estão reunidas nos volumes *Noitadas, Deprés e Bubas* (2008), *Talento Local* (2010) e *Free Dub Metal Punk Hardcore Afro Techno Hip Hop Noise Electro Jazz Hauntology* (2015), edições da Chili Com Carne. Neste último álbum, Farrajota dá

ênfase a ensaios críticos sobre a cultura portuguesa e as subculturas *underground*. Aliamos a ironia e a irreverência de Farrajota à de Joana Figueiredo “júcifer”, características que se repartem pelo título, grafismo e nas histórias da mesma: no fanzine *Ossó da Pilinha # 1* (2001), com histórias de ambos, são ilustradas vivências comuns, com a imaginação a interferir em contextos banais, dominando o traço grosso e bruto, que júcifer vai depurando, ao longo do tempo. Esta criadora surpreende com o inesperado e, por vezes, absurdo, “coloca super-heróis em episódios banais do seu quotidiano caseiro, monstros em episódios de lazer, terroristas às compras, crianças em delírios violentos” (Moura, 2011), como o anti-super-herói à sua medida, *Super Barnacle Adventures* (2006).

Fernando Relvas é o primeiro autor português a publicar na *Tintin*. O agudo retrato social que mostra em edições em fanzines torna-se mais evidente e acutilante com a personagem *Espião Acácio* (1979), uma crónica humorística da I Guerra Mundial, com que colabora naquela revista. No *Se7e* (1978-1994), reporta crónicas quotidianas da vida urbana e boémia, dos subúrbios da cidade, e as conflituosas relações familiares e amorosas em meios marginais. Todas as histórias de Relvas terminam abruptamente, como se o autor se fartasse delas, perdendo-se a coerência e ficando autofágico, comenta Zink (1999, pp.105-106). Aquando da inauguração da retrospectiva de Relvas, *Horizonte, azul tranquilo*, no Amadora BD 2017, Moura, o programador, reconhece no autor “um sismógrafo da sociedade portuguesa” que inicia, com o fim do *Se7e*, o “percurso nervoso por entre géneros e humores, métodos e técnicas, veículos de publicação e modos de produção e circulação [que] servirá de retrato de uma incessante e intranquila busca pela expressividade própria da banda desenhada” (*Lusa*, 12/1/2017).

L123 e *Cevadilha Speed* (1998) são publicadas originalmente na revista *Tintin*. No *thriller* *L123*, o passe combinado dos transportes em Lisboa, vive-se uma luta de gangues de tráfico de droga no submundo lisboeta. Relvas retrata os locais que frequenta, as personagens têm o rosto dos amigos, a banda sonora desta produção pictórica inclui excertos de canções de Lou Reed, Beatles, Kim Wilde, mostra evolução no tratamento do desenho a preto e branco, com influência de Pratt e Muñoz (Lameiras, 2011). Se *L123* conta as atribulações de Eco e Cevadilha Speed, em negociatas nos bairros lisboetas, *Cevadilha Speed* acompanha as mesmas personagens em viagem para o Algarve. *Sangue Violeta* (2012) e *Concerto para Oito Infantes e um Bastardo* (2021) são publicados, inicialmente, no *Se7e*, e o segundo álbum é distinguido com o prémio Clássico da 9ª Arte, no Festival de Banda Desenhada da Amadora (2012). Jaca, modelo de personagem suburbana com cabelo empastado e traje à época, está decidido a vencer na vida pela via diplomática, por isso vive situações dúbias quanto às suas opções. A história surge em livro, juntamente com *Niuiork*, outra aventura de

Jaca, o futuro diplomata, ribatejano e bastardo. Em *Sangue Violeta*, uma rapariga antissocial, *punk*, vive paixões, concertos e bebedeiras, entre os subúrbios de Lisboa e Amadora; com *Tax Diver*, um homem envolve-se em dívidas e tramoias ao fisco, e *Sabina* viaja num carro roubado para conhecer um famoso artista *rock*, entre a Amadora e as praias e campos do Alentejo e do Algarve. Experimentalista, Relvas vai procurando sempre novas estéticas, a nível técnico, cromático, pictórico e diegético, associando uns e outros. O grafismo pesado de *The True Story of My Rebel Left Slipper* (2015) representa o profundo drama que é a vivência da doença de Parkinson que lhe fora diagnosticada em 2013.

Entre o imaginário e o autobiográfico, Pedro Brito, em *18:40* (2000) faz o retrato das viagens diárias de barco Barreiro-Lisboa-Barreiro, na *Transcomix, Lisboa ao Quadrado*, uma edição de bandas desenhadas curtas, da Bedeteca de Lisboa, para ilustrar o Dia Europeu sem Carros, e onde colaboram, ainda, João Fazenda, Miguel Rocha, André Carrilho, João Paulo Simões. Tiago Baptista e José Feitor também moldam a subjetivação através da ironia, ao abordarem vivências nos subúrbios. Feitor constrói, em *Uma perna maior do que a outra* (2014), uma história de família, num país rústico, a partir de fotografias de Gonçalves Pedro, mas se se atribui à obra o nome geral de autobiografia, a mesma não o é pelo jogo de identificação e apropriação de retratos que são de outros (Moura, 2014). *Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama* (2011) reúne várias histórias dispersas onde Baptista cria instantâneos acerca do estado das artes em Portugal, da correlação das artes com o mundo político-financeiro, expõe situações anedóticas ou as suas inquietações.

As pranchas de inspiração urbana de Paulo Nunsky mostram, frequentemente, referências a bandas de culto tais como *Bauhaus*, *The Cure*, *Love & Rockets*, *Joy Division*, *Virgin Prunes* ou *Siouxsie and the Banshees*. As aventuras da banda imaginária *Raowfia* causam impacto, *88* (1997) é um sucesso no *underground* nacional. Com *Companheiros da Penumbra* (2022), as memórias, e a memória, de Paulo Nunsky voltam a situar-nos no Porto, nos anos 1990, onde revivemos o ambiente gótico, num registo detalhado e realista do Portugal da época. Os desenhos a preto e branco ajustam-se à estética gótica, ao ambiente noturno, à música, cinema, festas, bandas de garagem, projetos e fracassos, individuais e de grupo, que Alex, Paulo Nunsky e os amigos partilham. Estes, voltam a formar uma banda de *rock* gótico, de inspiração freudiana, *The Ids*, com referências musicais da época.]²³ Alex Nogueira, no Posfácio a *Companheiros da Penumbra* esclarece que “[t]odas estas pessoas, com um outro nome, existiram, sonharam e viveram num Porto ‘podre’, sombra caricatural

²³ O regresso de Nunsky, acontece em 2014, com *Erzsébet* (Prémio Nacional de Banda Desenhada 2015), o retrato da infame condessa húngara do século XVII a quem são atribuídos castigos horrendos sobre os servos e centenas de crimes. Obcecada com a beleza e juventude, para as perpetuar, ganha fama de tomar banho no sangue de jovens raparigas. O autor explora a loucura da personagem, em cenários sombrios e silenciosos; os rituais sádicos e sempre mais tortuosos não travam a decadência física e psicológica da personagem.

de uma cidade europeia, que sonhava com a promessa do novo milénio”. Nunsky, em entrevista por *mail*, ao *Ípsilon*, acrescenta que as histórias vividas são partilháveis por outros jovens da mesma idade, em qualquer lado, “ será, no fundo, uma história universal; pelo menos, todos os sentimentos retratados no livro — o desejo, a paixão, a ambição, a perda, o inconformismo, o ciúme, o desencanto, a frustração, etc., são universais e transversais” (Nunsky, 2023),²⁴ perspectiva que vem corroborar a nossa perceção, nesta e nas outras obras que referenciámos.

Paulo Monteiro integra a direção do Festival Internacional de Banda Desenhada de Beja e da Bedoteca de Beja e é responsável pelo projeto de criação do Museu da Banda Desenhada, na mesma cidade. Enquanto autor, explora as suas emoções sem tombar no melodrama — *O Amor Infinito que te tenho e outras histórias* (2010), multipremiado e publicado em vários países, reúne um conjunto de histórias curtas, realizadas entre 2005 e 2010, que mostram subtileza intimista. Em *Porque É Este O Meu Ofício* (transposta para curta-metragem, em 2018) homenageia o pai, outras histórias homenageiam o avô, a amada, os soldados e a guerra, em outras expõe o modo como se percebe o mundo.

A partir de um título paradoxal e metafórico, *Berlim Cidade Sem Sombras* (2017), o resultado de uma residência artística na capital alemã, Tiago Baptista vai salientando a falta de luz, ou a perceção individual de *outra luz* em Berlim, em concomitância às condições meteorológicas, à História da cidade, às impressões pessoais, hiperbolizadas na figuração realista e nos desenhos a preto e branco, num tempo aparentemente suspenso, monolítico (caracteriza o autor, na badana do livro), sem luz, cristalizado e sem definição de volumes nem texturas. A opção pelo *lettering* manual aproxima o álbum de um registo mais confessional ou, até, de uma carta aberta e ilustrada cujo destinatário é o leitor. Mosi (Joana Simão) também enfatiza em *Altemente* (2016), uma série de três cadernos, o período de duas semanas em Alte, no concelho de Loulé, enquanto estudante de Belas-Artes. A criadora seleciona momentos marcantes e episódios rotineiros da comunidade local, numa narrativa “aberta e solta, (...) [onde] não existe uma sequência fixa: existe apenas um tema que liga os vários momentos vividos ao longo da estadia” (Mosi, 2016). *Deixa-me entrar* (2014), a estreia a solo de Mosi, mostra problemas sociais, como a solidão e os transtornos mentais. A experiência que David Campos retém em *Kassumai*²⁵ (2013), um diário de viagem, é a vivência na Guiné-Bissau, entre novembro de 2006 e maio de 2007, enquanto membro de uma ação de apoio à população de S. Domingos, organizada por uma ONG e pela Câmara Municipal do Montijo. Em desenhos realistas,

²⁴ in <https://www.publico.pt/2023/03/03/culturaipsilon/noticia/dark-side-porto-anos-1990-historia-tempos-2040693>.

²⁵ *Kassumai* é uma saudação Felupe que significa liberdade, paz, felicidade. Os Felupe, ou Joola-ajamaat, são uma sociedade rural, do noroeste da Guiné-Bissau, com saberes e técnicas que lhes têm garantido a segurança alimentar e a coesão social. Enfrentam, atualmente, os mesmos problemas de outras coletividades africanas, as alterações climáticas, as flutuações económico-financeiras mundiais, a falta de mão de obra

como personagem ou observador, Campos expõe a dura realidade daquele país, destaca o trabalho pesado das mulheres e das crianças. As imagens de violentos contrastes claro-escuro de *Postais de Viagem* (2005) salientam as vivências de Teresa Câmara Pestana no Togo. A autora “A.C.” (antes de Cristo?), personagem-sombra na sua história, orienta o leitor pelo universo espiritual das crenças, superstições, rituais e misticismo locais, para exaltar os deuses africanos, por oposição ao afundamento da tradição católica ocidental. Autora-artista e editora do multipremiado fanzine *Gambuzine* (1999), nele divulga os seus trabalhos, os de criadores nacionais e de autores alternativos alemães e cria episódios curtos autoconclusivos.

Boring Europe (2011) – “Boring because we live in a capitalist cultural uniformity in a global scale” (Farrajota, 2011, p. 7) – é a reportagem-diário de seis pessoas, por nove cidades europeias, durante duas semanas, com o objetivo principal de divulgar o trabalho da Chili Com Carne. Numa autocaravana, Ana Ribeiro, Joana Pires, Marcos Farrajota, Ricardo Martins e Sílvia Rodrigues registam a alternativa entre as alternativas, a viagem, os contactos com artistas locais, deixam que desenhadores estrangeiros intervenham e relatem o encontro, criando um Frankenstein comix ou uma Babel impressa, anuncia Farrajota (2011). Também Afonso Ferreira, Hetamoé, Rudolfo, Sofia Neto e Amanda Baeza exploram as suas próprias linguagens artísticas, cada um em quatro páginas, para anotarem a respetiva deslocação a *Malmö Kebab Party* (2018), ao festival AltCom, em Malmö, na Suécia, com o objetivo de apresentar a antologia QCDA.

Zona de Desconforto (2013; Prémio Amadora BD 2014 para Melhor Álbum Nacional) recolhe o testemunho pessoal, quase diarístico, de quem vive a incerteza e emigra ou vai estudar para fora do país. André Coelho expõe a identidade catalã e Amanda Baeza a do País Basco; Christina Casnellie e José Smith Vargas desmontam a sociedade holandesa; em Londres, Ondina Pires (2008-2010) e Sousa Lobo contam a depressão que aí se sente; David Campos (2007) complementa a experiência de *Kassumaj*, desloca-se ao Senegal e evidencia a exploração de recursos económicos e sexuais; Tiago Baptista, em Berlim, continua a introspeção político-social; Júlia Tovar vai cuidar da família, em Buenos Aires, Daniel Lopes projeta no Brasil o seu futuro académico. Inversamente, na mesma secção, Zona de Desconforto, a Chili Com Carne propõe *Lisboa é very very typical* (2015), uma série de relatos autobiográficos de estrangeiros, imigrantes a viver e a trabalhar no país, que manifestam compromisso social e político, abrem “os seus corações em Portugal – coincidência, todos os registos passam por Lisboa confirmando que *Portugal é Lisboa e o resto é paisagem!* “, salienta a editora (itálico da editora). O facto de a naturalidade destes criadores ser diversa reflete-se na maior ou menor aceitação no país de chegada, nas dificuldades e nos conflitos enfrentados por cada um: Anica

Govedarica (Croácia), Taís Koshino e Téo Pitella (Brasil), Elias Taño e Martina Manyá (Espanha), Alejandro Levacov (Argentina), BNK TNK (Japão), Aude Barrio (Suíça), Nicole Negura (Romênia), Dileydi Florez (Colômbia), Alain Corbel (França).

Amanda Baeza, artista luso-chilena, também compila experiências similares, reais e pessoais, em *Bruma* (2017), incidindo, sobretudo, em emoções e sentimentos, mais nítidos na memória do que os eventos. O traço mostra influência do *design*, área em que trabalha, exercita o geometrismo figurativo, apoiado na cor e em outras linhas expressivas. Com humor e ironia, o seu ativismo social e político é designado pela própria como ativismo visual. *Our Library/Musu biblioteka* (2013), apresenta um projeto comunitário no Porto, na Biblioteca Popular Infantil, mas *Nubes de talco* (2013), a preto e branco, referencia a vivência de uma criança no Chile, num colégio católico, entregue a fantasias que a distanciam desse mundo. *Les/Os Portugais* (2022), de Olivier Afonso e Chico, conta através de Mário (que podia ser o pai do autor), a aventura de milhares de portugueses que imigram clandestinamente para França, entre 1957 e 1974, deixando a miséria e o fantasma da Guerra do Ultramar a que o regime de Salazar os expõe. Ainda no domínio da emigração, Cyril Pedrosa, um luso-descendente, desloca-se a *Portugal* (2012), a convite do Festival de banda desenhada de Sobreda da Caparica (2006). Numa altura de crise criativa e conjugal, Simon Muchat (em Portugal, o apelido da família é Mucha) procura as suas raízes, as impressões das memórias do pai Jean e do avô Abel ecoam no filho-protagonista Simon que, no tempo presente, explora “as vozes dos ‘outros’ “ (Moura, 2012). A viagem errante fá-lo descobrir Lisboa e a respetiva arquitetura, Marinha da Costa, pessoas e costumes nacionais, o linguajar português e o francês misturam-se, a luz e as cores criam contrastes, ficando mais escuras e monótonas nas cenas passadas em França e quentes e luminosas nos episódios em Portugal, compõem-se ambientes naturalistas ou oníricos. Pedrosa transfere sentimentos seus para as personagens, “mas o que se vive no livro não é a minha vida. É ficção. (...) E quis que ele fosse o mais autêntico e partilhável possível”, testemunha à Lusa, em 2012.

Observamos o caso de Marco Mendes como sendo paradigmático. Mendes funda com Miguel Carneiro o coletivo artístico e editorial A Mula, responsável por antologias de artes plásticas e de banda desenhada, feiras e festivais e pelo Clube de Desenho. Ambos mantêm certa linha de intervenção artística, política e sarcástica, através da imagem. Em 2005, Mendes começa o blogue *Diário rasgado*, editado em 2012, pela Turbina; o *Diário* é composto por histórias curtas, autobiográficas ou autoficcionais e fantasiosas, irónicas e emotivas, doloridas e silenciosas, a relatar situações amorosas, familiares ou angústias da vida quotidiana, frequentemente ambientadas no Porto. *Zombie* (2014), Prémio Amadora BD para o Melhor Álbum Nacional em 2015, representa vinte e quatro horas na vida

do autor, entre a Figueira da Foz e o Porto, a mostrar como “uma comunidade de jovens artistas encontra estratégias para viver no presente, nestes tempos de austeridade e luta diária”, esclarece a editora, e junta histórias de um quotidiano lento e de uma geração que anseia mudanças. *Tutti Frutti* (2019) disponibiliza ao leitor a escolha da cor da capa, vermelha, amarela ou verde, e reúne todas as bandas desenhadas publicadas e rejeitadas pelo/no *Jornal de Notícias*, entre os dias 3 de junho e 23 de dezembro de 2018. Entre acontecimentos nacionais e estrangeiros, conta-se, também, a vida diária dos portugueses, dos portuenses e a do autor, a seguir “a espuma dos dias” (Correia & Lameiras, 2022, p. 108). Na publicação mais recente, *Juventude* (2022), o autor recorre unicamente à imagem, uma por página, de formato panorâmico, deixa que o leitor se reconheça na sua *Juventude* ou que ficcione a partir dela, tal como o criador. Apesar de não haver uma noção precisa do tempo, a obra reporta dois anos na vida do autor, constituindo uma espécie de “rites of passage em que as personagens passam por algum tipo de transformação, normalmente da adolescência para a idade adulta”, comenta Mendes (Correia & Lameiras, 2022, p. 112; itálico dos autores). Carlos Pinheiro e Nuno Sousa exploram as mesmas temáticas de Mendes, desenhando-se a si próprios “as if from the outside (above themselves)” (Moura, 2017, pp. 103-111), estratégia que lhes possibilita recontar as próprias experiências com serenidade, enquanto testemunhas de si mesmos, como fazem em *Sobrevida* (2012), um livro dividido em duas partes, *A Noite*, de Carlos Pinheiro, expõe o universo de um coletivo, inventivo e noturno, numa banda desenhada silenciosa, *O Dia*, de Nuno Sousa, com desenho a lápis de cor, é uma deambulação diária, por um espaço e por situações melancólicas e taciturnas vividas pelo autor e por familiares que esperam alguma coisa, face à paralisia social, consequência da crise de 2011.

Francisco Sousa Lobo também conjuga ficção, autoficção e autobiografia, “como Baudoin e Marco Mendes, entre outros, transforma todo e qualquer passo do seu percurso em pequenas partes de um todo perfeitamente integrável” (Moura, 2015). *O Desenhador Defunto* (2013) é o retrato do psicodrama pessoal, familiar e religioso, enquadrado no quotidiano profissional problemático, no voluntário vadiar pelas galerias de Londres e num surto psicótico; no ensaio autobiográfico, *O problema Francisco* (2015) faz a sua autoapresentação, desdobrado, refere a formação cultural e académica, na arquitetura e nas artes visuais. Com base na palestra *A Modulação da Tomada de Decisão: Pode o cérebro ser influenciado?* (maio 2014, Fundação Calouste Gulbenkian), segue o percurso de uma personagem ficcional n’ *O andar de cima* (2014). Ainda que utilize a primeira pessoa verbal, faz coincidir autor, protagonista e narrador (Lejeune, 1975) na autobiografia *I like Your Art Much* (2015) e publica uma carta aberta ao artista e amigo Hugo Canoilas (Moura 2015). *Gente*

Remota (2021) evoca memórias, depressões e a guerra colonial, é o resultado de quatro entrevistas a ex-combatentes, um projeto desenvolvido através de uma bolsa de criação literária da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB)/Ministério da Cultura. O autor esbate a verdade numa narração ficcional, na qual figuram dilemas e problemas de fé e ética, de saúde mental e de Deus: “Há pessoas a envelhecer, o assunto está a esquecer-se, há alguns a morrer. (...) É preservar modos de vida e experiências que estão a desaparecer da memória pessoal e coletiva”, afirma Sousa Lobo no seu *site* (8/1/2022), constatação que se estende a *Deserto-Nuvem* (2017), onde versa a vida e a fé dos monges da Cartuxa de Évora. As histórias curtas de *Pequenos Problemas* (2018) são reflexões sobre a física quântica e o tempo, o das memórias e o da desintegração pessoal que é o constante presente. Em *Palácio*, “[p]orque cabe lá tudo” (Lobo, 2021), uma publicação de autor semi-periódica, com quatro números, Lobo mantém o rumo confessional, ensaístico, autoficcional e ficcional, mostra síndromas criativos, faz comentários à própria obra, rebate a fé.

Percebemos em *Os Vampiros* (2016), de Cavia e Melo, a mesma vontade de Sousa Lobo ao criar *Gente Remota* (2021), produzir um documento de arquivo e pós-memória (Hirsch, 1993, 2008), características que alargamos a todas as obras que mencionámos. Melo acredita que “se alguém que combateu nas antigas colónias pegar nesta história pode relacionar-se facilmente com ela, lê-la com alguma familiaridade, mesmo que seja a partir de coisas que preferia ter esquecido ou de outras de que só ouviu falar” (*Público*, 30/5/2016). Inspirada na canção homónima de Zeca Afonso, censurada pelo regime, no nome de um grupo de comandos, real, e nas criaturas mitológicas, na obra não há heróis, todos são vampiros, todos são “culpados e vítimas dos seus actos e psicologicamente responsabilizados (...). É a guerra no seu estado mais puro, dentro das nossas cabeças”, afirmam Melo e Cavia (*Público*, 30/5/2016). O contexto histórico situa-nos na Guiné, em 1972,²⁶ as muitas horas de pesquisa histórica e de recolha de testemunhos de ex-combatentes criam o enredo fictício, apoiado em factos reais. Um grupo de comandos, *Os Vampiros*, tem a missão de localizar uma base secreta de rebeldes, no Senegal. Embrenhados no mato, confrontam-se, também, com os traumas pessoais, reportam a violência na guerra, a paranóia e loucura, o medo e terror psicológico que lhes modificarão a vida e juntarão outros demónios aos que levam. Cavia multiplica planos e pontos de vista, a luz segue a narração e as emoções, o ritmo lento, o vazio e o silêncio das pranchas exacerbam o perigo iminente e o terror, no mato denso.

²⁶ Historicamente, a guerra colonial na Guiné-Bissau acontece entre janeiro de 1963 e 24 de setembro de 1973, com apoio da URSS e da Guiné Conacri, e indiretamente, do Senegal. No final de 1972, numa fase de rutura e transição, o Senegal de Léopold Senghor, apoia a luta do PAIGC, de Amílcar Cabral, e os combates intensificam-se. Na região de Cachéu, a norte da Guiné, há bases logísticas do PAIGC, algumas a funcionar como hospitais, com médicos cubanos que se solidarizam com os independentistas. A independência dá-se em 1973, em setembro, depois do assassinio de Amílcar Cabral, em janeiro do mesmo ano.

Tal como Lobo, Mendes, Baeza ou Farrajota, Pedro Burgos reage, igualmente, à conjuntura política e económica. Arquiteto de profissão que faz banda desenhada com arquitetura, vemo-lo à *Esquina* (2003), com Cotrim, em partilha de olhares, textos e imagens, humor e sarcasmo sobre a vida urbana; em *Airbag e outras histórias* (2003), junta narrativas publicadas em fanzines e revistas e que mostram a evolução gráfica e a originalidade compositiva das pranchas que o aproxima de Mazzucchelli e de *Asterios Polyp* (2009).²⁷ *Colecionador de Tijolos* (2019), parábola dos tempos modernos, da crise financeira e social e da especulação imobiliária, “fala de um arquiteto envelhecido, afundado no subsolo das suas próprias obsessões após uma falência profissional aliada a um trauma pessoal” (Moura, 2019). Empilhar tijolos é um modo de se manter ativo, na cidade gentrificada. As *Crónicas de Arquitectura* (2013) são desenhos com que colabora no *Jornal de Arquitectura*, entre 2009-2012, a convite de Manuel Graça Dias, são críticas, e autocríticas, sagazes e impiedosas, à arquitetura, aos arquitetos e ao país de arquitetos, ao urbanismo, aos tiques dos arquitetos ou à situação do país, em páginas de inventividade arquitetónica bem singular.

Ainda que na antologia *Nódoa Negra* (2018) não figurem histórias autobiográficas, as mesmas podem ser concebidas como remetendo para a identidade das autoras que mostram, sobretudo, a vivência feminina da dor, física e psicológica (perda, amor, parto, alma...), em episódios e vidas comuns e quotidianos das mulheres. Pedro Moura (2018) recorre ao vocábulo “torção” para explicar a metodologia utilizada nesse álbum, i.e, o autor representa-se a si mesmo num desenho que referencia uma terceira pessoa do singular, transmuta-se numa personagem da diegese, recriando uma alteridade com a qual se compromete e fantasia, ao assumir máscaras e/ou papéis/funções sociais, profissionais, familiares. O convite da editora a onze artistas e uma escritora tem em comum o facto de serem mulheres, gostarem de desenhar e/ou de escrever. Na antologia *Querosene* (2021), coordenada por André Pereira, partilham-se outros onze testemunhos, sustentados no género autobiográfico, de quem vive a apatia, em locais pequenos. Entre emoções e frustrações, a piromania é terapia, citando a canção dos Big Black, *Kerosene* (1986), sem a replicar. Para Gonçalo Duarte e Rodolfo Mariano as luzes das cidades de Setúbal e Coimbra ofuscam o desapontamento, Sofia Neto regressa, sorumbática, de França, Cláudia Sofia mostra frustrações e anseios, Rui Moura refugia-se nas suas memórias, Eva Filipe e Dois Vês questionam a religião e Joana Tomé a identidade, André

²⁷ *Asterios Polyp* (2009) traduz estética, ontologia e *design*, é a *Odisseia* no espaço de um arquiteto idealista, brilhante e arrogante cujos projetos não passam do papel. Obcecado por opostos, a dualidade interna e externa é sempre teórica e nunca objetivamente alcançada. Em crise de meia-idade, reavalia a sua carreira e a sua vida, por páginas milimétricas e habilmente pensadas, com sofisticação, com recurso a cores básicas e desenhos invulgares que refletem o estudo da arquitetura. O olhar afiado de Asterios para as fobias e pretensões das personagens nota-se na construção das mesmas, com cores e linhas que marcam diferentes sensibilidades. Inspirado na *Odisseia*, de Homero, no mito de Orfeu, nas figuras de Apolo e Dioniso, em Platão, entre outros, o simbolismo e os referentes culturais e arquitetónicos, o polimento textual e gráfico são um *continuum* que Mazzucchelli clarifica no seu blogue (in <http://stumpnotes.blogspot.com/2009/07/annotations-for-asterios-polyp-by-david.html>).

Pereira regressa à cidade inerte da Figueira da Foz, João Carola fantasia, talvez, uma conversa com um amigo, num jardim.

O grafismo e a leitura não linear das pranchas de Ana Margarida Matos exprimem “a mudança e agitação permanente que caracteriza a experiência de muitos jovens. [Se] Os episódios do quotidiano (...) aparecem numa dispersão repetida”, os anseios permanecem, “busca de uma nova casa, numa cidade melhor, da felicidade, contra a ameaça do nada” (Marmeleira, 2021).

Ana Margarida Matos vence o concurso da Chili Com Carne, Toma Lá 500 Paus e Faz uma BD! 2020, com o diário autobiográfico do segundo confinamento,²⁸ *Hoje não* (2021). António Jorge Gonçalves destaca as “páginas-labirinto” e o “espaço claustrofóbico (...) Mas a fluidez e originalidade das suas soluções narrativas deixam-me desarmado, vulnerável ao correr do tempo, cúmplice dos seus dias” (Gonçalves, 2021). Com o desejo de não voltar a perder a noção de/do tempo, a cada dia do período de 16 de janeiro a 26 de junho, Matos faz corresponder um verbete de diário de cinco linhas e documenta-o visualmente com rigor e pormenor. Como já referimos, a autora vai registando as crises, pessoais e sociais, a ementa do dia, conta os passos dados em casa, autorretrata-se por partes nas diferentes faces de um cubo, representa o nada e o silêncio. O *Passe Social* (2019) é uma “impressionante reflexão sobre os movimentos pendulares de quem vive num subúrbio como o Montijo”, informa a editora Erva Daninha, e Matos coloca o “desenho em trânsito”, usa o passe social como se este fosse uma régua, um molde e motivo de trabalho para contar cada história diária.

O testemunho de António Jorge Gonçalves concentra-se em retratar pessoas no metro, em diversas cidades por onde passa; em *Subway Life* (2010), num fundo branco, sem referências, as figuras sentadas no vazio, mostram apenas os seus corpos, vestes, expressões, gestos e objetos como sinal do que deixam ver de si ou que deixam que o criador veja e, por intermédio deste, o recetor dos desenhos. *A minha casa não tem dentro*²⁹ (2017) é uma novela autobiográfica e onírica, lúcida, passada entre a vida e a morte do autor, surgida depois de um problema de saúde grave que altera a sua perceção sobre a vida. Em vez de contar o sucedido, opta por misturar tempos, passado e presente, em traços grossos: “No dia 22 de fevereiro de 2016 – por causa de uma veia que rebentou no meu estômago – morri e regressei à vida, num acontecimento que atravessou espaço e tempo separando e unindo em simultâneo. Descrevê-lo com desenhos fez parte dessa viagem”, confessa. Ao preto e ao azul, as cores do oxigénio, junta-se o vermelho, em representação do sangue, da morte, da

²⁸ Durante os períodos de confinamento, e depois, surgem muitas publicações a expor os diferentes modos de vivenciar uma situação pandémica, desconhecida no mundo inteiro. Não nos debruçaremos sobre esta problemática de saúde pública; deixamos que outrem faça o devido estudo, sob o ponto de vista das artes e/ou outros.

²⁹ A frase *A Minha Casa Não Tem Dentro* surge numa estiga (do verbo instigar; informalmente, é uma frase ou resposta trocista e jocosa, característica de Angola) que o escritor Ondjaki partilha com Gonçalves.

estranheza, do terror e do desconhecido. Na edição de autor *Desenhar do Escuro* (2021), o criador reproduz parte dos desenhos a lápis branco sobre cadernos de folhas pretas, inverte a linguagem gráfica, de modo a que as superfícies negras sejam salas escuras que precisam do lápis branco para revelar o que têm dentro, esclarece o autor no seu *site*. Assim, regista paisagens urbanas, clausuras domésticas, deambulações pela natureza, fragmentos da vida quotidiana, numa altura de confinamento, devido à covid-19.

These Days (1967), de Nico e dos Velvet Underground, é o mote para Bernardo Majer compor as seis curtas histórias intimistas de *Estes Dias* (2022), modeladas ao ritmo do tempo que, ironicamente, flui e que se esgota em dias, e existências, repetidos e banais, pelos quais as figuras deambulam. Os nomes de alguns meses do ano intitulam os relatos, a paleta de cores conjuga-se com os mesmos e com a linha clara, as situações podem ocorrer em qualquer mês do ano, com qualquer pessoa, em qualquer lugar, em qualquer ano. Uma personagem envolve-se numa relação duvidosa, outra sente atração pelo namorado da amiga, dois irmãos vivem de modo diferente a separação dos pais, outra consegue emprego e sente-se miserável, alguém é intolerante à lactose, alguém não gosta de passagens de ano, um casal vivencia a rutura — *Estes dias* são a sinédoque da monotonia dos meses que se acumulam: “These days I seem to think a lot /About the things that I had forgot to do/And all the times/ I had the chance to”, canta Nico. Irremediavelmente.

Capítulo 3 – *O Diário de K. e Balada para Sophie*

3.1 – Alguns comentários paratextuais e macrotextuais

As obras que constituem o *corpus* deste estudo, *O Diário de K.*, de Filipe Abranches, e *Balada para Sophie*, de Filipe Melo e Juan Cavia, têm a chancela das editoras Polvo e Tinta da China, atualmente da Companhia das Letras (grupo editorial Penguin Random House), respetivamente, sendo a primeira conotada com a edição independente ou alternativa e a segunda inserida em estruturas comercialmente bem posicionadas e que dispõem de meios de produção e de distribuição muito mais aguerridos; se a primeira se enquadra na categoria do que, tradicionalmente, é um álbum convencional de banda desenhada, com cerca de 64 páginas, não numeradas, a segunda vem encerrada na designação novela gráfica o que, juntamente com outras características, faz da mesma um produto apelativo e sofisticado, de luxo, quase, em consonância com as normas do mercado. Em ambas se impõe a complexidade, a nível da cadeia produção-receção e na estruturação gráfica, narrativa e artística.

Percebemos que subjaz à condição do texto de Abranches, relativamente ao entendimento normal da receção do objeto artístico, ser *superiormente aberto* (Eco, 1962), sublinhamos, podendo ser lido, observado e, sobretudo, interpretado e contemplado, em função da predisposição do leitor. A opção estética do autor de *O Diário de K.* apela a que o recetor seja ativo e co-integre um produto icónico-verbal, intimista e confessional, fragmentário e documental, que é tão ininteligível e arbitrário quanto K., as outras personagens e a natural condição humana. É um diário, informa o título, neste caso *O Diário de K.* – quem é K.? De onde vem?; O que pretende? K. parece-nos a paráfrase da pintura de Gauguin, *D'ou venons-nous? Que sommes-nous? Ouï-allons-nous?* (1897-1898) – onde, sem marcação formal de dias ou datas, surge apenas a generalização temporal de uma qualquer terça-feira (ODK, p. 4) e, abstratamente, é bem perceptível a iteração cronológica do ciclo dos dias e das noites, sobretudo das noites, enquanto manifestações de intemporalidade, de volatilidade do tangível e do feérico, de sensaboria existencial, de desgaste e de não matéria do elemento humano, logo o ritmo é lento, à imagem da vida solitária, pesada, *gastada* e vazia das personagens.

Lejeune (1975) institui a capa, a contracapa, os paratextos, como definidores ou verificadores do pacto de leitura. Ora, o que vemos na obra de Abranches é o predomínio da estética contemplativa e silenciosa, expressionista e caricatural, enigmática e ambígua. Na capa solidamente negra, entre o

nome do autor e da editora em caracteres tipográficos, sobressai o título manuscrito, de cor branca, e uma “vinheta”, um retângulo ao alto, geometricamente delimitada e de tonalidade sépia (o inalcançável no tempo?, em qualquer tempo?), que mostra a magia da dança de uma figura feminina, gloriosa. A cor negra da capa e da contracapa impõe silêncio, escuridão, ausência. Nas badanas, veem-se as reproduções de duas vinhetas, em sépia (na história, constarão na página 61, dispostas lado a lado, em desenhos a preto e branco), posicionadas obliquamente, linha que, na nossa apreciação, predomina nesta novela gráfica. O *design* das badanas interceta no olhar do leitor o movimento de subida e descida, aquele que estas figuras masculinas aparentam realizar: vinca-se bem a ambiguidade e a percepção difusa e/ou contraditória de cada desenho, multiplicando as possibilidades de interpretação, interpelando o leitor e apelando à leitura atuante, particularidades afins do texto original, *A Morte do Palhaço* (1926), de Raul Brandão. Na badana da capa, a adensar as sombras, cita-se aquele texto-fonte – *incipit* ou epitáfio?:

Nada se perde, cada um traz consigo, cometa que arrasta a cauda de lama e oiro, todo o seu passado, vestígios de ideias, crimes, horas de amargura e horas em que se beijaram lábios de mulher por quem a gente se perde... Creia na minha experiência da vida!... (AMP, p. 194)

Estas afirmações indiciam dicotomias dominantes em ambos os textos, eu/outro(s), escuridão/luz-ouro, passado/presente, morte/vida, sonho/realidade, ideal/real. Na badana da contracapa, constam, ainda, informações editoriais.

O Diário de K. comprova o quão equívoco é julgar o desenho como promessa facilitadora de leitura e de interpretação e compreensão de um texto verbal e/ou pictográfico. Se folharmos o álbum, numa aproximação ocasional, somos atraídos pela singularidade dos desenhos a tinta da china e pastel sobre papel, a preto, branco e respetivos matizes em cinza, quase esquemáticos, são manchas, muitas vezes quase informes. As figuras são cavernosas, fugidias, cadavéricas, espetrais, alongadas como as sombras, com exceção da figura feminina do circo, a amazona e trapezista Camélia e do seu par Lídio, nas quais a cor branca e luminosa é expressão de vitalidade, magia e amor. Praticamente a meio do livro e da diegese (ODK, pp. 34-35), e a marcar as oposições morte /vida e abulia/arte (ODK, pp. 33, 36-47) – em Brandão, capítulo III, *Camélia* –, uma página dupla, em perspetiva de voo de pássaro, mostra a arena de um circo a ser penteada por dois criados (AMP, p. 203); à volta da arena, o público é praticamente indistinto, prolongamento da decoração do duplo anel que o separa da arena,

evoluindo para o brumoso e informe. Em diagonal (?), uma escada de corda permite o acesso do espetador-leitor, dos artistas e do palhaço ao topo da tenda, de onde este, num efeito de ocularização (Gaudreault & Jost, 1990), conceito que retomaremos adiante com mais pormenor, partilha com o leitor a sua visão panorâmica. Uma corda suspensa atravessa a arena, presa à estrutura de ferro que sustenta a tenda, forma dois triângulos, um em cada ponta; a entrada dos artistas far-se-á através do corredor transversal à massa circular do público e à barreira que circunscreve a arena.

N' O *Diário de K.*, sem a referência “espetral” da obra *A Morte do Palhaço*, presentifica-se-nos a associação ao universo absurdo que Kafka cria nas suas obras, no nome e na personagem K., na sua condição de excluído, comum a todas as personagens. “Outro, [K., o indivíduo social?] é um funcionário público reformado e doente que nunca saboreou os vícios humanos” (ODK, p. 7): quase sem identidade onomástica, vive confinado ao quarto de uma pensão, por acaso a de uma certa D. Felicidade (a indefinição sobrepõe-se a todas as personagens, ao relato e aos espaços mencionados, como a cidade, a pensão, o circo, “anónimos” ou indiferenciados), quadruplamente enclausurado, na pensão, no quarto, na cama, em si próprio. Este sujeito corresponde, no texto de Brandão, ao translúcido Gregório, uma co-figuração articulada a Gregor Samsa que, na obra do escritor checo, acorda, um dia, metamorfoseado em inseto, sendo, por isso, repellido por todos e trancado no quarto (Kafka, *Metamorfose*, 1915)). Gregor é quem sustenta a família até se tornar num bicho repugnante e imprestável, que importa esconder e banir. Este circuito polifónico, Gregor-Gregório-outro (K.), só pode concluir-se com a morte da tríade, a paz possível, razão por que, no artifício vivencial, diegético e representativo “Pode cair o pano!” (AMP, p. 219; ODK, p. 56).

A edição de *Balada para Sophie* é sofisticada, de capa dura, uma fita serve de marcador de leitura. Na capa, à parte as informações paratextuais, sob fundo amarelo-torrado — as cores diluídas materializam o exercício memorialista e nostálgico e a passagem do tempo, como veremos —, Julien Dubois, a personagem principal, de costas, quase levita, parecendo orquestrar uma composição musical para piano, do qual o fumo evolado do cigarro desenha as teclas. Ironicamente, a vida de Dubois é, durante longos anos, *dirigida* por outros e em função dos sentimentos de ódio e inveja do génio transcendente que é François Samson. Velho e doente, Julien Dubois surge envolvido no fumo ondeante do cigarro que o desgasta mais e na música do piano, outra interpretação de Samson, que o mantém vivo: “Música... Como pode uma só palavra significar tanto?” (BPS, p. 109); “Que ideia tão simples e tão boa, não é?”/”Este tipo sabia mesmo o que fazia” (BPS, p. 13) — o sublime indecível presente em *Caminhante sobre um mar de névoa* (1818), de Caspar David Friedrich. Na contracapa, da mesma cor da capa, a apresentação da história não nos deixa no vazio que vemos e pressentimos

em *O Diário de K.* Notamos ainda a presença de um pássaro, pousado no galho de uma árvore, na parte superior da contracapa e, no canto inferior direito, vê-se outro galho, mais curto. Similar a um apontamento decorativo, o pássaro é omnipresente na vida de Julien e continua para além dele, o trinado e a permanência obstinada da avezinha são música que tranquiliza, apazigua, não deixa que Julien se suicide (BPS, p. 252) nem esqueça o seu maior dom, a música — o pássaro é o eco intemporal do talento e da música de Julien?

Tal como *O Diário de K.*, esta obra é um texto confessional e fragmentário que se vai consubstanciando através da rememoração auto-biográfica e autoficcional de Dubois e de Dubois/Bonjour, com o pretexto de reconstruir e de repor a verdade sobre a biografia de François Samson e eliminar a culpa e o remorso do(s) primeiro(s). *O Diário de K.* é celebrado após a morte do seu autor, é uma autotanatografia (Derrida, 1975) ou um autonecrológio (Grossegesse, 1993, 2001; cf. pp. 33-35 deste texto), também a confissão e depoimento de Dubois se tornarão eventualmente públicos, serão fixados e documentados, supostamente, nas páginas do jornal *Le Monde*, sobreviverão, sobretudo, pelo testemunho da hipotética jornalista Adeline Jourdain/Sophie Landran. Sob este ponto de vista, *Balada para Sophie* é, igualmente, uma autotanatografia e um autonecrológio que culminam na transcrição da partitura com o mesmo nome do título, a que eternizará este virtuoso do piano, Julien Dubois. A criada Marguerite Manchon alerta a jornalista, e o leitor, para a probabilidade de informação incorreta, por eventual demência de Julien ou por efeito dos remédios: “Aquilo espalhou-se dos pulmões para a cabeça, e às vezes fica baralhado. Ou então são os remédios” (BPS, p. 120) — ou o efeito da marijuana que fuma diariamente, poderemos alvitrar. Desprevenidos, personagens e leitores, vacilam perante a ironia amarga ou o humor corrosivo e desconcertante de Julien. Nesses momentos, instalam-se dúvidas que a perspetiva fantástica e subjetiva admite e que a leitura vai dissipando: o pássaro é reencarnação do amigo, protetor e admirador Georges Rivière, o Piolho? Piano e pianista levitam e dançam? Hubert Triton, mau e pérfido, um vilão na história, pode ser um bode (BPS, p. 261)?

Balada para Sophie atrai o leitor de imediato, pela cor, pela precisão e nitidez do traço que define as personagens e os ambientes, pela linha clara, e pela harmonia e ritmo gráficos. O contorno das figuras, o geometrismo, dos ambientes e da composição, as molduras das vinhetas e das pranchas definidas pela contraposição cor-superfície branca da folha, a transparência e a fluidez, a luminosidade e a precisão gráficas desta novela gráfica opõem-se ao domínio da sombra, da névoa e da ambiguidade de *O Diário de K.* Mesmo com o livro fechado, o olhar recai em dois conjuntos de páginas de cor preta que se destacam na sobreposição de páginas brancas, sobrevivendo a tentativa de

as visualizar nesse instante. Sobre fundo negro, em paralelismo diegético, as vinhetas retratam o excêntrico e descomedido *entertainer* romântico-pop Eric Bonjour, um artifício musical, afundado no álcool, nas drogas e no sexo, após transmutação do pianista Julien Dubois naquele, por prestidigitação/manipulação do maestro Hubert Triton (BPS, pp. 144-148); a outra sucessão de vinhetas expõe o aniquilamento da autoficção Eric Bonjour e o retorno a Julien Dubois, por ação da bailarina Isabelle Montgomery/Anne-Marie Landran (BPS, pp. 172-189). Circunstantialmente alheado do plano de vingança relativamente a François Samson, Dubois e a mulher deste, Anne-Marie, confessam os respetivos dualismos artístico-identitários, assumem o eu real, sem compromissos nem contorcionismos, dormem juntos e começam a viver uma relação amorosa genuína, embora marginal.

Vivenciando uma estética realista e cinematográfica, à semelhança de *Era uma vez na América* (1984), de Sergio Leone (mais adiante, deter-nos-emos neste cruzamento intermedial), não linear, a oscilar entre o passado e o presente e a sobreposição de tempos, *Balada para Sophie* é organizada em sete partes, por incluirmos as que convencionamos ser a introdução e o posfácio e/ou epitáfio. A primeira situa o leitor no tempo da história e no lugar onde esta decorre, em “Cressy-La-Valoise, 1997” (BPS, p. 8), na casa-mansão de Julien, e apresenta as personagens, Adeline, Julien, Marguerite, o pássaro Tintin e o gato Maurice; a segunda, a *Dedicatória a Beatriz Lebre*, é formalizada através do *corpus* que é a novela gráfica e, em especial, através da partitura que conclui a mesma, *Ballade pour Sophie*, composta por Dubois/Melo, em homenagem a Sophie, na ficção, e a Beatriz Lebre, na realidade, uma jovem pianista assassinada em Lisboa, em maio de 2020, por um colega de curso. O título de cada uma das outras cinco partes indicia a centralidade de diferentes personagens na vida do narrador Julien, que se entrecruzam — *tressage* (Groensteen, 2007) — e que ilustram diferentes períodos da sua vida, i.e., no relato principal são encaixadas as histórias de outros, em *mise en abyme*, contadas pelos próprios, como o “outro” Julien, Eric Bonjour, ou Marguerite Manchon. Ambos, Julien e Marguerite, relatam a “trajetória” de Maurice, o gato. O enigma Adeline Jourdain/Sophie Landran é esclarecido na última parte, com a personagem em ação, no presente da narrativa. A ligação diegética, textual e visual, entre o final de uma parte e o início da outra quase transforma a divisão em partes numa convenção, embora seja privilegiada a personagem em causa.

De acordo com Melo e Cavia, temos, então: Parte I, *Julien Dubois*, Parte II, *Eric Bonjour*, Parte III, *Maurice*, o gato, em homenagem a Maurice Ravel, Parte IV, *Marguerite Manchon*, Parte V, *Sophie Landran*. Depreendemos, neste entrelaçamento, não só a narração fragmentada, mas também uma espécie de construção diarística, aspetos em comum com *O Diário de K.*, uma vez que Julien conta a sua vida a Adeline/Sophie, ao longo da semana em que esta permanece na sua casa. Tal como o

leitor tem de reconstruir o diário e parte da vida de K., o presente é a sinédoque da existência passada da personagem, reconstrói a estrutura narrativa, em *Balada para Sophie*, pensa-a como um diário, em co-autoria, com Julien, que testemunha e revive as suas experiências, e com Adeline Jourdain que executa as gravações das conversas e as transporá, depois, para texto de jornal, e da do próprio leitor, pela reestruturação que este faz do tempo e dos eventos, nos quais deverá incluir a história pessoal da jornalista, quer dizer, a narrativa do leitor comportará, já, a existência de Adeline Jourdain/Sophie Landran.

Segundo Julien, o seu relato quase parece conformar uma outra estrutura, associada a uma composição musical, a sonata (do latim *sonare*): “Bem... Estamos a chegar ao final da nossa história.”/“O terceiro andamento da nossa sonata” (BPS, p. 222), afirmação coincidente, na diegese, com a estada de Bonjour em Las Vegas. Considerando, então, que a sonata é, geralmente, composta para um único instrumento, o piano, que se estrutura em três andamentos, dois rápidos e um lento, que pode ter um quarto e, ainda, uma coda (termo italiano para cauda, a secção conclusiva da forma sonata), estabelecemos o seguinte esquema artístico-diegético: o primeiro andamento, em “forma sonata”, abre com a introdução, Julien aceita ser entrevistado e dispõe-se a iniciar o relato; na exposição, a personagem confronta-se, pela primeira vez com Samson, no Théâtre Ambroise, em Cressy-La-Valoise (BPS, p. 32), Triton surge no desenvolvimento (BPS, p. 54). Na reexposição, ocorre um novo confronto com Samson, na Salle Pleyel, em Paris, e Triton reentra em cena para consumir promessas diabólicas (BPS, pp. 20, 32, 54, 107, 132). No segundo movimento, inicia-se e desenrola-se a Parte II, *Eric Bonjour* (BPS, p. 139), no terceiro, a personagem situa o relato em Las Vegas, inicia-se a Parte III e integra a Parte IV (BPS, pp. 222-277). Incluímos, ainda, um quarto andamento, opcional na composição sonata, a partir da altura em que Sophie deixa a casa de Julien e no qual inserimos a Parte V, o desfecho diegético (BPS, pp. 278-305). A *Dedicatória*, que consideramos igualmente fundamental, comporá, talvez, uma espécie de coda celebratória da música, da obra e de Beatriz Lebre. Articularemos, também, alguns episódios de *O Diário de K.* às funções artístico-diegéticas de dramaturgo ou diretor de cena, a partir das afirmações “Pode cair o pano!” e “Fora o autor! Fora o autor!...” (ODK, pp. 56, 63).

A paleta de cores mais esmaecidas dão um poderoso contributo estético ao relato memorialístico e nostálgico de Julien. Nas evocações do passado, os tons apreendem-se mais diluídos, entre tonalidades amarelas, entre o vermelho baço e o *bordeaux* ou num azul forte, embora obscurecido, *como se* uma espécie de patine atravessasse a reconstrução fracionada dos eventos e se estendesse às figuras, ensombrecendo as cores, é o rasto distintivo da consumação da passagem do

tempo sobre a fisicalidade das coisas. Afinal, é uma estética *vintage*, afirma Cavia (2022), “que vai evoluindo também com o passar do tempo. As cenas passadas na década de 1970 estão com outras cores e texturas, mais ligadas à BD desse tempo” (Cavia, 2022, p. 32). Certos efeitos, como volume, profundidade, textura, matéria, sombreado, e objetos e figuras são tratados, aparentemente, como esboços e neles observam-se traços de lápis, avolumados com finos traços vermelhos (BPS, pp. 39-69, por exemplo) — relacionamos esta representação difusa com a volatilidade do tempo sobre as memórias, sobre a memória, que, sabemos, faz com que o indivíduo seja incapaz, fisiologicamente, de recordar espaços, ambientes, fisionomias, cores, formas e texturas com nitidez. Salienta-se o facto de as cores de fundo irem variando entre quentes, frias ou neutras, consoante os acontecimentos, sentimentos e emoções das personagens e o que se pretende transmitir, o *mind style* (Mikonnen, 2017), conceito que voltaremos a evocar: a tonalidade cinza surge relacionada com episódios do passado nos quais Julien não participa, como na representação de Samson, em Auschwitz, em paralelismo com a barbárie do Holocausto (BPS, p. 127), a carta de Anne-Marie que compõe um cenário de despedida (BPS, pp. 198-201) ou quando Triton é julgado e condenado a prisão perpétua. Nos concursos, as interpretações de Samson decorrem sobre a cor bordeaux, marca de distinção e sumptuosidade (BPS, pp. 40, 107-112, 114-116). Depois da guerra, Triton volta a ser contactado para intervir sobre Julien, num fundo vermelho, tendencialmente fulgente e demoníaco (BPS, pp. 132-137). O encontro de Dubois e Anne-Marie, em fundo vermelho e/ou *bordeaux*, indicia paixão, sensualidade, encantamento (BPS, pp. 194-196, 177-191), mas a cena da decisão-limite de suicídio de Julien mostra um tom bordeaux pesado e carregado (BPS, pp. 250-251). O azul frio do interior do convento onde os sem abrigo são acolhidos opõe-se ao azul forte e vibrante da noite de lua cheia que traz à memória do leitor o quadro *La nuit étoilée* (1888), de Van Gogh (BPS, pp. 78-79; 84-86; 168-170). Notamos ainda que a cor verde opaca e assética do hospital difere do verde mais brilhante, na casa de Julien, associado à calma, tranquilidade e à natureza que o rodeia (BPS, pp. 202, 237 286-292). Seguindo Chevalier & Gheerbrant (1986), conotamos a cor amarela, e as tonalidades que lhe estão associadas, com a criatividade, a memória e o intelecto, mas também são as cores da infâmia, da vingança, inveja, ciúme, traição ou do ouro e do dinheiro e da luz do sol que irradia na casa de Julien e nos espaços exteriores à mesma (BPS, pp. 15, 90-9, 125, 156-157 219, 220, 223-224, 239).

As frequentes analepses expõem os confrontos pianísticos com Samson, a relação amor-ódio com a mãe, Camille Dubois, a metamorfose de Julien Dubois em Eric Bonjour, a *aparição* das figuras traumáticas que são o maestro Hubert Triton, com semblante de bode, e o outro Dubois, o artificial Eric Bonjour, e de outras a quem se afeiçoa, como os sem-abrigo Napoleão, que soma números

indefinidamente como se somasse conquistas a um império inexistente, e Georges Rivière, conhecido por Piolho, e o seu pássaro Tintin, a criada Marguerite, o gato Maurice, Anne-Marie Landran. Além de reconhecermos no nome Georges Rivière e no de Tintin a homenagem a Hergé, Georges Remi, facto que pode explicar a longevidade do pássaro (se não é Tintin é igual a ele, diz Julien (BPS, p. 252)) e a intemporalidade da obra e do autor Hergé, admitimos que a presença de um gato e de um pássaro tenha em conta as características destes animais, o ronronar do primeiro e o pipilar do segundo, em associação à música. Ternos e instintivos, estes animais são independentes e ligeiros, livres e esquivos, silenciosos e amigos; o voo do pássaro representa a ligação do plano terrestre ao celestial (Chevalier & Gheerbrant, 1986), indica nobreza e virtude proporcionadas pela música, em particular, e pela arte, em geral. O pássaro é, também, o logótipo da Escola de Música, fundada por Julien e mais conhecida como Academia do Piolho, para crianças carenciadas que apreciem essa arte, será herdada e continuada por Sophie Landran, após a morte do patrono (BPS, p. 258). Os grandes planos que mostram o gato Maurice (BPS, pp. 19, 48, 123, 204, 208-217, 272, 295) e o pássaro Tintin (BPS, pp. 77-80: a cor vermelha do pássaro rompe a homogeneidade do azul frio do convento onde são acolhidos os sem-abrigo; pp. 220, 252) são a demonstração inequívoca da relevância de ambos, ao longo da diegese, acompanhando e confortando as personagens, expressando dedicação e fidelidade aos donos e aos amigos e familiares dos donos.

Consideramos que *O Diário de K.* é um registo circular, uma vez que o relato se inicia com a informação da morte de K. e termina com o seu suicídio. Estabelecemos circularidade similar na obra de Melo e Cavia, ao repararmos na representação quase simétrica do exterior e do interior da casa de Julien, a iniciar e a concluir a história: no começo, Adeline/Sophie contempla a mansão, no exterior, no final, no interior, e já herdeira da mesma, sentada ao piano, toca e levita, descompondo o rigor da decoração e provocando assombro em Marguerite. Em ambas as páginas duplas, assinalamos a aplicação das mesmas cores e matizes, entre o bege, o ocre e o verde, e a presença do pássaro, no início, pousado no beiral de uma janela, a voar livremente, no final da obra (BPS, pp. 6-7, 304-305).

3.2 – Ler/Ver a novela gráfica

3.2.1 – Dinamismo entre vinhetas e pranchas

Nas imagens fixas da novela gráfica, aparentemente congeladas, e dispostas em sequências ordenadas, o desenho e a palavra aliam-se, para representar, exprimir, simbolizar e sugerir, em completude expressiva e narrativa; sem que tudo seja mostrado ao leitor, o autor procura fornecer elementos que evocam um universo que o recetor construirá mentalmente, com base nas suas referências reais e/ou com recurso à imaginação. O uso artístico da linha, mais ou menos estilizada ou realista, e o poder simbólico e evocativo da mesma são tão dinâmicos que podem atingir, em simultâneo, todos os sentidos do leitor, por isso quanto mais se multiplicarem as formas de expressão, mais eficaz será a imersão no relato.

Ao contrário do livro tradicional, esta arte não se prende unicamente com a elaboração eficaz da história, consiste, também, em conduzir o recetor, em deixar que este se adentre no universo recriado, para que se sinta como parte integrante. Assim, a participação do leitor não fica limitada à descodificação da iconografia e da palavra, requer, antes, o envolvimento do mesmo na ambiência imagética da história e do artista, a ponto de ambos se tornarem cúmplices na *experiência vivencial* do relato. Para o cineasta Fellini, a banda desenhada beneficia mais da cooperação do leitor do que o cinema, porque naquela “one tells them a story that they tell to themselves; with their particular rhythm and imagination, in moving forward and backward” (Groensteen, 2007, p. 11). É já comum, atualmente, a banda desenhada sem texto, como se aprecia em *Juventude* (2022), de Marco Mendes, por exemplo, que se singulariza como experiência de *design* gráfico e de ambiência contemplativa e que representa, abertamente, um corte com as histórias épicas, naturalistas e humorístico-satíricas do início deste *medium* narrativo, mas pressupõe, ao mesmo tempo, evolução plástica e estética do meio de comunicação, desafio editorial e predisposição intelectual do público para aceitar a obra. O meio de transmissão e o contexto não determinam a qualidade do texto, mas intervêm, fundamentalmente, na formulação das expectativas quanto ao mesmo.

No ato de ver, quer-se que olhemos de forma comprometida; solicita-se-nos o olhar participante que apreende num mesmo movimento o que é exterior, sob categorias subjetivas; quem olha, expõe-se, sem temor, a uma experiência que pode ser estranha, por isso aprender a ver significa preparar o olhar para o que ainda é obscuro ou quase desconhecido. Neste sentido, citando Arnheim, “[t]o see means to see in relations” (Sousanis, 2015, p. 72): ver não é, então, uma função estática,

induz a que estabeleçamos relações de significado com o que vemos e conhecemos ou que temos vontade de conhecer. Assim, a leitura e a visualização de uma obra de banda desenhada — compreendemos ler e ver como funções indissociáveis que se referem ao texto e à imagem, em simultâneo — opera-se por níveis de interpretação, intelectual e sensorial, que se sucedem uns aos outros ou que nos surgem aleatórios, mas que não deixam de se sobrepôr, e que coincidem com os elementos que enformam aquele tipo de texto. Na transição do mundo real para o mundo ficcional, lemos o desenho, a vinheta, a tira, a prancha, lemos o texto incluído em cada uma das partes, sempre que o mesmo exista. Entre a leitura iconográfica e a leitura semiótica, verifica-se sempre a tendência retiniana de focalizar, periféricamente, cada nova página ou dupla página, nos seus conjuntos de elementos formais, facto que não é esquecido pelo artista no momento de criação de cada prancha. A leitura, que tradicionalmente movimenta o olho da esquerda para a direita, dita a disposição das vinhetas no suporte, mas nem sempre se aplica essa homogeneidade e as vinhetas são dispersadas na página, por isso a banda desenhada não é uma arte, apenas, sequencial (BPS, p. 232).

Benoît Peeters (1998) utiliza o conceito de *peri-champ* para definir esse enquadramento virtual construído pelo leitor a partir da vinheta, ou vinhetas, adjacentes: uma ambiência geral ditada pelas formas, cores, linhas... que se desprende de uma página, simples ou dupla, e se impõe ao leitor, influenciando a perceção e a interpretação da vinheta e a ordem da leitura. Neste *medium*, ao considerarmos a perceção periférica das imagens, sobrevém a ideia de que qualquer relato aparenta ser feito no passado, apesar de o leitor não o entender dessa forma. O que se pretende salientar com a afirmação anterior é que a leitura de cada vinheta decorre num instante perceptivo tão imediato, redundância à parte, instante esse inserido, sempre, no presente, no aqui e agora que ainda contém o passado da vinheta anterior e já adianta o futuro da próxima. É Douglas Wolk quem expõe outras contradições e constrições desta forma artística que é, em si mesma, antitética no hibridismo com que pretende sugerir o realismo da vida comum:

Comics suggest motion, but they're incapable of actually showing motion. They indicate sound, and even spell it out, but they're silent. They imply the passage of time, but their temporal experience is controlled by the reader more than by the artist. They convey continuous stories, but they're made up of a series of discrete moments. They're concerned with conveying an

artist's perceptions, but one of their most crucial components is blank space (Wolk, 2007, p. 125).

Com a mesma habilidade e engenho com que mostra a realidade e a fantasia, a narrativa gráfica desliza com agilidade e sutileza entre o objetivo e o subjetivo, o pensamento e a fala, a sensação e a emoção. Hillary Chute (2016) invoca o termo *disjunção* para referir o que é representado e o que não é, o que se vê na vinheta e o que não se vê na elipse, o espaço entre palavra e imagem, a configuração das linhas na página e o modo como se interseccionam.

A vinheta não pode ser apreendida como entidade autónoma do respetivo *peri-champ* (Peeters, 1998), as vinhetas sequentes e a cenografia de fundo, num efeito de fragmentação e complementaridade. No primeiro encontro entre Dubois e Anne-Marie, particularmente na cena em que dançam e a sedução e atração são ainda mais evidentes, a representação vem carregada de círculos de diferentes tamanhos, de cor amarela, laranja e vermelha — é efeito das luzes, afirmação trivial, ou é a magia que se sobrepõe à realidade ou a cumplicidade tão óbvia? Entrar, e partilhar, este deslumbramento mútuo é apreender a totalidade das vinhetas e deter-se, depois, em cada uma das pranchas e respetivas vinhetas, e o mesmo acontece quando as personagens dormem juntas (BPS, pp. 186-187, 188-189). Se em *Balada para Sophie a cor*, a plasticidade da mesma e das linhas são atrativos sensoriais, n' *O Diário de K.* é a representação escorregadia e nebulosa, que obriga à contemplação demorada da vinheta ou prancha, isoladas ou no conjunto das páginas, para apreender a diegese, melhor, o(s) momento(s) diegético(s) e a fragmentação do tempo e das personagens (ODK, pp. 4, 24-25, 46-47).

François Schuiten corrobora essa perspetiva:

I always work with an awareness of the double page spread ...; I pay attention to the general balance of the pages that will be side by side in the book. Some double pages that are clearer or darker than others, and each time I can align the strips, I do it (Groensteen, 2007, p. 35).

A surpresa estética entusiasma, seduz e capta o leitor/observador e a assimilação rápida da imagem faz com que o mesmo faça inferências acerca das personagens, do conteúdo do relato e do seu desfecho, pois “[t]here is the content that each of these images *shows*, and there is the meaning

that their confrontation permits them to *say*.” (Groensteen, 2007, p. 108; itálico do autor). A omissão de informação visual é um guia para a imaginação; a leitura de cada álbum promete uma versão muito mais excitante de um universo imaginário e metafórico, sempre diferente daquele em que nós, recetores, vivemos e imaginamos, cada passo representa um escape e um prazer para a nossa percepção. A configuração da prancha e a densidade de informação são critérios objetivos; contudo, nada é mais subjetivo do que o envolvimento de cada um na *fabula*, relatada e mostrada, o discurso visual/imagético é expressa e expressivamente dirigido ao leitor que o retém sob a dupla motivação emocional e estética. Nesta duplicidade performativa, é com agilidade que o leitor se orienta e se deixa encaminhar, habilmente, pelo universo diegético, visual e artístico, apesar das distorções, a nível da perspectiva, e a experiência da fluência do tempo incorra em espaços vazios, lapsos e saltos cronológicos, as elipses e os sumários, que aquele complementa e supera (BPS, pp. 59-61, 204, 126, 128, 132, 158, 223, 260, 269).

Cada vinheta é sempre a primeira unidade da narração, um detalhe ou um fragmento na sequência narrativa, na qual o criador avalia, em função da posição que ocupa na prancha, a forma, a tridimensionalidade (dimensão, profundidade e perspectiva), encaixa as noções de tempo e movimento, através de linhas de movimento que nos conduzem à quarta dimensão introduzida pelos cubistas e futuristas (*Les demoiselles d'Avignon* (Picasso, 1907), *Nu descendant les escaliers* (Duchamp, 1912), *Dinamismo de um cão na coleira* (Balla, 1912)). O propósito é transmitir coerência e equilíbrio, formais e informativos, dos diferentes componentes, e imprimir, também, ritmo, despertar sensações e emoções, instigar o leitor a seguir o protocolo de leitura — é admissível a construção de significado diegético sem haver inter-relação com o itinerário prévio da leitura: observe-se *O Diário de K.* e a opção plural de leitura, a nível da estrutura formal e semântica.

Se podemos afirmar que cada uma das vinhetas é construída para incluir as ideias de contenção e de continuidade diegéticas, e também a de autonomia, as mesmas disposições conceptuais são extensíveis às restantes componentes, tal como ao *hypercadre* (Peeters, 1998) que delimita a prancha, a maior parte das vezes intermitente (ocorre em Melo e Cavia e em Abranches, embora de modo pontual) — “The hyperframe is to the page what the frame is to the panel” (Groensteen, 2007, p. 30) —, e que acolhe multiplicidade de variações formais, tal como a vinheta, podendo também ser meramente virtual, dado o intervalo dos limites da prancha, i.e., a prancha, regra geral, só apresenta a homogeneidade que a disposição das tiras e das vinhetas lhe confere (ODK, pp. 33, 46-47; BPS, pp. 146-148, 172, 225-227). São poucos os casos em que é delimitada e dentro estão inseridas as vinhetas e as tiras. Em *Balada para Sophie* (p. 232), numa prancha com

fundo cinzento claro, estão inseridas três vinhetas verticais, isoladas e distribuídas em diagonal, no canto superior esquerdo, no centro geométrico e no canto inferior direito, os lugares, por excelência, interiorizados pelos desenhadores, para coincidirem com momentos importantes da ação. A prancha mostra o tratamento com eletrochoques, depois da crise psicótica de Julien, sendo este a perceber a cena, deitado na cama de uma clínica, na Suíça. Nas vinhetas que aparentam limites a traços finos (lápis?), cujas extremidades se entrecruzam, a representação evolui da preparação do paciente, abúlico, ao funcionamento da máquina e à reação de Julien que contrai os músculos faciais, cerra os dentes e os olhos de dor. Há mãos que o seguram e que cruzam as molduras da primeira vinheta; na última, a dor é tanta que extravasa os limites difusos da mesma.

Notemos, porém, que em pranchas com vinheta de página inteira (ODK, pp. 4-12, 20-22, 25, 40,42, 48; BPS, pp. 156, 206, 232, 296) ou em pranchas de página dupla as molduras estão bem definidas (ODK, pp. 14-15, 34-35; BPS, pp. 6-7, 304-305) — no caso de *Balada para Sophie*, os limites das vinhetas e das pranchas são geometricamente estabelecidos pela superfície branca ou preta da folha, ressaltando o valor da elipse. A posição das vinhetas na prancha está relacionada com o tempo da história e da leitura e com o ritmo de uma e da outra. Para Peeters (1998), a prancha dupla corresponde à utilização retórica da página, pois o autor considera que as dimensões das vinhetas se dobram (o autor utiliza o verbo *se plier*) ao que a ação mostra, para fazer sobressair a cena representada (BPS, pp. 226-227; ODK, pp. 34-35).

N'O *Diário de K.* e em *Balada para Sophie* têm relevância, a nível da narrativa e da composição das páginas, desenhos sem molduras, plurivectoriais, cujo significado se prolonga para além do espaço físico da vinheta, da tira, da prancha e, até, da página, representando alguma críspação na dialética continuidade e descontinuidade, ocultar e mostrar, que coexiste na elipse. Parafraseando Bachelard (1943), a imaginação não é somente a faculdade de criar imagens, é também a capacidade de nos livrarmos dessas imagens, de as alterarmos e de as trocarmos por outras, pois se não há troca, se não há união inesperada de imagens, não há ação *imaginante*, sublinhamos (verificar-se-á, também, esta particularidade, através da *case fantôme* (Peeters, 1998). A cor preta na superfície branca do papel conduz à percepção mais distanciada das formas, enquanto a cor branca as aproxima (ODK, p. 33; BPS, p. 172). Contudo, a cor branca das elipses parece inibir essa proximidade plástica, permite que o leitor jogue com as distâncias e que o desenhador crie um ambiente imersivo, há um fenómeno de potenciação da continuidade, através da aproximação ao desenho das figuras, do encadeamento gestual, do dinamismo cinematográfico, a par da ligação com a gestualidade física da linha e do lápis: no fundo negro das vinhetas, os artistas evidenciam o

despotismo do bode Triton, sobre Julien e Camille, que se submetem. Neste episódio, Triton vai progressivamente crescendo na sua gestualidade, no estiramento corporal, no fumo do cigarro no cinzeiro e no que solta das narinas, os olhos avermelham-se, o ar e o fumo ejetados das narinas são um narcótico letal, a figura zoomórfica agiganta-se, subjuga Julien, rendido, dobrado sobre si mesmo, no chão, em reverência a esta eminência fáustica: Triton transmuta-se em bode, *de facto*, ergue o corpo nas patas traseiras de animal caprino (BPS, pp. 241-245). A página deixa de ser um mecanismo de sucessividade ou um espaço de união entre continuidade e descontinuidade para expressar a transformação, a metamorfose — apreciamos-las neste episódio, na transmigração Dubois/Bonjour (BPS, pp. 132-137, 140-148) e durante o surto psicótico de Bonjour que se prolonga para além dos limites físicos das páginas (BPS, pp. 225-227). O espaço branco entre as vinhetas é um modo de confluência do interno e do externo, do representável e do irrepresentável, do real e do imaginário, do corpóreo e das sombras. Camélia, a amazona e trapezista, é reflexo de luz e transparência que se comunica à página e que ressalta da mesma, sem quaisquer obstáculos (ODK, pp. 43, 46-47).

Em *Abranches*, os desenhos e a definição das molduras das vinhetas e das pranchas aparentam resultar de um trabalho mais artesanal, quando comparado ao da obra de Melo e Cavia, onde os mesmos elementos surgem geometricamente delineados, marcados pela aplicação de cores sólidas e de outras cores que se lhes sobrepõem para sugerir as oscilações nas tonalidades, por ação da luz ou por falta dela. Nesta novela, os espaços são rigorosa e realisticamente compostos, as figuras são estilizadas, sobretudo as femininas, Adeline/Sophie, Anne-Marie e Marie quase pertencem ao universo *manga*, outras oferecem somente a sedução (BPS, pp. 145-146, 224), a mãe de Julien assemelha-se a uma madrasta importada das histórias infantis: “A minha mãe era uma bruxa do pioro. Sempre foi” (BPS, p. 70). A criada Marguerite e o seu gorro vermelho para dormir parecem a inversão da história do capuchinho daquela cor, é uma mulher simples, carinhosa e protetora, à semelhança da típica avó (BPS, pp. 118, 296). Mesmo a brincadeira, em forma de sátira, quanto à fantástica visita noturna de um grupo de gnomos a cantar o “Requiem de Mozart ‘a cappella’, sem qualquer tipo de roupa.” (BPS, p. 293) pode ser integrada na magia dessas narrativas, subvertendo-as, porque a têmpera de Julien o induz a ser sempre irónico, desafiador e a prevaricar, mesmo se a situação já é bastante dramática. Jocosidade e sarcasmo desprendem-se, também, do pormenor decorativo no jardim, à entrada da casa de Julien, onde dois gnomos,³⁰ vestidos, trabalhadores,

³⁰ O gnomo, ou anão, não se coíbe de falar sem rodeios, provocando sorrisos acres e desconcertando, como Julien. O anão, geralmente, surge ligado à terra, ao mundo subterrâneo (Chevalier & Gheerbrant, 1986), Julien Dubois também é mundano, ao contrário de Samson. Eunice Ribeiro (2008) chama a atenção para a monstruosidade do anão, *mirabilia* que reflete o outro lado da Criação, portanto, enquanto figuração de alteridade, o anão poderá representar o lado obscuro de Julien que a personagem Eric Bonjour há de exibir. Esta criatura reflete o seu criador, Hubert Triton. (Ribeiro, 2008; Ribeiro & Sabaris, 2022).

seguram um carro de mão (BPS, pp. 18-19). Se *O Diário de K.* é predominantemente noturno, sombrio e ambíguo, *Balada para Sophie* é tendencialmente luminosa, expõe a sublimidade da música, relembra continuamente o epitáfio de Julien: “Vivre chaque jour comme si vous avez un cancer” (BPS, p. 294). A ambiguidade advém da história, das atitudes e sentimentos das personagens, da indissociação entre a fantasia e a realidade, do poder voraz e/ou regenerador da música e da arte.

As margens brancas d’*O Diário de K.* dão relevância ao universo noturno e lúgubre, individual e referencial, por onde as personagens se evadem, sem preocupação pictórica realista, marcando, ainda mais, o isolamento e o enclausuramento daquelas nas suas obsessões: no meio da página branca, uma criatura negra, fantástica, assombra e parece devorar um espectro humano, na profunda brancura da página (ODK, p. 33). Surge, de seguida, a imagem do interior da tenda de circo, em dupla página, a permanência da vida (ODK, pp. 34-35); o divertimento do público, a exibição do palhaço e dos trapezistas, em duas páginas mudas, segue o modelo *gaufrier* (Peeters, 1998), no qual as figuras, no interior das vinhetas, eliminam o marco, pelo que a fragmentação das ações não interfere com a complementaridade nem com a sequencialidade das mesmas, a artificialidade do marco é transposta para o desenho (ODK, pp. 46-47).

Cada vinheta é a continuação da anterior, enquanto unidade virtual que prolonga o significado para as outras e para as margens da folha. A composição, nas vinhetas, mantém a harmonia rítmica, percebendo-se a interceção entre elas: o palhaço esforça-se por oferecer uma flor à trapezista, parece conseguiu-lo, mas o balancear da mesma, no trapézio, e a altura a que este está suspenso, impedem-no e são motivo de hilaridade na mancha negra da assistência. As onomatopeias que traduzem as gargalhadas do público são a única marca gráfico-semântica reveladora de bem-estar, num ambiente, por natureza, descontraído e ruidoso (ODK, p. 47; última vinheta), portanto a obra é tão ensimesmada quanto as personagens. As expressões faciais dos trapezistas Lídio e Camélia, a sintonia e a magia acrobática e amorosa entre ambos (ODK, p. 46; canto superior esquerdo) são percebidas através da ilusão ótica figura-fundo e todo-parte (*Gestalt*,³¹ *Vaso de Rubin* (Escher, 1915)); uma mancha interpõe-se entre eles, talvez a sombra do palhaço, agora numa atuação que é mais apreciada e que continua até se perceberem as onomatopeias referidas, já que “Lídio, Camélia e ele eram os artistas que a multidão aplaudia” (AMP, p. 208).

³¹ A *Gestalt* ou Teoria da Forma surge no início do século XX, na Áustria e na Alemanha, e estuda o comportamento, as emoções e a percepção. Propõe uma nova forma de percepção humana, estruturada e organizada, segundo a qual a simples união das partes não explica o todo. Um dos princípios fundamentais é o de que o todo é diferente da soma das partes. “Não se pode conhecer o todo senão pelas suas partes e as partes são conhecidas através do conjunto. Percebemos conjuntos de elementos ou uma forma, ou seja, uma estrutura, uma organização” (Ceia, 2009, <https://edti.fcsh.unl.pt/encyclopedia/gestalt>).

Na obra de Melo e Cavia, o espaço branco intericónico que delimita geometricamente as vinhetas encontra equivalência na sucessão de planos de *travelling* cinematográfico, potenciados pelas vinhetas em formato retangular que as lições de piano e o teclado do instrumento reclamam, como em outros episódios em que o piano se presentifica: nos concursos, quando Julien toca para os sem-abrigo, quando assina o contrato, na *performance* Eric Bonjour ou quando são mostradas pautas ou fantasmas que assombram a personagem e a casa, além de muitas outras situações (BPS: 26-27, 31, 37-40, 90-91, 105, 108-111, 134-137, 140, 145, 157, 205, 248, 262, 299, 302-305). A leitura da carta de Anne-Marie, por Julien, é ilustrada num filme com vinhetas retangulares, como nas telas de cinema, com o ritmo de quatro em cada prancha, a expor a relação amorosa da enunciativa com Samson e a “epifania” Julien na vida da mesma (BPS, pp. 198-201). A sensação de movimento entre vinhetas e pranchas, as mudanças de luz indicadoras da passagem do tempo (BPS, p. 18), as sequências de planos que mostram movimentos e expressões variados e pormenorizados e que conferem vida às figuras (BPS, pp. 241-245; 212-216), a notória descida de Julien aos infernos, na Terra (BPS, pp. 223-229), por exemplo, contribuem, também, para fomentar estatuto cinematográfico a *Balada para Sophie*.

Como já referimos, as pranchas sobre fundo negro, algumas sem moldura, correspondem a períodos da vida de Julien que coincidem com a autoficção Eric Bonjour, são épocas de grande angústia, de trauma e de autoafundamento físico, psicológico e ético (BPS, pp. 144-148). Num destes episódios, o marco das vinhetas vai sendo eliminado até se registar uma cena de sexo a três, com imagens sobrepostas, parecendo ser retomado no final da página seguinte, “quando os holofotes se apagavam...” e Julien *tomba* na *sua* realidade decadente: no meio da página, a personagem cai no *seu* vazio que, afinal, é a cama. A verticalidade da representação de Julien, no centro da cama, de braços abertos, com os parceiros sexuais, um de cada lado, é associado a um qualquer Cristo em sofrimento, na cruz (BPS, pp. 147-148). O culminar da pressão contratual e artística, do vício das drogas e do álcool é a quase *overdose* ou o surto psicótico, em que Julien se sente a *fritar*,³² ilustrado magnificamente no terror que ultrapassa a dimensão física da dupla página (BPS, pp. 225-229): uma profusão de tempos e eventos, um pesadelo vertiginoso e ininterrupto, uma avalanche de imagens sobrepostas, simultâneas e gigantescas, que afluem e dominam a mente da personagem, assombram-na, sufocam-na, paralisam-na. É a genuína descida ao inferno de si mesmo, a catábase, pré-anunciada nos nomes da cidade e da discoteca onde atua, Las Vegas, *Disco Inferno* (BPS, p. 223).

³² Na gíria dos toxicodependentes, *fritar* corresponde a sentir o corpo a arder, por efeito do LSD ou do *ecstasy*. Julien sente a cara a derreter (BPS, p. 229).

Por oposição, e seguindo a mesma estética, o outro conjunto de páginas com superfície preta destaca a relação de Julien com Isabelle Montgomery/Anne-Marie Landran. A beleza e a graciosidade da bailarina a interpretar *Giselle* (Adolphe Adam, 1841) são ilustradas sem quaisquer marcos e harmonizam a figura em três movimentos que conformam um semicírculo, com início num local mais profundo do palco até chegar à boca de cena, um *close up* que faz ressaltar, do fundo negro da página, a solenidade, distinção e elegância da intérprete, de tutu branco luminoso (BPS, p. 172). Depois do espetáculo, o encontro forjado por Julien tem a sua plenitude na noite que passam juntos, num quarto do hotel Tati (BPS, pp. 188-189). Ao longo do episódio, destaca-se a composição quase simétrica das pranchas e das vinhetas, a prevalência das cores vermelha, laranja e amarela — jantam na Trattoria Tentazione, as cores, as expressões e os corpos corroboram a atração, a sedução e a tentação latentes —, os grandes planos das fisionomias e das mãos, o encantamento e cumplicidade crescentes e envolventes.

Estas sensações, emoções e gestualidades e o silêncio da representação, no quarto de hotel, a simetria na distribuição das vinhetas verticais, duas linhas oblíquas, paralelas mas transversais à página, i.e., a vinheta mais pequena e a mais alongada, na primeira tira, tem o mesmo tamanho e forma da terceira e da primeira, da segunda tira, e as que as intercalam são iguais em tamanho e forma, contribuem para que o desenhador registre a sensualidade e o verismo dos desenhos, nas poses e nos detalhes, prolongando essas sensações pelas elipses. Nesta prancha, a leitura das vinhetas e das tiras pode seguir a ordem habitual, inverter-se ou ser simultânea, o leitor não se desprende do *péri-champ* (Peeters, 1998). São “duas pessoas destruídas (...) à beira de um abismo...” (BPS, pp. 188-189), apresentadas no centro de uma vinheta vertical, que se destaca na prancha, dominadas por afeto e tranquilidade que a cor vermelha bordeaux, plana e extensa e moldável ao volume e à forma dos respetivos corpos não contradita. É nesses encontros, num quarto de hotel, num espaço impessoal, que estas personagens se encontram consigo mesmas e uma com a outra, e efetivamente existem em si mesmas, são genuínas e desfazem-se dos respetivos artificios, sem medo ou culpa. Camélia será causa bastante inesperada para que convirjam no Palhaço duas pulsões antagónicas, *Eros* e *Thanatos*, pelas quais o homem chega à glória ou se projeta no abjeccionismo e que fazem do mal a estética de ação, verificar-se-á situação similar com o par Dubois-Anne Marie, em Melo e Cavia.

Scott McCloud (1993) confere particular relevância ao espaço entre as vinhetas que pode estar marcado ou ser apenas sugerido ou imaginado, como expusemos; neste espaço brevíssimo, o tempo e a ação suspendem-se e tudo é passível de acontecer. Groensteen valoriza também este

espaço como sendo o que favorece a articulação ideal, “a solidariedade semântica”, para que a interpretação seja feita por blocos de sentido (Groensteen, 2007, pp. 114-115). Numa fração de segundos, no espaço indeterminado de transição entre uma e outra vinheta, “the *human imagination* takes two separate images and *transforms* them into a single idea” (McCloud, 1993, p. 66; itálico do autor). Entre uma e outra vinheta, no espaço vazio da elipse, que permite a ilusão de continuidade e de separação, há, de facto, avanço na ação, portanto é nesse limbo, nesse hiato temporal e espacial (Miller, 2007), que se exige mais da cumplicidade do leitor para estabelecer a ligação entre as sequências narrativas. No mesmo instante em que o tempo desliza para ambas as direções, o olhar do leitor desliza em concomitância entre o acontecido e conhecido, a causa e a consequência, a conhecer, entre o que houve e o que está para haver, “the avatars of the Same and the Other” (Miller, 2007, p. 47).

Benoît Peeters (1998) cria o conceito de *case fantôme*, uma vinheta virtual que existe somente na imaginação do leitor e que lhe permite guardar uma lembrança esquiva do que observa, vê e lê, e que surge da tensão entre estas duas funções; com base em inferências, o leitor vai criando modelos mentais que se sobrepõem ao texto, oscila entre a dimensão real que é o livro e a exploração de um universo ideal, quase permanece nesse universo de imagens flutuantes, o *ukiyo-e*. Nesta interferência mental, não só é reconhecível o dualismo platônico como ainda se reforça a importância da elipse e se evoca a arte do invisível (McCloud, 1993). Porém, se considerarmos a dificuldade de o nosso cérebro reter com nitidez o manancial de imagens que vemos, parece-nos que esta recriação fantasmática não será exclusiva da banda desenhada e facilmente será acionada no momento da rememoração de um filme ou de uma exposição de pintura ou de fotografia ou ao ler *A Morte do Palhaço*, por exemplo. Em *Abranches*, as cenas que representam morte conduzem o leitor a repensar a afirmação inicial, “K. morreu, está morto... pronto” (ODK, p. 3) e a reelaborar a diegese e a hipotética identificação de K., ainda que as figuras não sejam nomeadas: “Era um incompreendido... um poeta?” (ODK, p. 23), é um palhaço ridículo e suicida, é um fantasma, é Gregório — é a *case fantôme* (Peeters, 1998)?

Parece-nos que a simetria na representação, em momentos diferentes, ativará, também, certa fantasmagoria, pela colocação estratégico-diegética da última vinheta na prancha, imediatamente antes do momento físico de passar de página que produz uma pausa, breve, na narração, e o leitor é surpreendido antes e depois de virar a página. Assim, notamos que algumas vinhetas evocam outras, são sinais de *tressage* (Groensteen, 2007), icónica e semântica e pela disposição na prancha, como nas seguintes situações: em plano picado, Adeline aguarda no *hall*, ou numa sala, o acesso ao piso superior da casa-museu de Julien, no mesmo local e posição em que Julien, no início e depois da

guerra, entra em casa, pára, e chama pela mãe (BPS, pp. 11, 63, 128); o fotógrafo que capta Julien e Samson, no final do primeiro concurso em que participam, e o que fotografa Julien e Anne-Marie, na feira, ocupam a mesma posição na prancha, o canto inferior direito (BPS, pp. 41, 183). Estes dois registos fotográficos têm um significado crucial na vida de Julien: o primeiro há de ser o memorial que glorificará os dois pianistas, o segundo certificará a paternidade de Dubois (BPS, pp. 183, 288-289, 297). A disposição das vinhetas nas duas pranchas que mostram a saída de Samson do palco e o aperto de mão deste, espontâneo e cordial, a Julien, nos concursos no Théâtre Ambroise e na Salle Pleyel, tem correspondência exata e as figuras comportam-se da mesma maneira, apesar do lapso temporal evidenciado pelas fisionomias. Na última vinheta da página, no Théâtre Ambroise são surpreendidos pelo fotógrafo, na Salle Pleyel irrompem as forças nazis para deter Samson, “Mais uma vez, quando saiu do palco e me viu, felicitou-me e estendeu-me a mão para me cumprimentar.... “/”... mas fomos novamente interrompidos” (BPS, pp. 115, 41). Samson é detido brutalmente.

Três vinhetas repetem a figura de Julien, a traduzir a evolução temporal e situacional, em formato de *découpage* (Groensteen, 2007). Depois de abandonar o hotel *Bon Sommeil* (note-se a ironia), Julien desaparece na cidade de Sainte-Claire, de costas, ao mesmo tempo que se vai distanciando no vazio das três vinhetas, em três momentos e três figurações, “... restou-me caminhar até me doerem os pés” (BPS, p. 73), apresentação similar à que regista a sua inércia, depois da detenção de Samson, pelos nazis – de frente, numa tira com três vinhetas, o foco incide na expressão de surpresa e cobardia de Julien. À medida que este acontecimento se vai distanciando, no tempo, a figura vai surgindo de corpo inteiro, mais pequena, conseqüentemente vai aumentando o desencontro e a separação entre os dois pianistas: “O melhor pianista do mundo a ser arrastado dali para fora, como um animal.”/”E eu...” / “... nada fiz para o impedir” (BPS, p. 116).

Notamos, também, que as expressões fisionómicas de Julien são apreciadas, diversas vezes, em três vinhetas que formam uma tira e que expõem o pormenor e a subtilidade do trabalho gráfico e a agudeza perceptiva do desenhador, uma espécie de *slow motion* (BPS, pp. 45, 52, 109, 208-209, 221, 229, 288-289), por exemplo: depois de ser informado acerca da morte de Samson, Julien cresce na página, a câmara aproxima-se demasiado, em zoom, quase até à deformação: “ultrapassou-me uma vez mais.”/”Pregou-me a partida de se ir embora antes de mim” (BPS, p. 257). Também a sessão de psicanálise, sinedóquica, esclarece quanto à representação simétrica: numa vinheta transversal à página, Julien está deitado, num sofá-divã, com o médico sentado ao lado. A monotonia é realçada pela proximidade nas cores dos livros e na estante com as da figura do médico, pelo geometrismo com que os livros estão colocados nas estantes de fundo e pela composição da página em modelo

gaufrier (Peeters, 1998). Estes elementos, juntamente com a tentativa de explicitação verbal do terapeuta, apoiado no respetivo gesticular, convergem para a sensação de paródia e inutilidade da terapia, já que o paciente, e o leitor, não percebem o conselho deste especialista, o hermetismo, ou o vazio, da imagética e da retórica do intelectual, nem sabem como adaptá-los à vida comum e à personagem — a prolixa oratória só “[s]ignifica o que quiser que signifique, Eric” (BPS, pp. 253-354).

A leitura e a visualização de uma novela gráfica surge-nos, então, eloquentemente comprometida com todos os marcadores formais e textuais, dentro e *fora* de cada página. Referimo-nos, ainda, às margens que circundam as pranchas e que, muitas vezes, dão continuidade às vinhetas, sem qualquer constrição de limites espaciais (BPS, p. 224-227), sendo frequente, também, a *intromissão* dos desenhos ou dos balões de fala nas elipses e nas margens, sem que ambas se vinculem à regularidade geométrica habitual (ODK, pp. 46-47; BPS, pp. 28-29) — o mesmo balão serve diferentes vinhetas, expondo o desgaste de Julien, nas lições de piano, “[à]s vezes mais de dez horas por dia” (BPS, p. 27)). A nossa perspetiva de leitores, indica-nos, contudo, que a conectividade entre vinhetas é muito mais relevante face ao significado metafórico que McCloud (1993) considera existir no espaço entre elas. Como já referimos, as elipses podem nem sequer estar convenientemente definidas e a sua contribuição, na página, resultar somente de uma opção estética (ODK, pp. 33, 46-47; BPS, pp. 146-148).

Scott McCloud (1993) indica o processo de *closure*³³ como aquele que torna uno e completo o conjunto de factos apresentados, competindo, portanto, ao leitor estabelecer a ligação entre as imagens e recriar a ação que elas sugerem, de modo a que a fragmentação reverta em continuidade, seja consistente e cumulativa (McCloud associa a leitura da página à observação de um políptico, na pintura). Mesmo que a sequência de vinhetas não esteja relacionada de forma clara, verificar-se-á sempre uma conexão (McCloud, 1993, pp. 67-73) — neste aspeto, também *O Diário de K.* nos parece paradigmático, uma vez que o equívoco impera na obra, proporciona diversas leituras e interpretações, dada a semelhança entre as figuras, a indefinição identitária, a existência sombria das mesmas e o desenho esquivo ou a figuração nebulosa. A existência deliberada de lacunas na informação é fundamental no decurso da leitura de qualquer obra (a opacidade é comum ao mundo real e ao ficcional), porquanto o leitor, além de manter o interesse, é induzido a estabelecer relações, a formular hipóteses, a inferir acerca do comportamento das personagens, da evolução da história e a aventar situações conclusivas da *fabula* : se nos permitimos analisar os excessos de Eric Bonjour e a sua

³³ Retirado da psicologia da *Gestalt*, o conceito de *closure* determina que a perceção humana tende a criar um fim, e o mesmo acontece no texto, a organização textual respeita uma lógica que o leitor reconhece; o inverso, *dis-closure*, postula que, no texto, nunca se fixa o seu sentido nem há limites para a estrutura formal (Ceia, 2009).

alienação identitária como factos comuns no universo artístico, às vezes com desfecho patológico, também nos surpreendemos com as sentenças “oraculares” do maestro Hubert Triton, com o repúdio de Piolho, Tintin e Napoleão, com a criação de uma escola de música, por Julien, e, talvez, com a relação parental Adeline/Sophie-Anne-Marie Landran (BPS, pp. 56-57, 167-170, 238-239, 258-259, 288-291). O reconhecimento do título *Balada para Sophie* é feito na última parte da obra, ainda que o leitor possa adiantar diversas formulações para o mesmo e, como observador arguto e habituado a ler e ver novelas gráficas, considere que a trama diegética não pode ser esgotada numa entrevista revivalista e catártica, centrada na obsessão do passado.

O Diário de K. inicia-se com o necrológio do seu autor, “K. morreu, está morto... pronto” (ODK, p. 3), o diário é confiscado pela dona da pensão – a narrativa construir-se-á em torno da localização daquele texto-objeto? A leitura mostrará o equívoco e que *O Diário de K.* é elaborado com base no hermetismo, hibridismo e na fragmentação da identidade, por via do título, da citação do texto de Brandão, dos desenhos, do grafismo, das legendas e das personagens. Num universo fraccionado e replicado, esta multiplicidade traduzir-se-á em unidade, quer dizer, o bando de excluídos que habita a pensão é transformado no mistério K., a razão de ser da obra, representante sinedóquico do coletivo. A leitura de K. e de cada vinheta do seu diário instam o leitor a identificar a coerência universal da fragmentação na(s) personagem(ens). Reconhecemos, aqui, a reflexão de Derrida, em *Morada, Maurice Blanchot* (2004), a propósito do texto de Blanchot, *O Instante da Minha Morte* (2003). Tal como Blanchot vive a experiência de uma in experiência, “o encontro da morte e da morte” (Derrida, 2004, p. 66) que, na explicação de Derrida, é uma iminência, uma suspensão, uma antecipação do que vai e vem, o limiar do que “vai acontecer e do que já aconteceu (...). Simultaneamente virtual e real, real como virtual” (Derrida, 2004, p. 67), também K. experiencia a in experiência da morte, antecipando o que está *por vir*, a morte real. Dubois sofrerá uma situação similar, aquando da tentativa de suicídio.

A diegese deixa de ser um sistema poderoso, milenário, normativo, é antes um espaço de contradição, aberto a permanências e a permutações — a solidariedade icónica e semântica (Groensteen, 2007) —, singularidade em que a obra de Abranches se alicerça, interpretando engenhosamente o texto de Brandão. Nesta obra, talvez encontremos alguma consistência narrativa, a partir da página 34, quando o mundo circense passa a ser dominante, numa sequência de pranchas-vinhetas mudas. De seguida, o diálogo entre o Palhaço e o velho *clown*, a reproduzir, literalmente, excertos do texto de Brandão, parece induzir uma possibilidade de sentido na vida do primeiro; no entanto, o suicídio espetacular do Palhaço no circo vem salientar o mistério acerca da identidade

daquele que se vê enforcado (ODK, pp. 22, 63) e que, metaforicamente, interpretamos como sendo uma parte da vida de K. que coincide, ou não, com o Palhaço, a quem pertence, ou não, o diário, que é ou não é diário. Se K. e o seu sentir errático agregam a impermanência do ser humano entre *O óbvio e o obtuso* (Barthes, 1982), é, de facto, relevante a elucidação gráfico-ontológica?

Groensteen (2007) desenvolve a ideia de banda desenhada como um sistema, no qual a sincronia se manifesta em cada uma das partes e na totalidade, qualidade, aliás, de toda a obra de arte;³⁴ o objetivo é pensar todas as realizações em conjunto, quanto às diferenças e eventuais semelhanças, e conjugar na ideia de *spatio-topia* o espaço e o lugar das interações dos diversos elementos, balão de fala, vinheta, tira, prancha. Ordem, tempo e ritmo são preenchidos pelo leitor e pela ordem pela qual as vinhetas são percecionadas e lidas, uma única vinheta pode desdobrar o tempo e o espaço representados, como acontece na vinheta-prancha que ilustra o sucesso de Bonjour, feito de gravações de canções e composições mediocres (BPS, p. 156); a visualização pormenorizada das páginas que ilustram o surto psicótico de Julien pode igualar o tempo, e o horror, da crise que a personagem vive, além de proporcionar a acumulação de múltiplas temporalidades diegéticas (BPS, pp. 225-227). As pranchas sem molduras, n' *O Diário de K*, propiciam, ainda mais, a assimilação visual das páginas como um todo harmonioso, a que se seguirá a interpretação dos detalhes (ODK, pp. 46-47).

Através da localização espacial das vinhetas é definido, então, o contrato de leitura, ou seja, são formalizadas convenções, mais ou menos explícitas; algumas são unicamente sugeridas, portanto o leitor, já o comprovamos, tal como o autor, é livre para as respeitar ou para as romper, disponibilizando como também sua uma criação de outrem.

3.2.2 – Dinamismo entre a imagem e o texto ou *Showing vs Telling*

A narratologia atual entende que *showing* e *telling* são dois modos para contar a mesma história. O primeiro, *showing*, a *mimesis*, evoca no leitor a impressão de que os eventos lhe são mostrados ou que aquele os pode testemunhar, através de técnicas que inspiram a ilusão mimética (o discurso

³⁴ Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (1993), adota a perspectiva diacrónica da obra de arte. Sendo a instituição arte anterior às vanguardas, são estas que questionam a totalidade daquela e a autonomia da obra na sociedade burguesa. O teórico entende as vanguardas (sobretudo as primeiras) como uma unidade que visa provocar um choque no recetor, numa “tentativa de devolver a experiência estética (oposta à *praxis* vital), criada pelo esteticismo, à prática.” Assim, “o urinol assinado [por Duchamp] é aceite nos museus, a provocação deixa de ter sentido e transforma-se no seu contrário” (Bürger, 1983, pp. 65, 94). A obra não-orgânica, a das vanguardas, é fragmentária e não reproduz a realidade nem mostra a unidade da orgânica; nesta última, as partes e o todo constituem “uma unidade dialética”, na outra permanece o caráter enigmático e o recetor detém-se a observar o “princípio da construção” (montagem, colagem, escrita automática, por exemplo), podendo dotar a obra de sentido.

direto, a objetividade, a distância espacial, temporal e aquela relativa ao conhecimento dos eventos). O leitor experiencia o universo vívido das personagens, a verosimilhança intensifica-se, a experiência é convincente no todo e nos detalhes, volvendo-se mais marcante se há alterações súbitas no enredo. O modo *telling*, a *diegesis*, em forma de resumo ou de sumário, *informa* o leitor, fá-lo sentir proximidade do acontecido, alguém, um narrador, *conta* os eventos.³⁵

Nas narrativas que recorrem somente ao discurso verbal, o *showing* é metafórico, descritivo, como acontece em *A Morte do Palhaço* (1926), de Brandão; na novela gráfica, como forma híbrida, o *showing* exerce um duplo papel central – *mostra*, literalmente, o universo criado e, metaforicamente, os desenhos *mostram* o domínio narrativo, as personagens e as suas ações, por isso este modo é fundamental para o impulso rítmico da narrativa. Geralmente, as imagens, na novela gráfica, nos *cartoons*, ou nos desenhos animados são delineadas para maximizar a função narrativa, o que mostram, o *showing*, é, então, uma forma de *telling*. Na estética contemplativa de Abranches ou na cinematográfica de Melo e Cavia, o *showing* é, igualmente, *telling*, a articulação entre imagens representa dinamismo narrativo, tensão discursiva e densidade iconográfica e semântica, construindo-se um repertório informativo, gráfico e estilístico (Miller, 2007), todavia Julien vai contando a sua vida a Adeline, com detalhe, o *telling*, criando a ilusão de *mimesis*, o *showing*, pelo qual revê o seu percurso, alternando e harmonizando ambos os modos. Groensteen (2007) defende que na narrativa com desenhos, *showing* e *telling* são uma e a mesma coisa e que estas funcionalidades criam morosidade em momentos de maior tensão. Do mesmo modo pensa Mikonnen (2017), destacando que a existência de vinhetas ou pranchas sem texto altera o ritmo narrativo, acentua a visualidade de um acontecimento ou lugar, solicita que o olhar do leitor se detenha nos pormenores, com a intenção de criar efeito dramático (ODK, pp. 33-47; BPS, pp. 18, 206, 225-227).

A nossa experiência de leitores ensina-nos que o tempo da diegese raramente coincide com o tempo do discurso, sendo frequente a anacronia (Genette, 1983), o texto gere o ponto de vista do narrador, sendo este que informa sobre os movimentos temporais, analepses, prolepses ou elipses, ainda que a alteração de tempo cronológico ocorra, com frequência, com a mudança de cor, estética que é muito pertinente em *Balada para Sophie*. Nesta obra, as frequentes analepses são assinaladas com cores mais escuras ou mais esbatidas, menos planas, aparentemente com uma espécie de grão (pontilhismo? A observação cautelosa mostrará uma sucessão de linhas finas, paralelas e oblíquas e outras em sentido contrário que criam esse efeito.), *como se* estivéssemos diante de uma película

³⁵ Para Genette (1972), qualquer narrativa, enquanto ato mediado por uma instância narradora é, necessariamente, *diegesis* (*telling*), pois é ilusão de *mimesis* (*showing*). O narrador regula a informação, consoante o envolvimento no ato narrativo, registando menos distância face aos acontecimentos (*récit d'évènements* – *mimesis*, *showing*, mais detalhado e mimético) ou mais distância (*récit de paroles* – *diegesis*, *telling*, ilusão de *mimesis*, a fala).

antiga e gasta pelo tempo, onde predominassem diversas tonalidades de azul, bordeaux e amarelo (BPS, pp. 26-41, 59-69, entre outros episódios), e de cinzentos: em Auschwitz, vê-se Samson a dirigir uma orquestra de prisioneiros (BPS, 127); a carta de Anne-Marie predispõe à leitura cinematográfica (BPS, pp. 198-201); o julgamento de Triton decorre, também, nesta tonalidade, com o apontamento verde seco do fraque do maestro, a pretensa seriedade ou a performativa dignidade da personagem ou somente a formalidade do ato (BPS, p. 260)?

Nos episódios no hospital ou na clínica, as cores são claras, sem brilho, asséticas (BPS, pp. 154, 199, 230-232). Estas tonalidades são marcas do recuo temporal, do processo de rememoração e da passagem do tempo sobre as vivências, associadas aos espaços onde estas decorrem, ao estado psicológico das personagens e à estética *vintage*, esclarece Cavia (2022), conforme já mencionado. Referimos, ainda, que a visita de Julien ao convento decorre sobre o predomínio da tonalidade ocre, tradicionalmente conotada com a terra e com as ordens mendicantes, Julien deseja perdoar-se das vilanias cometidas com Piolho (BPS, pp. 255-257). Nestes episódios e em outros recuos temporais, entreveem-se, nos desenhos das figuras, traços do lápis, quer dizer, os desenhos surgem com as marcas dos esboços, sem mostrarem a precisão e a clareza das linhas definidoras de personagens, objetos e ambientes do presente diegético. Também os espaços, o volume, a profundidade são acentuados por riscos vermelhos, finos — estas marcas evidenciam ainda mais a relevância da mão do autor na banda desenhada, especificamente, no estilo gráfico, o que contribui para desmistificar, desconstruir e valorizar o *medium* (Mao, 2014).

Como acabamos de demonstrar, o uso das cores tem um forte impacto no desenvolvimento das sensações, quer a nível das personagens e da história quer ao nível da receção da obra. Kai Mikonnen apresenta o conceito de *mind style* (Fowler, 1977), para designar “any distinctive linguistic representation of an individual mental self” (Mikonnen, 2017, p. 119). O *mind style*, associado ao estilo gráfico, permite ajuizar quanto ao estado de consciência das personagens: a explosão de cores, de traços ou de formas, a combinação de estilos variados, expressionista, realista, abstrato, mimético caracterizam metaforicamente o estado mental e emocional das personagens e estão-lhes diretamente associados. O recurso ao preto, branco e cinza, a indefinição gráfica das figuras, o contraste entre o preto e o branco traduzem e caracterizam genialmente o estado psicológico de luto, sonambúlico, obsessivo e depressivo das personagens de *O Diário de K.*; em Melo e Cavia encontramos diversos episódios onde a cor é determinante para indicar o *mind style*, como temos vindo a assinalar.

As cores de fundo das vinhetas contribuem, então, para acentuar esse mesmo estado e definir o carácter de uma personagem e o seu impacto em outra, como podemos observar através das

diferentes cores que enquadram Hubert Triton. Melífluo e pérfido, Triton é sempre uma figura intimidatória e intimidante para Julien; o fundo amarelo torrado, neutro, digamos, em que esta personagem desconhecida e demoníaca irrompe, no início (BPS, pp. 55-57), passa a vermelho, quando Julien assina o contrato artístico e a sua vida muda radicalmente, ao começar a carreira de estrela pop como Eric Bonjour (BPS, pp. 132-137); segue-se a cor preta, com a recusa de Julien em dar mais concertos e a fúria crescente do *manager* que o obriga (BPS, pp. 241-245). Mais, no julgamento de Triton predomina a tonalidade cinzenta (BPS, p. 260), representativa da aniquilação do maestro, condenado a prisão perpétua.

Se há um potencial narrador em cada um dos leitores, *telling*, consideramos, também, que coexiste um potencial observador em cada personagem focalizada, o *showing*. Ao ler, vemos a personagem em ação, de um ponto de vista externo ou através da perspectiva dessa mesma personagem ou da de outra que também participa na cena. Deste modo, o passado de Julien é contado e revivido pelo próprio que tem sobre esse período de tempo o domínio quase exclusivo do conhecimento dos acontecimentos, exceto nos episódios em que Marguerite também está presente, a partir do momento em que é contratada por Julien e o serve fielmente ou quando ambos resgatam o gato Maurice (BPS, pp. 212-216, 266-273). No presente da diegese, Adeline, na posse de dados recolhidos na imprensa ou transmitidos por Anne-Marie Landran (confirmaremos a relação familiar no final da obra, juntamente com Julien) questiona e comenta os acontecimentos relatados, por palavras e/ou pelas expressões fisionómicas (BPS, pp. 54, 106, 112-113, 149, 171, 202-203, 239-240). O ponto de vista do narrador pode permanecer impessoal ou ambíguo, mas a imagem revela um sítio, um espaço, a partir do qual a cena é focalizada. N' *O Diário de K.*, o narrador é tão ambíguo quanto a diegese, eventualmente é K., o autor do diário, heterodiegético e homodiegético, mas “[q]uem é K., afinal?” (ODK, p. 23). Não obstante estas definições serem determinantes para quem estuda e analisa os textos, para o leitor comum não é importante identificar quem focaliza a cena, ou se alguém o faz, uma vez que sabemos, intuitiva e tacitamente, que a imagem mostra sempre mais do que diz, ou seja, o *showing* impõe-se sobre o *telling*, particularidade bem explícita em ambos os textos que nos ocupam (relembramos as sequências de imagens mudas em ambas as obras).

No que respeita o ponto de vista, Miller (2007) é bastante precisa e considera que a ocularização (Gaudreault & Jost, 1990), conceito recuperado do universo cinematográfico, marca a diferença entre a perceção visual e a cognição. A ocularização integra o espetador/leitor no ato de visualização, de modo a que aquele veja na imagem o mesmo que a personagem, supostamente, vê, estratégia que traz implicações cognitivas, ideológicas e expressivas — olha-se através da mente, da

ideologia ou dos olhos de alguém. Este processo é verificável numa percepção panorâmica, por exemplo: através do hipotético autor d' *O Diário de K.*, vemos a sombra do que se enforca, dependurado no galho de uma árvore esquelética, no topo de um monte que coincide com a parte superior, mais estreita, da diagonal que divide a vinheta-prancha, assim, o espectro humano torna-se sobre-expressivo (ODK, p. 22); conseguimos a perspectiva panorâmica do interior da tenda do circo, como já descrevemos (ODK, pp. 34-35), através do Palhaço e é a mesma personagem que, no topo da tenda, nos permite ver o espetáculo de circo e as reações dos espetadores: na arena vazia, vão surgindo cavalos, amazonas e equilibristas, uma mancha, quase indistinta, de palhaços caricatos, contorcidos nas bocas pela maquilhagem, um conjunto de sombras, entre artistas e espetadores, e de linhas serpenteantes, semi-elípticas e circulares, até vermos atuar os trapezistas Lídio e Camélia (ODK, pp. 40-47).

Em *Balada para Sophie*, juntamente com a jornalista, contemplamos a casa de Julien, no exterior e no interior. Assim, a dupla página inicial mostra uma mansão, fechada e isolada por gradeamento e denso arvoredo em redor; nas numerosas janelas, os vidros, subdivididos, aparentam grades, a incrustação dá destaque a um pássaro, em primeiro plano, no beiral de uma das janelas (BPS, pp. 6-8). Já no interior, observamos a casa-museu, o busto de Eric Bonjour, em primeiro plano, os prémios expostos na parede, entre eles destoa a cabeça de um bode, entrevemos, depois, a indumentária do artista (BPS, pp. 10-11). É a jornalista que nos “mostra”, pela primeira vez, Julien Dubois, o famoso pianista, de costas (a imagem da capa), embalado numa interpretação de Samson, o hino *Picardy*, uma música francesa do Natal cristão, do século XVII (BPS, pp. 12-13).

Assistimos aos espetáculos de Samson, sempre geniais, através do olhar de Julien, que vai acentuando o seu sentimento de ódio e inveja (BPS; pp. 39-40; 110-112) e percebemos a imitação paródica de Samson, arquitetada por Julien, pela sucessão de cordas e roldanas que elevam o piano e o pianista e pela reação dos espetadores que os veem cair, consequência da sua “[q]ueda para a música” (BPS, pp. 153-154). Com Julien, contemplamos o *ballet Giselle* (Adolphe Adam, 1840), onde Isabelle Montgomery é *prima ballerina* (BPS, pp. 172-173). A sessão de psicanálise do pianista é perspectivada em voo de pássaro: no consultório, a personagem, deitada no sofá-divã dimensiona uma vinheta transversal, intercalada entre as duas vinhetas superiores e as duas inferiores, verticais (BPS, p. 223).

A ocularização zero, sem relação entre o que a câmara mostra e o que a personagem vê, tem função descritiva; na ocularização interna a imagem identifica uma personagem que não está presente e percebe-se-lhe a voz *off*, no balão, como as vozes do Palhaço, da dona da pensão, de Gregório (ODK, pp. 48, 54, 56), ou a da mãe de Julien que é identificada na vinheta seguinte (BPS, p. 53). Outra

situação consiste em o espectador ver o mesmo que a personagem que está de costas, em primeiro plano, como ocorre nas seguintes situações: em *Balada para Sophie*, a fachada da casa de penhores, com o nome irônico de *Liberté Egalité Fraternité*, é observada por Julien, Napoléon, Piolho e Tintin, de costas (BPS, p. 82); numa sala, Adeline e Marguerite aguardam que Julien termine o tratamento, a primeira observa, no exterior, um pássaro pousado numa árvore (a vinheta requer a seguinte para se saber que é Adeline quem olha) e, no interior, Marguerite a rezar (BPS, p. 220); no tribunal, o leitor é o juiz que dita a sentença de condenação de Triton a prisão perpétua, por homicídio de Camille, na sequência da violenta agressão física (BPS, p. 260).

A ocularização reveste, também, marcas de subjetividade, pela deformação ou apenas por imagens totalmente subjetivas: piano e pianista voam? Hubert Triton, o maestro que Camille contrata para ensinar o filho e que virá a ser o *manager* deste, é sempre percebido por Julien como um bode traiçoeiro e empestado: “É assim que me lembro dele.” (BPS, p. 54), e cujas manobras sinistras e perversas trarão êxito a Julien, juntamente com degradação física, ética e artística. O esmero do desenho de Cavia recai, sobretudo, na cabeça ou na metade superior do corpo de Triton, sendo poucas as vinhetas que o mostram de corpo inteiro. O desenhador enfatiza a cabeça do bode e a nuvem revolta de fumo que aquele expele, depois de o inalar do cachimbo ou do cigarro, *narcotizando* Julien e a mãe que se lhe submetem, e salientando-se, metaforicamente, o transtorno e a perturbação que lhes provoca e o poder que exerce sobre eles. O semblante de Triton, repulsivo como o seu caráter, são reforçados na sucessão de vinhetas que ilustram a movimentação corporal do maestro, a expor a promessa fáustica e sedutora de um futuro brilhante, em fama e dinheiro (BPS, pp. 152-155), ou que mostram, em crescendo, o seu autoritarismo e despotismo, o seu domínio absoluto sobre Julien (BPS, pp. 56-57, 241-245), comportamentos que são sempre potenciados pela variação das cores de fundo dos episódios em que Triton aparece e que já descrevemos.

Groensteen (2007) é da opinião de que o leitor de banda desenhada é atraído, inicialmente, e confronta-se mais rapidamente com as imagens e com o que elas mostram — referimos, agora, as personagens, as suas expressões fisionómicas e demais sinais que revertem para a similitude antropomórfica —, para, depois, se deter no texto e estabelecer as relações necessárias. Deprendemos, no entanto, da nossa experiência de leitores, que esta observação é bastante questionável: diante da polissemia da imagem que significa por si mesma, o texto vem apoiar a interpretação da cena apresentada e, tal como a imagem, proporciona inferências acerca do relato, acerca do estado emocional das personagens, das suas intenções, da relação entre as mesmas, reorientando a leitura e a diegese. O leitor apreende o texto e, automaticamente, atenta nas imagens,

com o detalhe que as mesmas requerem. A advertência de Will Eisner, quanto ao procedimento em causa, parece justificada:

In comics, no one really knows for certain whether the words are read before or after viewing the picture. We have no real evidence that they are read simultaneously. There is a different cognitive process between reading words and pictures. But in any event, the image and the dialogue give meaning to each other—a vital element in graphic storytelling (Eisner, 1996, p. 59).

Notamos, porém, que a natureza híbrida do meio também projeta o leitor em indefinição e o álbum de Abranches mostra-no-lo com mestria, num instante, o leitor desliza para o fragmentário, o equívoco e o dúbio, voltando a reconsiderar o(s) sentido(s) das imagens e do texto.

O discurso escrito, no qual incluímos as legendas, diferentes do balão na forma, posição na vinheta, caracteres tipográficos e nas cores, inter-relaciona-se com o que a imagem mostra, estes elementos, também figurativos, devem ser olhados e analisados esteticamente, pois a centralidade do texto e a complementaridade texto/imagem não são exclusivas do respetivo conteúdo verbal, aliás, a vertente tipográfica não deve ser encarada de forma autónoma relativamente à sua apresentação gráfica e artística: também neste aspeto o *telling* e o *showing* se complementam. Fixamos, em ambas as obras que analisamos, a prevalência da imagem sobre o texto, quer dizer, a loquacidade dos desenhos dispensa, quase, o texto, particularmente em Abranches. Este autor usa pouco o discurso verbal, recorre às legendas para apresentar as personagens, destacar o modo de viver de K.(?) e relatar sumariamente a história de outro palhaço — outro K.? (ODK, pp. 3-32); *prolonga* o discurso por singulares balões de fala, aquando da confissão de amor do Palhaço/K. por Camélia, a um velho *clown* (K.), e no episódio da morte de Gregório (ODK, pp. 49-56), para ressaltar o amor e a afetividade como polarizadores de equilíbrio psicológico.

Melo e Cavia são, igualmente, sóbrios em discurso verbal; as legendas, poucas e curtas, inscritas num retângulo amarelo, indicam o lugar e o tempo da ação, outras, mais longas, mais irregulares e em fundo bege, reportam o discurso de Julien e de Marguerite, que contam as respetivas vivências, comentam os eventos, destacam os seus sentimentos. As personagens dialogam entre si, usando-se o grafismo próprio dos balões de fala, a história vai-se desenrolando *como se se tratasse de*

uma entrevista-conversa entre um pianista famoso, em fim de vida, e uma jovem estagiária do jornal *Le Monde*, aparentando seguir-se o modelo pergunta-resposta. Destacamos o *lettering* manuscrito de Abranches, a reproduzir a escrita incerta do diário, por K.(?), a transcrição manual, sofisticada, em Melo e Cavia, da carta de Anne-Marie para Julien e da de Julien para Sophie, reforçada pela aparente irregularidade do traço no formato das legendas (BPS, pp. 198-201; 292-299) e as transcrições das pautas de música. Em *Balada para Sophie*, impõem-se os caracteres tipográficos, alguns mais destacados, a enfatizar certas palavras, os sentimentos e o comportamento dos enunciadores (BPS, pp. 28, 54-55, 151, 223, por exemplo).

Eisner (1996) é pragmático, quanto ao uso do balão de fala na reprodução verbal: se num dia gélido, é visível a *neblina* a sair da nossa boca, porque é que os balões de fala não hão de inscrever as palavras a sair da boca das personagens?

Tal como acontece com outros marcadores específicos do *medium* sobre o qual refletimos, antecipamos as propriedades visuais e plásticas do balão que potenciam a experiência de leitura e a dimensão da flexibilização na significação do balão de fala/pensamento. Na situação de leitura, a atenção recai certamente nas palavras, mas também no *design* do balão e das palavras ou das formas que o mesmo contém, pois este determina, concomitantemente, o significado do texto e a respetiva intenção. Presente em poucas vinhetas, o balão de fala é outro elemento *sui generis* em *O Diário de K.*, é uma mancha branca que se sobrepõe na imagem ou que concentra a transcrição de diálogos do texto de Brandão, entre o Palhaço e o velho *clown* e entre Pita e Gregório. Nestes diálogos, os contornos são definidos, geralmente, pela moldura da vinheta e/ou pelos das figuras ou da paisagem (ODK, pp. 48-56), o balão ocupa, então, bastante espaço na vinheta, certifica a diagonal texto-imagem (primeira vinheta, p.49, segunda vinheta, p.50), dá continuidade à fantasmagoria que são as personagens. A atribuição da fala à personagem é feita através de uma única linha curva, marcada a preto.

Balada para Sophie segue o *design* habitual do balão de fala, este é uma estrutura elítica com uma espécie de cauda (curva) que define a personagem que fala, se a história se situar no presente diegético; nos recuos temporais, o balão assume a forma de um retângulo, meio irregular, cortado nas arestas, o *design* segue linhas retas e perpendiculares e/ou oblíquas, para indicar a personagem que intervém (BPS, pp. 154-155, por exemplo). Salientamos a relação entre a forma do balão e a expressão fisionómica da personagem, a gestualidade e a colocação corporal e a interpretação desses elementos, já que elucidam acerca da funcionalidade do balão e jogam, igualmente, com a reciprocidade e a simultaneidade. Em casos em que o tom de voz é mais intenso, o balão apresenta-se

mais irregular e estrelado, mostrando reações do público (BPS, pp. 38,143), insultos (BPS, pp. 71, 85), entusiasmo ou desagrado (BPS, pp. 103, 195), *ordens* (BPS, pp. 169, 245) ou outras situações em que tom e voz se modificam. Mais, o estado de surpresa ou estupefação das personagens, por motivos variados, é claramente ilustrado na expressão facial, mas é reforçado com uma série de linhas que irradiam da cabeça das personagens (BPS, pp. 41, 96-97, 115, 181, 185, 198, 207, 221, 266, 293, 305).

Os balões com formas/linhas diferentes cumprem, também, a função de identificar o canal de comunicação (a rádio ou televisão, por exemplo). Assim, em Melo e Cavia, a reprodução do som através de outro *medium* é apresentada num balão redondo, com pequenas arestas (BPS, p. 48; auscultadores) ou é acrescida de uma linha branca que contorna, em separado, uma estrutura mais irregular e que transmite a euforia, pelo fim da guerra (BPS, p. 129; rádio), ou que contorna uma forma retangular ou redonda, como nos seguintes casos: reportagem radiofônica do concerto de François Samson, a favor das vítimas do Holocausto, causa para que Eric Bonjour, “o famoso entertainer e showman” (BPS, pp. 158-159) também contribui com uma doação financeira e rivalizar com o seu hipotético concorrente; num ecrã de televisão, Eric Bonjour, num cenário tropical, apresenta o seu programa e vai cantando (BPS, p. 150). A reprodução onomatopaica do miar do gato ou do piar do pássaro tem, também, estruturas particulares, facilmente reconhecíveis (BPS, pp. 48, 77).

Ao refletirmos sobre a diversidade formal e semiótica do balão, parece-nos que este cria diferentes níveis formais, funcionais e narrativos que convergem, todos, para a ficcionalização do *medium*, sugere-nos, em simultâneo, diferentes estratos de realidade e de ficcionalização do eu bastante adequados ao relato autoficcional de K. e de Julien Dubois, tal como a diversidade de vinhetas e pranchas e a existência ou não de marcadores das mesmas e as elipses, que já vimos a referenciar. Indiferente ao ilusionismo da imagem, normalmente o balão tem a mesma cor branca do suporte, coincide com uma parte de supressão da imagem, melhor, de opacidade sobre a mesma, a sugerir dois planos de visualização sobrepostos, o do balão, à frente, visível, em primeiro plano, e atrás o prolongamento do desenho, no plano da imaginação (note-se, em Abranches, a sobreposição de planos, a prevalência, ou equivalência?, da imagem-texto sobre a imagem-figura e a opacidade de ambos). Se a disposição do balão coarta significado, por um lado, também acrescenta, por outro, devido ao texto nele inserido e pela relação dinâmica e rítmica entre imagem e texto, uma relação baseada na complementaridade. A bidimensionalidade do balão, que diverge da tridimensionalidade da imagem, as variações tipográficas, a transição entre diferentes tipos de letra e o simbolismo

associado, ou outros marcadores mais inovadores, refletem a vitalidade e o vigor do mesmo, quanto à multiplicidade da informação que pode conter/transmitir e cuja relevância reverte a favor do prosseguimento da leitura e do desenvolvimento do enredo; o vazio do balão não é mais do que o reflexo do vazio da personagem ou da sua impotência. O leitor experiente na leitura de novelas gráficas compreende esta funcionalidade de forma praticamente automatizada, tal como a função de direcionar o olhar, seguindo a localização do balão na vinheta e cumprindo a regra de apreensão ótica do geral para o particular: sabemos que em momento algum o leitor se desliga do facto de ter entre as mãos um objeto que é, na sua origem, artesanal.

O poder do desenho deriva da tensão entre ler a imagem como um único momento e lê-la como uma compressão síncrona de uma extensão temporal, entre a leitura icónica, simulacro assumido, e a leitura simbólica baseada no que é convencional. Para seguir a lição de Lessing (1766), o pintor e o escultor deveriam escolher um único momento da ação e esse instante deveria ser «the most pregnant one, *the one most suggestive of what has gone before and what is to follow*» (Groensteen, 2013, p. 25; itálico do autor). Lessing atribui o domínio do espaço à pintura e o do tempo à poesia, mas ambas são formas de representar a percepção e, acrescentamos, a autoficção. A poesia, na relação com a linguagem, descreve facilmente a experiência do tempo, ao contrário da pintura; a imagem alarga-se no espaço, mas é apenas um instante no tempo; as palavras, como as dos balões de fala, estendem-se no tempo e no espaço. Scott McCloud (1993) demonstra que na vinheta há a representação do tempo e da sua duração, através da linguagem, ou pelas linhas de movimento que mostram a figura, ou diferentes figuras, subtilmente separadas no tempo, consoante a direção que o olho segue ao examinar a vinheta. Mikonnen (2017) interliga na duração o tempo da história, o da representação e o do leitor, sendo frequente a mudança de ritmo em função do destaque de um determinado acontecimento: o ritmo das interpretações pianísticas de Samson requer mais detalhe, icónica e temporalmente, do que as de Dubois ou Bonjour; a pormenorização, e a duração da representação, do primeiro encontro entre Julien e Anne-Marie é harmonizado ao bem-estar das personagens; o processo de desintoxicação de Julien ajusta-se ao sofrimento da personagem e à obediência extrema de Marguerite que nunca intervém. A apresentação do circo requer importância e destaque similares aos que o Palhaço atribui àquele espaço, como potência de vida, de arte, de amor e de morte.

Ainda que o álbum de Abranches seja contemplativo e não haja recurso a linhas de movimento, este é percecionado claramente através dos gestos e do vagabundear das personagens, pelos becos da cidade e nos arredores da mesma (ODK, pp. 16-19). No circo, a atuação dos artistas, o

resfolegar do cavalo, a oscilação das escadas de corda e do trapézio, a deslocação do cabelo dos trapezistas no ar, durante a execução das piruetas, e as reações do público evidenciam bem o movimento dos primeiros e o efeito que o mesmo tem no segundo e a passagem do tempo e a duração (ODK, pp. 34-47). Mais dinâmica, *Balada para Sophie* dispensa, também, essas linhas adicionais (linhas tênues representam o assalto e a agressão a Julien, Adeline movimenta a mão diante dos olhos do pianista, depois de este sofrer uma ausência súbita, Julien cumprimenta Marguerite efusivamente (BPS, pp. 75, 117, 266)), embora as sequências de movimentos das personagens, a posição corporal, os gestos e as fisionomias ilustrem a passagem do tempo e a duração do mesmo. Reparamos que o primeiro contacto entre Adeline e Julien é marcado pela pausa da primeira, no exterior da propriedade, na porta da casa, no *hall*, na sala onde se encontra o pianista. Segue-se o diálogo entre Julien e a jornalista, a recusa da entrevista e a saída da estagiária que se senta nas escadas e aguarda até à manhã do dia seguinte. Nestes espaços temporais, as expressões fisionómicas e os gestos vão-se alterando consoante o que é visualizado e sentido, a mudança de cor nas três vinhetas transversais é prova do tempo a avançar, do dia à noite, enquanto a personagem vai escolhendo a melhor posição para passar a noite e adormecer, na companhia de Maurice e dos gnomos-anões, no jardim, ao lado das escadas (BPS, pp. 8-19). Quando Julien se torna sem-abrigo, ao mudar a página, a personagem surge com barba e cabelo crescidos e desarranjados, indícios de evolução cronológica, entre uma e outra vinheta (BPS, pp. 87-88).

Cruzando as elipses e minimizando-as, o diálogo que se mantém de umas vinhetas para as outras introduz, então, temporalidade, com o resultado paradoxal de as personagens que coexistem na vinheta se posicionarem de forma diferente, em relação a essa marca cronológica (Miller, 2007), isto é, cada uma permanece no tempo do seu discurso, facto que nos faz adiantar a não correspondência temporal entre as personagens, na diegese, e a percepção/vivência de cada uma do/no seu tempo, em equidade ao texto narrativo. Ainda, em vinhetas ou pranchas silenciosas ou mudas, com representações do cenário ou de personagens imóveis, sem cenário de fundo, a temporalidade é indeterminada, parece suspensa, e o leitor responde a essa espécie de pausa com uma atitude igualmente contemplativa (ODK, pp. 3, 20-21, 34-35; BPS: 6-8, 17-19, 47, 206, 225-227). Sem a linguagem a controlar o tempo, ou outro indício nesse sentido, cada mudança visual bloqueia o acesso do leitor ao acontecimento, sem este pressupor por quanto tempo se manterá esse distanciamento. Uma vinheta sem texto, intercalada em outras com texto, é, então, uma marca significativa de pausa na ação: os motivos que provocam essa pausa serão tão diversos quanto os contextos actanciais e situacionais e a interpretação de cada leitor, mediante os sinais que a imagem e a sequência de

imagens lhe proporcionam. Destacamos, a este propósito, por exemplo, as páginas pré-anunciadoras da situação-limite de psicose tóxica de Julien (BPS, pp. 224-227) que, além da surpresa gráfica, requerem tempo ao leitor, para observação plástica e conclusão diegética minuciosas, e o modo abrupto como Julien põe termo às sessões de psicanálise, subornando o especialista (BPS, p. 235).

Consideremos que painéis alargados (remetemos para os exemplos já indicados) centrados numa circunstância de imobilismo (*stasis*) diegético, são um contributo fundamental para a contextualização e descrição detalhada de um momento ou espaço narrativos em particular, oferecem a possibilidade de o leitor se concentrar num instante crucial que muda o decurso da história, com representação mais complexa ou não, mas que suporta mais duração cronológica, não obstante a proporcionalidade entre o tempo de leitura, o tempo de representação e o tempo diegético não ser diretamente verificável e ser, sobretudo, sugerida ou, por vezes, ambígua. O tempo desenhado é inverosímil e fantasioso, concentrado e elástico, de acordo com as circunstâncias narrativas: se atentarmos nas elipses, nas imagens e na duração interna da imagem, reparamos que é a imaginação do desenhador que decide acerca da morosidade ou rapidez do evento e das vinhetas e dos outros componentes gráficos necessários à representação. Groensteen (2019) distingue a duração que é mostrada da deduzida, i.e., a duração visível e a duração real. Mostrar uma ou várias personagens em situação de imobilidade enfatiza as respetivas caracterizações, as expressões faciais e corporais, os gestos, as respetivas atividades mentais e os contextos referenciais. Como já destacamos, a aproximação inicial de Adeline a Julien faz sobressair o tempo de espera, contemplativo, a cadência entre uma ação e outra: na sala, a jornalista vê Julien, de costas, embalado na música de Samson, o primeiro impõe silêncio e pausa, para se ouvir e sentir a música, até que o disco termine; então, Julien volta-se para conversar (BPS, pp. 12-17). A imagem do poeta, em *O Diário de K.*, é absorvida pela profundidade do espelho em que o mesmo se olha, afundado no seu sonho, tal como o Palhaço (K.?) se perde e se esvazia no sonho de uma janela infinita, com vidros obscuros, ou na máscara de palhaço pré-anunciadora do seu fim (ODK, pp. 5, 20, 38, 60).

3.2.3 – Dinamismo autor/narrador/personagem, o pacto de leitura

A ficção, esclarece Chute (2016), trata a realidade como um efeito destinado a ser construído, o documentário/documental faz do real um facto para ser entendido, salientando-se a relação entre a representação e a realidade em termos de performatividade e transação. Ao contrário da

pormenorização que o texto descritivo expõe, com mais ou menos detalhe, a opção pela minúcia dos desenhos é uma solução estética do criador, o modo de *como* dizer ou mostrar, a interpretação visual da representação intelectual implementa o traço gráfico/desenhistico identificativo do estilo artístico, é autorreferencial. Marion (1993) sugere o vocábulo *graphiation* para referir o estilo ou *design* gráfico: “the lines, contours and colors constitute the gesture of enunciation in the drawing. Graphiation gives us an idea of what the creator of these images is like” (Kukkonen, 2013, p. 56). Notemos que o *design* gráfico impõe que o ato de ver se faça de forma indireta, isto é, através do traço estilístico do artista, “as signature rather than representation” (Gandelman, 1991, p. 10) e através da inter-relação entre imagem e texto, pela interferência do texto na interpretação da imagem. Deste modo, o leitor há de filtrar e interpretar o que o criador também já filtrou e interpretou, dimensão que é muito pertinente na adaptação abbranchiana. De facto, ao pacto triádico da proposta de Lejeune (1975) vai acrescentar-se a dimensão do desenhador.

É muito frequente que a criação de uma obra surja como o resultado de vários intervenientes, cada um com estilo e subjetividade próprios, o que complexifica a observação da mesma, dividindo-a entre o domínio da produção da obra/história e o da própria história. A cooperação artística é repartida entre o escritor-guionista, o desenhador, o colorista, o tipógrafo, embora muitas obras sejam produções de um único autor, como *O Diário de K*. Abranches segue a estética tendencialmente expressionista, algumas pranchas sugerem a técnica da gravura, opta por grafismo a preto e branco, com matizes de cinzento, cria figuras que são manchas esquálidas e esquivas ou que delinea com traços grossos, deixando-as esquemáticas e incidindo no desenho de rostos angulosos, de onde faz sobressair o olhar fremente mas cavo e as bocas comprimidas ou em esgares dolorosos, estrutura figuras caricaturais e carnavalescas, espantalhos e fantasmas de seres humanos e/ou palhaços, em quem a maquilhagem excessiva das bocas e a cruz nos olhos (ODK, p. 60) são indícios de amargura, mortificação e pulsão de morte. O retrato dos espetadores no circo sugere as mascaradas de Ensor, *L'Intrigue* (1890) ou *Ensor aux masques, autoportrait* (1899) — “The danger of the creative technique through *mortificatio carnis* is that it becomes in the end *mortificatio artis*”, esclarece Gandelman (1991, p. 123; itálico do autor).

Balada para Sophie é o resultado da colaboração, desde há vários anos, entre Filipe Melo, guionista, e Juan Cavia, desenhador e colorista, sendo a cor uma constante para estes autores. É de realçar a intervenção de outros coloristas, na representação da crise alucinatória de Julien (BPS, pp. 225-227), no tratamento dos fundos e da partitura manuscrita. A história está envolta na clássica tragicidade, associada à inevitabilidade do destino, com elementos fantásticos (realismo mágico?):

Samson, com 10 anos, interpreta prodigiosamente e “de memória os 27 estudos [de Chopin] sem uma **“única falha”** (BPS, p. 40; destaque dos autores), pianista e piano levitam, durante as atuações, e o mesmo acontece com Sophie, a tocar piano (BPS, pp. 111-112; 304-305). Para Julien, Hubert Triton é sempre um bode pestilento, “é assim que me lembro dele” (BPS, p. 54), o pássaro é omnipresente, acompanha o percurso de Julien, o pássaro salva-o, impede-o de se suicidar, quase sentimos que o pipilar da ave alterna com o *clic* do gatilho do revólver: é um “pequeno milagre” ou “a coisa mais bizarra”, “[p]arecia querer avisar-me que ainda não tinha chegado a minha hora, que ia ter de aguentar mais um pouco” (BPS, pp. 252-253). Esta espécie de proteção mágica é “herdada”, depois, por Sophie, tal como a do conforto e bem-estar que se desprende do gato Maurice e da lealdade de Marguerite. A primeira noite que Dubois e Anne-Marie passam juntos é de tal forma encantatória que Dubois até relaciona a chuva que os reteve com um alinhamento cósmico para favorecer a proximidade e a intimidade entre ambos (BPS, p. 176).

A multiplicidade de elementos que intervêm na criação de uma novela gráfica e a respetiva articulação/combinção entre eles justifica a variabilidade e a singularidade de cada narrativa, bem como a diversidade de leituras. Qualquer que seja a forma artística, sabemos que cada observador/leitor retém o que lhe desperta mais atenção, sendo necessário tempo e disponibilidade para descobrir e inventariar os detalhes, por isso, Zink (1999) afirma existir o tempo do leitor, durante o qual é este que é soberano, quer no modo como lê quer no tempo que dedica a ler. Como última estratégia, o autor propõe e o leitor dispõe, é este que anima, dá vida às personagens, instala o *seu* ritmo da história e o da *sua* leitura, confirma o pacto implícito autor-leitor, cria a *sua* autoficção.

É frequente, especialmente em obras contemporâneas, que a prancha não seja uniforme, ou seja, que as vinhetas tenham tamanhos e formas diferentes, que os limites entre elas sejam fluidos, que as elipses sejam permeáveis às imagens ou ao texto, como temos vindo a salientar. No espaço da prancha, as vinhetas são organizadas individualmente com a finalidade de a primeira ser observada como objeto global e visual, com imperativos artísticos similares aos de uma pintura: considera-se a simetria, as linhas de força, as oposições e os contrastes entre formas e cores e entre vinhetas, a ênfase de determinada vinheta, para que se preserve a integridade estética e neste macro-espaço, que representa a totalidade, se compatibilizem os mesmos princípios unitários da vinheta. Estas combinações têm, também, reflexo na demarcação e preferência do itinerário de leitura, por parte do recetor, aquele que, em última instância, como elemento ativo e participante, dispõe de total liberdade para, subjetivamente, definir o seu tempo, duração e ritmo de leitura.

A representação de figuras num fundo vazio de cenário, seja em pranchas ou em vinhetas, interfere, igualmente, com o ritmo de leitura e/ou a apreciação gráfica e estética; tanto em Abranches como em Melo e Cavia, a solidão, o isolamento ou alheamento das personagens são tratados com alguma similitude. Em Abranches, destacamos a apresentação simétrica, numa prancha-vinheta, de cada um dos hóspedes da pensão, num quarto esvaziado, ou a caracterizá-los em função dos seus hábitos noturnos (ODK, pp. 5-19), são sempre figuras sinistras que se escondem e se mutilam nos desejos e vontades e que vivem o sonho como única realidade: “Sonhar é tudo o que resta” / “...sonhar” (ODK, pp. 20-21). São duas pranchas em que a alienação da figura, de perfil e quase de costas, sintetiza e maximiza a das outras que a precedem na distribuição figurativa pelos quartos da pensão, a relevar a solidão persistente.

Em Melo e Cavia, o isolamento de Julien é potenciado pelo facto de a sua casa-museu marcar, de várias formas, o enclausuramento, enquanto espaço físico, extensivo aos habitantes, como já referimos. Enquanto signo, a porta, por exemplo, é performativa, especifica Gandelman (1991), ao analisar a simbologia da mesma na pintura e ao admitir-lhe um significado metafórico como limiar de acesso a determinado meio social. A porta, como signo de liminaridade, de rito de passagem, metaforiza “the dialectic of seeing, which always implies a being-seen relationship” (Gandelman, 1991, p. 43), tanto significa “ ‘to be able to pass’ physically from one space to another” (Gandelman, 1991, p. 38) como o inverso, ou seja, é impedimento, bloqueio à passagem. Adaptamos esta interpretação à situação de Adeline que, inicialmente, cruza o umbral, acede ao interior da casa de Julien, evidenciando-se a dialética ver/ser visto; depois de Julien recusar ser entrevistado, Adeline é conduzida ao exterior do edifício, a porta passa a ser um sinal de bloqueio, esta é marcadamente fechada a Adeline, trancada, até, parecendo encerrar os seus habitantes num túmulo, onde só os batentes existem como uma possibilidade de remoção do peso e de abertura (BPS, p. 17).

Em páginas com número ímpar, Julien é representado sobre fundo vazio, bege, ocre, ou verde, consoante está em casa ou, juntamente com Marguerite, se despede da jornalista, na cadeira de rodas, ou quando abraça Sophie, já no hospital, situações em que se associa a personagem à solidão e à doença (BPS, pp. 45, 47, 277, 291), evocando o *mind style* (Mikonnen, 2017). Relembramos, também, a solidão de Julien, depois de abandonar o hotel Bon Sommeil e a personagem vadia pela cidade, sendo assaltada e agredida, e “o que doeu mais na altura...” /“(...)”...foi perceber que estava completamente **sozinho**” (BPS, p. 75; destaque dos autores). A representação da figura caída no chão, na parte de baixo de uma ponte, com os óculos em primeiro plano, encontra correspondência na de Julien caído no chão do quarto, com os óculos ao lado, desta vez “[n]ão sozinho, pelo menos”

(BPS, pp. 270-271), Marguerite ajuda-o na recuperação. A sequência de vinhetas, o detalhe dos desenhos, as perspectivas e os planos variados, de baixo para cima e em voo de pássaro, engrandecem as figuras, as respetivas sombras, pés e mãos e os corpos dobrados de ambas.

Julien e Anne-Marie veem-se, pela primeira vez, no evento de beneficência, os olhares de ambos cruzam-se, destacando-se mutuamente. Este momento, breve, é mostrado numa prancha, onde, numa primeira tira com três vinhetas paralelas se observa Julien, sozinho, enfasiado e sentado, o olhar só é avivado e o ânimo reavivado ao destacar Anne-Marie. Depois, outra tira com outras três vinhetas, maiores, paralelas e simétricas, mostram Anne-Marie, de pé, Julien, ao centro, também de pé, e de novo Anne-Marie – “Uma coisa era certa... eu tinha de a ver outra vez” (BPS, pp. 165, 162), portanto, a harmonia e o equilíbrio representativos dominarão, igualmente, durante o primeiro encontro entre os dois, depois do espetáculo de bailado, e na noite que passam juntos (BPS, pp. 171-188). A sequência de vinhetas retangulares a expor a “ocupação” festiva da casa de Julien, a descoberta de Julien, a mãe na cama com um dos alemães, facto que vai sendo indiciado, pode ser lida e apreciada, segundo a ordem habitual de disposição das vinhetas na página ou intercalando as vinhetas de uma prancha com as da outra, em movimentação ocular longitudinal, por ambas as pranchas, uma vez que encontramos sentido na leitura das sequências em ambas as direções (BPS, pp. 66-69); o mesmo procedimento de leitura é admitido durante a visualização de Julien e de Anne-Marie num bar (BPS: pp. 184-187).

A regularidade das pranchas e das vinhetas retangulares que mostram o episódio da captura do gato Maurice, a repetição da árvore para onde o animal sobe, a presença de Julien e Marguerite nas mesmas, a alternância, e a sobreposição, do espaço exterior e do interior da casa, a confluência de duas perspectivas narrativas conferem vivacidade e ritmo cinematográfico a mais um episódio (BPS, pp. 212-214). Neste e em outros episódios, a presença contínua de uma ou mais personagens nas sequências de vinhetas, assegura coerência e continuidade narrativas, o leitor interpreta sinais e constrói expectativas relativamente à história, o *continuum* visual é uma convenção fundamental na banda desenhada que permite a sua classificação como *medium*. A atenção do leitor recai sobre a flexibilidade corporal das personagens e a orientação do olhar das mesmas que segue, persegue, com avidez, sobre a mudança nas perspectivas e nos ângulos de visão, a deslocação das personagens nos espaços, em combinação com a progressão temporal e os efeitos de luz e cor. São maneiras de sugerir, sempre, a continuidade diegética, de transmitir o adensamento progressivo do enredo, de resguardar o entusiasmo do leitor, adiantar-lhe propostas de leitura e de orientação na mesma e ainda admitir a intermediação daquele no relato.

A personagem assegura a imagem de coesão semântica e narrativa, é à volta da mesma que se organiza a história e é ela quem possibilita ao leitor o entendimento lógico das sequências, a nível espaço-temporal: “Characters are worth the reader’s attention, perhaps predominantly, because they are sentient beings who have anthropomorphic features” (Mikonnen, 2017, p. 106). Integramos neste esquema a antropomorfização do pássaro Tintin e do gato Maurice e, inversamente, a interpretação zoomórfica e bestial, metafórica e denotativamente, do maestro Hubert Triton, sempre incorporado no oculto, no vicioso e no mal; Tintin e Maurice são sempre engrandecedores na apologia conotativa do bem.

A representação de uma figura autoral exige a abstração da sua identidade real: ocorre a transformação de um sujeito real numa figura narrativa que se move a um ritmo ditado pelo enredo da história; certifica-se o pacto autobiográfico, com a coincidência homonímica entre autor, narrador e personagem. No entanto, esta personagem, podendo superintender ao relato, é condicionada por um modo narrativo que não controla, o gráfico, onde a sua figura é ao mesmo tempo uma representação e uma simplificação, uma convenção sem a contingência da identidade, uma representação de uma representação. A relação entre o autor e o narrador, a instância narrativa virtual que intermedeia o autor, a história e o leitor, ganha pertinência quando este último pretende autonomizar quem escreve daquele que desenha. Perspetivar este formato como um conjunto de narrativas separadas e articuladas por uma entidade específica que resultam numa narrativa superior implica a subdivisão do narrador em diversas entidades virtuais, cada uma responsável por uma parte da narrativa e com acesso a uma focalização própria. Simplifiquemos: o narrador, entidade que, virtualmente, emite os signos, surge associado ao texto, pode ser personagem ou não do mesmo e será homodiegético ou heterodiegético; a focalização, o ponto de vista, é, então, dependente da diegese e da forma como os eventos são estruturados. O narrador pode ser, também, uma personagem que tem a função de narrar ou, então, é o autor, isto é, o autor, na ficção, narra a representação ou representa a narração. O narrador homodiegético partilha o universo da história com as outras personagens, participa na história como personagem, sendo um ator no que conta, a esta forma de representação do narrador dentro do seu relato chama-se narrador actorializado (Groensteen, 2011). O narrador homodiegético pode ser autodiegético, protagonista do relato, ou testemunhal, tem um papel de observador ou de testemunhar o que se conta, o objeto da narração é a vida de outro.

Na banda desenhada, o narrador é identificado a partir da imagem e do texto, o desenho e a escrita intermedeiam a relação criador/autor-leitor. *Balada para Sophie* salienta a perspetiva de Julien Dubois que, na qualidade de narrador principal, expõe a Adeline os eventos e emoções que considera

determinantes no seu percurso vivencial, com consequências na sua carreira de pianista, fixando o objetivo primordial de homenagear François Samson. Desta forma, são ilustradas a memória, e as memórias, de um narrador adulto, em final de vida, que conta e revive o seu passado, num nível extradiegético. Genette (1983) explica que qualquer relato, em qualquer meio, é transmitido por um narrador extradiegético, porque em qualquer narração se verifica, abstrata e temporalmente, “dissonância” entre o que é contado e o sujeito que conta, quer dizer, posicionado no presente diegético, Julien conta o seu passado. Ambos, presente e passado, são mediados pela novela gráfica; porém, ao relatar as suas experiências, Julien adota a funcionalidade autodiegética, procedimentos verificáveis, e comuns, na autobiografia e na autoficção. Mais, a personagem é actorializada, é uma personagem que tem sempre representação visual e o seu discurso incide na primeira pessoa verbal.

Tal como Julien, também K. e Marguerite são relatores e atores das suas experiências, têm representação visual e são partícipes nas histórias que contam ou são testemunhas do que narram. É nesta qualidade que o testemunho, a vivência ou o depoimento permitem o confronto com a realidade, com o sofrimento físico ou psicológico, o trauma, individual ou coletivo, como podem ser entendidas as experiências de Julien, Samson ou K. Esta personagem conta as suas vivências, expõe sobretudo o ser que é, vinculado ao sonho, ao ideal, e o que deseja ser, escritor-artista, na qualidade de testemunha-documental, expõe o fim da vida de um Palhaço miserável que “[m]etia medo e afugentava as pessoas” (ODK, p. 25). Além disso, sintetiza o percurso existencial de um outro, coincidente com o seu, testemunha a morte de Gregório, integra uma companhia circense. Marguerite é a testemunha do processo de desintoxicação de Julien, presencia o resgate do gato Maurice, relatado por Julien e perspectivado, também, pela mesma, vive a evolução da doença oncológica do pianista até à sua hospitalização, acompanha o respetivo funeral, sente a dor da perda do *menino* Julien e discorda do epitáfio, “[v]ivre chaque jour comme si vous avez un cancer” : “Continuo a achar que é de muito mau gosto.”/”Com tantas frases bonitas que ele dizia...” (BPS, p. 294). É a criada que, actorializada, conta a Adeline o contrato e as regras que Julien lhe impõe e o cumprimento rigoroso das suas ordens, sem nunca as questionar nem intervir diretamente, a não ser que *Monsieur* consinta; assiste, silenciosa, à desintoxicação de Julien e serve-o, depois, com absoluta dedicação, como criada, enfermeira e amiga do *menino* Julien.

Outra analepse visual, e textual, introduzida no relato principal, outra *mise en abyme*, agora sob a perspectiva da personagem Anne-Marie que conta a sua relação com Julien. Anne-Marie deixa ao pianista uma carta de despedida no quarto de hotel onde se encontram furtivamente. A leitura e a transcrição da carta são acompanhadas de imagens que ilustram a relação da bailarina com François

Samson, destacam o retraimento e a alienação emocional e psicossocial do seu marido, confirmam a paixão por Julien. Como já referimos, ler esta carta corresponde a visualizar um registo filmico de um tempo passado, é uma retrospeção que é uma espécie de curta-metragem cujas imagens são apoiadas pela voz em *off* de Julien. A carta-testamento de Julien para Sophie tem um funcionamento idêntico, a nível gráfico, projeta as disposições finais, melhor, testamentais, de Julien, é, portanto, prospectiva, adianta um futuro para as personagens, ao iniciar um tempo pós-Julien Dubois, aquele que é o da pós-memória, inter-geracional e inter-diegético, assente na reconstrução da memória, sendo esta mediada pela imaginação e pela narração (Hirsch, 1993). Na teoria de Hirsch, o conceito implica não só um posicionamento emocional, mas também o envolvimento ativo — doravante, caberá a Sophie dirigir a escola de música e projetar universal e infinitamente os nomes de Julien Dubois e de François Samson, consagrando a indecidibilidade e a ininteligibilidade da música através da magia das suas interpretações pianísticas.

Destaca-se, em ambos os episódios de leitura das cartas, a voz *off* de Julien, a tornar presenças as ausências, a de Anne-Marie, no primeiro caso, a do mesmo Julien, no segundo. A carta de Anne-Marie é um documento pessoal e íntimo que o pianista revela pela primeira vez, reporta uma vivência em segredo, num tempo passado e irrecuperável, está em causa a perspectiva de Anne-Marie sobre a sua relação com Samson e com Julien, por isso alteram-se as cores na representação, facto já assinalado (BPS, pp. 198-201). A carta-testamento de Julien para Sophie é escrita no hospital, pelo próprio pianista que, em simultâneo, vai projetando a visualização da ação, num tempo no qual já é ausência física, ou seja, no espaço da escrita e da leitura deste documento sobreposicionam-se e conjugam-se tempos, personagens e vozes. O filme que esta carta constrói, prospetivo, seleciona as mesmas cores do presente diegético constantes na novela gráfica, pre-ditando o futuro tranquilo e radiante de Marguerite, Marie e Sophie, tal como é pre-disposto “[a]vec Amour, [por] Julien Dubois” (BPS, pp. 292-299).

Podemos considerar que nos relatos referidos anteriormente, inseridos na trajetória de vida de Julien, a representação ocorre mediante uma relação temporal direta, o enunciador e o interlocutor dialogam entre si e a representação é simultânea. Através de uma espécie de “deixa” ou mote, digamos, o narrador principal inicia um relato no qual não toma parte no presente diegético, que é continuado por uma personagem secundária, mas que é ilustrado e contado: um uivo perdido na noite conduz ao relato da história de outro Palhaço; Julien testemunha a detenção de Samson, humilha-se, mas intercede para que aquele seja libertado de Drancy. Sem o conseguir, Samson é transferido para

Auschwitz, onde dirige uma orquestra de prisioneiros ³⁶ : “Consegue imaginar música mais triste do que essa?” (BPS, p. 127); “Ele nem sequer era judeu, fez aquele número todo só para os chatear” (BPS, p. 125).

Julien introduz o relato de Marguerite, mas é esta que explica a Adeline a sua presença naquela casa, as vivências com o primeiro, expõe as suas relações familiares, inquire Adeline quanto à sua vida afetiva, para se iniciar, depois, a Parte V, *Sophie Landran*, e vemos, então, a atuação da personagem Sophie sem mais informações do que as suas ações, numa perspectiva externa. No início da obra, é a paciência e a determinação de Adeline/Sophie que nos conduzem à história de Julien Dubois e das outras personagens, pois tem o objetivo de clarificar a relação da mãe, Anne-Marie Landran, com este pianista; no capítulo final, a jornalista surge com a sua identidade verdadeira, é professora de música, vive uma relação amorosa com uma mulher, Marie.

Para o investigador, é importante determinar as figuras do narrador em que este se apoia na diegese e perceber a quem atribui a transmissão do saber, a focalização, e os pontos de vista e escuta, como a ocularização e a auricularização (Gaudreault & Jost, 1990). Miller (2007) transporta estes conceitos para a banda desenhada, ao admitir a possibilidade de dissonância entre o que se lê nas legendas e o que a imagem mostra, como evidência, ténue, de crítica (ironia), em relação às personagens ou à história. Ao vermos pelos olhos de alguém, ocularização, a nossa percepção, e cognição, são influenciadas pela perspectiva dessa personagem, como já salientámos. Uma vez que a banda desenhada é um meio silencioso, a auricularização, a percepção sonora, ocorre através das reações às imagens e às palavras que evocam ruídos ou sons, as onomatopeias (BPS, pp. 48-49, 122-123, 213, 252, 253). Os diálogos e os ruídos são experiências sonoras, entendíveis, também, como visuais. Perante esta conceptualização preciosista, até admitimos que a compartimentação percetiva possa ser mais extensiva e compreender, também, as experiências do tato, do gosto e do olfato, para que a experiência da leitura resultasse completa e totalmente imersiva; ainda que nos permitamos especular, a transposição sensorial para este ou outro meio só ocorre, por enquanto, através da descrição mais ou menos minuciosa das sensações referidas.

No meio que analisamos, esta avaliação determina a leitura do texto, se este existir, e/ou a observação criteriosa dos desenhos, a par da densidade e plasticidade das figuras e em correlação com o estilo gráfico: a eloquência dos desenhos que mostram a relação sexual entre Julien e Anne-Marie dispensa quaisquer palavras; o discurso erotizado de Pita que inflama o desejo em Gregório é

* Porée (2000) evidencia a coexistência possível, bem aceite e natural, do assassinio e da cultura, do terror e das belas artes: “ainsi à Auschwitz, où, à l’instigation des autorités du camp, un orchestre classique formé de prisonniers ponctuaît à intervalles plus ou moins réguliers les journées de travail, les pendaisons publiques et le fonctionnement ininterrompu des crématoires” (Porée, 2000, p. 100).

complementado pelo grafismo curvilíneo do texto e dos desenhos (ODK, p. 55), o corpo e o texto são mapas ou paisagens antropomórficos que permitem leitura ótica e tátil (Gandelman, 1991). Também o espetáculo no circo, cinemático, por excelência, resulta em experiências visuais, auditivas e táteis (Gandelman, 1991, pp. 34-47, 58-63). Adeline aprecia os chás de Marguerite, os grandes planos mostram-nos essas infusões de plantas variadas e a personagem degusta-as sempre com agrado (BPS, pp. 188-189; 166, 119-120, 276). Julien acaricia e escova o gato Maurice com carinho e prazer, vai aos tratamentos, saboreia os gelados tranquilamente, desfruta momentos e sensações simples, como explica Marguerite (BPS, pp. 151, 208, 217, 218-221, 273). Mesmo que não possa tocar piano, a experiência tátil deste instrumento permanece nas suas mãos e no seu corpo e é manifestada exteriormente de cada vez que ouve, compenetrada e atentamente, os discos de Samson ou vê e sente a música de Sophie (BPS, pp. 12-13, 20-21, 26, 157, 206-208, 213, 248).

PARTE II

Capítulo 4 – O Artista e o Mal: representações artísticas na Modernidade e na Pós- modernidade

4.1 – O fascínio do trágico no pensamento do mal

A mente nebulosa e tortuosa, a ânsia fáustica de poder conduzem o ser humano a perpetrar atos de verdadeiro terrorismo, inimagináveis; a irracionalidade neles envolvida só muito no limite permite encontrar-lhes algum laivo de coerência, relativizando o enquadramento dos mesmos na dualidade mal moral e mal físico, quer dizer, “du mal *commis* dans la faute et du mal *subi* dans la souffrance” (Porée, 2000, p. 11; itálico do autor). Direta ou indiretamente, a ação do homem tido comumente por mau sobre outrem implica o sofrimento do segundo e, sendo este vítima do mal do primeiro, sofre e padece o seu mal, num longo lamento de dor física, psíquica e/ou moral. Quem atua, é culpado e, por isso, pode ser punido, e a punição é um sofrimento infligido, explica Ricoeur, em *O Mal. Um desafio para a filosofia e para a teologia* (2005), mas, contrariamente à vítima que padece o sofrimento, quem é punido é, ao mesmo tempo, culpado e vítima. Deste modo, o filósofo considera que é através da pena que se transpõe a cisão entre o mal cometido e o mal sofrido.

Todos temos bem presentes as imagens “grandiosamente” terríficas dos atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, o sorriso cínico e soberano de Anders Breivik, aquando do seu julgamento, na sequência das explosões no centro de Oslo e do massacre na ilha de Utoya, na Noruega, executados a 22 de julho de 2011, ou a sucessão de barbáries invariavelmente associadas a qualquer guerra e às quais se atribui mais ou menos relevância, consoante os interesses geoestratégicos e político-económicos, como é o caso da invasão russa da Ucrânia, diariamente documentada em imagens e testemunhos arrepiantes. Estamos a tratar, sempre, de acontecimentos chocantes, difíceis de qualificar e que, lamentavelmente, se vão multiplicando pelo planeta, com repercussões sentidas a nível global. Parafraseando Zizek (2007), a tolerância e a agressão são duas palavras fetiche, pois o ocidente, e o ocidental, são tolerantes à distância, numa dimensão virtual, e a agressão pressupõe proximidade, ou seja, pratica-se a solidariedade com os povos de África, por exemplo, mas não com os africanos que vivem no nosso bairro. Tentar compreender o mal é aprender a reconhecer na opacidade dos signos um sentido inesgotável ou, para seguir a lição de Ricoeur (2020), criar hermenêuticas de símbolos, construir narrativas configuradoras de sentido, retroativas e

prospetivas, a que subjazem ideias universais ético-teológicas e/ou filosófico-antropológicas, como a mancha, o pecado e a culpa:

Le mal n' appartient pas à la lumière du monde (...). Drame de Création sur fond de Chaos originel, Dieu méchant des tragiques, récit de la Chute des anges, puis du premier homme, mythe orphique et platonicien de l' Âme exilée: autant de tentatives parallèles de l' homme civilisé pour inventer une cohérence moins contraignante que celle de la pure raison et dans laquelle puisse trouver sa place (Porée, 2000, p. 141).

Não obstante, adiantamos o que temos por verdade e, ao mesmo tempo, como uma hedionda incongruência: no século XXI, numa conjuntura de priorização de valores civilizacionais e éticos universal e tendencialmente respeitados, aceites ou, pelo menos, tolerados, continuam a cometer-se atos barbaramente sofisticados para os quais só se visualiza algum paralelismo no desligamento e retrocesso grotescos e crus do que, na atualidade, poderemos qualificar como a essência da alma/natureza humana. O mal possui energia e dinâmica tão criativas e tão ininteligíveis que o esforço de o reduzir a um mero processo crítico-racional entra em contradição com o que nos parece constituir a sua substância, ou seja, se destituirmos o mal do ónus de irracionalidade que lhe é polarizador de arroubo e deslumbramento majestáticos, aquele transformar-se-á num exercício de treino para quem concentra na vontade má e na ação má toda a sua ciência e onipotência. Paradoxalmente, “[c]quanto menos sentido tiene, más malvado es. El mal no guarda relación con nada que esté más allá de sí mismo, ni siquiera (por ejemplo) con una causa”, constata Eagleton (2010, p. 11), acrescentando tratar-se de um fenómeno que tem vindo a significar, também, “sem causa” ou que significa ambas as coisas ao mesmo tempo ou que encontra em si mesmo a sua própria causa, logo convizinhará com o bem. Schelling (1993) considera existir “necessariamente uma essência, tanto no Mal como no Bem, mas que no Mal se opõe ao Bem e transforma o temperamento nele contido em não-temperamento” (Schelling, 1993, p. 77); assim, este filósofo compreende o mal como um modo mais espiritual do que o bem, por representar um ódio verdadeiramente cru e estéril para com a realidade física. Entendê-lo, porém, como uma privação, e sendo o homem o único ser capaz de o partilhar, é este que vai contrariar a natureza do mesmo mal e fundamentar, aliás, a sua origem e continuidade.

Ainda de acordo com Eagleton (2010, p. 101), o mal tanto pode mostrar uma insidiosa deficiência humana como uma monstruosa acumulação de matéria sem sentido, abstração que afirma a não existência do mal no tempo: “Es en ese sentido en el que se dice que el infierno es para toda la eternidade” (Eagleton, 2010, p. 86). Este pensador apresenta os principais elementos que caracterizam o mal e que são: o estranhamento, o real irreal, a absurda superficialidade, “su agresión al sentido, la ausencia en el de una u otra dimensión vital, su manera de hallarse atrapado en la monotonía anestésica de una reiteración eterna” (Eagleton, 2010, p. 53). O acadêmico entende que no mal não há lógica de causalidade, como referido, é um fenômeno ilimitado no tempo e, por isso, perpetua-se idêntico a si mesmo, sem acusar quaisquer diferenças decorrentes da evolução temporal. Ivan, o mais lúcido e inteligente dos irmãos Karamazov (Dostoiévsky, 1880), insiste, desconcertado, que os factos se alteram, ao tentar compreendê-los.

De forma mais ou menos explícita, o mal é uma ameaça permanente, sub-reptícia, presente em muitos discursos teóricos contemporâneos, de forma velada ou explícita. De facto, à medida que a sociedade digital avança, avançam também as comunicações e as formas de ódio, vai-se viabilizando o crescimento de vontades em latência, a ponto de qualquer cidadão duvidar de si e da sua racionalidade e julgar que terá, igualmente, em algum recanto intangível de si mesmo, o desejo incontrolável de fazer mal. Procurar a origem do mal é ir de encontro ao ato em si, pois o mal só pode ser pensado a partir da experiência singular e no tempo e contexto precisos (Ricoeur, 2020). Notamos, como Arendt (2003) observa para o Terceiro Reich, que o mal tem “perdido aquela característica que o torna reconhecível para a maior parte das pessoas – a característica de ser uma tentação” (Arendt, 2003, p. 214) para passar a ser uma ação impessoal e insignificante, talvez, admitindo uma perspectiva mais rebuscada, tenha adquirido a tal aura de “*fascinação* [pois] (...), é o que fora julgado *impossível* que nos sufoca como *facto consumado*”, repetimos, juntamente com André Jacob (1998, pp. 74-75; itálico do autor). Se pensamos que o mal decorre da vontade livre do sujeito, que quem é malvado é responsável pelos seus atos, que quem exerce o mal nem sempre é psicopata, questionamos, sem que consigamos responder e ainda menos entender: um psicopata é naturalmente malvado ou é somente um doente que espalha o terror como forma de vingança ou de autossuplício para se superar e querer ser o super-homem?

Sem ser entendível, apenas, como um erro ou um incidente, nenhuma experiência real e pessoal do mal é comparável, no que respeita a negatividade vivida, os traumas que se lhe seguem e as estratégias de superação. Oscilando entre temporalidades para as quais converge a relação triádica passado, presente e futuro, o indivíduo é acometido, em concomitância, pela emergência da memória

e/ou pelo afundamento vertiginoso do esquecimento. A rememoração do passado, sob a experiência do presente, adianta modalidades cognitivas de atuação e prevenção futuras, assentes em outros padrões éticos, através dos quais se julga converter o mal em bem, com o objetivo de superar muito rapidamente o primeiro, pelo menos até à eventualidade de sobrevir outro desastre. Nesse período de prolongamento do tempo que sobra e enquanto o pior não retorna, até se admite que o sujeito possa viver em segurança, não obstante a experiência da temporalidade intermitente ser tão paradoxal quanto a representação do mal por vir, uma vez que este já não é parte do futuro, mas é presente obstinado e irredimível, é uma ameaça permanente, intemporal e contínua, que persegue o indivíduo, como se se tratasse de um espectro (Zizek, 2008).

Presentimo-lo na narrativa-testemunho de Blanchot (2003), pois o eu narrador salva a sua vida no instante em que vai ser fuzilado, por rebentarem combates entre os nazis e o exército francês: através da sua salvação e da da sua morada, o Castelo, “um jovem teve a experiência da injustiça social e política, uma experiência revolucionária”, confirma Derrida (2004, p. 94). O sujeito vive esse tormento, a experiência da quase-morte e o privilégio de pertencer a uma classe social favorecida, vive com “o tormento de uma injustiça, como uma falta *inexpiável*, inexpiável porque era a sua sem ser a sua. (...) [sofre] uma paixão como transgressão do interdito” (Derrida, 2004, p. 95; itálico do autor). O sujeito é a metonímia de todos aqueles que se salvam em circunstâncias idênticas.

4.2 – A banalidade do mal e/ou a superficialidade do eu

Hannah Arendt (1961), na qualidade de jornalista do *New Yorker*, segue o julgamento de Adolf Eichmann, tenente-coronel das SS, em Jerusalém, e surpreende-se com a impassibilidade fácil e a superfluidade com que este criminoso nazi, responsável direto pelos horrores do Holocausto, se refere aos atos de extermínio praticados a mando dos seus superiores. Através da série documental de Yariv Mozer, estreada no DocAviv2022, em Telavive, *A Confissão do Mal: As Gravações Perdidas de Eichmann*, podemos comparar, atualmente, o testemunho de Arendt, registado em *Eichmann em Jerusalém* (2003), às declarações e explicações, em viva voz, deste assassino em massa. O filme-documento apresenta excertos da entrevista do jornalista holandês e simpatizante nazi, Willem Sassen, a Eichmann, em 1957, em Buenos Aires, onde este permanece, ao longo de uma década, sob uma identidade falsa. Desaparecidas durante anos, as gravações são redescobertas no arquivo federal de Koblenz, em 2020, Yariv Mozer e Kobi Sit obtêm permissão para as divulgar. Nestas entrevistas,

Eichmann congratula-se com a execução diligente da sua função, expõe o antissemitismo convicto, o zelo na perseguição, prisão e extermínio dos judeus. A apresentação da transcrição escrita destas entrevistas, com correções manuscritas pelo mesmo Eichmann, foi sempre contestada por ele em tribunal, alegando tratar-se de uma deturpação (confrontado com esta documentação, o tribunal não a aceita, por não ter provas da sua autenticidade). Depois da captura de Eichmann pela Mossad (1960), Sassen vende este documento à revista *Life*, sendo publicado apenas um resumo em duas partes. A filósofa e estudiosa do antissemitismo Bettina Stangneth tem acesso às referidas gravações e publica, em 2011, *Before Jerusalem The Unexamined Life of a Mass Murderer*. Eichmann surge nesta obra tão altivo como o vemos no documentário de Mozer e Sit, é apresentado como um indivíduo inteligente, com discurso manipulador, hábil a esconder a sua crença real no genocídio e a adaptar a narrativa aos ouvintes e ao contexto e ansioso por se gabar da sua tenacidade em exterminar judeus, portanto Stangneth (2011) alega que não se trata somente de um burocrata, como propõe Arendt (2003). Para ele, a consciência é a moralidade da pátria, a lei sagrada é a que beneficia o seu povo: “Morality was thus not universal or, as Eichmann put it, “international.” How could it be, given that the Jewish enemy was an international one, propounding precisely those universal values?”, pergunta Steven Aschheim (4/09/2014), no artigo do *New York Times*, *SS-Obersturmbannführer (Retired)*.³⁷

Tanto o discurso de Eichmann, fundado em banalidades e estereótipos, quanto o seu aspeto de cidadão anódino, sem qualquer marca física ou patológica distintiva, “un ser humano pequeño y mediocre” (Larrauri-Max, 2001, p. 21), paradoxalmente, deslumbram Arendt (2003), isto é, chocam-na, como se uma pessoa com manifesta “incapacidade para *pensar* — e nomeadamente, para pensar do ponto de vista do outro”, “uma pessoa vulgar, ‘normal’, nem fraca de espírito, nem doutrinada, nem cínica, pudesse ser totalmente incapaz de distinguir o bem do mal” (Arendt, 2003, pp. 105, 81; itálico do autor). Em *Considérations morales*, Arendt (1996) evidencia a extraordinária superficialidade do agente, que não revela qualquer dificuldade em aceitar outro sistema de regras: “Il savait que ce qu’ il avait alors considéré comme un devoir était à présent appelé un crime, et il acceptait ce nouveau code penal comme un nouveau langage, sans plus” (Arendt, 1996, p. 26). Cumpridor diligente, Eichmann vai mais além da lei e do dever, insiste nas “virtudes e nos vícios da obediência cega — ou ‘obediência de cadáver’ (*Kadavergehorsam*), como ele próprio lhe chamava” (Arendt, 2003, p. 200; itálico do autor). Parece-nos que este retrato de Eichmann encontra correspondência naquele que Porée (2000) descreve como sendo o nazi ideal:

³⁷ In <https://www.nytimes.com/2014/09/07/books/review/eichmann-before-jerusalem-by-bettina-stangneth.html>

un être sans passion. La haine lui est interdite presque autant que l' amour. (...) un être purement rationnel. Convaincu de sa propre superfluité autant que celle des autres, il ne se soucie pas d'être vivant ou mort, d'avoir jamais vécu ou d'être jamais né. (...) On n'imagine le diable stupide ou sans méthode (Porée, 2000, p. 9).

Sem qualquer característica de sociopata ou de psicopata, Eichmann age por vontade própria. A frieza e a indiferença exibidas pelo criminoso nazi levam a jornalista e teorizadora da política, como se autoapelida, a refletir acerca daquilo que define ser a “banalidade do mal” exercido à escala mundial, conjecturando acerca da diferença entre o bem e o mal, entre o pensar e o agir, acerca da origem do mal. Numa análise que Arendt (2003) pretende que seja independente de qualquer grupo ou tendência política, a ensaísta acredita que o facto de pertencer à humanidade tem a terrível consequência de que cada um de nós, como indivíduo e como povo, carrega as responsabilidades de todas as atrocidades que se cometem. Esta “auto-culpabilização” e, acima de tudo, a generalização da culpa à humanidade não ilibarão o sujeito anónimo da mesma?

Para Adorno (1949), escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro — somemos-lhe Hiroshima e Nagasaki, Vietname, Ruanda, Sudão, ... e a conceção de um Deus bom torna-se, obrigatoriamente, obscena. A generalização e provocação deste pensador pretendem referenciar atitudes não críticas para atos puramente irracionais e que vêm fundamentadas em antinomias factuais, bastante comprometedoras, portanto a existência de crítica tem o objetivo de afirmar a possibilidade de sentido(s); assim, a arte é percebida como uma forma objetiva de expressão de uma sensibilidade e de consciência do sofrimento. Depois do apagamento e esquecimento do nome próprio, quem é exterminado nos campos de concentração não é o indivíduo, é somente o exemplar da espécie animal (Adorno, 1949). Em relação a Eichmann, Arendt (2003) conclui que aquele não julga criticamente os seus atos, não os questiona nem os pensa, é um executor apático e robotizado de normas extrapoladas pelas hierarquias, para resguardo de uma ideologia macabra: é um idealista “que *vivia* para a sua ideia (...) e que estava pronto a sacrificar tudo e, sobretudo, todos, a essa ideia” (Arendt, 2003, p. 97; *italico da autora*). Dessa forma o tenente-coronel protege-se do perigo de pensar livremente, ação que, essa sim, seria substancialmente mais danosa. Aceitando que a estupidez ou a inaptidão para pensar não são características gerais do ser humano, a filósofa depreende que o não pensar é uma maneira de qualquer indivíduo se proteger dos malefícios desta atividade de conhecimento racional — poder-se-á, então, estabelecer alguma ligação lógica entre o pensamento e o

bem, como indaga Maria José Cantista (2001) —, facto que permite perceber que “l’ occupation de penser est comme la toile de Pénélope: elle défait chaque matin ce qu’ elle a achevé la nuit précédente” (Arendt, 1996, p. 37).

Pensar é, afirma Porée, “être affecté par ses propres opérations mentales” (Porée, 2000, p. 102); pensar é uma atividade preventiva do mal e, se o mal é uma deficiência, uma ausência e/ou uma privação, não pensar comporta a privação de uma ação, é uma negação de um ato livre, assim, o indivíduo confirma a sua dependência em relação a quem pensa por ele. Pensar é, geralmente, um ato solitário, de abstração, em que se estabelecem relações entre as coisas que nos parecem aprioristicamente separadas, mas ser livre já requer a intervenção de outros, e a liberdade afirma-se na ação; assim sendo, Eichmann, modelo de refém de uma ideologia que pressupunha libertadora, age, mas porque não pensa nas suas ações, não pode afirmar-se como um cidadão livre, antes reforça a sua dependência, subalternidade e superfluidade.

Em *A religião dentro dos limites da simples razão* (1793), Kant distancia-se dos parâmetros religiosos comuns de mal como ausência de bem e estabelece ser o uso da razão a ditar tal antinomia; formula o conceito de mal radical, indissociável da ideia de liberdade, como sendo uma predisposição natural no homem, anterior a cada ação má, porquanto a essência do mal, o fundamento da ação, inata, é admitida ou rejeitada pelo indivíduo (Porée, 2000). Neste contexto, o ato mau fica em dependência da subjetividade e é consequência direta da fraqueza da vontade humana. O mal é radical porque o homem tem em si uma propensão para agir mal e, em plena consciência dos seus atos, exerce-o, prejudicando-se a si e aos outros, tornando-se, assim, o único responsável por essa ação. Esse diagnóstico não inviabiliza que, mesmo no mais vil dos seres humanos, surja uma inclinação para o bem, mas a não realização do mesmo comporta uma desordem moral ou um desvio da lei moral, universal, já que a propensão para o mal está interrelacionada com o facto de o ato em si ser livre, logo a razão exclusiva para o mal está no agente, paradoxalmente sustentada na vontade livre do mesmo. De acordo com Ricoeur (2020), Kant compreende que o homem “está ‘destinado’ ao bem e ‘inclinado’ para o mal; neste paradoxo do ‘destino’ e da ‘inclinação’ concentra-se todo o sentido da queda” (Ricoeur, 2020, pp. 270-271). Para este filósofo, a inclinação má não tem de ser um mal radical do qual o sujeito não possa libertar-se, “é antes uma tentação permanente sobre o livre arbítrio, um obstáculo que há que transformar em trampolim” (Ricoeur, 2020, p. 148).

Kant estrutura as inclinações ou propensões da natureza humana em três graus: o mais baixo, o da fragilidade, na qual o homem sucumbe facilmente a tentações que influenciam a sua capacidade de decisão; o segundo grau é o da impureza do coração que adiciona motivos não morais aos morais

para determinarem o dever da ação; por fim, o terceiro, é o da maldade e perversidade no qual a vontade e o desejo invertem a ordem moral; neste grau, qualquer ação será sempre má, porque tem como origem o prazer e contentamento pessoais. O homem possui a capacidade de decidir entre o bem e o mal, de agir bem ou mal e de se aperfeiçoar, desde que transforme os seus costumes e aja em conformidade com as leis morais (só existe oposição à lei moral porque esta é imposta ao sujeito), a experiência do mal revela o privilégio da vertigem da liberdade e, dessa forma, um mal radical não é um mal absoluto, confirma Porée (2000). Tanto em Kant como em Arendt, assume-se que o mal está diretamente ligado à liberdade humana e que o homem é o único responsável pelos seus atos, maus ou bons; Kant (1793) pensa o mal, com base na ética e na moral e Arendt (1996, 2003, 2018) reflete-o sob a esfera política. Sob esta perspectiva, Eichmann sujeita-se à contingência da responsabilidade individual pela qual é julgado em tribunal, fatalidade, e factualidade, que aparentam devolvê-lo à esfera do humano, se aquele “homenzinho” não consubstanciasse o que Arendt (2018) designa como mal radical.

“ *[S]s ‘achève ainsi l’histoire de l’homme coupable’ et commence celle d’un être à qui ‘tout est possible’* “ (Porée, 2000, p. 98; itálico do autor) — para Arendt, para quem tudo é possível, Kant é o único filósofo que suspeita da existência daquele mal, “embora logo o racionalizasse no conceito de um ‘rancor pervertido’ que podia ser explicado por motivos compreensíveis” (Arendt, 2018, p. 608). O limite para a maldade humana é, então, ponto de discordância entre Arendt e Kant; ainda que o conceito de mal radical faça prever o sentido de não retorno, a associação kantiana do mal somente à existência ordinária apõe-lhe um limite que o mesmo mal não tem aptidão para transpor, pelo que o mal radical kantiano não é suficientemente radical (Porée, 2000). Transmutada a natureza humana pela ideologia totalitária sediciosa, arrasada a inocência humana pelo horror e terror que destrói todas as barreiras, o mal radical tem a sua origem num “sistema no qual todos os homens se tornaram igualmente supérfluos” já que os regimes totalitários descobrem

que existem crimes que os homens não podem punir nem perdoar. Ao tornar-se possível, o impossível passou a ser o mal absoluto, impunível e imperdoável, que já não podia ser compreendido nem explicado pelos motivos malignos do egoísmo, da cobiça, do ressentimento, do desejo do poder e da covardia; e que, portanto, a ira não podia vingar, o amor não podia suportar, a amizade não podia perdoar (Arendt, 2018, pp. 607-608).

Distanciando-se da tradição cristã e do pensamento filosófico anterior a Kant, a originalidade do mal descrito por Arendt tem, então, como base a esfera política (com ligação à *polis* grega) – perante uma ideologia tão absurda, totalmente desconhecida e em rutura com anteriores conceções, num tempo sem continuidade nem sentido (Porée, 2000), o mal totalitário irá permanecer, absurdamente, “sob a forma de forte tentação que surgirá sempre que pareça impossível aliviar a miséria política, social ou económica de um modo digno do homem” (Arendt, 2018, p. 608), i.e, a luta pela sobrevivência, a indiferença dual Deus-homem e homem-homem suplantarão quaisquer princípios de consciência moral. A fusão do interesse individual com o da massa anónima, irracional, bestial e habilmente manipulada, força-o ao movimento no mesmo sentido, o do instinto mais primário de conservação e segurança.

O mal institui-se banal através da banal ausência de significado para quem o planeia e para quem se sujeita a realizar esses projetos atroz, com consequências terríveis, aterrorizantes e dilacerantes, para milhões de pessoas em todo o mundo. Através do recurso ao homem comum e indiferenciado, ainda que se verifiquem exceções, cada um de nós se torna num agente do mal em potência. Verifica-se a banalidade, sobretudo, através da anulação radical e absoluta da vida pública, da identidade, da individualidade e da liberdade em substituição de um mundo ilusório e fictício onde o homem, degradado até ao inumano bestial, não pensante e acrítico, não julga e é desumanizado (ou desumaniza-se a si mesmo como escape protetor?), para se reverter e perverter num trivial executor de funções, das *suas* funções, sem as questionar, conquanto as possa apreender como legitimadas e fundamentadas. Participante na construção de uma nova História, da qual o conceito de ser humano está erradicado (circunstância que inclui carrasco e vítima), desligado de culpa, intenção, vergonha, responsabilidade, arrependimento e remorso e de consciência, fundeia numa alienação que lhe é oportuna e benéfica, uma vez que a diferenciação entre o que convém ou não à ideologia e o que distancia o bem do mal é competência de outrem. A fundamentação da punição, por oposição ou desobediência, não amortece nem anula a inteira falta de escrúpulos quanto ao cumprimento das ordens, antes perverte e corrói ainda mais essa ação perniciosa, reforça a exposição da respetiva superfluidade humana, para deixar eclodir, com irreprimido vigor, o mal subsequente à ausência e/ou anulamento da vontade, o que implica “un *usage mécanique de la liberté*” (Porée, 2000, p. 101; itálico do autor).

Decorrente do tal imobilismo de pensamento que submerge o indivíduo na ignorância e/ou indiferença de si próprio, dos outros e do mundo, porque *não atua* e diligencia e se satisfaz numa *mimesis* reprodutiva, sem espontaneidade nem imaginação, determina-se um bloqueio automático

entre a teoria e a prática, a pluralidade humana é uniformizada “dans une structure comparable à une machine où chacun coïncide avec sa fonction” (Porée, 2000, p. 99). Embora dotado de capacidade de raciocínio e sem quaisquer patologias psíquicas, este indivíduo é inapto para perspetivar em si o que provoca no outro, *handicap* que lhe é conveniente e que o encaminha, também, para uma condição de anestesia ou sonambulismo e o transforma num ser em estado quase semivegetativo, que cumpre, com exímio rigor e ritualização, ainda que com férrea impessoalidade, uma dupla funcionalidade oscilante entre o que é real e tem existência, a vida privada, e o fantástico, inexistente e marcado pela ausência, a vida pública, mundana. O auge deste processo é o controlo integral, o aniquilamento da natureza humana, isto é, o domínio absoluto do outro, segundo a autora de *Origens do Totalitarismo* (2018).

Em *There is no Evil*, produção cinematográfica de 2020, Urso de Ouro, em Berlim, o iraniano Mohammad Rasoulof, condenado a um ano de prisão por uma realização que expõe e fere o regime do Irão, oferece um painel de quatro histórias, baseadas em factos reais, nas quais aquele que tem o dever, ou obrigação, de executar a sentença de morte adota diferentes perspetivas relativamente a essa ação. Além de ser uma crítica severa à pena de morte, frequente, naquele país, nesta ficção, que é também um ensaio, o carrasco e os seus eventuais dilemas constituem os motores da narrativa: vive-se o direito à desobediência e subseqüentes punições; há consciência e arrependimento?; Existe culpa?; A culpa *está* em quem ordena, em quem executa a sentença ou, como último recurso, no criminoso?;³⁸ Como atuaria o espetador, perante a inevitabilidade de execução da sentença de morte?

É na primeira história, *There is no Evil*, que sobressai a analogia com a teoria da banalidade do mal de Arendt e com a figura que lhe confere estruturação, Eichmann, ou qualquer outro criminoso: é com extremo pormenor que se assiste ao desenrolar da rotina diária de um pai de família que, sempre exemplarmente calmo e tranquilo, cumpre rituais, incluindo os da higiene pessoal: sai do trabalho, vai buscar a esposa e a filha, em família vão ao supermercado, ao banco, cuidam da mãe dele, jantam *fast food* descontraídos... Tudo é tão equilibrado e normal que quase raia o tédio. Pretende-se que o impacto desta história tão comum ocorra, de modo chocante e sinistro, no exato instante em que se fica a saber em que consiste o trabalho diário deste homem banal, solitário, fechado num cubículo hermético e assético, sem luz exterior e com poucos objetos utilitários, e onde a total ausência de barulho tanto agiganta o silêncio como o som de um aparelho de rádio ou de uma

³⁸ No filme *O Terceiro Assassinato* (2017, Hirokazu Kore-eda), as conversas entre o advogado Shigimori (Masaharu Fukuyama) e o réu Misumi (Kôji Yakusho), autor confesso de um terceiro homicídio e condenado a pena de morte, enredam o advogado, e o espetador, quanto à autoria do crime. Na prisão, o réu, imperturbável e frio, acrescenta novos factos que dificultam a descoberta da verdade. No vidro que separa advogado e réu, refletem-se e sobrepõem-se as imagens de um e do outro; face à ideia determinista da existência de pessoas boas e más e capazes de matar, o réu, mau, questiona quem é criminoso, o assassino ou o juiz que decide e profere a sentença? O acordo tácito entre cliente e advogado deixa implícita, no final, a inclusão deste no grupo dos que também matam.

cafeteira — num quadro elétrico, acende-se um botão que emite luz vermelha e, segundos depois, sucede-lhe outro com luz verde: o homem, sereno e longínquo, maquinal, sem ruído, carrega no botão verde, automaticamente, num outro lugar escuro e imundo, algum suporte é retirado de debaixo dos pés dos condenados enforcados.

Depois da terrífica brutalidade e repulsa que esta cena provoca no espetador, é que este percebe (?) e estabelece relação com uma cena anterior que expõe o alheamento deste homem quando, ao conduzir para o trabalho, de madrugada, na cidade silenciosa e deserta, num estatismo seráfico, observa a sequência das luzes do semáforo, vermelho, amarelo, verde. Se há algum sentimento, este permanece dramaticamente obscuro para o espetador. Deus será infinitamente bom, mas o mal existe (Ricoeur, 1986), Deus deixa que o homem *viva todos os dias a banalidade dos dias*, indiferente, sem remorso nem consciência moral, ou amoralmente consciente, constatação que hiperboliza a parte mais sinistra do ser humano. Eichmann e este funcionário iraniano exprimem a adesão a um sistema ultra-repressor, arditamente construído e contextualizado, inquestionável, a suprir exigências de salvaguarda da ordem pública e de proteção dos cidadãos, ambos acreditarão que agem em boa consciência, movidos pelo cego sentido do dever, da integridade e da obediência, princípios que os domesticam de maneira tão pérfida que a adoção de comportamentos abomináveis não pressupõe objeções ou hesitações de qualquer ordem. A possibilidade de rebelião conduzi-los-ia a igual punição. Nos dias que correm, o Irão tem vindo a mostrar aos seus cidadãos e ao mundo a repetição de lições de pura bestialidade para aplicar aos contestatários, como o enforcamento e exposição públicos numa grua, num camião. À paralisia silenciosa de *Bartleby*, veiculada na expressão “I would prefer not to”, poderíamos acrescentar uma multiplicidade de formas verbais, todas ineficazes — associamo-nos ao lamento que Melville (1853) regista na página final de *Bartleby, o Escrivão*: “Ah Bartleby! Ah humanidade!” (Agamben, 1993, p. 114).

Os outros relatos que compõem *There is no Evil*, independentes, retomam a problemática, sob outras prerrogativas: seguindo a síntese de Halpern, no segundo quadro, o ato heroico, “o herói é aquele que se recusa a disparar. No terceiro, há a dor do arrependimento, numa espécie de suicídio psicológico, tão devastador como a morte. No quarto, vemos as consequências brutais e duradouras do tal ato heroico” (2020), quer dizer, num conflito agonizante, é legítimo arriscar a vida em defesa da liberdade de consciência (*She Said, “You Can Do It”*)? É legítimo matar em nome do Estado e aproveitar os três dias de licença para estar com a namorada (*Happy Birthday*)? O pai que recusa executar uma ordem vive serenamente se lhe forem negados todos os direitos a ver a filha (*Kiss Me*)?

Seguindo uma perspectiva mais pragmática de Arendt (2018), só o retorno à vida na *polis*, à comunicação e sociabilidade como forma de eliminar o isolamento, afastaria o homem do mal, ideia que Freud também já desenvolvera em *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), *El mal estar en la cultura* (1999):

A mi juicio, el destino de la especie humana, será decidido por la circunstancia de si – y hasta qué punto – el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción (Freud, 1999, p. 92).

Porém, se o mal *está* no próprio homem, se coexiste com o ser ontológico e racional que o distancia dos outros animais, chegar-se-á, algum dia, a experimentar a utopia da erradicação do mal? A propósito do ensaio *L 'homme révolté* (Camus, 1951), Fernando Savater explica que a obra revela um diagnóstico que é sempre contemporâneo e muito assustador:

los seres humanos llegan a serlo del todo cuando se rebelan... mientras no vuelvan su rebelión contra la humanidad misma que tratan de alcanzar y que deben compartir. La injusticia es aborrecible pero la crueldad no sabe corregirla y, antes o después, se convierte en cómplice (Savater, 2002).

Arendt (2018) exorta contra o perigo das ideologias pela submissão e tirania do ludíbrio das verdades subjacentes e pelo erro de generalização que as mesmas cometem. A obediência cega de Eichmann, a ausência de rebelião relativamente a normas e ideologias emanadas superiormente, a inexistência de espírito crítico diante de atos horrendos são fatores que condenam e incriminam esse partidário nazi, fazendo-o cúmplice da solução final, perpetrada pelos nazis, para os judeus.

4.3 – Afirmação trágica do ser entre Diónisos e/ou Apolo

Baudelaire é categórico quando afirma existirem “em todo o homem, a toda a hora, duas solicitações simultâneas, uma para Deus, a outra para Satã. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir em grau: a de Satã ou da animalidade é uma alegria de descer” (Bataille, 1998, p. 42). Propulsionado por forças contrárias, de ascese, “a espiritualidade”, e de desregramento e dilaceração, subvertidos na “alegria de descer”, o ser empreende a via do esquecimento de si na embriaguez dos sentidos, até porque as leis da física nos ensinam que a força de gravidade o impele, naturalmente, no sentido descendente, o da bestialidade condenatória, deslumbrado e fustigado pelo êxtase e pelo horror; além disso, para Baudelaire (Wilde, Des Esseintes, Artaud, Cesariny...) “[s]er um homem útil pareceu-me [/lhe] sempre uma coisa deveras repugnante” (Bataille, 1998, p.43). O poeta vive estética e obstinadamente a negação e a recusa profunda e veemente da vontade, no sentido moral vigente; ao posicionar-se como individualista antiburguês, rejeita o bem-estar e a satisfação permitidos pelo progresso industrial do século XIX e, maldito por entre os malditos, faz Arte. Na interpretação de Bataille (1998),

[o] Mal, que o poeta pratica menos do que sofre a fascinação, é bem o Mal, dado que a vontade não pode querer senão o Bem, não tem aí a menor parte. Aliás, no fim, quase não importa que seja o Mal: sendo a fascinação a ruína da vontade, condenar moralmente a conduta fascinada é, talvez, por um tempo, o único meio de a libertar plenamente da vontade (Bataille, 1998, p. 47).

O artista deve manter um trato cordial com o mal, enfatiza Eagleton (2010), a fim de que a obra enobreça, e fazer de si mesmo uma espécie de imoralista, como se a sua arte lhe absorvesse qualquer vestígio de bondade ou santidade, uma vez que “[c]uanto más magnífico es ese arte, más degenerada es su vida. Los años finales del siglo XIX están repletos de paralelismos entre el artista — drogado, libertino, angustiado, empapado de absenta — y el satanista” (Eagleton, 2010, p. 62), mas quem desdenha a vida em detrimento da arte permite que esta surja impregnada de um heroísmo perverso.

No *Nascimento da Tragédia* (1871), Nietzsche explicita igualmente a dicotomia do ser, dividido entre Apolo e Dionísos, ou seja, entre os estados de sonho e de embriaguez, em êxtase, que fundamentam as artes da escultura, apolínea, e da música, dionisiaca, e que, unidas pela vontade, originam a obra de arte puramente trágica de que Wagner é o representante por excelência. Nietzsche (1871) anuncia o fim para a arte integrada no percurso da História; num tempo dessacralizado, anuncia a morte de Deus diluído num Universo caótico e, conseqüentemente, profetiza um *terminus* para a transcendência, pelo que a perspectiva da arte como transcendência está, igualmente, condenada. Desfeitos os elementos éticos universais, conjugado o princípio heraclítico de que tudo retorna incessantemente ao respetivo individualismo, ergue-se um novo homem a partir de fragmentos dispersos com vista a atingir o patamar supremo de superação de si mesmo no super-homem.

Marx, Freud, Nietzsche recusam as certezas da consciência imediata e demonstram que por detrás da evidência respira o monstruoso, assumindo a perfeita composição, e/ou des-composição, do mundo dividido entre a realidade e o sonho, condição que é indissolúvel da existência humana, por conseguinte, o indivíduo terá que construir uma nova humanidade cuja moral assente em autenticidade ética genuinamente consciente e realizável. Retine o absurdo, mas o pior é a infinidade desse mesmo absurdo que, sem nunca ter um fim, nem sequer *passa* depressa.

A perspectiva espiritual de Kierkegaard (1844, *O conceito de angústia*) conduz este filósofo a mencionar a terrível vacuidade e a ausência de conteúdo do mal; a forma mais pura e mais livre de conteúdo é o vazio, mas o caos é igualmente uma espécie de vazio, logo a forma e a desordem puras ficam difíceis de distinguir (Eagleton, 2010). Os santos e os pecadores são aqueles que interessam a Deus e não os bons, obedientes e aborrecidos. De Baudelaire a Genet, o artista é cúmplice do criminoso, do louco, “el adorador del diablo y el subversivo. Esto ha servido para pasar por alto el hecho de que parte del arte modernista fue tan vacuo como la existencia suburbana que ridiculizaba. Su ansia de formalidad pura lo volvió cautivo de un ideal del no-ser” (Eagleton, 2010, p. 72). É a descida aos infernos do não-ser, o afundamento na irracionalidade, no grotesco e no obsceno que pacificará os instintos e elevará, depois, o sujeito à redenção purificadora.

O êxtase nasce de um desequilíbrio, afirma Bataille (1991), e é causa de rejeição, fascínio e terror. O afastamento do homem da sua natureza humana, racional e quotidiana projeta-o numa forma de ascese que é compensatória para a sua vivência mortificada no mundo trágico que lhe dissolve a individualidade; através da ascese, o indivíduo enceta o caminho da salvação, expia a culpa e supera o pecado. Esta experiência potencialmente mística não deixa de ser uma transgressão, durante a qual o indivíduo cumpre o esvaziamento do ser, em estado de não consciência, para retornar um sujeito

outro, renovado e regenerado, que é, *a posteriori*, a buscada garantia de sobrevivência nesse universo descontínuo da razão e do trabalho. Para aquele intelectual, o misticismo, e outras formas de transgressão igualmente místicas, tal como o sagrado, o sacrifício, o erótico e a festa, são rituais de ascese e de libertação intermediados pelo domínio do profano. Todos estes rituais limitam a reentrada na animalidade, salvaguardando-se o princípio de que é pela associação de ambos os domínios, sagrado e profano, que é realizada a satisfação do sujeito. O misticismo é um elemento transgressor que traduz, então, uma forma de o homem se desligar da circunstância normativa de servidão permanente da modernidade, porém a verdade por que o ser realmente anseia está relacionada com o contacto imanente com a vida terrena e não com o contacto com o transcendente, essa espécie de “interdição transfigurada” que resume, ainda assim, o maravilhamento de que o transcendente é causa maior: referencia-se, aqui, a angústia do sujeito quando, dividido entre o recuo e/ou o avanço na experiência, vive o momento inefável de paralisação em que a transgressão anula a interdição e se lhe sobrepõe e que Bataille define como “o paradoxo do instante — a que só ascendemos fugindo dele, que se esconde se tentamos agarrá-lo” (Bataille, 1998, p. 48).

Sob o fascínio da interdição e da transgressão, mais do que sob o objeto interdito, o indivíduo consciencializa o mal, o resultado de praticar a ação má; tais constatações não o afastam do abismo, consumando-se a sua autodestruição. Constatemos que “[a] proibição diviniza aquilo a que proíbe o acesso. Subordina este acesso à expiação — à morte — mas a proibição não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que é um obstáculo” (Bataille, 1998, p. 14). Lamentavelmente, a História tem-nos comprovado o quanto, e de que formas, o mal triunfa, quer seja verificável ou não a luta da razão contra o mal, o ilógico e o absurdo. Conforme assinala Eagleton (2010), a transgressão é impulsionada a partir do momento em que se converte em norma e deixa de ser subversiva. A proclamação da morte de Deus anunciada por Zaratustra (1978), o assentimento laciano (1985) de que se Deus está morto, ou é inconsciente, nada é permitido e, não havendo autoridade, não será necessária permissão, são raciocínios que induzem ao facto de que a ideia de permissão não tem qualquer sentido. Paradoxalmente, à hipotética morte de Deus junta-se o acréscimo de interdição que desperta, de novo, a transgressão; ao perder a transcendência, o homem livre terá de ser muito mais responsável, ou responsabilizado, pelos seus atos.

A vivenciar o limite enquanto experiência do sagrado, definindo-se o limite pelo atributo de ambiguidade instituído aquando da apreensão afetiva do mundo informe e abstrato, não ordenado e em transgressão (se só há transgressão onde há interdição, se só há profanação onde há santidade, se o projeto permanece no limite, continua em não resolução e a ambiguidade mantém-se), o limite é

a forma possível de preservar tudo o que é normativo e que respeita o mundo do trabalho e do capital, como projeção e continuidade da História e do Homem. Bataille (1998) parece concentrar na literatura a experiência-limite, soberana, transgressiva e erótica e, portanto, insubmissa às leis da razão e da moral: “A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma pungente do Mal – de que ela é expressão, tem para nós, creio, valor soberano. Mas esta concepção não envolve a ausência da moral, exige uma ‘supermoral’ “ (Bataille, 1998, p.6). Vinculando a soberania ao mal, expondo como soberanas as ações que não servem para nada, a imposição de “supermoral” enquanto componente inibidora da ação livre afasta a possibilidade de transgressão absoluta. Como forma de comunicação não inocente, que requer lealdade e se decreta soberania, como afirma aquele autor, a literatura, na sua essência há de reclamar independência total em relação ao autor e ao leitor.

Ao enveredar pela observância do pensamento racional, ainda que alerte para a respetiva instabilidade, Bataille condensa na obra *Teoría de la Religión* (1991) um estudo antropológico e sociológico heterogêneo, para o qual vai convocando diversas disciplinas filosóficas. Depois de expor os primórdios do mundo e do homem, particularizando o período em que “todo animal está en el mundo como el agua dentro del agua” (Bataille, 1991, p. 22), em unidade e continuidade, comunitárias e coletivas, a viver o privilégio da imanência e da instantaneidade, conclui que a religiosidade autêntica só tem fundamento fora das exigências da ordem e das interdições do trabalho e do capital. Em existência contínua e amorfa com o animal, o despertar ontológico e epistemológico do homem ocorre quando este faz a apreensão incipiente do objeto como outro e do outro como outro, passando a verificar-se as posições de sujeito e objeto, consecutivamente, desponta a consciência do sujeito como sujeito e das outras criaturas como objetos e vice-versa, operação de alteridade que, além de organizar o mundo com base no útil, conduz, igualmente, ao processo de diferenciação e à percepção da individualidade e singularidade. Isso significa que “no nos conocemos distinta y claramente más que el día en que nos percibimos desde fuera como otro” (Bataille, 1991, p. 34). Como representação da interioridade, o homem invade a exterioridade das coisas, profanando-as, tornando-as úteis para si e, em sequência, o próprio sujeito sentenciar-se como um útil mais, um companheiro imprescindível que se arrasta na servidão de si.

Desta forma, a prática do útil é a via que conduz ao mal, constatação que se percebe como bizarra e contraditória, ainda que, na sociedade atual, predomine o paradigma moral do útil e só através dele é que o indivíduo é valorizado. Ser inútil não se coaduna com os preceitos da civilização moderna que compele a que todo o homem seja produtivo para se tornar um cidadão respeitado e decente; ser útil pressupõe que o sujeito ultrapasse o seu individualismo e capitalize a sua energia no

bem coletivo e universal, o que, mais uma vez, nos faz concentrar no paradoxo de reconhecer o excesso de individualismo como um dos piores males da sociedade moderna. A par desta evidência, e na defesa dos seus interesses, o homem sujeita-se a um processo de massificação que se estrutura em coordenação com o progresso. A organização da vida em função da mitificação do útil requer o dispêndio da racionalidade necessária ao usufruto do bem-estar individual, o que pode acarretar consequências destrutivas, com efeitos patológicos. Cada um reclama o útil para si, não obstante o colapso no ilusório e no inútil, sob o peso da utilidade, o sujeito começa a viver os malefícios da perda da respectiva individualidade – é, portanto, nestes paradoxos, aparentemente de gestão irresolúvel, que se concentra a perversidade do mal e o mesmo acaba por sobressair, conquistando sempre mais vigor e fulgor. Em defesa do futuro, do progresso e da utopia, é permitido converter a mundividência do presente num inferno, resultando daí a dificuldade em distinguir onde está o bem e onde está o mal e, também, a projeção do bem e do mal numa eterna e ilimitada espiral, porque as suas estruturas circulares funcionam em regime de autocontenção.

Essa instrumentalização pertinaz posposta à vida ordinária, em vez de libertar, dilacera inevitavelmente o sujeito: em consequência, irrompe o mal, forma de libertação excitante e soberana e afeta ao tempo presente que reverte ao espontâneo, à ilimitação arquetípica do passado genesiaco, consolidando-se a dicotomia bem e mal. O bem surge enquadrado na existência para *além de*, para o porvir, em descontinuidade e isolamento, o bem não é senão a concretização da sujeição e da opressão. A entrada do sujeito na humanidade e a evolução da consciência (pelo trabalho e pela aliança sempre crescentes entre a técnica e a ciência) trazem como consequência imediata a negação de um hipotético retorno ao elemento seminal. A par do trauma da perda do que é a intimidade indiferenciada e instintiva, o sujeito confronta-se, também, com as sensações de nostalgia e de angústia e com os estados de isolamento e de solidão. Neste contexto vivencial, o sagrado, segundo Bataille (1991) consiste na

recuperação da intimidade entre o homem e o mundo, entre o sujeito e o objeto. Mas se o homem deseja a volta da imanência sabe também que se se entregar a esta intimidade é perder sua humanidade. Para Bataille, o problema colocado pela impossibilidade de ser humano, sem passar a ser uma coisa e de escapar ao limite das coisas, sem retornar à

animalidade, recebe a solução mediadora da festa, da liberação dos interditos, da abertura para o sagrado estando (ainda) no profano (Strozzi, 2007, p. 66).

Posteriormente, Bataille (1991) vai associar o surgimento da arte à forma de superação da angústia existencial, acontecimento que é, simultaneamente, um reflexo da convivialidade original que figura na relação homem-animal.

O mal existe desde o princípio da humanidade, tendo sido associado, ao longo dos tempos, referenciando Ricoeur (2020), à simbologia da mancha, do pecado e da culpa e aos mitos da criação, da tragédia e da queda; a interpretação destes conceitos e narrativas vai tendo variações, consoante as épocas. Para Ricoeur (2005), a teodiceia não tem qualquer sentido e só é compatível, de cada vez, com duas proposições, de entre as três seguintes: Deus é onipotente? Deus é absolutamente bom? O mal existe? Justificar a ação divina e eximir Deus de responsabilidade equivale a perceber esta entidade inefável como sendo imbuída de racionalidade e posicioná-la ao nível do humano, desgarrada da aura de divindade e perfeição, aliás, nem Deus nem o mal respondem à lógica. A perversidade, a voracidade, a malignidade resultam de ações livres, assim, mais do que responder à questão abstrata da origem do mal, fará mais sentido avaliar de onde resulta que o pratiquemos (Eagleton, 2010; Arendt, 2018). Apesar de o mal proporcionar oportunidades para fazer o bem, os malvados não poderão ser dissuadidos da sua conduta destrutiva, porque a razão não lhes fundamenta essas ações, conclui Eagleton (2010).

Partindo dos princípios de que o mal decorre da possibilidade de uma falta e de que pensar o mal é um desafio onto-teológico, Ricoeur reflete pormenorizadamente sobre esse fenómeno, recorrendo a outros sistemas linguísticos e simbólicos, além do ocidental, a mitos e ritos de outras culturas e religiões, dos quais procura deslindar a respetiva hermenêutica, “a interpretação por meio da *tra-dução* da alegoria”, e os símbolos, “a *doação de sentido em trans-parência*” (Ricoeur, 2020, p. 33; itálico do autor), sem conseguir, contudo, explicar o “enigma do mal”, porquanto este, contingente, não responde senão por especulação a duas problemáticas fundamentais que seguem, respetivamente, o mito e o conhecimento, porquê o mal e porquê eu (Ricoeur, 1996). A origem do mal é tão insondável como sempre o será. Admite a existência do mal como construção cultural, cosmológica e antropológica, todas complementares, cabendo ao homem ser a causa e a consequência do mesmo mal. Ao explorar a hermenêutica do mito adâmico, antropológico, retrospectivo e prospetivo, o da transição da inocência à culpa ou o “mito do ato e o da motivação, o

mito da má escolha e o da tentação, o mito do Instante e o do Lapso de duração” (Ricoeur, 2020, p. 271), o filósofo é levado a concluir que

cada um encontra o mal já aí [déjà là]; (...) Adão pode representar a experiência do ‘começo’ da humanidade em cada indivíduo e, em simultâneo, a experiência da ‘sucessão’ dos homens; o mal faz parte da ligação inter-humana, como a linguagem, como o utensílio, como a instituição; é transmitido; é tradição e não acontecimento; há, assim, uma anterioridade do mal em relação a ele mesmo, como se o mal fosse aquilo que se precede sempre a si mesmo, aquilo que cada um encontra e continua começando-o, mas começando-o por sua vez; razão pela qual a serpente está já presente no jardim do Éden; é o outro lado daquilo que começa (Ricoeur, 2020, p. 277).

A confissão vincula o homem ao mal cometido, mas se este dispõe de liberdade para atuar, exerce a mesma liberdade no momento de confessar; a confissão ocorre através do recurso à palavra e ao símbolo e o sujeito expõe diferentes camadas de opacidade, uma vez que o símbolo não é universal, revela e oculta e faz pensar, e a palavra, a possibilidade de revelação do ser, parece ganhar autonomia e forma narrativas que sugerem, ainda, uma infinidade de construções possíveis. A verdade é uma narrativa contextual. Na confissão, a catarse, o sujeito responsável pelos atos, esclarece o sofrimento e a angústia, transforma a narrativa numa manifestação afetiva de determinada vivência.

Afirmamos a irredutibilidade do mal à conceptualização e a relação direta do mal à ação do homem que, em situação, o perpetra e o sofre, tal como pensa Ricoeur (2020); o mal pré-existe ao homem, mas este dá-lhe continuidade, manifesta e persegue a raiz trágica do mal e da existência humana. Enquanto simbólica do mal, a tragédia evidencia o caráter “aporético do mal ao mesmo tempo que desoculta a incomensurabilidade entre a vocação expressiva da linguagem e a intencionalidade ontológica que a habita” (Henriques, 2005, p. 69). É o homem que qualifica as respetivas ações, que as fundamenta na religião, na política, na justiça, na cultura e em outras áreas de conhecimento, paradoxalmente todos os fundamentos são esvaziados no instante em que é escandalosamente surpreendido pela ação má: “Confusion de l’intelligence, le mal est donc surtout faiblesse de la volonté” (Porée, 2000, pp. 10-11).

Capítulo 5 – Retratos do Artista como alegoria do Mal

5.1 – *O Diário de K.* e a representação patética do artista

Registamos certo determinismo trágico no destino literário e artístico de K. Maurício/K. a que a História das Artes e das Ideias não é indiferente; de facto, ao longo de vários séculos, o artista representa-se de modo grotesco ou ridículo, tentação que é avolumada com o romantismo. O artista é visto como um excluído social, um mártir na/da vida malfadada que lhe está predestinada, um marginal, um antissocial, um saltimbanco a quem são permitidas todas as facécias de libertinagem e que encontra na vida licenciosa dos *bas-fonds* a inspiração para a criação artística. Para Jean Clair (2004), a mudança de paradigma coincide com o advento do circo moderno. O autor identifica uma espécie de “*pathologisation*” (Clair, 2004, p. 207; itálico do autor) do estatuto de artista: tal como a tenda de circo é montada nos arrabaldes da cidade ou em terrenos não urbanizados, o artista é excluído ou autoexclui-se dos grupos (cf. *Soir bleu* (1914), Edward Hopper). *In extremis*, o artista vê-se numa situação limite “on the verge of his own desagregation, just as the surrounding world was also liable, at any moment, to break the limits of selfhood and penetrate or violate the self” (Gandelman, 1991, p. 130).

Para Eunice Ribeiro, a desagregação do eu, a nível literário e artístico, reflete-se “numa certa ‘insolvência’ representativa e auto-representativa produtora de imagens insistentes de fragmentação e de ‘simulacros ruinosos’ de identidade” (Ribeiro, 2013, p. 149), que podem incluir o desmembramento do corpo. A investigadora apresenta diversos exemplos de multiplicação do eu e de identificação eu-outro, nas artes e nas letras, que clarificam aquela percepção, como por exemplo os disfarces-travestismos de Aurélia de Souza (*Santo António* (1902), *Autorretrato do Laço Negro* (1895)), os poemas *Libertação* (1925) ou *Boneco Desfeito* (1929), de José Régio, os manequins do surrealista Fernando Lemos. Segundo Ribeiro (2013), a figura de Halwain no texto de Brandão, a que juntamos as de K. Maurício e K., são representantes dessa tendência suicidária que marcará uma geração de final do século XIX e princípios do seguinte. Mais, Toulouse-Lautrec apresenta-se com a imagem do aristocrata não conformista (Clair, 2004, p. 170); Schoenberg procura o despojamento da obra de arte total, na ligação entre a música e a poesia (na obra *Pierrot Lunaire* (1912), Pierrot, poeta, profeta e louco, é a metáfora da fratura psíquica do artista) e entre a música e a pintura, no dodecafonismo e numa série de autorretratos ousados, *Visões*, diz Kandinsky, uma série de telas pintadas entre 1910 e

1912. Nestas telas, quase um diário, o artista compõe a sua *dissonância* anímica, apresenta olhos enormes com expressões de medo e agitação, em detrimento do rosto, muitas vezes uma sugestão, um borrão. São caricaturas que refletem estados de ânimo e tensões interiores, os quais não se resolvem, unicamente, pela música, mas que lhe prolongam a busca pessoal, vinculada ao expressionismo vienense de Oskar Kokoshka e Egon Schiele. O ato de criar pressupõe, então, uma outra relação com a nova invenção formal e com a própria existência do sujeito, a obra funde-se com ou reflete o sujeito, torna-se mais abstratizante à medida que o mundo também vai ficando mais aterrador, confirma Klee (1954).

São inúmeras as obras artísticas que retratam ambientes de boémia, devassos, soturnos, onde os *habitués* são vistos como gentilha desprezível que convém sempre evitar; salientamos, apenas, alguns autores e obras que descrevem esse meio *subterrâneo* e que nele evidenciam algumas figuras que, por desgraça ou sorte, são recorrentes nas artes : Toulouse-Lautrec reproduz os ambientes boémios de Montmartre, as bailarinas no Moulin Rouge, a amazona, o *clown* e a *clownesse* no circo, fotografa-se como Pierrot (1894); Manet cria *Un bar aux Folies-Bergère* (1882), retrata *Olympia*, (1865), *Lola de Valence* (1862), *Torero Mort* (1868); Ticiano expõe a *Vénus de Urbino* (1538) e Goya a *Maja Desnuda* (1797-1800), por exemplo.

Na contemporaneidade, o aumento significativo de instituições de ensino e estudo artísticos ou de outras dedicadas à arte e à cultura, de produção e consumo de fenômenos artísticos plurais e a relativa facilidade de acesso aos mesmos tem gerado alguma tendência para ofuscar a aura do artista visionário, aproximando-o do público, mas este parece querer resguardar-se na perspectiva historicista do indivíduo antissocial e bizarro, uma imolação continuada, ainda, dessa espécie de trauma: “Um incompreendido... um poeta? (ODK, p.23), pergunta Abranches-leitor-criador acerca de K., tomando a aceção de poeta, pensamos, como uma sinédoque de artista. Por outro lado, a imagem do artista burguês e bem-fadado é, já, bastante frequente. Notamos, ainda, algum elitismo social e político, num país dividido em rural e urbano, interior desertificado e litoral onde se acumula a maior parte da população nacional, o que favorece claramente esta e outras antinomias (cf. conceito de semiperiferia Portugal-Europa (Zink, 1999; Moura, 2017), considerando, tão só, o país e as oposições centro(s)/periferia(s)).

No universo onde todas as personagens exibem a matriz da dor existencial, ou da dor por não existirem como pessoas, o sonho funciona reiteradamente como uma possibilidade de acesso à realidade/idealidade, é a panaceia, o antídoto face ao absurdo da vida e ao grotesco do ser, a anestesia salvífica: histriões, as personagens convivem em permanente mascarada carnavalesca,

deixando sobressair a apetência pelo simulacro, pela mentira e pelo fingimento que as transmuta em heróis decadentes de si próprios, única maneira de contornar e superar todas as limitações impostas à condição humana, desvendando, sem querer, a categoria do herói anti-herói. Desenvolvendo a herança de outras épocas cronologicamente próximas, o mito do herói romanesco continua a desfazer-se, juntamente com a dissolução da personagem; aquele despoja-se da aura de virtude, é dominado pela inação, é retratado como um ser vacilante, em tensão permanente entre forças contrárias, acerca-se ao homem comum, é um anti-épico que se sabe condenado à derrota ao medir forças com o mundo. D. Quixote é o primeiro dos heróis novelescos a iniciar a *mitologia* do fracasso na época moderna, tal como Pierrot, a personagem da *commedia dell'arte*.

É o sonho, a quimera, o inefável que vai conferir consistência e homogeneidade a este grupo de seres paralisados, já “usados pela existência”, “com o aspeto das coisas servidas que se deitam fora” (AMP, p. 187). O Doido sonha entre atmosferas de beleza e outras grotescas, “aos pulos como um sapo. O Anarquista tinha gestos de profeta (...), rasgos de visionário. (...) O Pita era um misto de filósofo e ladrão” (AMP, pp. 187-188). Pita vive na mentira, inebria-se a adornar a miséria e o coração humanos e a fantasia leva-o a “perder-se, fazer[-se] grande, como um pintor que na febre atirasse brochadas de génio para a tela. Pita parecia uma evocação de Poe” (AMP, p. 191). Neste grupo, figura, ainda, Gregório que deixa “passar a vida sobre o papel da repartição” (AMP, p.217), a Velha que conta as rugas, meditando “quanto tempo podia amar ainda, enganava-se e convencia-se de que não estava velha nem feia” (AMP, pp.187-188) e o Palhaço a viver “num ambiente falso e fora da realidade” (AMP, p.197), com “um morcego a esvoaçar-lhe no crânio. Só saía de noite. De dia ficava no covil do 4º andar, ruminando pedaços de sonho gastos e esquecidos” (AMP, p.198). O Doido entroniza o sonho na beleza e no grotesco, a igualdade social é o sonho do Anarquista, Hélia é o de K. Maurício, o pequenome o de Pita, a Velha dilui-se nos *bas-fonds*, Gregório tem o sonho de viver, o Palhaço viverá o seu sonho em Camélia.

Sem destoar da estrutura do texto de Brandão/K. Maurício, ainda que não siga o modelo com rigor, *O Diário de K.* principia com a apresentação dos hóspedes da pensão. Optando somente pela consoante K. para nomear a personagem principal (?), dissolvendo-a muito mais, Abranches informa o leitor, em tom breve e seco, acerca da irremediabilidade da morte daquele, uma fatalidade, “está morto...pronto” (ODK, p. 3). Abranches estrutura o relato de forma circular, como o circo, inicia-o a anunciar o fim da vida da personagem. K. morre no circo, Brandão informa que K. Maurício lhe delega os seus papéis, que se suicida com um tiro na cabeça..., Abranches atribui a posse do diário à dona da pensão, a qual não tem nome nem materialidade e é presentida somente uma vez, é uma voz

saida da penumbra: “Paguem a conta! Ou morrem de fome!...” (ODK, p.54). Estes factos divergem do texto original, tal como a indicação temporal, “terça-feira” (ODK, p.4), inexistente naquele. Este criativo parece esquecer o conceito de autobiografia e privilegiar o de diário, diz o título, centra-o nos capítulos que constituem *A Morte do Palhaço*, descarta, porém, os fragmentos do que Brandão e/ou K. Maurício compõem como sendo o *Diário de K. Maurício*, o fundamento reiterado de um estado psicológico de neurose e desgaste profundos. Impera a interpretação e a perspectiva do ilustrador sobre o texto verbal, dispondo este de liberdade criativa para a seleção textual e para a elaboração narrativa, artística e de signos iconográficos, sem constrições, pelo que não surpreende, também, que abandone o contexto cultural contemporâneo que é o seu e retroceda ao contexto histórico e cultural vivencial de Raul Brandão, para que a submersão se complete integralmente e não componha uma obra disfórica. Abranches adota o formato de *lettering* de quem produz um manuscrito, um diário, unificando, na superfície do papel, a mão que desenha com aquela que escreve.

Com paleta (quase) bi-cromática, o preto e o branco, e o cinza resultante da fusão daquelas duas, as cores nas quais as personagens existem e se perpetuam, os desenhos a tinta da china e pastel sobre papel que compõem as pranchas irrompem em diferentes formas geométricas, intermediadas, sempre, pelo espaço em branco, o do suporte que é a folha, como *design* do autor, ou o da elipse, o espaço-tempo de suspensão e continuidade intericónica, de observação da vinheta e da prancha e de antecipação diegética; já salientamos os episódios sem linhas definidoras nas vinhetas cujos desenhos se prolongam na brancura da folha, se interconectam e criam ritmo, em diferentes planos de ação (ODK, pp. 33, 46-47). Os desenhos revelam muito expressivamente o ambiente noturno, ensombrecido e assombrado e de desencanto fantasmático e fantástico, nos espaços exteriores da cidade e arrabaldes (ODK, pp. 3, 11, 14-16, 18, 22-29, 31, 50-51, 53-56), nos espaços boémios (ODK, pp. 6, 12, 17-18, 15), no interior da pensão (ODK, pp. 3, 5, 7-10, 19-21, 53-56). Em Brandão, o nome irónico e corrosivo da proprietária da casa de hóspedes, dona Felicidade, nome tão trivial como a sua função, intensifica, negativamente, o aspeto doentio e o comportamento neurótico e obsessivo-depressivo de todas as personagens, sem eliminarmos deste coletivo a dona do nome aziago. Ao excluir a personagem, Abranches exclui qualquer referente ou assomo de bem-estar, num espaço, por natureza, informal, e deixa que daquela escape, apenas, um som, sem ressonância, como referido anteriormente. Destacamos, ainda, a mascarada que é o público, no circo (ODK, pp.37, 44-46, 58-59, 60) e na rua, quando o Palhaço inicia a sua carreira artística e é uma figura deplorável que

afugenta as pessoas (ODK, pp.26-28),³⁹ a paródia que são os artistas, palhaços e acrobatas (ODK, pp.37-38, 39-40, 46-48, 52), o grupo de “palhaços escarlates” (AMP, p. 218) que anima o espetáculo da morte de Gregório (ODK, pp. 52-54, 56). Mesmo o grande plano do focinho do cavalo é quase uma carcaça, não fora o olho vibrante e o resfolegar do galope, com linhas e manchas magistrais, que exibem a harmonia entre o movimento do animal e o dos equilibristas (ODK, pp. 36-37) para, depois, serem mancha, violenta a do animal e arabesco mínimo a do acrobata, deixando eclodir a elegância e a cintilação da amazona (ODK, p. 41).

Cada uma das personagens é apresentada de modo sumário, numa prancha-vinheta individual (que reenvia para si mesma), numa solidão infinita, ampliada pelo silêncio e pelo vazio frio da imagem, aspetos que isolam e fragilizam muito mais as figuras. Abranches usa estratégias visuais e cenográficas que põem a nu a intensidade do sofrimento de cada um destes seres, ao mesmo tempo que conferem à temática características de universalidade e de intemporalidade: se a história permite que nos alheemos do mundo real, afunda-nos sobremaneira na mesma. Cada uma das personagens surge com signos icónicos que lhes acentuam os traços carregados e espessos, lhes exacerbam esgares nas bocas retorcidas, lhes salientam os olhos redondos e esgazeados — o espanto —, lhes delimitam as feições angulosas e cadavéricas e salvaguardam o mistério desses miseráveis — o *ennui* (ODK, pp. 4-12; é bem visível a assimilação da fisionomia cadavérica de umas personagens pelas outras), à maneira expressionista de Rouault e de Ensor. A galhofa circense (ODK, p.13) é prontamente associável a *Jeu de massacre (Massacre) (Forains, Cabotins, Pitres) (La noce à Nini patte en l'air)* de Rouault (1905), a *Autoportrait avec des masques* (1899) ou mesmo a *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888), duas pinturas de Ensor. São sempre figuras deformadas, e em deformação imparável e incontrolável, esguias e escorregadias e que vemos esgueirar-se como sombras espetrais, com flexibilidade e desenvoltura, por qualquer beco ou esquina, ou por algum outro lugar luciferino e sinistro, onde cumprem a diluição de si mesmas (ODK, pp. 11-19; cf. *In a village near Paris* (Feininger, 1909)⁴⁰ e *Squelettes se disputant un hareng* (Ensor, 1891)⁴¹ : registamos a aproximação entre esta pintura e as duas figuras masculinas, escarninhas, mordazes a olhar a velha, no café, por ser velha ou pretendendo, também, disputá-la (ODK, p. 12)). Ao vadiarem e ao evadirem-se no negrume urbano, onde a deformação é mais convincente, mantêm, pretensamente, o enigma sobre si próprias e, claro, para o leitor. Por oposição, as mulheres, a fêmea ou o *pequenname*, na expressão de Pita, no quarto da

³⁹ Na obra *El peleele* (1791-1792), Goya recria o jogo popular em que um boneco de palha é atirado ao ar – notamos a aproximação entre este boneco, a origem da palavra palhaço, do italiano *paglia*, e a espécie de espantalho – de palha? – que Abranches compõe.

⁴⁰ Na pintura de Feininger, ao anoitecer, as figuras distorcidas, alongadas e ambíguas refletem o progresso da vida moderna e a indiferença que o caracteriza. A imagem esguia, desconjuntada e expressionista de K. é, igualmente, ambígua, um “inadaptado” urbano.

⁴¹ Na tela de Ensor, os esqueletos representam críticos ferozes e encarniçados que não aceitam nem compreendem o significado da arte mordaz do pintor. Os esqueletos lutam pelo arenque sem mãos, resumindo a mesquinhez e o cinismo no mundo.

pensão, nas velas ou no circo, são figuras com formas voluptuosas, carnavais e tangíveis (ODK, pp. 8, 17-18, 38), que se diferenciam da ininteligível e quimérica Camélia.

Mesmo que as figuras abranhianas pareçam emergir de gestos espontâneos e rápidos, como se fossem aparições ou fantasmas, reforçamos a relevância atribuída aos olhos, esquemáticos, sempre esbugalhados e arregalados, vibrantes e luminosos, ávidos de sorver a vida de outrem, invejosamente, em contraste profundo com as fisionomias infindamente cavernosas e afundadas das personagens. Surgem olhos em esboços de sombras fisionômicas que ressaltam no negrume da cidade (ODK, pp. 31, 51) e que associamos a *Visões* (s.d.), de Schoenberg, ou à série de aquarelas de Henri Michaux, que o poeta-pintor designa como *fantomisme*, uma arte de espectros e aparições, de manchas e figuras filiformes, prestes a dissolver-se, mas onde os olhos são bem evidenciados. Vemos a recorrência da representação de K. (?), entre o perfil e a meia face, no canto inferior da vinheta, mais ou menos escondido, com olhar algo desconfiado mas fremente: é o *ennui* ou o espanto que ainda o fazem deslocar (ODK, pp.4, 16, 18, 23, 25, 30), uma figura aracnídea que se desdobra em contorções pela prancha (ODK, pp. 4, 25). A camuflagem da figura dentro da vinheta funciona como recusa de representação, sobretudo como a apologia das sombras que é reforçada pela posição de costas ou de cabeça baixa. Deste modo, poderá provocar-se alguma tensão visual, visto que este enquadramento desvia a centralidade da imagem para o canto inferior, onde a densificação psicológica se torna mais evidente. Mantém-se, contudo, dinamismo na representação, nas vinhetas e nas pranchas e na totalidade da banda desenhada.

Questionamos: se K. é o Palhaço, este é representado unicamente em atuação, no circo, com a maquilhagem que lhe suaviza e lhe esconde os traços cadavéricos ou K. é o “emoliente” e *mortrait* (Lejeune, 1986) Gregório, o confrangedor e necrológico homem do xaile negro? Ou é uma replicação no espelho, uma imagem *non sense à Magritte*, nos bastidores do circo e no quarto que, afinal, é o do poeta-louco (ODK, pp.3, 38)?

5.2 – Alegoria da máscara e do clown

A apetência pela espontaneidade, ingenuidade e economia de meios da arte popular, sem perda da força expressiva, são aspetos perseguidos pelos artistas modernos, cansados das normas académicas; não é de invalidar, ainda, o fascínio do *Die Brücke* (1905) pela gravura que fortalece a expressão das figuras, facto que Abranches interpreta e traduz de modo exemplar, recorrendo a outra técnica. Junte-

se que a elementaridade dos traços na arte primitiva permite a obtenção de figuras mais fantásticas, irreais, que exprimem mais aproximadamente a babel existencial e que a eleição de figuras fáusticas responde, igualmente, a esta solicitação (Hauser, 1957), vemo-lo em Pita e no Palhaço: “Serás tu, Pita amigo, o Diabo, e queres em troca a minha alma?...” (AMP, p.194). Adiantamo-lo, também, para as personagens Hubert Triton e Julien Dubois, em *Balada para Sophie*.

Pelo interesse conferido à arte primitiva, em épocas diversas e em função de propósitos díspares, reparamos que o homem ocidental é fortemente atraído, com alguma repulsa à mistura, pelo lado mais obscuro e selvagem de si próprio, aquele que mais teme que outros desvendem mas, narcisista como é, não se inibe de o revelar nem de o expressar. Tendencialmente dual, a viver entre forças antagónicas que dilaceram a alma – viver e sonhar, real e ideal, Deus e o Diabo, Céu e Inferno, Bem e Mal, Virtude e Pecado, solidão e sociabilidade, Eu e o Outro e os Outros, quase a síntese entre o eu social, a assunção da(s) máscara(s), e o eu psíquico, enleado no feitiço da quimera – o sujeito brandoniano é um retrato admirável da angústia existencial e niilista, faz emergir um terceiro elemento num triângulo de conflitos sistemáticos que irrompem com violência e que o mesmo quer arbitrar, na contingência de ter respostas e soluções que lhe sejam portadoras de alguma tranquilidade.

Pirandello expõe o drama da multiplicidade do sujeito e privilegia a máscara nas suas criações dramáticas. O artifício da máscara agiliza a potencialidade de o homem ser o que é, mas também o que não é, representa o convite explícito, tanto à autenticidade como ao fingimento, com a possibilidade de ambos serem. Sem vermos ou sem sermos vistos, perdemos a expressividade natural e espontânea, confundimo-nos com os demais, a máscara prolonga-nos a vida, outra vida. Ao conotarmos esta ritualização com o gosto pelo primitivismo, nos tópicos da autenticidade e do genuíno, estamos, também, a estabelecer ligação com a modernidade e a preferência pelo artificial e pelo exotismo. A máscara tanto pode ser uma sobreposição no rosto como se pode colar ao mesmo, coartando a espontaneidade – para Julien Dubois, o maestro Triton é sempre a encarnação de um bode luciferino: “É assim que me lembro dele” (BPS, p. 54). O triunfo pungente do pianista sobre esta figura animalesca é visível na sala-museu da casa de Dubois: na exposição de prémios, fotografias, indumentária e outros objetos relacionados com a autoficção *Bonjour surge*, desconcertante, a cabeça de um bode (BPS, p. 10), projeção, talvez, da dicotomia metafórica caça-caçador, sendo que essas funções são desempenhadas por cada uma das personagens em momentos diferentes da diegese.

De natureza primitiva e tribal, ligada a rituais pagãos (votivos, iniciáticos, funerários, sendo, neste último caso, usado material nobre para ocultar o rosto em decomposição), com vista a controlar o mundo invisível e a multiplicidade de forças que circulam no universo, a máscara tem grande poder

mágico, é uma mistura de formas humanas, animais e monstruosas. Com secular carreira no mundo da arte e do espetáculo, o objeto máscara é colocado pelo sujeito sobre o rosto para este se transformar em outro, ou o disfarce conta com o recurso da maquiagem ou porque exercita, somente, um papel que não coincide com o seu eu, apesar de o rosto estar descoberto, expondo a con-fusão eu-outro(s)/máscara(s); nos três casos, o indivíduo que esconde o rosto é visto como um ator. No teatro grego clássico, a máscara é estilizada, a representação acontece mais pela expressão corporal e pela voz que ressoa do orifício junto à boca, pelo que o artefacto funciona como um símbolo de identificação da personagem ou *prosopon*; no teatro romano, ocorre, já, a identificação do ator, pelo som da voz, pelo modo como *per sona*, sendo esta expressão atribuída, também, ao objeto que o ator sobrepõe na face.

A máscara bloqueia o acesso ao conhecimento para além da realidade imediata e titubeante, por tacteares hesitantes. Recalca-se o ser amoral e monstruoso que coabita no ser humano, aquele que os princípios morais e éticos ditam como vergonhoso e repugnante, no revés, permite-se libertar o animal, sem recear reprimendas. A máscara convida explicitamente à deformação, visual e de carácter, mas também incita a imaginação a conjeturar e a reconstruir o que se esconde atrás da mesma ou a ver o que surge quando essa aparência se desfaz, é desmaquiada ou desmascarada. Pode representar, também, algum risco para quem a usa, ao pretender captar as forças de outro; através do embuste da máscara, a força que esta assimila consegue apoderar-se daquele que está sob a sua proteção e o protetor converte-se em possuidor (Chevalier & Gheerbrant, 1986): note-se a submissão de Dubois a Triton, tão evidente durante o episódio da assinatura do contrato artístico que confere plenos poderes ao maestro sobre aquele que ainda é Julien Dubois e sobre o que há de vir a ser Eric Bonjour (BPS, pp. 132-135).

A barreira da máscara inibe o relacionamento com os outros e autopune o homem com o isolamento conferido aos seres geniais ou, então, encobre a sua nulidade, expõe o mascarado ao olhar (é para ver e ser vista), exila-o no universo inultrapassável e obsidiante do seu espetáculo pela arte (K. e Eric Bonjour, por exemplo) e, sob este ponto de vista, as potencialidades do disfarce pela máscara são ilimitadas: compõem-se múltiplas máscaras que crescem, em independência ou em interdependência, à multiplicidade atribui-se o significado de reafirmação da indeterminação e fluidez que vai originar a série, por combinações infinitas (Deleuze, 1968). Por sua vez, a sequencialidade aleatória invetiva à apreensão consciente da repetição e reinstala o início. Atuando em consciência, no livre conhecimento de si, o que é o mesmo que dizer que atua em liberdade para ser e dizer não, o sujeito aceita no outro os mesmos princípios, no uso do pleno arbítrio (Sartre, 1943), sabe as suas

fraquezas e as respectivas grandezas, conduz-se a uma representação mais equilibrada e em conformidade, forja-se um reservatório de impulsos energéticos e cognitivos que o vai situando mais além. A pesquisa em si mesmo das diferentes faces que compõem o ser humano ambiciona o limite da unidade, mas esta é inatingível, porque representaria o seu fim, portanto, sem ser solução, a unidade continua a ser sempre o problema. “Diz um psicologista que Fausto, Mefistófeles, Werther e Wilhelm Meister são todos projecções, na ficção, de vários aspectos da maneira de ser do próprio Goethe” (Wellek & Warren, 1987, p. 107). Os quatro irmãos Karamazov são outras tantas facetas de Dostoievsky. Aparentemente o eu dissolve-se nos outros, acossado pela mutilação do ser que, conseqüentemente, o leva à consciência da indefinição da sua personalidade ou à descoberta, bem dolorosa, de que a identidade é a multiplicidade. Afirma Brandão/K. Mauricio, no *Diário de K. Mauricio*:

é como se eu fosse composto de diferentes seres, cada um com as suas ideias, os seus sonhos e as suas ilusões, e por cada tarde que finda, na luz que cerra os olhos, um desaparecesse para sempre, levando-me uma parte de ventura e de tristeza... (AMP, p. 266)

Na origem etimológica, a palavra inglesa *clown*, registada cerca de 1560, é associada a *clod*, com o significado de rústico, camponês, e a portuguesa palhaço deriva do italiano *paglia*, palha, a matéria usada para revestir colchões, sendo a roupa do palhaço feita desse tecido grosso e às riscas. O mesmo significado é atribuído a *sklêro-paiktês* (rústico, bufão), no teatro grego antigo, ao *fossor*, no teatro romano (literalmente, escavador, trabalhador), ao bobo na época medieval, ao *zanni* (tolo, rústico), no início da moderna *commedia dell'arte*. Habitado a improvisar, o palhaço é uma figura das feiras, até ao surgimento do circo moderno. De acordo com o *Diccionario de Símbolos* (Chevalier & Gheerbrant, 1986), o palhaço é aquele que inverte as suas características reais: a chalaça e a irreverência substituem a majestade, a soberania dá lugar à inexistência de autoridade e poder, ao medo contrapõe o riso, à vitória opõe a derrota. O palhaço subverte a ordem e os valores pré-estabelecidos, é um bufão que, paradoxalmente, se reforça num plano secundário, no qual é um sujeito comum e anónimo, então, sem ser unicamente uma representação, o palhaço reflete, com frequência, múltiplas facetas da condição humana: “Envol et chute, triomphe et déchéance; agilité et ataxie; gloire et immolation: le destin des figures clownesques oscile entre ces extrêmes” (Starobinski, 2004, p. 81). A imagem do *clown* não é somente a escolha de um motivo pictórico ou poético, mas

uma maneira sub-reptícia de questionar a arte e o universo artístico, além de outras problemáticas, sociais, políticas e individuais,⁴² como a violência e o desejo latentes no indivíduo e na sociedade. Hofesh Shechter, coreógrafo e percussionista de origem israelita, a viver em Londres, recria em *Clowns* (2016) uma alegoria da sociedade mundial, bem crua e cínica, mas atual, ao apresentar uma comédia macabra na qual dez bailarinos, de diferentes partes do mundo, tanto assumem civilidade como brutalidade. Por entre esforço físico bastante ritmado e sentimentos intensos, desenvolvem-se as oposições pessoa e espécie humana, desejo e assassinato, êxtase e indiferença, realidade e aparência.

O autorretrato vem reforçar, ainda mais, a alegoria e a mitologia do palhaço, quanto à indagação da condição humana e artística: Toulouse-Lautrec deixa fotografar-se, por volta de 1892 (autores não identificados), *Henri de Toulouse-Lautrec avec le boa de Jane Avril*, e cerca de 1894, *Henri de Toulouse-Lautrec avec le chapeau de Footit*; Picasso faz, em 1922, o seu *Portrait d'adolescent en Pierrot*; Pierre Bonnard (1931) autorretrata-se como *Le Boxeur (Autoportrait)*; Duchamp cria *Obligations pour la roulette de Monte Carlo* (1924-1938), Weegee é *Weegee en clown* (1943), entre muitos outros artistas. A nível nacional, mencionamos, entre outros, Aurélia de Souza e o *Autorretrato do Laço Negro* (1895), as recorrentes figuras do Pierrot e do Arlequim (cerca de 1923), por Almada Negreiros, e Julio – Saúl Dias que combina a música, a pintura e a poesia (*Comediantes* (1928), *Circo* (1934), *série Poeta* (1938)). O sujeito K. Mauricio, K., comum e anónimo, faz-se palhaço para receber a atenção dos artistas e do público, a partir do momento em que a personagem assume a máscara, intensifica-se a sua dispersão e a consequente alteridade.

Regra geral, o palhaço modela-se a dois protótipos antagónicos, o rico e o pobre, o branco e o augusto, como símbolos, respetivamente, de razão e instinto, perfeição e imperfeição, ordem e submissão. O primeiro age de forma inteligente, lúcida, elegante, comanda o segundo, sempre ingénuo, atabalhado, desajeitado e ridículo; este, farsante e travesso, infringe as normas e encarna a desordem. Enquanto paradigma do mito de Sísifo (Camus, 1942), o palhaço é a alegoria do homem condenado a debater-se nas suas contradições, a transcender o sentido da sua existência, a reconhecer simultaneamente a precaridade e a escárnio do seu esforço (Ottinger, 2004), é uma criatura fantástica, que exprime o lado irracional e instintivo do homem, o rebelde que contesta a ordem superior que há em cada um de nós. Envolvido em pantomimas encobridoras da fração

⁴² Enunciamos algumas obras que expõem outras questões, nomeadamente o contexto político-social, conflitos individuais, de representação e representacionais: *La Clownesse Cha-U-Kaon* (1895) e *La Clownesse assise –Mademoiselle Cha-U-Kao* (1896), Toulouse-Lautrec; *The Circus* (Charlie Chaplin, 1928); *La strada* (1954) e *I Clowns* (1970), de Federico Fellini; *Pablo Picasso, Vallauris (France)*, de Robert Capa (1949); *Le Sourire au Pied de l'échelle* (Henry Miller, 1948); *Clown Torture* (Bruce Nauman, 1987); série *Clowns*, de Cindy Sherman (2002-2004) ou ainda *Joker*, de Todd Phillips (2019).

tenebrosa do sujeito, o palhaço espelha-a de modo grotesco, disforme, torpe. Exibe um repertório de rituais e gestos estereotipados, gesticula para não pensar, convive com atitudes maquinais e de malignidade, reivindica a vitória do previsível, a sua máscara joga com o excesso e o supérfluo, o riso e a ameaça. A maquiagem e a indumentária são simulacros: humano e desumanizado, prolonga-se até à caricatura, como em *Têtes de caractère* (Messerschmidt, séc. XVIII), *Étude de trente-cinq têtes d'expression* (Boilly, c. 1825) ou na escultura *Level head* (2005), onde Tony Cragg deforma um rosto pela sobreposição de estratos no mesmo, em diferentes ângulos, raiando a abstração das telas picassianas e requerendo, ambos os formatos, prolongamento do tempo de observação do objeto artístico para eventuais reconstruções fisionómicas. Starobinski (2004) remete para *Le Sourire au Pied de l'échelle* (1948), de Henry Miller, uma espécie de conto filosófico em que o autor constrói o retrato emotivo de um palhaço a debater-se nas suas contradições, desejando ser ele próprio, pelo menos uma vez na vida: “Le clown, c’est le poète en action. Il est l’histoire qu’il joue. Et c’est toujours la même sempiternelle histoire: adoration, dévouement, crucifixion. Crucifixion en rose, bien entendu” (Starobinski, 2004, p. 92).

5.3 – Satânicos e malditos: iconografias romântico-expressionistas do artista

A temática do mal irrompe com força na obra multiforme de Raul Brandão, porque o autor não expõe somente a miséria social, ao centrar-se na vivência inquietada e desassossegada de um coletivo, e de cada um dos indivíduos em particular, temáticas recorrentes na literatura e estética finisseculares, mas a obra também se reverte em desordem moral e ética, alienantes e alienadas, e em manifesto *continuum* de refutação de um Deus impávido e/ou inexistente, ou não, mas que, nessa atitude fleumática, deixa o homem entregue a si próprio, consente que o ofício de viver e a vida dos homens tombem dolorosa e sofredoramente no niilismo e no absurdo. Para fazer a história dos vencidos, os protótipos preferidos são os desvalidos, os deserdados, os inferiores e marginalizados da sociedade moderna que configuram um universo no qual as hierarquias se eternizam, onde o sonho e a morte são sinónimos de vida, biológica e metafísica: “Quem se habituou a sonhar, tem de sonhar sempre, de se fechar por dentro (...) para fugir à realidade. (...) resta fazer do amor sonho e da morte um sonho maior e mais belo” (AMP, p.215). Ambos, sonho e morte, são entidades inefáveis, espectros e fantasmagorias conluiadas na ilusão, aquela que, paradoxalmente, desfaz tudo e todos em desilusão e poeira – considerando que “[n]unca o acaso pariu nada tão monstruoso e tão grotesco como isto a

que se chama vida” (Brandão, 2011, p. 70) e que esta é “muito maior pelo sonho do que pela realidade. Pelo que suspeitamos do que pelo conhecemos” (Brandão, 2011, p. 2), ao sujeito é proporcionada, então, a consciente indefinição do todo possível, fluido e volátil, que anula, inabalável e vitoriosamente, quaisquer sombras de evidências temporais e lhe amplifica a desorientação e o desvario, a indecidibilidade inerente.

O narrador de *História Dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)* (1896) e de *A Morte do Palhaço e O Mistério da Árvore* (1926), K. Maurício, o palhaço, alter-ego de Raul Brandão, tal como os demais habitantes da pensão de Dona Felicidade, alter-egos de K. Maurício e, circularmente, de Raul Brandão, torneiam num mundo cujas características mais marcantes são o indizível e o instável, o estilhaçamento e o *non sense*, sempre em engenhosa dependência da idealidade e da quimera, e para quem o visco citadino é o alimento pernicioso e pérfido, embora transigentemente necessário e indispensável. Não admira, então, que o sujeito se autoenleie, ensimesmando-se voluntária e tragicamente, que prossiga em novelo, narcotizando-se e circuitando-se a si próprio e às suas emoções, com o objetivo de expor a soberania da dor, se só vivendo a comisseração do mal, o maldito enaltece o *mal de vivre*, “ ‘encore plus profond et plus grave’ “, explica Porée, citando Nietzsche, em vez de o rejeitar e abolir (Porée, 2000, p. 15) – é a sujeição ao mal e ao viver mal, sem redenção.

Em *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, e na versão precedente, Raul Brandão elege uma narrativa centrada no fluir do pensamento e na dispersão verbal e intelectual que se distancia da estética positivista do século XIX, na qual se pressente alguma aproximação à truculência política, social e ideológica do final do século, ou seja, esta preferência deambulatória, errante e fragmentária, além de expor a *flânerie* do dândi baudelairiano, também traduz as patologias, as tibiezas obsessivas, os confrangimentos e consternações que assolam o ser humano sempre que, caracteristicamente, se verifica o fim de um século e o começo de outro. Para Helena Carvalhão Buescu, o conceito de *mal du siècle* surge indissociável do de final do século (Rios, 2015). Contudo, o que observamos é que a noção de finissecular, em especial as particularidades intrínsecas à mesma (morbidez, decadentismo, niilismo...), é alargada a épocas de conflitos mais agudos, que irrompem em sequência, ao longo das quais as certezas, poucas, dos homens são abaladas e, conseqüentemente, se desorganizam ainda mais e aqueles caem, submergidos ao peso da dúvida e da antinomia dilacerantes. Viçoso (1999) pensa que Brandão não supera as contradições associadas a um grupo de intelectuais pequeno-burgueses e pessimistas, em rutura com a ideologia social dominante.

Tal como já referimos anteriormente, a falácia narrativa de Brandão assenta na proposta de celebração póstuma do pseudoautor K. Maurício – atente-se no capítulo necrológico *K. Maurício* –,

um amigo próximo, companheiro nas tertúlias, uma sensibilidade ardente, um artista mais artista do que os outros do grupo e que, condenado ao menosprezo público, atormentado e deprimido, se suicida com um tiro — “K. morreu, está morto... pronto” (ODK, p.3), informa o autor-leitor Abranches, em *O Diário de K.*, confirmando a homenagem *post mortem*, à personagem e à obra, o autonecrológio (Grossegesse, 1993, 2001). A propósito de *Stendhal ou les essais de mémoire*, Marin considera que escrever a própria vida consistirá “*toujours à répéter une trace plus primitive, une naissance et une origine toujours antérieure, toujours autres, des noms autres, le nom de l’autre en ce qui cependant toute ma vie se résume*” (Marin, 1981, p. 102). Continua-se, então, a premência do eu-outro, a antinomia necessária sem a qual o sujeito não é. Barrento (1984) encontra-a no advérbio *outrossim*, Doubrovsky requer *autrui* para fomentar a *hétéroconnaissance* (Mortimer, 2009), Kristeva mostra *Le Vréel* (1979).

O desaparecimento da personagem-autor-defunta é tão estratégica quanto a função inicial de pseudoeditor que Brandão se atribui, bem como a dissolução identitária e diegética que este configura através da duplicação do narrador em autodiegético e homodiegético. Estes elementos conferem verosimilhança ao embuste: K. Maurício existe, *de facto*? O autor-pseudoeditor Brandão, com base nos escritos que K. Maurício, virtualmente, lhe delega (K. Maurício não menciona a publicação dos seus papéis, a iniciativa cabe ao pseudoeditor), compõe a biografia deste, compondo, afinal, um autonecrológio que assegura *ante mortem* a respetiva posteridade e *post mortem* a de K. Maurício (Grossegesse, 2001). Além de K. Maurício funcionar como um modelo de artista desajustado, e de desajuste estético (o autor pseudoeditor insere no texto introdutório, assinado e datado pelo mesmo, fragmentos dos manuscritos⁴³ da autoria do outro, o *seu outro eu*), o editor fundamenta a decisão de publicar esses papéis na existência de um romance “quase autobiográfico” (AMP, p.179), género que se ajusta aos princípios nefelibatas, porque a “história de um palhaço sempre agarrado à sua quimera, não é, afinal, toda a sua história?...” (AMP, p. 178), i.e., o binómio sonho / realidade não faz parte da história dos homens? Estas questões transpõem-se para a ambiguidade autoficcional editor-autor(es)-personagem(ns), para as autoficções palhaço-escritor(es)/autor(es)-artista(s) e verificar-se-ão em *O Diário de K.*

Recordemos que na hermenêutica derridiana morte-vida (1975, 1984), Brandão, o autor real de *A Morte do Palhaço*, parece transmigrar para o universo ficcional de K. Maurício, ouve/compõe a sua otobiografia, constituída pelos fenómenos morte e vida, autoficcionais, escreve, na realidade, e

⁴³ Um manuscrito, segundo Derrida, “define-se pelo fim, é aquilo cujo fim não se repete e do qual não se pode senão dar testemunho aí onde o testemunho não testemunha senão pela ausência de atestação, a saber, aí onde nada testemunha já, com provas em apoio, o que terá sido. Testemunho puro enquanto testemunho impossível!” (Derrida, 2004, p. 110).

edita, na ficção, a autotanatografia da personagem que é a alteridade Brandão-K.Maurício. Admitimos a replicação destes posicionamentos derridianos, bem como da autonecrografia, através da inclusão, no texto principal, da história da vida irrisória de um palhaço anónimo, Halwain, que é palhaço para ser artista e não sofrer e se enforca, julgando desfazer-se de *uma paródia* de si mesmo: “*Diário?* Nem este velho bêbado teve nunca diário! Foi decerto para se dar ares de incompreendido que deixou estas folhas ao pé da árvore” (AMP, p. 199; itálico do autor). Este alter-ego de K. Maurício aparenta deixar essas folhas a um companheiro e é este que as delegará, juntamente com outros textos, ao pseudoeditor Brandão.

Nesta porosidade ficcional, K. Maurício e K. (Abranches recria a história de outro palhaço) redigem, também, os respetivos autonecrológios ou as suas autotanatografias, compondo, cada um, e Brandão, o respetivo *automortrait*, se recorrermos ao neologismo de Lejeune (1986). Para este investigador, o autorretrato é a alegoria da arte, por ser uma autorrepresentação da identidade de um homem, embora a entenda dual, i.e, o sujeito é, concomitantemente, artista e modelo. Mais, ao observar a obra de Rockwell, *Triple self-portrait* (1960), Lejeune repara no que o pintor não pode ver, “*ce qu’ imagine le spectateur*”, o qual tem acesso a uma outra versão, “*puisqu’ il faudrait aussi imaginer Rockwell peignant cela – ce qui ferait un ‘quadruple (auto)portrait’*” (Lejeune, 1986, pp. 73-86; itálico do autor). Nesta espécie de caleidoscópio, cada movimento origina novas e renovadas combinações, fusões e interpretações, multiplicam-se as identidades, as autorrepresentações, no cômputo do que é a autobiografia.

O autonecrológio abbranchiano distancia-se da obra de origem, na medida em que o autor/narrador informa nada se saber do diário de K.: “A dona da pensão confiscara as folhas dispersas no quarto do misterioso hóspede” (ODK, p. 3). O leitor reconhece a volubilidade informativa e ontológica — a obra subordinar-se-á à investigação do paradeiro do referido diário? Por que motivo(s)? Ou será esta figura incógnita que fundamenta a ligação autor-pseudoeditor? O *incipit*, as duas vinhetas iniciais a estabelecer a consonância fantasmagórica e desoladora do exterior urbano e do interior da pensão, as vinhetas-pranchas seguintes, o desenrolar diegético fragmentário não esclarecem qualquer mistério que possa envolver o diário, antes se acentua o enigma que é K. e a alma humana, em desenhos magistrais que expõem o tormento existencial de K., a sua/nossa (do leitor) vulnerabilidade identitária. “Quem é K., afinal?” (ODK, p.23), pergunta-se o leitor através de Abranches, leitor de *A Morte do Palhaço* e autor de *O Diário de K.*, e K. através do seu fantasma Halwain.

Na novela gráfica, o diário volta a ser mencionado: “Um uivo na noite... e folhas dispersas de um diário” (ODK, p.22). Se a dona da pensão confiscara o diário, como é que este surge na posse de

K.? A informação inicial corresponde ao tempo do presente da diegese, o do sucídio de K. no circo, ou é já um tempo *post mortem* e a diegese transverte-se no autonecrológio ou na hetero-autotanatografia? A coincidência paradoxal de ordem e desordem, as opções discursivas variáveis, a percepção imprecisa da identidade conflui na ideia geral de indefinição e hesitação. As artes constituem, então, um modo de inquirição ontológica, de confirmação de suposições e limites, porquanto inspiram a certeza de que há percepções inquestionáveis, além de facultarem um modelo, fictício, de verdade (Eco, 2002).

“A cada passo se formam por aí grupos literários. Há-os em todas as gerações. Os rapazes sentiram sempre necessidade de comunicar e juntam-se conforme o acaso, as afinidades ou as aspirações” (AMP, p. 171) — é com esta apreciação geral que o autor-editor Raul Brandão, em 1894, inicia o capítulo *K. Maurício*, introdução à obra deste pseudoautor de *A Morte do Palhaço*. Depois, apresenta o grupo, saído do acaso e das afinidades, que se reúne “[e]m qualquer recanto, num café, entre quatro paredes que não importam” (AMP, p.171). Além de Brandão e/ou K. Maurício, o *homem do violino* (AMP, p.173, itálico do autor), o do som plangente e onírico que, qual Hamelin, arrasta o bando de miseráveis noctívagos “quase sempre para os arredores desertos da cidade” (AMP, 172-173), onde os deixa gemer e contorcer, bem como as árvores circundantes, junta-se ao coletivo um poeta que “se sumiu para sempre ignorado num buraco da província, e um rapaz encolhido e calado no seu canto — que veio a ser o maior poeta da sua geração” (AMP, p.172), o estapafúrdio Pita, “que aparecia e desaparecia em relâmpagos quase instantâneos, embrulhado na capa misteriosa, e que deve a estas horas apodrecer com comodidade num cemitério africano” (AMP, p. 172), o Profeta, uma espécie de visionário que, enrolado em desenhos cheios de “sonho, de figuras alucinadas, de paisagens irreais, (...) acabou doido” (AMP, p. 172), num hospital, onde dá continuidade, com mestria, à sua fantasmagoria. Por conseguinte, neste bando de *alucinados*, de *freaks*⁴⁴ (cf. *Congress of Freaks with Ringling Brothers and Barnum & Bailey (combined) Circus* (Edward, J. Kelly, 1929)),⁴⁵ parece adivinhar-se alguma heterogeneidade de orientações artísticas, sendo, aliás, essa diversidade que faz a convivência atrativa. No entanto, em absoluta consonância, todos estes noctívagos diletantes vêm enigmáticos, sob a marca da quimera, o signo da maldição e a incapacidade de viver que a todos seduz, mas que se revela mais acutilante em K. Maurício, o menos assíduo e o mais misterioso, o mais interessante e fascinante, por isso não se estranha que o autor-editor-narrador se detenha com mais detalhe nesta personagem nem que esta faça daquela o guardião dos seus “papéis (...), folhas (...), pedaços amargos”, “páginas esfarrapadas (...) barafunda de notas”, de entre os quais se destaca

⁴⁴ Para a fotógrafa Diane Arbus, os monstros já nascem com o seu traumatismo, pelo que têm ultrapassada a prova das suas vidas (Arbus, 1972).

⁴⁵ Os *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus* são uma companhia de circo itinerante, americana, que se anunciam como o maior espetáculo de circo da Terra. Na fotografia de Kelly, são expostas, em duas filas, uma inferior e outra superior, todas as atrações humanas, monstruosas, que compõem esse “congresso de curiosidades”, anões, gigantes, obesos, mulheres barbudas, entre outros fenómenos espetaculares.

A Morte do Palhaço, “romance incompleto, e quase autobiográfico” e um *Diário*, um “monólogo entrecortado e áspero” (AMP, pp. 176-179). Amigo de K. Maurício, Brandão transforma-se, igualmente, em personagem de ficção, cria a sua autoficção, subverte a teoria nefelibata.

O estudo *The body in pieces The fragment as a metaphor of modernity* (1995), de Linda Nochlin, desenvolve o tópico do fragmento, sob diversos níveis, como uma das marcas centrais da modernidade. A propósito da mutilação da orelha, por Van Gogh, Nochlin refere a interpretação de Bataille para quem a arte surge “of a wound does not heal “ (*apud* Nochlin, 1995, p.49). Nesta perspetiva, os “pedaços” de textos de K. Maurício deixam bem claro que a personagem vive a “ferida” física, a psicológica e a metafísica em permanente sofrimento e luto. Reafirmamos, então, que sem o sonho ou sem a dor que dão grandeza à vida e que são o sentido da vida dos homens, e das personagens brandonianas, em particular, estes tomariam na insignificância e na banalidade. Decorre, daí, a urgência de sonhar e de viver intensamente a dor para acontecer a realização artística plena, como esclarece Nochlin (1995).

Para estas personagens, o mal não tem forma de culpa ou de pecado, mas é sofrimento continuado (Porée, 2000, p. 18). Todas carregam uma pesadíssima carga mental que transmigra para o aspeto físico dolente e penumbroso, por isso, pensa-se, vivem de modo mais puro e veemente os conflitos, todavia, perante a sustentação do artifício como vivência estética, essa autenticidade é largamente questionada. É o mal sincero que, de facto, cohabita com o sujeito ou o mal é tamanha encenação que enreda tudo e todos, incluindo o próprio, já incapaz de distinguir entre a realidade e a ficção onírica, para que o niilismo existencial não se torne na referência primordial e única? Conforme esclarece Porée (2000), “nous sommes libres non de souffrir ou de ne pas souffrir mais de supporter ou de ne pas supporter la souffrance” (Porée, 2000, p. 15) e a opção destes enlutados é padecer, num mundo só de sofrimento, eles encarnam a experiência do mal individual e coletivo, “le pur pâtre de l’ existence écrasée sous son propre poids et privée au même moment de sa capacité de rendre raison et de donner sens” (Porée, 2000, p. 136).

Como experiência paradigmática, o sofrimento pede um registo, um relato, pensa Ricoeur (1983). Da leitura dos escritos de K. Maurício, Raul Brandão salienta a forma linguística rude, afirmando que aquele não sabia escrever, e, sobretudo, a composição do retrato da sua alma esfacelada, a confissão dolorida, o imediatismo da escrita e a incoerência do texto e a repetição que o tornam tão excessivamente sofrido e, por vezes, insuportável ao leitor, pelo peso psicológico que acarreta. Apesar de o *refocilar* persistente de K. Maurício, na dor e no sonho, impacientar e enfastiar, quase, o editor dos seus textos (Brandão afirma ter cortado páginas ou pedaços dos escritos do outro:

terá Brandão-editor adulterado, também, o texto original, aproximando-o da sua escrita? É outro indício de alteridade? É manifesta ficção-autoficção?), a verdade é que este mostra afinidade com esse sentir miserabilista e masoquista que vê no sonho o subterfúgio de vida genuína — “Queres ser rei? queres vingar-te?... sonha!” (AMP, p.183) — ou como ardil singular para iludir a vida e o sujeito. K. Maurício, o homem do violino, suicida-se com um tiro na cabeça, ultrapassado pelo colosso da quimera; K. precipita-se no vazio da tenda de circo, uma mancha informe que se vai desfazendo, à medida da altura da queda.

Em similitude com a introdução do editor Brandão à publicação dos textos de K. Maurício, este pseudoautor/esteta inaugura o seu percurso literário e artístico, a sua quase autobiografia, através da apresentação dos hóspedes singulares que o acaso juntara na pensão da Dona Felicidade:

um doido, um anarquista, o Pita, a patroa, o Gregório, antigo chefe de repartição, que havia anos estava encarangado num quarto, uma velha que só saía de noite e essa figura amarga, o Palhaço, que passava horas e horas, como se só a si próprio se escutasse (AMP, p. 187).

Brandão afirma tratar-se de uma *quase* autobiografia — quem é, afinal, K. Maurício cujo nome, ou qualquer outra referência identificativa, não consta neste elenco? O narrador do texto alterna entre a 1ª e a 3ª pessoas verbais (AMP, pp. 197-198), é intra e extradiegético, invetiva o leitor (AMP, pp. 188, 232): K. Maurício é o Palhaço? Este é o palhaço Halwain ou é a associação das personagens de Brandão, autor-editor-narrador, de K. Maurício, autor-narrador-personagem, e do Palhaço-Halwain-velho *clown*, este último a sombra dos trapezistas Lídio e Camélia? Parece-nos que a pintura de Jean Dubuffet, *Trois Personages* DG 19 (1961) ou o seu vinil *Site avec Trois Personages* (1974), figurativamente muito mais complexo, ilustram perfeitamente a sobreposição e a fragmentação das personagens e do texto de Brandão e a ambiguidade e o equívoco dominantes em *Abranches* e em *Brandão*.

Kandinsky, em *Über das Geistige in der Kunst* (1911) (*De lo espiritual en el arte* (1996)), descreve alegoricamente a vida espiritual como um triângulo:

La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo.

El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia adelante y hacia arriba; donde 'hoy' se halla el vértice más alto, 'mañana' estará la próxima sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice más alto y resulta un disparate incomprensible al resto del triángulo, mañana será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección.

A veces, en el extremo del vértice más alto se halla un hombre solo. Su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden; indignados le llaman farsante o loco (Kandinsky, 1996, p. 27).

Kandinsky, como sintetiza Gandelman, “demanded an art detached from the corporeal and expressing ‘the inner world of the soul and its emotions’ “ (Gandelman, 1991, p. 122). A obra responde, então, a uma necessidade de expressão do ser humano mesmo se este revela as contradições mais absurdas; por consequência, a arte não é, apenas, a imitação da vida, ainda é a respetiva transfiguração. Como ser imperfeito por natureza, o indivíduo só pode ambicionar a que a revelação das suas fraquezas lhe permita percorrer um caminho de purificação — a obra é útil para exorcizar os fantasmas traumáticos, tem um efeito de catarse e/ou de testemunho, facultando ao ser humano o conhecimento e o entendimento de si próprio de modo mais otimizado e distanciado, características que servem, de forma exemplar, o diário, a biografia, a autobiografia ou a autoficção, enfim, qualquer registo de pendor confessionalista.

As reflexões de Derrida (2004) sobre literatura como representação e/ou testemunho do mal e/ou da morte, em contexto autobiográfico e autobotanográfico, centram-se no texto de Blanchot, *O Instante da Minha Morte* (2003), desconstruindo o significante *Demeure*, o título do seu livro, e o seu uso recorrente por Blanchot, e que tanto pode significar morada/residência (o Castelo, palimpsesto da história da Europa e arquivo da modernidade, afirma Derrida (2004, p. 89)), como demora, ficar, permanecer ou última morada (*dernière demeure*). Naquele pequeno texto, Blanchot conta a sua

detenção pelos nazis e a *iminência* de ser fuzilado diante de uma parede: “e a morte tinha já chegado, estava decidida, suspensa, iminente e inelutável (...). Salva-se lentamente, sem fugir, em condições no limite da credibilidade.” (Derrida, p. 51). Há testemunhos deste acontecimento e Derrida pode atestá-lo, uma vez que Blanchot lho confirma, por carta. Contudo, ao passá-lo à escrita narrativa, o autor real Blanchot deixa de existir e o eu textual corresponde ao narrador e à personagem, i.e. o “ ‘[e]u [Je], sou eu [*c’ est moi*], fala do jovem que ele foi, e sou ainda eu [*moi*]. (Derrida, 2004, p. 106; itálico do autor). O recetor encara o texto como literário e como ficção. Este processo transverte a escrita do acontecimento num ato de memória, no qual o sujeito “[a]testa que se lembra de alguém, de um outro, um jovem. Há, já, desde o *incipit*, divisibilidade do sujeito” e, conseqüentemente, do evento:

A morte adveio-*lhes/lhe para* dividir o sujeito desta história, num certo sentido: ela chegou a essa divisão, mas só aconteceu na medida em que chegou para, assim, dividir o sujeito. (...) Impedido de morrer pela própria morte, é essa divisão (...) que será contada, de algum modo, pelo seu testemunho (Derrida, 2004, pp. 53-54; itálico do autor).

Considerando a divisão entre o eu presente e o eu passado, “A testemunha desta [do jovem] testemunha, que é o mesmo, cinquenta anos depois, não pode substituir a testemunha pela qual testemunha” (Derrida, 2004, p. 69): um é sobrevivente, Blanchot, o outro (o jovem) está morto. A morte sem morte é um estigma para uma vida sem vida, a morte nele embate na morte fora dele, *como se* o sujeito, doravante, aguardasse a morte por vir. Desta maneira, “A literatura serve de testemunho real. A literatura finge por um acréscimo de ficção”, o narrador não é senão Blanchot e a experiência do não experienciado, “para além da distinção do real e do fantasmático, permanece (*demeure*) universal e exemplar” (Derrida, 2004, pp.75-102; itálico do autor).

Capítulo 6 – Criminalidade e transgressão: anti-heróis modernos e pós-modernos

6.1 – *Balada para Sophie*: o herói anti-herói e/ou vilão?

“François Samson, Le Poète Du Piano, 1923-1975.” (BPS, p. 238)

“Julien Dubois, 1923 – 1997, Vivre chaque jour comme si vous avez un cancer.” (BPS, p. 294)

Pela leitura dos epitáfios de François Samson e de Julien Dubois, apreendemos de imediato quem, neste confronto, é o vilão; ao desejar redimir-se e pretender fixar a biografia do seu potencial rival e, obviamente, a sua auto-biografia, Julien constata que “[t]odas as histórias têm um antagonista, um **vilão**.” (BPS, p. 170; destaque dos autores), consciencializa que é ele o vilão e que, para acrescer à sua desorientação, atua contra si mesmo, corroído pela inveja, nutriente da raiva e do ódio crescentes que as incomparáveis e inultrapassáveis interpretações de piano de François Samson lhe despertam: desde o primeiro contacto, Samson é transformado num fantasma obsidiante, um inimigo que Julien persegue, mentalmente, até à morte precoce do primeiro, a cismar nas sucessivas “traições que a tentativa de viver na pele de Samson o levaram a cometer”, informa Gonçalo Frota, no jornal *Público* (2020).

A investigação para a criação das aventuras das personagens de Dog Mendonça e Pizzaboy leva os autores *de Balada para Sophie* a identificar três tipos de vilão: “o vilão psicopata ou sociopata, sem qualquer empatia; o vilão que era bom, tornando-se mau devido a horríveis circunstâncias de vida; e o vilão mais assustador de todos, quando o vilão somos nós próprios” (Cavia & Melo, 2020). Dubois é, então, a representação artística e artificiosa do terceiro tipo, o vilão de si mesmo que, paradoxal e tragicamente, manobra contra si próprio, movido pelo objetivo fundamental de alcançar a transcendentalidade do outro: quase em fim de vida, dá curso a um processo de terapia conversacional e confessional para reconstruir o seu eu, espartilhado e estilhaçado em alguns desdobramentos identitários, todos conflitantes. Visa, sobretudo, repor a verdade dos factos e reatribuir a François Samson o lugar de destaque na história da música e das artes, ou seja, é tempo de desfazer equívocos e, segundo Dubois, de “pôr algumas coisas em pratos limpos” (BPS, p. 23).

O confronto Dubois/Samson, eu-outro, é sublevado e pervertido no confronto Dubois/Eric Bonjour, sintetizado na tríade eu-outro-eu, explicitamente na criação de uma identidade artística fictícia que não condiz com a sua sensibilidade estética, mas que lhe traz sucesso comercial e o eleva à

categoria do ídolo con-formado no excesso histriónico que é Eric Bonjour. Esta figuração e/ou transfiguração, ora dual ora triangular, não deixa de ser vivenciada com sucessivos dilemas. O retomar do repertório clássico não é senão um arremedo burlesco e satírico de si para si mesmo, é o confronto do pianista de formação clássica Dubois, com a paródia caricaturesca de si mesmo, com a realidade hiper-consciente de viver e de ser uma fraude, um *bluff*, o malabarista do piano e da canção Eric Bonjour, que o distancia bastante mais da *féerie* inacessível e intocável que é François Samson: “Durante anos, punha este disco na grafonola e tentava imitá-lo. Sabia as notas de cor, mas quando era eu que as tocava, voltava a sentir o tal vazio” (BPS, p. 157), desabafa Dubois, no presente diegético, sem a dissimulação Eric Bonjour, fragilizado pela doença e sem dois dedos de uma mão, circunstância que o impede de tocar piano e o afasta definitivamente dos palcos, por incapacidade. Sentado ao piano, confessa que toda a vida imaginara “como seria tocar como ele, ser como ele” (BPS, p. 157), pretendendo transportar-se para uma vida, identidade e ontologia alheias, acabando por ser apenas uma personagem secundária da/na sua vida, conclui.

François Samson e Julien Dubois são dois virtuosos pianistas, ambos com formação clássica, contemporâneos e conterrâneos, que participam num concurso de jovens talentos, no Théâtre Ambroise, em Cressy-La-Valoise, em 1933. O primeiro, autodidata, “[s]ujo, franzino, com ar de quem precisava de uma tigela de sopa e de um par de sapatos novos” (BPS, p. 32), é filho do funcionário de limpeza do teatro onde decorre o concurso. O segundo é uma criança privilegiada que “[a]inda não conhecia a palavra medo” (BPS, p. 31) e vê a sua confiança de vencedor ser anulada pela participação genial do outro, *Le Poète Du Piano* que, com dez anos de idade, extasia a assistência, incluindo o pai que desconhecia o altíssimo dom do filho, ao tocar “de memória os 27 estudos [de Chopin] sem uma **única falha**” (BPS, p. 40; destaque dos autores). Este concurso irá determinar todas as opções de Julien, ao longo dos anos, com o auxílio da mãe, Camille Dubois, interesseira e calculista. De rompante, o trauma instala-se e passa a dominar perversamente a personagem; mãe e filho passarão a agir em função da circunstância que, por razões diferentes, os transtorna, psíquica e fisicamente, dadas as transferências e a interdependência entre um e outro domínios.

Os conceitos de bem e mal encontram fundamento na “compreensão do ser-bom e do ser-mau; [interditam] uma qualidade de autonomia que tornaria o homem o criador da distinção entre o bem e o mal” (Ricoeur, 2020, pp. 268-269). São conceitos comumente formulados segundo padrões culturais e teológicos que caracterizam um universo de antinomias: Deus/Diabo, Céu/Inferno, Bem/Mal, virtude/vício, nobre/vilão. O bem tem uma face, mas o mal é poliédrico e metamórfico, escapa à compreensão comum. André Jacob (1998) observa que se tem passado da malignidade a

uma nova maledicência que vai especificando as faces ocultas do indivíduo; o mal espanta e fascina quem age e quem observa, a tentação dá lugar, como vimos a referir e parafraseando Jacob (1998), ao encantamento do sujeito diante da factualidade de consumir um ato que sempre julgara uma impossibilidade.

Bem ou mal, o sujeito vive condenado a escolher e é em situação que é testada a liberdade de cada um, logo, esclarece Sartre (1946), aquele está condenado a ser livre, ainda que violenta a razão e o proveito próprios. O herói reverte-se em anti-herói, em confronto com realidades cambiantes, a sua e a dos outros. Sendo o sujeito o espaço para a manifestação do mal, “[c] *est la souffrance qui fait apparaître la liberté comme une liberté susceptible de mal faire*” (Porée, 2000, p. 19; itálico do autor), portanto a escolha, planeada ou instintiva, ocorre sob desconhecimento das consequências, só em função da ação futura será julgada a anterior, incerteza que irá corroborar a fatalidade. Ao consciencializar a tragédia, cada indivíduo apreende o seu limite, fundamenta, ou não, conceitos de culpa e dever e, perante o emaranhado ético, estético e religioso, vai construindo “des fictions de survivance plus ou moins consolatrices” (Steiner, 2005, p. 165). Se os efeitos da escolha lhe forem benéficos, a si o deve, mas se forem perniciosos, aventar-se-ão circunstâncias externas para explicar o malogro. Ortega Y Gasset (1914) insistira bem em afirmar que “eu sou eu e a minha circunstância”.

Etimologicamente, a palavra vilão designa uma pessoa comum, de baixo estatuto social, é o servo feudal que vive em comunidade ou que, ao escolher abandonar este coletivo, dita o seu isolamento; por depreciação semântica, vilão adquire o significado de pessoa vil, desprezível, de moral condenável, em oposição ao grupo civilizado e ao nobre, de condição superior cuja conduta não deverá, por princípio, desvirtuar esse nível hierárquico. O vilão pré-indicia um juízo negativo, com veredicto desfavorável, pela associação simultânea ao mal e a um padrão de comportamento contrário a estereótipos sociais e culturais conotados ao bem.

Em *Balada para Sophie* observamos a inversão, e desconstrução, desta teorização maniqueísta e limitadora, a nobreza de caráter é evidenciada, desde o início, por aqueles que são socialmente inferiores. Samson provém de um meio social humilde, é autodidata, faz a sua aprendizagem nos pianos do teatro onde o pai Michel é um funcionário respeitado, que confia no filho e se propõe a trabalhar mais horas para que ele participe no concurso. Considerando a mansão de Camille e Julien Dubois e a altivez das suas figuras, o leitor integra-os numa classe social superior, todavia as reações de espanto, indignação e inveja, decorrentes da interpretação prodigiosa de François, o efetivo vencedor do concurso, levam Camille a subornar “o júri, o apresentador, até os poucos críticos que apareceram” (BPS, p. 43), Julien é quem ganha. Este fraudulento triunfo é, então,

forçado pela sua condição económica privilegiada que, indireta e inconscientemente, por parte do jovem pianista, força o pai de Samson a esgotar-se a trabalhar para pagar a dívida, até morrer, um ano depois. Passados anos, no concurso em Paris, na Salle Pleyel, Julien ganhará, também, o prémio, pela circunstância de Samson desafiar as forças de ocupação do território francês, com determinação e coragem, ao afirmar, publicamente, depois de mostrar a estrela de David presa no colete: “Podem ocupar o nosso país, mas nunca vão ocupar a nossa alma” (BPS, p. 114). Este episódio integrará o mito Samson, que “nem sequer era judeu. Fez aquele número todo só para os chatear” (BPS, p. 125), ressoará em Julien, este memoriza a frase e repete-a, nunca esquecerá a sua inércia e cobardia, diante da detenção do primeiro e acrescentará dois eventos a um trauma que já está muito avolumado: “O melhor pianista do mundo a ser arrastado dali para fora, como um animal.”/”E eu...”/”...nada fiz para o impedir” (BPS, p. 116).

André Jacob (1998) constata que reduzir o mal ao momentâneo equivale a admitir a não existência do sofrimento continuado que o mal pressupõe, portanto, sem a duração, o mal mereceria esse nome? K. arrasta a sua “cauda” de miséria até ao final da vida; os longos e duros anos de aprendizagem de Dubois, com o objetivo de, pelo menos, igualar a perfeição de Samson, e os mais longos e mais pesados anos como Eric Bonjour, o artífice da canção ligeira, que obscurecem o primeiro, causam tamanho desespero em Julien que este, no limite, quase se suicida. Aquele investigador afirma não haver sujeito neutro. Face às evidências, o indivíduo é condicionado pelos possíveis e a fazer o que julga não ser possível (repúdio de Piolho, atuação sibilina com o par Anne-Marie/François Samson; auto-destruição e suicídio), sendo tentado pela onipotência do ego. Por outro lado, o mal provém da dupla reflexividade do conhecimento e da dor e um iguala a proporção da outra (Jacob, 1998), por isso, consciente da superioridade de Samson, Dubois investe na sua aniquilação através de Anne-Marie: “Ao roubar-lhe a Anne-Marie, eu sabia perfeitamente o que estava a fazer.”/”Eu matei o François Samson” (BPS, p. 239).

Georges Rivière, o Piolho, e o inseparável pássaro Tintin, e Napoléon, com indumentária a condizer à do imperador francês, são dois sem-abrigo que socorrem Julien, depois deste ser assaltado e atacado, são personagens humildes, excluídos, que vivem o acaso dos dias, ajustam-se à realidade imediata, e só essa, porque necessitam, sobrevivem na sombra da sociedade, graças às refeições e ao acolhimento caridoso e piedoso num convento, em Sainte Claire. O primeiro é o oposto do segundo; Napoléon é magro e esguio, depois de ter estado internado no asilo-hospital de Charenton, por sífilis, já demente, faz da abstração numérica a sua realidade, conta números até ao infinito. Piolho, bonacheirão, irónico e bem-humorado, é realista e pragmático, ensina Julien a sobreviver na rua, se

“[a]s normas da s-s-sociedade desaparecem com a falta de dinheiro” (BPS, p. 79). Piolho reconhece o talento do pianista, incentiva-o a participar no concurso em Paris, acredita verdadeiramente no seu sucesso, depois, é esquecido e repudiado — “De repente, [também] nesta história, o vilão... era **eu**” (BPS, p. 170; destaque dos autores). Alterado pela droga, culpado e com vergonha “de não lhe ter dito mais nada, de nunca ter voltado para lhe agradecer.”/”Vergonha de tudo aquilo em que me tinha tornado” (BPS, p. 171), Julien celebrá-lo-á, e ao pássaro Tintin, ao fundar a escola de música para crianças carenciadas cujo logótipo é o pássaro, atitude que o faz apreender a incorruptabilidade do seu amor pela música. Mais, guardará, com carinho, gratidão e arrependimento, o álbum de recortes que Piolho organiza, com o objetivo de seguir a carreira de Julien, a coleção de artigos de jornal a informar sobre o sucesso de Julien/Éric Bonjour e outros documentos de arquivo e pós-memória (Hirsch, 1993, 2008), para Piolho, Julien e Sophie.

Tal como Piolho nunca esquece, admira e se mantém sempre leal à amizade por Julien, Marguerite Manchon, a criada, enfermeira e “terapeuta” do pianista, é dotada das mesmas qualidades, é uma mulher humilde, simples e cândida, que se dedica ao seu patrão e cumpre escrupulosamente os seus deveres. A sua intervenção e apoio, tal como os de Piolho, são determinantes na vida de Julien, aquele na continuação da carreira artística, Marguerite no processo de desintoxicação de Julien e, depois, na doença oncológica. É uma figura que sabe ser silenciosa e discreta e que surge na cena diegética unicamente quando é precisa para aplicar os tratamentos a Julien, socorrer e tranquilizar Adeline depois de Julien sofrer uma ausência súbita, conduzir o pianista para outras intervenções terapêuticas mais complexas. Marguerite mostra a Julien o prazer da vida simples, com naturalidade e espontaneidade, sem complexos, isto é, Marguerite aceita e mostra o que é. Sem experimentar momentos grandiosos como os dos concertos do menino Julien, Marguerite está consciente de terem, ambos, “vivido muita coisa juntos”, acredita que as coisas por que passam “por mais pequenas que sejam...”/”Para ele são infinitamente maiores” (BPS, p. 273). A cozinha é o seu espaço, é onde serve à jornalista os diversos chás de ervas com múltiplos benefícios para a saúde, o pretexto para alguns momentos de proximidade e conversa entre ambas.

A memória é, por natureza, um fenómeno seletivo que elimina certos episódios, persiste em outros, transforma a perceção sobre outros e *inventa* saltos temporais, espécie de espaços vazios na existência humana *como se* a ligação de umas coisas às outras não fosse uma quase evidência — a elipse, na novela gráfica, favorece esta espécie de interlúdios ou intermitências. A memória pessoal assenta, também, na identidade coletiva, as vivências e as tradições culturais são apreendidas sob o prisma subjetivo da individualidade. Como construção no tempo, e do tempo, em dinamismo e

interligação, a intimidade de cada um com o seu passado tem consequências na forma como confronta o presente, como este se incorpora no passado e ambos se projetam no futuro. Ocorre-nos, de imediato, a pintura de Dalí, *Persistência da memória* (1931), na qual três relógios em liquefação são a representação, em copresença, dos tempos passado, presente e futuro, da fluidez, do movimento incessante e do relativismo desta tríade cronológica. Na natureza pictórica de Dalí, morta e árida, onde todos os elementos indomados sofrem a inclemência do tempo, o ovo é o símbolo da renovação, pelo que se adianta, sempre, uma possibilidade de recomeço.

O exercício memorialista a que Julien Dubois se propõe tem, então, como finalidade atuar deliberadamente sobre a sua biografia, recompô-la, visa sobretudo que a jornalista estagiária partilhe a biografia de François Samson com o público leitor do jornal *Le Monde*, de maneira a que essa personagem mítica não seja nunca esquecida e que se lhe preserve incólume a aura na posteridade. Nesta reconstrução do passado, sempre sob a perspectiva de Julien, o leitor é levado a crer nas suas representações fantasiosas e a presumir que os dois génios ainda se confrontarão, facto que nunca acontecerá e que será causa de exasperação para Julien. O homem cuja interpretação musical é tão portentosamente hipnotizante que faz levitar os pianos, vive em completa alienação quanto às tibiezas do dia a dia e do mundo real, da própria mulher, a irónica e encantadora bailarina Isabelle Montgomery, “a única ligação que ele ainda tem com o mundo real” (BPS, p. 194), e ainda muito mais alheado da existência, sequer, de Julien e dos conflitos que o fustigam: o ódio, a inveja, o mal, a identidade, o vazio, a procura incessante do que suplanta a vida humana, a perfeição artística, à imagem de François Samson. Afinal, comenta Filipe Melo à agência Lusa, em 14 de setembro de 2020, o pianista Dubois encarna “uma história de contrastes entre dois perfis (...) preenchidos com múltiplas referências, de Glenn Gould a Keith Jarrett, de Richard Clayderman e Liberace.”

Assim, enquanto François Samson, imaculado, uma personagem lunar (Melo, 2020) se evolva na sua identidade de intérprete erudito, Julien Dubois duplica-se, então, nesse “maldito produto chamado ‘Eric Bonjour’”, “famoso entertainer e showman” (BPS, pp. 141, 158), cuja carreira triunfal clássico-romântico-pop o transporta para várias partes do mundo, lhe granjeia uma legião de fãs arrebitadas ao som de *Avec Amour*, o seu primeiro êxito, e gravações de álbuns com nomes sonoros e estética dúplice, como *Technocturnes*, *Latin Chopin*, *Romance*, *Pianostalgic*, *Eric Bonjour At The Movies* ou *Avec Amour*. Julien desgasta a vida e o talento, arrebatados pelo dinheiro, álcool, drogas e sexo, ao estilo de uma aviltada estrela *pop*, corrompido pelo sucesso rápido e estonteante, a compor a farsa e a fraude que o maestro Hubert Triton vai encenando para ele. O comentário do pianista a propósito de *Avec Amour* esclarece a autoria de Triton, desta e de todas as composições do produto

Eric Bonjour, uma vez que Dubois “mesmo que tentasse não conseguiria compor algo tão profundamente banal...” (BPS, p. 141).

6.2 – O mito François Samson vs. o vilão Julien Dubois

1997 – *Era uma vez em Cressy-La-Valoise* (o sublinhado é nosso). Sob a tonalidade e a batuta épicas de *Era Uma Vez na América* (1984), de Sergio Leone, tal como se estivéssemos num filme, assistimos à persistência enternecedora da jornalista estagiária de *Le Monde*, Adeline Jourdain, para se “introduzir”, e ao leitor/espetador, na mansão onde Julien Dubois, velho, doente, amargurado e continuamente envolvido nas nuvens de fumo dos cigarros que também o consomem, vive isolado, na companhia da criada Marguerite e do gato Maurice. No exterior da casa, um pássaro é persistência de memória, proteção e conforto (BPS, pp. 6-7; note-se a incrustação). Depois de Adeline ter passado uma noite à porta da casa do pianista, quase no limiar da passagem do espaço exterior para o interior (Gandelman, 1991), este concede ser entrevistado, com a condição de que o artigo que a jornalista escreva e publique seja centrado no mais virtuoso pianista de todos os tempos, François Samson, um mito que, sem nunca o desejar, e de modo sempre involuntário e inconsciente, subalterniza Julien, e que vai desaparecendo, vai-se convertendo “mais num mito, que fica em segundo plano. É como se Samson não fosse humano e fosse antes a visão de Julien sobre ele. Se humanizássemos o Samson isso perder-se-ia sempre e ficaríamos com dois seres humanos”, explica Cavia, no jornal *Público* (2020), a propósito desta figura meio etérea, para quem a música é a encarnação da própria vida: “Deve estar fechado a tocar, aposto que nem reparou que estive fora” (BPS, p. 190), é a constatação amarga, mas realista, de Anne-Marie, a mulher de Samson, depois desta ter passado a noite com Julien.

Se numa aproximação algo precipitada, no início, se crê que a história irá ser direcionada para a rivalidade entre dois génios, no decorrer da leitura, deparamo-nos com dois talentos, um inato e silencioso, outro severamente trabalhado, com vivências e inquietações tão díspares que teremos que desenhar dois perfis artísticos opostos, ambos humanamente complexos (Melo, 2020). A determinação e confiança a par da fluidez e da evanescência artísticas que parecem desprender-se da música e do percurso artístico-biográfico de Samson contrastam com os inúmeros obstáculos que Dubois vai erguendo para si mesmo e que o forçam a experiências e sentimentos antagónicos que o mesmo tenta ultrapassar, com atuações dúbias que embatem, depois, na dimensão ética e moral

deste indivíduo, por extensão, do ser humano. Vilão ou não, Dubois consegue ser sempre o seu pior inimigo (BPS, p. 202). O leitor não pode senão sentir empatia para com esta personagem. Rapidamente se apercebe da origem dos sucessivos traumas, dos dilemas, da culpa e dos remorsos e/ou dos arrependimentos e do seu conseqüente mau humor, ao entrever a atuação mais humanizada de Dubois e a sua existência de talentoso pianista muito mais aproximada a *uma* realidade artística do que a do distanciado prodígio que é François Samson. Depois de ser detido pelos nazis, é Julien quem intercede por Samson, junto da mãe e do seu amante nazi, acedendo, em troca, a animar-lhes as festas ao som da música do piano (BPS, p. 126).

Ao compararmos as respetivas trajetórias de vida pessoal e artística, seremos levados a concluir que François Samson *assume* uma posição dianteira, uma vez que vai traçando vias mais lineares/singulares, duradouras e consistentes, as suas ações não violentam a sua condição natural de brilhantismo e excecionalidade. Samson vive desprendido, alienado de qualquer incómodo ou perturbação que coarte o seu génio, o pianista *é*, enfatizamos, tão só, um intérprete autêntico e genuíno, um talento inato, como já referimos. Cada disco resulta numa obra-prima, mesmo “[o]s Nocturnos de Chopin.”/”Gravado uma semana depois de sair do campo de concentração. Sem ter tempo para se preparar, sequer” (BPS, p. 156). Na qualidade de esteta supremo, Samson sacrifica a vida em benefício da arte. É o modelo de artista introspetivo, que *é* arte, a qual vive intensamente e pela qual *vive*, figuração platónica da essência da música, comprometido unicamente com a perfeição e o sublime — é um assomo da estética romântica e do culto do génio?

Tal como K. Mauricio, o *homem do violino* (AMP, p.173, itálico do autor), arrasta o bando de miseráveis envolvido no som plangente que faz soar daquele instrumento, também Samson seduz e deslumbra quem o ouve nos concertos ou no andar cimeiro do teatro Ambroise, em Cressy, onde trabalha e se exercita: “ouvi a música vinda do andar de cima.”/”Acho que já estava apaixonada mesmo antes de subir aquelas escadas.”/”Deixei-me encantar pelo François Samson pela mesma razão que toda a gente. A sua música” (BPS, pp. 199-200), confessa Anne-Marie na carta a Julien. Contudo, o leitor apreende e lamenta a debilidade deste *ente* cuja mácula é inculcada na relação afetiva e amorosa com a bailarina Isabelle Montgomery/Anne-Marie Landran: “E foi assim que, pouco a pouco, nos fomos tornando invisíveis um para o outro” (BPS, p. 200). O ensimesmamento e o misantropismo progressivos de Samson conduzem à rutura deste casal, Samson nunca recuperará do trauma Auschwitz, vai-se apagando física, psíquica e artisticamente, num hospício, até morrer precocemente.

Mesmo este facto trágico é reconhecido, por Julien, como mais uma suplantação da sua pessoa; julga, ainda, que o desaparecimento do pianista lhe traria “algum alívio, mas não.”/”Foi o dia mais triste da minha vida” (BPS, p. 238). O funeral do *Poète du Piano* é discreto, à imagem da sua vida. Num dia de chuva intensa, comparecem alguns dos pianistas mais célebres do mundo, incluindo Julien. Por oposição, num dia de sol ou, pelo menos, sem chuva, o funeral de Dubois transforma-se num acontecimento mediático, com reportagem televisiva. Centenas de pessoas anónimas que se deslocam de outros lugares, para depositarem flores e mensagens no portão da casa, *Avec Amour*, e que assistem ao funeral do “pianista Julien Dubois que teve inúmeros sucessos sob o pseudónimo Eric Bonjour...”, esclarece a repórter (BPS, pp. 294, 238). Contrariamente à vontade do virtuoso pianista Julien Dubois, a homenagem final é destinada ao epifenómeno Eric Bonjour que transcende o primeiro, mesmo nas “respetivas” exéquias fúnebres.

Julien Dubois usufrui de liberdade para escolher, finita e fundamentada numa hierarquia de valores, explicita Ricoeur (2020, p. 267), não obstante Sartre (2005) sentenciar a não existência de desculpas para o homem livre. Por força das circunstâncias, sobretudo por vontade própria, a personagem faz de si um estereótipo que tomba na vulgaridade, o seu fulgor pianístico vai fenecendo, à medida que se vai corrompendo na vertigem dúplice de ser outros, ambos opostos, François Samson e/ou Eric Bonjour. Deste modo, complexifica a sua existência, perverte o livre-arbitrio em servo-arbitrio (Ricoeur, 2020) e, de repente, a metamorfose é tríplice, o confronto dilemático verifica-se entre três representações, Samson, Bonjour e Dubois, uma vez que a sua ambição é ser a inteligibilidade e a indecidibilidade do primeiro, mas vê-se, apenas, transformado na/pela imediatidade real do segundo, enquanto o sujeito Dubois permanece em vacilação. A produção comercial Eric Bonjour até desafia o *seu* público com interpretações do pianista Julien Dubois, como “Bach, a Aria das Variações Goldberg” ou “O Adágio do Concerto em Sol de Maurice Ravel” (BPS, pp, 145, 152-154), para piano e orquestra, mas os efeitos são desastrosos. Na primeira situação, o trocadilho, julgamos, por parte de uma fã, entre Bach e “Bah!”, seguido da exclamação “Que **seca!**” e da solicitação em coro de *Avec Amour*, mostra claramente que “Eric Bonjour era o centro das atenções” (BPS, p. 145; destaque dos autores), pior, Julien Dubois, o pianista erudito, não existe. No segundo desafio, o malabarismo de cordas e roldanas ideado por Dubois para imitar a natural levitação de Samson resulta na queda do piano e do pianista em plena atuação. Os títulos jocosos dos jornais “Queda para a música”, “Au revoir, Bonjour” enlaçam-se nos comentários interesseiros de Camille e Triton, respetivamente: “Bem ou mal, o importante é que falem de ti, Ju.” e “[a]o menos as tuas mãos estão ótimas. Não tarda, já podes voltar à estrada” (BPS, p. 154).

O desejo fremente de Julien: “Só queria que ele soubesse que eu existia. Queria uma reacção” (BPS, p. 153), nunca se cumprirá, Samson é inalcançável. O convite feito pelo dueto Dubois-Bonjour para um dueto Bonjour-Samson, em direto, na televisão, é prontamente recusado por Samson, em sinal de desdém pela música dos primeiros e da sua idoneidade musical e intelectual: “Dou-lhe a oportunidade de aparecer em frente a um milhão de pessoas”/(...)/”Ocupado com quê? A tocar para meia dúzia de gatos pingados (BPS, p. 151)?” Ressalta a crítica à fraca adesão do público a espetáculos de música clássica; a frustração de Julien sobrepõe-se à racionalidade e sensatez necessárias, são atizados o ódio e a inveja, “uma reivindicação infeliz do eu”, escreve Kierkegaard (2017, p. 19). Simultaneamente, emerge a crítica ao êxito massivo e sem parâmetros estéticos que nem sempre conforta ou tranquiliza: apesar de cercado por pessoas que o “adoravam e bajulavam.”/”Quando os holofotes se apagavam...”/ [em Julien] “...ficava apenas um **enorme vazio**” (BPS, pp. 146-148; destaque dos autores).

Alargamos o significado metafórico que Gandelman (1991) atribui à porta e a seguinte dialética *seeing/being seen* para expor a inquietude, a ânsia, ou a inevitabilidade(?), presentes na dominante obstinação de Julien, o génio François Samson, ao concretizar a aproximação física a Anne-Marie — “Uma coisa era certa... Eu tinha de a ver outra vez.” (BPS, p. 166) —, sem que rejeitemos a atração entre ambos, claramente evidenciada na festa de beneficência que Samson patrocina e na qual os olhares e as presenças se cruzam e mutuamente se veem, sentem e diferenciam. O plano de Julien consiste em forçar/forjar um encontro com Anne-Marie, depois de assistir ao bailado *Giselle* (Adolphe Adam, 1841). Conforme referido, nesta noite cúmplice, e nos encontros semanais no hotel Tati, os elementos gráficos e cromáticos dão relevo à atração e sedução, ao fascínio e à libertação e abandono dos corpos, das identidades fictícias e reais, à fusão de *Eros* e *Thanatos*, pois “[q]uando duas pessoas destruídas estão à beira de um abismo...”/ “...a tentação de saltar torna-se ainda mais irresistível...” (BPS, p. 189), ou, de acordo com Porée “ ‘*s’achève ainsi l’histoire de l’homme coupable’ et commence celle d’un être à qui ‘tout est possible’* “ (Porée, 2000, p. 98; itálico do autor). Bataille (1987) situa o erotismo no limite do interdito e da transgressão, em abertura para a morte, para o não-ser. A submissão ao interdito é a negação da sua existência, ao ceder ao impulso o sujeito transgredir e passa o limite do interdito, pelo que a transgressão se dá no limite da suspensão daquele, no entanto, ao transgredir, o sujeito sente a angústia sem a qual não haveria interdição. Esta relação paradoxal fundamenta o erotismo, o enlevo do interdito é origem e causa da transgressão, pela qual o homem vive a experiência interior, angustia-se e sente prazer.

Em *Théorie de la Religion* (1973), Bataille delega a consciência do mal no fascínio da interdição e da transgressão, mais do que no objeto interdito, constatação que não desvia o homem do abismo para consumir a auto-destruição: “A proibição diviniza aquilo a que proíbe o acesso. Subordina este acesso à expiação — à morte — mas a proibição não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que é um obstáculo” (Bataille, 1998, p. 14). Para Bataille (1973), a festa outorga essa transgressão, é acesso a todas as possibilidades, ao excesso e rutura das normas. Na teoria platônica, *Eros* é energia que convoca o Bem e o Belo e *Thanatos* é pulsão de morte; a pulsão é uma força contínua que não pode ser satisfeita ou desaparecerá, responde Freud (1920), em *Para além do princípio do prazer*, interpretando *Eros* e *Thanatos* como pulsão de vida e pulsão de morte. Freud (1920) e Bataille (1973; 1987) problematizam uma questão central na vida humana, o confronto entre interdito e transgressão, lei e desejo, *A Lei do Desejo* (Almodóvar, 1987) ou o desejo é lei?

Bataille (1987) pensa o homem como um ser descontínuo a perpetuar a solidão infinita que o define. Diferencia o erotismo dos corpos, descontínuo e individual, do dos corações, o das paixões, que prolonga o primeiro e envolve o sujeito na nostalgia da origem primordial. O erotismo dos corações causa felicidade e faz sofrer, a con-fusão dos corpos traduz a ilusão da unicidade contínua e afasta o abismo vertiginoso da individualidade, assegura, porém, o isolamento no descontínuo, por conseguinte o erotismo sagrado é o mais puro porque está presente nos outros dois. Na dualidade freudiana, o indivíduo é impulsionado para a autoaniquilação ou para a destruição do outro, o narcisismo favorece a harmonia, mas a tensão dual amor-morte prevalece (Freud, 1999), portanto, consciente de que a separação de Samson e Anne-Marie traria a destruição do primeiro, Julien persiste na sua vilania inicial. Iludido, enleia um, Anne-Marie: “A culpa não é tua, Anne. Ele já não olha para ti há anos. Não te toca, sequer.”/“Ele é um autista, um **sociopata**”, julgando arremessar unicamente no outro, Samson, através da primeira, Anne-Marie: “Essas tuas perguntinhas todas!”/“Ele tem ouvido absoluto?” / “ “ ‘ O que é que ele está a praticar agora? ‘ “/” ‘Qual a merda da marca de piano que têm em casa?’ / “Onde é que **eu** fico no meio disto tudo?” (BPS, p. 194-195; destaque dos autores). Na verdade, a destruição fantasiada por Julien representa a tragédia da tríade, Anne-Marie some-se, abandona Julien e Samson, o mutismo deste hiperboliza-se até o sumir na morte, a fatalidade de Julien é a con-sumição no mal absoluto: “Ao roubar-lhe a Anne-Marie, eu sabia perfeitamente o que lhe estava a fazer.”/“Eu matei o François Samson” (BPS, p. 239). O sofrimento de Julien decorre, e é sintoma, de violação do interdito (Ricoeur, 2020).

Na interpretação de Freud, a consciência moral, o remorso, o sentimento de culpa, “la severidad del super-yo — equivale, pues, al rigor de la conciencia” (Freud, 1999, p. 81), são

indicadores de evolução cultural. A consequência do progresso na cultura reside na perda de felicidade em igual proporção ao crescimento do sentimento de culpa, uma forma de conhecimento retrospectivo “d’avoir mal agi” (Porée, 2000, p. 69), o sujeito sofre e faz sofrer. Porée entende que a destemperança ou desregramento são formas inferiores de maldade, o homem destemperado ou desregrado pode sempre lamentar o que faz, como sucede com Julien: “la faiblesse de sa volonté se montre dans l’inconstance de sa conduite et dans le conflit de sentiments qui l’accompagne”. O sujeito vê o mal que faz mas não o quer “ni *de manière permanente* ni *pour lui-même*. (...) *En lui est sauvegardé le principe qui rend l’homme capable de bien faire*” (Porée, 2000, pp. 69-70; itálico do autor). A consciência do mal conforma-se nas oposições entre o ser e o dever-ser e o querer-ser, conflitos que rapidamente o leitor intui no sujeito Julien Dubois.

Deslizando entre universos líquidos (Bauman, 1990) onde domina a aparência, Dubois é terreal e mundano, advém um objeto, de si para si e de si para outros, concretamente para Hubert Triton, o mentor que o transmuta em Eric Bonjour, a sua alienação é preenchida, exclusivamente, por subterfúgios imediatos e voláteis, como o sucesso trivial e popularucho, o álcool, as drogas, o sexo, a eventual vilania. Evitar-se a si próprio, Dubois, e ao outro, Bonjour, é uma forma radical de proteção individual que vai suplantando a possibilidade de criação de verdadeiras relações humanas. Enquanto Samson mantém o poder de levitar e, com ele, de extasiar o público que assiste à sua prestigitação, sob o auspício mágico da sua execução musical, Julien vai ambicionando ser a arte do outro, François Samson. Investe, por isso, na transitoriedade e fragilidade quotidianas, passa a concorrer consigo mesmo um outro ser mais frívolo, descontínuo e imprevisível, cuja subsistência está interligada à encenação e à artimanha, ao momentâneo e ao circunstancial, Eric Bonjour.

Na vivência liquefeita dos dias, sobrevém a sensação de vazio e fracasso crescentes, pela desmesura da sua inconstância e do simulacro, da inconsistência artística e ontológica e subseqüentes fragmentações identitárias. O processo de liquefação caracteriza-se pela impossibilidade de manter a forma original e pela não fixação da mesma no espaço e no tempo, a mutação ágil é associada à ideia de leveza. Assim, como nos explica Bauman (1990), a vida solitária destes indivíduos pode ser alegre, é atarefada, mas não deixa de ser arriscada e assustadora. Num contexto de tamanha precariedade, com vínculos humanos e afetivos confortavelmente frouxos, a construção do eu, ou o seu resgate, é bastante desgastante, resvala com muita facilidade para o insucesso, tornando *insustentável a leveza do Ser* (Kundera, 1984) fabricado, Eric Bonjour.

Voltamos a mencionar as páginas com fundo preto, em vez do branco da página tradicional das restantes, com a elipse também a ser negra (cf. p. 100). Dissemos que a superfície negra das

folhas dá relevo a episódios fundamentais na vida de Julien que marcam o começo de processos identitários antagônicos, i.e., a existência da personagem como Eric Bonjour, o antípoda do artista que o distancia bastante mais do génio Samson e de si mesmo, e o encontro com Anne-Marie Landran, a única *parcela* da vida de Samson a que Julien consegue aceder e partilhar amorosamente. O primeiro momento assinala a rutura do eu-Julien e a mutação para o eu-outro Bonjour, sempre estranho ao primeiro, no segundo retorna ao seu eu, digamos que a convivência com Anne-Marie constitui uma espécie de interregno na sua existência como Bonjour e que esta lhe permite suportar melhor a outra. Ambas as situações serão determinantes para as suas ações e emoções futuras. O negativismo estético-artístico, e penumbroso, que perpassa da cor preta é direcionado, por um lado, para a subjugação e o anulamento de Julien Dubois, pianista clássico, e respetiva metamorfose em Eric Bonjour, sob a batuta astuciosa do maestro Hubert Triton, o *manager* que o projeta no êxito construído, postiço, vazio e alienante, apesar de estar sempre “cercado por pessoas que me adoravam e bajulavam” (BPS, p. 146). Por outro lado, a cor negra pode indiciar a perfídia de Julien na aproximação à bailarina Anne-Marie Landran-Isabelle Montgomery, com o objetivo de encontrar, finalmente, Samson. É, particularmente, a sombra de um segredo guardado durante anos: com a encenação e a duplicidade a marcar a vida artística deste par, a espontaneidade e a intimidade mútuas impõe-se-lhes como um refúgio consolador.

O prolongamento e adensamento do bem-estar inicial vai tornar mais complexa esta relação. Ciente da importância que tem para Samson, a “única ligação que ele ainda tem com o mundo real” (BPS, p. 194), Anne-Marie decide desaparecer, o fulgor que a personagem feminina provoca nas duas masculinas extingue-se na diegese, simultaneamente, crescerá a alienação de Julien-Bonjour e a de Samson. Este, sem aquela referência afetiva, entroniza a sua impessoalidade genial, silencia-se ainda mais, deixa de falar, torna-se irreconhecível e morre: “Ao roubar-lhe a Anne-Marie, eu sabia perfeitamente o que lhe estava a fazer.”/“Eu matei o François Samson” (BPS, p. 239).

Neste par, e de forma duplicada, i. e., em Dubois e em Anne-Marie, encontramos a convergência das mesmas pulsões antagónicas, *Eros* e *Thanatos*, que vemos em K. Maurício, no Palhaço e em K., por “ação” de Camélia. A junção de *Eros* e *Thanatos* vem provocar, também nesta *fabula*, a vertigem da glória e/ou do abjeccionismo, o mal é pulsão e energia irresistíveis de atuação sibilina, o bem-estar de uma noite transforma-se numa rotina semanal que vai intensificando o sentimento de Anne-Marie e de Julien, que vai distanciando sempre mais a primeira de Samson e que, conseqüentemente, intensifica o Mal do *poète du piano* — “o que se pode amar no homem é que ele é uma *passagem* e uma *queda*”, é assim que fala Zaratustra (Nietzsche, 1978, p. 10; itálico do autor).

Samson enfraquece, Julien *passa* e prossegue a estonteante ascensão na sua degradação física, artística e ontológica.

Intencionalmente ou não, e por inversão, regista-se alguma aproximação entre a vida de Julien Dubois e a de Samson François, a inspiração real para a personagem François Samson (*vide* nota de rodapé 5), pela similitude que se entrevê no percurso biográfico, factual, do segundo, e na vida ficcional-real, do primeiro, o que vem conferir às variáveis de ficção e realidade o necessário grau de verosimilhança, credibilizando a narrativa. Ambos são pianistas de exceção que partilham os mesmos interesses artísticos, ambos matizam as suas *performances* com toques excêntricos e singulares e vivem o sucesso (ou será êxito? Tem sentido mais meteórico, massificado e duração mais curta?), de modo exagerado e estapafúrdio, abusando das drogas e do álcool, ambos colapsam em público, ainda que aconteça por razões diferentes.

A criação de personagens modelares e a escolha de situações paradigmáticas com que os artistas vão confrontando cada um dos actantes reorganizam a ficção para a perspectiva de transfiguração do real. Os autores/criadores e o protagonista do relato dirigem as personagens na encenação de um drama que é comum a muitos, mas não a qualquer um, pois os atores têm de ser seres excepcionais ou, pelo menos, posicionam-se de maneira tão distante do sujeito comum que, em atuação, e em comparação com outros seres mais banais, se diferenciam e se superlativizam, positiva ou negativamente, agem de modo peculiar e criam obras extraordinárias. A exemplaridade e a centralidade de uma personagem vai eliminando nas outras a dispersão de faculdades excepcionais. As personagens secundárias, por princípio, devem comportar-se de acordo com as *exigências* que o herói define para si, pelo que será esta personagem a fixar o protótipo de artista e de arte, com base na análise e na observação de si mesma, em circunstâncias eximamente depuradas pelo intelecto. Inteligente e sensível, como Julien Dubois, a sentida dor existencial e artística é intelectualizada, adquire a aura de artificialidade que a distância emocional observa no sentir real como atribuível a outrem, em desdobramentos vários: “o que em mim sente’stá pensando”, afirma Pessoa (1995, p. 108) a reiterar a sua conflitualidade dúplice.

Ser conduzido e guiado pela indeterminação das massas é a escolha daqueles para quem o eu está acima da arte, na procura de poder, riqueza, fama e amor, segundo a tipificação do artista que Freud (1917) expõe em *Conferência XXIII: Os Caminhos da formação dos sintomas*. Este autor retrata o artista como um sujeito introvertido, neurótico e incapaz de satisfazer os seus desejos, portanto, consciente da sua insatisfação, alheia-se da realidade e transfere todo o potencial e fantasia para um universo construído e ilusório, não menos eficaz psiquicamente, “gracias al papel que la imaginación

mantiene en la vida anímica” (Freud, 1999, p. 19). No entanto, a arte representa a via do retorno à realidade; o sujeito consegue modelar os seus desejos, dotando-os de impessoalidade, de forma a serem partilhados por qualquer outro indivíduo, e criando, com prazer, imagens representativas das suas fantasias, a ponto de dominar e ultrapassar o que é reprimido. Assim, graças à arte, sublimam-se as pulsões, proporciona-se algum alívio e compensação a outros e ao eu ao tornar acessíveis ao espetador as origens de prazer do inconsciente, conquista-se a gratidão e a admiração do público, isto é, a fantasia artística ou a materialização da fantasia pela arte contrabalançam a frustração do artista, que alcança, finalmente, a honra, o poder e o amor das mulheres.

Ainda que as nossas observações possam incorrer em parcialidade e incidam na perspetiva extremada e desregulada da vivência do sucesso, a elaboração psicológica da personagem ficcional Julien Dubois, a obsessão deste, a quase paranoia inerente ao desejo de ser o outro, o modelo que, inicialmente, quer imitar, para depois ultrapassar e, por fim, aniquilar, a constatação da sua função de duplo de François Samson que sente dolorosa e perfidamente a sombra do outro que o obscurece, são elementos que conferem realidade à personagem e à fábula. A rivalidade e a duplicidade surgem em esquemas de sentido único, de Dubois para Samson. Ensimesmado e alheado das obsessões do outro e das minudências quotidianas e vulgares, Samson vive o seu quase mutismo absorvido e metamorfoseado no domínio excecional da sua música e da execução genial e ascensional da mesma. *Le Poète du Piano* vive encurralado no teatro, em casa, no hospício, em si mesmo, a música que cria domina-o, a perfeição é tanta que está para além de si próprio, quer dizer, Samson materializa o imaterializável, o seu génio ultrapassa-o e afunda-o, depois, numa encarnação mais aproximada ao homem humanizado, o excluído social, alienado e silenciado, patológica e neurologicamente.

Depois de recusar o duo a dois pianos com Bonjour, Samson expõe publicamente as suas “cicatrices”, na denominação de Anne-Marie, os traumas e a alienação, dizemos nós, não toca na festa de beneficência que o próprio patrocina, a favor das vítimas do Holocausto: “Queria silêncio. Diz que guerra e música não combinam.”/”Há rumores de que ele não está bem” (BPS, p. 167). O pianista deixa de tocar ao vivo, o ruído perturba-o cada vez mais. K. é um espectro de si, Napoléon conta números indefinidamente, Samson afunda-se mais em si mesmo, através do mutismo, com diagnóstico de fadiga crónica ou mesmo de loucura. Ainda que a alienação seja um traço marcante da personalidade de Samson que a vive sem a consciencializar, pode ser classificada como naturalmente obsidante, característica que encontra correspondência na obsessão consciente de Julien de ser Samson. Ironicamente ou não, a “eventual” exemplaridade tutelada por Dubois-Bonjour é largamente questionada, desde logo pelo mesmo Dubois, uma vez que se apologiza a defesa da arte/música

clássica, quer dizer, aquela que o virtuoso Samson executa, imperando a essência da arte: “Ele conseguia fazer-nos sentir exactamente o que sentia quando estava a tocar.”/(...)/”Música... Como pode uma só palavra significar tanto?” (BPS, pp. 108-109). Na experiência estética, Nietzsche (1871) concede à música um poder universal, dionisiaco e apolíneo, de anulação do sofrimento, ao exprimir o desejo de viver; como a tragédia, da qual é espírito e inspiração, a música “fait paraître à son oreille non la consonance mais la dissonance fondamentale de l’ existence. (...) fait naître une joie qui la dépasse en la conservant, et qui en constitue la ‘justification’ esthétique” (Porée, 2000, p. 176).

A personagem central de *Balada para Sophie* — Julien? Samson? Triton? Sophie? Sem o(s) reverso(s), Julien apagar-se-ia — é uma personagem em deriva para o encontro que tem marcado consigo mesmo, como no *Bildungsroman* ou romance de formação, embora permaneça eternamente projeto, como explicita Anish Kapoor, em entrevista ao diário espanhol *El País*:

La belleza de ser artista es que el significado está siempre en proceso, la obra está sólo señalando hacia una probabilidad. (...) Si usted tiene una pieza de Donald Judd en su casa, si vive con ella, habrá momentos en que será muy significativa y otros en que será un estúpido objeto. Creo que ese salto de objeto estúpido a uno significativo es lo que hace surgir la poesía (Kapoor, 2006).

Porque a personagem é, e quer ser, um artista, um génio na/da música, consente que Hubert Triton e Camille Dubois, dois “abutres”, o vão progressivamente reduzindo a personagem secundária na sua própria vida (BPS: p. 157).

6.3 — Julien Dubois ou o génio e o vilão

Génio é um vocábulo latino, de raiz indo-europeia, que deriva do grego e que atesta, em primeira instância, a condição de engendro mortal (de *gen-*, com significado de gerar, engendrar); para os latinos, o *Genius* encarna a divindade que nasce com cada um e que o protege toda a vida, por conseguinte, somos engendrados por outros a quem devemos a nossa natureza, personalizada, depois, no tempo da nossa existência, através da consubstanciação de potencialidades inatas, para as

quais contribuem a história e a cultura. A crença de que o *genius* depende do *ingenium* (engenho) faz com que a palavra designe o caráter e o talento individuais, sempre inatos.

Num breve ensaio intitulado “*Genius*”, Agamben (*Profanazioni*, 2005) aclara a raiz etimológica e o uso cultural do termo no mundo antigo, comenta a significação histórica, que não se refere só à potência criativa peculiar de um indivíduo manifestada através da produção de obras extraordinárias que o divinizam e aproximam do deus primevo, o afastam dos domínios humano e não humano, o sagram numa esfera intemporal e genial. Comenta o valor da vida como capaz de se conceber a si mesma e a força impessoal que se agita em cada um sem dela ter consciência, o elevado potencial intelectual, pois “[t]out ce qu’ il y a d’ impersonnel en nous est génial. (...) Vivre avec Genius signifie (...) se tenir constamment en relation avec une zone de non-connaissance” (Agamben, 2005, pp. 11-12). O homem vive em tensão dialética entre o eu, individual, e o impessoal, o génio; o eu presente o génio mas a apropriação do impessoal pelo individual, a personalização do impessoal, está condenada ao fracasso. Ser genial é viver em harmonia com a própria natureza, submeter-se ao génio, sem o que dificilmente poderíamos dar conta do nosso potencial, tanto mais infindo quanto mais impessoal. O génio advoga a criação de obras excepcionais, o sujeito disponibiliza recursos a um recetor dotado da mesma faculdade, o que significa que o génio coexiste no emissor — que produz e provoca emoção — e no recetor que experimenta arrebatamento similar àquele. O criador genial possui a faculdade de intuir o génio em si e de se transmutar no recetor para pressentir a mesma potencialidade naquele. Ambos geniais, criador e recetor, têm neles o poder de ocultação e decifração do objeto artístico, o que propicia a confluência paradoxal da mesma qualidade em todos os seres: tamanha normalização não é senão uma utopia, mas se cada um de nós não tivesse algum génio, como o reconheceria no outro?

O génio constrói e destrói, reconhece-se por identidade e por oposição. Ao desafiar as regras, clama, impreterivelmente, o transcendental e surpreendente, tem consciência da sua existência, mas numa época tão materialista como a atual, o receio e a desconfiança em relação ao incomensurável crescem vertiginosamente, esquivando-se, o indivíduo, à vontade criadora. O homem é também a vivência e atualização permanentes; a memória torna-se particularmente ativa na proximidade da morte, no começo de “le long désapprentissage de soi”, diz Agamben (2005, p. 20), nesse momento artístico, único e decisivo, no qual se bendiz o génio da vida. O génio é justo, é o contrário do êxito — eterniza-se o *genius* de Samson, a impessoalidade evanescente e indefinida, e permanece o *ingenium* de Dubois e as dicotomias Dubois-Samson e Dubois-Bonjour que este pretende eliminar através das *revelações* que vai fazendo a Sophie.

O génio constrói em idêntica proporção à que destrói, quer dizer, a elaboração de um génio parece implicar a derruição do outro, neste caso, involuntariamente, o sujeito Samson desvanece Dubois, por arrastamento, a dualidade auto e hetero-construída Dubois/Samson, a autoficção Eric Bonjour. Durante anos, por cada disco medíocre de Bonjour, Samson vai produzindo autênticas obras-primas, tendo gravado, como já referido, os *Nocturnos* de Chopin “uma semana depois de sair do campo de concentração, sem ter tempo para se preparar, sequer.”/”Extraordinário, não é?”/”O François conseguiu fazer com que os Nocturnos de Chopin fossem só seus” (BPS, pp. 156-157).

Com base no exposto, adquire particular destaque a magnífica composição que é o maestro Hubert Triton, o génio do mal, zoomorfizado, sempre, na figura de um bode pestilento e tonitruante: “É assim que me lembro dele” (BPS, p. 54), afirma Julien. O odor maléfico deste animal dionisiaco que persegue a personagem é visível nas sucessivas representações do mesmo, através do remoinho do fumo dos cigarros e do cachimbo, facto que é bastante enfatizado, ao longo da novela gráfica, na personagem Triton e em Julien. Adiantamos, então, a possibilidade de as linhas ondulantes e serpenteantes do fumo que Triton e Julien vão expelindo, depois de o terem sorvido, respetivamente, do cachimbo e dos cigarros, com tabaco ou marijuana, serem entendíveis como elementos vivos que se digladiam da mesma forma que as personagens se combatem entre si, é quase uma luta de sobrevivência, aspeto que é salientado com a adaptação do código homem-animal (Chute, 2016) à figura isolada de Triton ou quando este entra em confronto direto com Dubois e a relação de poder, e de posse, é invertida, isto é, o animal domesticado, o bode, domina o seu domesticador, o homem.

A envôlência do fumo arremessado por Triton *paralisa* Julien e Camille, *enreda-os* nos seus planos maquiavélicos. Triton irrompe na diegese e inquieta Julien, desde logo, pela similitude a um bode, pelo odor associado ao mesmo, pelo fumo do cachimbo ou do cigarro (BPS, pp. 56-57), pela presença pusilânime, comportamento melífluo e cinismo inato. O fumo é uma presença continuada, acompanha as personagens nas suas dependências, sendo frequentes os grandes planos que expõem este vício, associado ao do álcool e ao das drogas, no caso de Julien (BPS, pp. 54-58, 71, 73, 93, 125, 132-135, 168, 224, 235, 241-245, 250-252). Entendemo-lo também, no *caso* Julien, como enleio metafórico entre o passado e o presente e/ou como persistência do passado no presente, o fumo do cigarro circunvaga no espaço, assemelhando-se a *La Persistencia de la Memória* (Dalí, 1931) antes de *La Desintegración de la Persistencia de la Memoria* (Dalí, 1954): é a analogia com a efemeridade e o esvaecimento do tempo, juntamente com o tempo, esvaem-se a personagem, a narrativa, sobretudo a ordenação dos eventos, como forma de reposição da verdade e imperativo moral e ético. Doente e em

fim de vida iminente, Julien tem a oportunidade tão aguardada para se reestruturar: “Está na hora de pôr algumas coisas em pratos limpos.” (BPS, p. 23)

Como referido, a figura de Triton expõe claramente a subjetivação de Julien, ou seja, o leitor vê o maestro segundo o ponto de vista do pianista. Em Triton conjuga-se a percepção visual e a apreciação valorativa de Julien, através do recurso à ocularização (cf. pp. 108-110), conceito formulado para o cinema, por Gaudreault & Jost (1990), e que Anne Miller (2007) integra na banda desenhada. Inicialmente, Triton é contratado pela mãe de Julien para aquele fazer do seu filho um intérprete tão ou mais genial do que Samson, a sua aparição em cena é causa de turbulência: a estupefação de Adeline, “...um bode?” (BPS, p. 54), e a brevíssima pausa no relato de Julien, como se se parasse abruptamente a rodagem de uma película, fazem com que Cavia repita a vinheta, em lugar cimeiro, em duas pranchas, dispostas lado a lado, com a personagem em *close up* e se retome a história/o filme, repetindo, igualmente, a fala da mãe de Julien, “...o maestro **Hubert Triton**”, e a de Triton: “Olá, Julien” (BPS, pp. 54-55; destaque dos autores).

Retomamos o significado performativo da porta (cf. p. 119). A porta, vimos já com Gandelman (1991), é um espaço que orienta ou dirige o olhar (*gaze-directing*) de quem observa, do interior ou do exterior, integra a dialética “seeing/being seen” (Gandelman, 1991, pp. 36, 48), é o artifício que permite a passagem física de um espaço para o outro, mediante o cumprimento de certos rituais. O investigador admite que a porta adquira um significado metafórico de limiar de acesso a determinado meio social. A entrada inesperada e tempestuosa de Triton na casa de Camille e Julien comporta, de facto, a dialética ver/ser visto e pode representar, igualmente, a via, ou o artifício de acesso de Triton, como afirma Gandelman (1991), a um meio social mais favorecido e de permanência no mesmo. O maestro com figura de bode, irrompe na sala, num fundo amarelo-torrado, o da cor dominante na banda desenhada (o mais “neutro”, conforme dissemos, a simbolizar, nesta cena, a vileza e a importância do dinheiro), envolto numa nuvem de fumo e faz um diagnóstico e um prognóstico humilhantes para o jovem pianista: este não tem o dom sobrenatural do outro, tendo de praticar arduamente para se lhe igualar, mas o sentimento de ódio por Samson estimula-lo-á. Requisitado uma segunda vez, Hubert Triton subverte, com arteirice e maquiavelismo, as aspirações artísticas do pianista, “[à] custa da (...) dignidade” (BPS, p. 98) e da integridade estética e identitária da personagem. A superfície da folha enquadra o maestro, e Camille e Dubois, na cor vermelha fáustica, diabólica e infernal, embora o esbatimento desta, e de outras tonalidades, não se desligue da estética *vinatge* em que Cavia (2022) insere a diegese e, particularmente, todos os episódios sujeitos ao devir do tempo e da memória (BPS, pp. 152-155).

O indivíduo vai-se ajustando às circunstâncias para aprender a sobreviver, a sabedoria e o pragmatismo de Piolho quase repetem o ensinamento de Ortega Y Gasset (1914); assim, pensamos que o período em que Julien, sem-abrigo, toca e canta no restaurante de um conhecido de Piolho, com a finalidade de angariar dinheiro para a inscrição no concurso em Paris, não só prepara a personagem para o que há de vir como representa o indício físico do que há de ser a autoficção *Bonjour* (BPS, pp. 95-101), construída em contexto financeiro igualmente precário. Depois da guerra, Triton, sem escrúpulos, diabólica e perversamente, explora as fraquezas de Camille e de Julien, a miséria em que vivem, a ganância de um e a ambição artística do outro, os sentimentos de ódio e inveja de Julien relativamente a Samson. O maestro humilha Julien e a mãe, pela segunda vez, o pianista está “enferrujado”, fazer carreira na via da música clássica será um fracasso, os honorários de Triton são elevados. Melifluo, assume a função de representante de um grupo de empresários, desenha um perfil de artista no qual Julien se encaixa: é belo, ambicioso, só terá de satisfazer o público com música moderna, otimista e alegre, “profundamente banal” (BPS, p. 141), comenta Julien, quer dizer, a que o maestro compõe. Assim, “como um macaco de circo” (BPS, p. 70), o pianista reentra no pesadelo vivido anteriormente, amplifica-o, aliás, submete-se ao agente Triton, assina um contrato muito exigente pelo qual passa a existir como Eric Bonjour e pelo qual deixa de “poder tomar decisões.”/”O Julien Dubois estava **morto**.” (BPS, p. 137; destaque dos autores).

Nesse documento, válido por trinta anos, o artista aceita, sob confidencialidade, nunca revelar a sua identidade de nascimento e adotar o nome artístico e apelativo que o agente concebe, o primeiro concede ao segundo todos os direitos de exploração da imagem e do som gravado e interpretado e sessenta por cento de todas as receitas. Cúmplice, Camille pressiona o filho, a sua figura hierática, com um colar com um crucifixo nas mãos e outro ao pescoço, parece abençoar a rendição incondicional de Julien à cobiça e ganância de ambos (BPS, pp. 132-137). Numa tira com três vinhetas verticais, Julien é a figura menor, silenciosa, cabisbaixa e desolada, oprimida e comprimida entre as de Triton e de Camille, ambas em *close up*. Ao longo de todo o episódio, o pianista, sempre sentado ao piano, de olhar fixo, ou abstraído(?), no/do papel, no tampo do mesmo piano, só altera a sua postura no momento em que segura a caneta e pospõe a assinatura no documento: Julien Dubois, o nome próprio, o *signum authenticum* (Bourdieu, 1986). Debruça-se, em sinal de submissão, e autentica “a condição jurídica das transferências de um campo a outro, isto é, de um agente a outro, das propriedades [biológicas e sociais] ligadas ao mesmo indivíduo instituído” (Bourdieu, 1986, p. 187), as quais ficam sujeitas a mutações, consoante o contexto.

Nesse momento volátil, um rito, explica Bourdieu (1986), conjugam-se o antes e o depois, o que era/é e o que será, a causa e o efeito; a vinheta retangular, a meio da página e transversal à mesma, a mostrar o contrato e a assinatura, em *zoom*, é a representação precisa do instante em que a metamorfose se torna projetiva e em que o indivíduo deixa de ser Julien Dubois para se transferir para a criação artística e social que será a autoficção Eric Bonjour. Se a validade do nome próprio fica adstrita a cada contexto, determinam-se, para o agente, “todas as suas histórias de vida possíveis” (Bourdieu, 1986, p. 186), e reforça-se-lhe “[a] ilusão biográfica”, título do artigo de Bourdieu. Cada função social desempenhada pelo mesmo agente contém, em si mesma, uma história de vida que transcorre numa ordem cronológica e lógica, com um objetivo e com princípio, meio e fim. A reunião de todos os possíveis do agente numa única história de vida será a conformação dos mesmos, agente(s) e história(s), à ilusão retórica da representação da história de *um* sujeito e de *uma* vida como uma abstração, *como se* esta fosse, apenas, “o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção”, a mostrar a identidade como “constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo inteligível, à maneira de uma história bem construída” (Bourdieu, pp. 184-185) ou então, segundo Lejeune (1986), uma identidade é, *tout court*, uma relação estabelecida entre uma imagem e um nome próprio, linearidade imprecisa e sobre a qual já refletimos.

“Não tinha nada a perder. Além disso...”/(...)/”...nem sequer ia usar o meu nome verdadeiro.” (BPS, p. 135), comenta Julien Dubois, no presente diegético. Mais uma vez, destacamos a nuvem de fumo expelida por Triton, como uma espécie de narcótico que adormece o pensamento, a vontade, a resistência do pianista, o fundo vermelho que domina em todo o episódio e os retângulos dos vidros do janelão da casa que podem metaforizar o gradeamento da prisão na qual Julien se autoenclosura. No reino das sombras, o bode é aquele que superintende e domina (última vinheta, p. 135). Não surpreende, então, que assistamos à transmutação de Triton em bode *de facto* quando, passados muitos anos, o sujeito Julien Dubois, psicologicamente exausto, desejoso de se rever a si mesmo, em si mesmo, se interpõe sobre a criatura Eric Bonjour e o seu criador, “[e]ste animal [Triton] está a dar cabo de nós!”, Camille e Julien, (BPS, p. 243), e queira fazer valer a seu desejo de abandonar, definitivamente, a farsa Bonjour, “tocar outras coisas”/(...)/”Ravel, Chopin, Scriabin. Qualquer coisa menos isto!” (BPS, p. 242), compor as suas próprias músicas, sob o seu verdadeiro nome.

Ao longo deste episódio, já o demonstramos, a fúria de Triton vai crescendo em similitude à sua figura: num fundo com cor preta, Triton vai crescendo na gestualidade e no fumo do cigarro, levanta-se, estira o corpo, os olhos avermelham-se, o ar e o fumo que vai ejetando das narinas são um poderoso narcótico letal, a figura zoomórfica ergue-se nas patas traseiras de animal caprino, agiganta-

se, impera na página, domina e subjuga Julien, dobrado sobre si mesmo, no chão (BPS, pp. 241-245) – Julien reverencia a eminência fáustica que é Hubert Triton: “Não és nada sem nós, absolutamente **nada!!!**”/“O contrato é claro. Enquanto as pessoas quiserem o Eric Bonjour...”/“...vão ter o **Eric Bonjour!**” (BPS, p. 245; destaque dos autores).

Em Hubert Triton, “cynique, froid, lucide et parfaitement maître de lui” (Porée, 2000, p. 70) a permanência do mal aproxima-o da conceptualização kantiana de mal radical, definido como “la perversion du fondement de toutes les maximes. (...) et sans en éprouver le moindre repentir. Tout en lui attribuant l’entière responsabilité de ses actes, on devra donc le dire incurable. (...) il est le méchant véritable” (Porée, 2000, p. 70). Acresce que a maldade continuada prova a força da vontade absoluta do maestro (a vontade é um fim em si mesma), assim sendo, este perverso irreduzível “fait du vice une espèce de *servitude volontaire* (Porée, 2000, p. 66; itálico do autor). A máscara de bode consubstancia e é o mesmo sujeito: tal como Eunice Ribeiro clarifica para a máscara do *clown*, a máscara de bode de Triton também “arrisca uma integral coalescência” (Ribeiro, 2013, p. 157). Nesta figura, a ausência de culpa torna-se patológica, os instintos são “*consumidos* de tal suerte, que en su lugar aparece algo en que en el individuo aislado calificamos de rasgo del carácter” (Freud, 1999, p. 42; itálico do autor). Observamos, porém, que mais do que justificar a ação má, o carácter é o resultado da mesma.

Na novela gráfica, a personagem é mostrada uma única vez com correspondência humana, na fotografia de casamento com Camille, que Adeline observa com real desgosto: “Uf, realmente...”/“...tem mesmo cara de bode” (BPS, p. 261). Por se tratar de uma fotografia, o objeto documental é analisado semioticamente como uma representação que, sabemos, tanto questiona a identidade real como a ficcional. Assim, o leitor acaba por corroborar o ludíbrio psíquico de Dubois e não vê em Triton senão um bode, um espécimen típico de abjeção e insídia, no qual as paixões instintivas são mais poderosas do que os interesses racionais (Freud, 1999). K., o palhaço, vai entrecruzando diversas alteridades, serve-se da maquilhagem, e do fato de palhaço, para suavizar a sua fisionomia angulosa e cadavérica, agradar, divertir o público e ser arte, criando um interstício de *joie de vivre* no seu persistente *mal de vivre*. Inversamente, a máscara Eric Bonjour objetifica-se no mesmo sujeito Dubois, sobrepõe-se-lhe, ultrapassa o pianista sóbrio e circunspecto, encarnando e passando a existir neste (o) outro, o exuberante Eric Bonjour, carregado de folhos, purpurinas e anéis, o artífice da canção ligeira, o *entertainer* e *showman* que perverte e satiriza o primeiro, sempre jocosamente, sempre *Avec Amour*. Bonjour dá curso à mesma ironia corrosiva que percebemos em Dubois, desde o início da diegese – “O Julien Dubois estava **morto**” (BPS, p. 137; destaque dos autores) – *como se*

“[a] pessoa que [Adeline] procura está [estivesse] morta há muito tempo” (BPS, p. 16). Através da farsa Eric Bonjour, Dubois é uma fraude, um *bluff* que vai densificando o seu *mal de vivre*.

6.4 – Duo Bonjour-Triton, aparição e desapareção de alteridades do eu

“Monsieur Dubois... Eu sei que prometi que a entrevista não seria sobre si, mas, para perceber, tenho de lhe perguntar...”/”Como é que passa de ‘Já ninguém queria ouvir-me a tocar’ para setenta milhões de discos vendidos?” (BPS, p. 131) É a transmigração de Julien Dubois para Eric Bonjour, com *look* e *performance* de *entertainer* e *showman* que conquista milhões de fãs. As gravações, os discos, os concertos, os prémios, as solicitações do público, essencialmente feminino, são contínuos, porém “[q]uando se é uma fraude, a fama pode chegar...”/”...mas com ela vem [sempre] este vazio” (BPS, p. 149). A produção e distribuição dos discos é propriedade da Tritonic Records – o logótipo é o tridente –, o primeiro *hit* comercial, *Avec Amour*, será intemporal (BPS, p. 141). Numa prancha que conjuga várias temporalidades, expõe-se o *merchandising* discográfico, esclarece-se a estética musical romântico-*pop*, a *mixagem* de música erudita, romântica e folclórica, *Pianostalgic*, *Technocturnes*, *Romance*, *Latin Chopin*, *Eric Bonjour At The Movies* (BPS, p. 156).

Como demonstramos, para Julien, a figura de Hubert Triton é sempre incorporada na de um bode. Nos textos sagrados e mitológicos, abundam as referências ao bode como animal demoníaco, associado ao mal, por oposição à mansa e obediente ovelha. Mateus, no Novo Testamento, na descrição do Juízo Final, coloca o Filho do Homem a apartar as ovelhas do bode, pondo as primeiras à sua direita e o segundo à esquerda (Mt., 25, 31-42), simbolicamente, relaciona o animal ao pecado e a Satã. A mesma categorização surge nos bestiários medievais, que fazem do bode o emblema dos pecadores, ligando-o, também, a outros animais luciferinos, como o burro, o macaco, por extensão, o sátiro, e a coruja; aqueles tratados imputam-lhe intensa conotação sexual, o sangue quente do animal lascivo dissolve o diamante, a pedra que desvia os maus espíritos e, por esta razão, o bode e o diamante são opostos (alegoricamente, o diamante dissolve o pecado). Isidoro de Sevilha define o bode como um animal libidinoso, de falo ardente, sempre ansioso pela cópula (*Etimologias*, sec. VI).

Durante a época clássica, nas celebrações a Dioniso ou a Baco, as bacantes vestem peles de bode e um destes animais é-lhes sacrificado ao som de melodias, as *tragodíai*, as palavras gregas *tragos* (canto) e *odé* (bode) são combinadas em *tragosoiodé* (canto de bode), da qual deriva o vocábulo tragédia. Os sátiros, companheiros de Dioniso, de Pã e dos faunos, seguem a iconografia do

bode, cercam-no nas suas orgias e, tal como este, estão sempre dispostos a copular, relembrando ao homem aquilo em que pode precipitar-se, a embriaguez sensorial, a dissolução e a irracionalidade. Também nos ritos escandinavos, o deus Thor, o senhor dos bodes, tem a função de manter a fertilidade dos campos; o bode é sacrificado na cerimónia judaica do Dia do Perdão, Yom Kippur, para expiação dos pecados. Enviado para o deserto, o bode expiatório carrega todas as faltas dos pecadores.

Percebemos, então, que o imaginário e o fantasioso, o obscuro/oculto e a transparência, por inversão, estão sempre presentes, quando se trata do tema do outro, tentando-se a superação daquelas categorias, devido ao confronto plural eu-outro, vivido pelo sujeito, no íntimo ou pelo que exterioriza. Além da presença física do monstro que causa inquietação, estranheza e terror, a transformação operada no corpo, com mais ou menos aproximação ao real, é transposta para o nível psíquico, ou vice-versa. Por outro lado, a experiência ensina-nos que a generalização, e radicalização frequentes, melhor, a realidade e/ou o realismo crescentes dos fenómenos monstro e monstruoso acarreta alguma banalização, ou normalização, como propõe Arendt (2003), ou seja, a proximidade e similaridade entre o monstro e o sujeito comum transforma essa mitologia numa categoria meramente semiótica, quem pratica o mal é cada um dos mortais e não o monstro: a ideia de que cada um dos mortais pode conter um monstro vem originar novas problemáticas quanto à questão identitária. Não obstante, o monstro e o monstruoso não deixam de inquietar e fascinar, pelo imprevisível e fortuito, pela quotidianidade e/ou reiteração e pela atuação excessiva e truculenta — monstruosa —, sempre espetacular e grandiosa, por antonímia.

A estética do belo é pensada e ajustada em função da constatação do seu contrário, o feio, passando este e as respetivas hibridizações e polimorfismos a provocar tanto ou mais interesse e fascínio do que o primeiro. De acordo com Brun,

[n]a alteridade ordinária, a imagem supõe uma interpretação mais ou menos deformante de uma certa realidade biológica, histórica e cultural. A alteridade radical vai muito mais longe: constrói sem nenhum apoio material ou, em rigor, utiliza a matéria existente como simples pretexto (Brun, 1991, p. 12).

Os seres prodigiosos sobrecarregam o sujeito para que este pense nos paradigmas do sublime e do abjeto, do belo e do feio, do aceitável e do expugnável, do bem e do mal, perceções que resultam

da exteriorização de sentimentos, de valores ambíguos, de medos e vontades e que, na relação daquele com o seu eu e com o outro, irão condicionar processos de aceitação ou de exclusão, do eu e do outro, de rutura ou de conformação a um espaço de tolerância e de desejável bem-estar. O sujeito confronta-se consigo e com o seu *alter-ego*. O monstro ou o prodígio podem ser, então, *alter-egos* nos quais se projetam pensamentos, emoções, fantasias, medos, limitações ou virtudes. O encontro com o outro diferente, disforme e repulsivo é, por alteridade, um encontro com o seu eu, no qual o sujeito se contempla e tenta perceber a respetiva complexidade polimórfica e a sua existência polissémica.

A origem latina da palavra monstro, “*monstrum*, cognado do verbo *mostrare* – determina su vocación para ser vistos” (Ribeiro & Sabarís, 2022, para. 2; itálico dos autores). O monstro é frequentemente associado à fealdade, ao disforme, ao mal e à perversidade, às fragilidades e defeitos humanos. Tamanca *mirabilia* é mostrada em feiras e circos, até ao século XIX, suscitando, simultaneamente, curiosidade e repúdio e, numa espécie de catarse, expurga “o homem moderno dos seus “fantasmas” reafirmando para ele a sua própria modernidade” (Tucherman, 2012, conforme citado em Ribeiro & Sabarís, 2022). Ainda que possam ser relacionados com processos metamórficos, a identidade permanece a mesma e a ontologia é similar à do homem comum, sendo necessários à ordem do mundo (Ribeiro & Sabarís, 2022, para. 4).

Em vez de se manter oculto, o grotesco e o sinistro avançam sobre o acontecido no ser, o que gera um estado de inquietação e de perturbação, instala a *hybris* entre o percebido e conhecido e a afetação interior do sujeito, para pensar o fascinante e o terrível. Schelling (1800) define o sinistro como tudo o que não se revela, Freud (1919) identifica-o com o que é quotidiano, vulgar e obscuro e que, tornando-se conhecido, provoca medo, terror, agonia. O sinistro desfaz o limite entre a fantasia e a realidade, o simbolizado antepõe-se ao símbolo, deixa emergir o sublime, um paradoxo, afinal – a magnificência do sublime acontece, é experimentada, no seguimento da reversão do material grotesco e sinistro. Para Kristeva (1988), o abjeto e o sublime são próximos, ambos oprimem, escapam ao entendimento, amedrontam e fascinam, são acrescentos que excedem o sujeito.

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo possible y de lo tolerable, de lo pensable. Ahí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta.

Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene (Kristeva, 1988, p. 7).

Para manter a ordem social, deverá excluir-se quem a perturba ou renega, por natureza, o abjeto e/ou monstruoso subvertem essa ordem. O monstruoso põe em tensão o que é a normalidade no ser humano, ao ser pressentido como alteridade rejeitada e como ameaça à integridade individual. Além de classificar o encontro com o outro como estranho e sinistro, Kristeva (1988) defende que o maravilhamento decorrente desse encontro causa espanto e é insólito, inusitado, reclama a adaptação ao fenómeno novo e desconhecido.

A experiência da abjeção existe quando um “[o]tro se instaló en el lugar de lo que será ‘yo’ (moi). No un otro con el que me identifico y al que me incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (Kristeva, 1988, p. 19) — enquanto a abjeção se relaciona com a rejeição do outro com configuração asquerosa, o homem contém em si o sinistro, vê nele a necessidade de o esconder e oprimir para não causar repúdio, mas quando não quer escondê-lo mais, transgride e deixa-o manifestar-se, despersonaliza-se. O outro fragmenta o eu, o estranho imobiliza, surpreende e altera a perspectiva dos factos, da vida humana e do eu. Na obra de arte, o sinistro materializa-se de forma tão intemporal quanto a obra que prende o sujeito com assombro, espanto e, por vezes, o deixa estarrecido, o sujeito confronta-se com a alteridade, a ameaça inconsciente que se torna consciente. Consequentemente, o sujeito desestrutura a autoimagem, restringe e condena a perceção e o entendimento da própria subjetividade, i.e., o outro não é senão o inconsciente do próprio sujeito. O abjeto é simplesmente uma fronteira, um dom repulsivo que “el Otro, convertido en *alter ego*, deja caer para que ‘yo’ no desaparezca en él, y encuentre en esta sublime alienación una existencia desposeída” (Kristeva, 1988, p. 18; itálico do autor).

É no rosto que Julien Dubois *opera* a metamorfose Hubert Triton. O rosto é a parte fundamental da anatomia humana que expressa emoções, no rosto descansam, e veem-se repousar, os sentimentos decorrentes dos eventos e do encontro com o outro. Ocorre-nos a ligação de Triton com a figura de *El Aquelarre* (1797-1798),⁴⁶ obra de Goya, também conhecida como *Sabá das Bruxas*, que confronta o espetador com a metamorfose e a deformação, o grotesco e o feio que existem enquanto negação do belo – Steiner (2002) deixa claro que cada coisa tem em si o seu contrário.

⁴⁶ *El Aquelarre*, *El Grán Cabrón* (o grande Bode), integra a série de *Pinturas Negras* (1819-1823), a óleo, com as quais Francisco de Goya decora os muros da sua casa, a *Quinta del Sordo*. Todas as figuras pintadas são grotescas, carregadas, pesadas, são pinceladas soltas que refletem a cerimónia ritualística e satânica. O tema é tratado anteriormente em *El Aquelarre* (1797-1798), um quadro de pequenas dimensões que faz parte da série destinada a decorar o palácio dos Duques de Osuna, em Madrid.

Conectado ao sinistro, o embate luz/escurecimento revela o singular enigma do rosto, como expressão de desilusão e rutura. Neste sentido, o rosto expõe a corporeidade, é o elemento físico que traduz o impacto psicológico, complementa a imagem de quem vive e sofre certa afetação, por alguma circunstância. A perturbação e exaltação do ânimo, narrativa e esteticamente universais, codificam-se no representado e permitem que as emoções e a representação transitem para o devir da História.

Em *El Aquelarre*, os rostos parecem presos num tempo do ritual e da noite cúmplice que traz o opaco e o disforme, o evento é fugaz, o que perdura é o significado do mesmo e é este que se quer compreender; se a imagem irrompe bruscamente, o espetador somatiza o espanto no rosto, faz convergir o acontecer e o sentir. Na representação *goyesca*, noturna e inquietante, a lua ilumina as aves que torneiam o *Grande Bode*, no centro da composição, e as bruxas, novas e velhas, dispostas em redor desse demónio. Enquadrada na estética *Sturm und Drang*, a atmosfera tenebrosa e de pesadelo convém ao tema: é esta ambiência que enreda Julien Dubois, no confronto diário e inevitável com a figura caprina de Hubert Triton e com os sucessivos diabolismos que este planeia e executa sobre o primeiro, enfeitando-o e submetendo-o, assim como a Camille, a quem Triton se une maritalmente, por conveniência mútua: “...como seria de esperar, a minha mãe tratou rapidamente de garantir a sua própria sobrevivência.”/”Aqueles dois uniram-se para encher os bolsos às minhas custas” (BPS, p. 155).

Assim, o maestro, aquele que, de facto, dirige os duetos Camille-Triton, Camille-Julien e Julien-Eric, é o retrato dionisíaco e vertiginoso que se impõe meliflua e maleficamente sobre as personagens, que lhes planeia os respetivos destinos, rematando para todas a *tragosoiodé* que as há de ir impelindo para um profundo abismo, forma extrema de celebração sacrificial do primeiro. Porém, o mal que esparge tomba, também, sobre si próprio, cabendo-lhe rematar a sua tragédia individual, “[e] o Triton foi condenado a apodrecer na prisão” (BPS, p. 260), por homicídio de Camille: “Nesses dias estava tão ocupado a concretizar o mais longo suicídio da história.../(...)/”...que nem sequer reparei nas nódoas negras que iam aparecendo na cara da minha mãe” (BPS, p. 256).

Depois de casar com Triton, e à medida que o tempo passa, observa-se que Camille Dubois vai perdendo, progressivamente, a altivez que mostra desde o início da narrativa, submete-se a Triton, experiencia, como o filho, um processo de degradação física que lhe intensifica o declínio psicológico. O homicídio por violência doméstica expõe o maestro à justiça, “el paso decisivo hacia la cultura” (Freud, 1999, p. 41), em que o poder individual é substituído pelo social. O seu aniquilamento decorre sobre um fundo de cor cinza, no qual se lhe perpetra o último “canto de bode”, ou seja, a sua tragédia, a personagem some-se na pena de prisão perpétua para expiar a culpa, que não sente, e/ou

a dos outros. Todavia, a figura do maestro-bode persiste arredo na sua condição de criminoso, escudado na aparência solene do fraque verde seco. Os artistas aplicam no fundo da representação a mesma cor cinzenta que é aproveitada para mostrar cenas do passado de outras personagens, como as da vida de Anne-Marie, relatadas na carta que esta deixa no hotel, e a de Samson, prisioneiro em Auschwitz. A mudança da cor na superfície da folha, em episódios decisivos nos quais Julien contracenava com Triton, o reverso do pianista, fundamenta a perturbação psicológica da personagem principal, devido àquela presença sinistra e pusilânime, aspeto complementado pela respetiva maneira de agir, estabelecendo o que Mikonnen (2017) designa por *mind style* que, como já referido, interliga o grafismo e o estado de consciência das personagens.

O “mais longo suicídio da história” (BPS, p. 256) vai sendo enfatizado através de diversos “apogeu”, como a quase *overdose* ou surto psicótico, de Julien, em “The Sands, Las Vegas, 1974”, após o espetáculo no “Disco Inferno” (BPS, p. 223): a conjugação, e reiteração, de nomes prenuncia a catábase, a queda abrupta de Julien que, tal como Ícaro se precipita nas águas, mergulha no espaço profundo do não-ser. O ambiente estereotipado de uma das capitais mundiais de entretenimento, a cidade americana construída no deserto, simulacro fantástico da alienação ininterrupta (Baudrillard, 1981), reforça a turbulência excessiva, quase fatal, que transcende a personagem e a projeta em cabriola repentina e imprevidente, mas consequente. O aturdimento das drogas e do álcool aglomera-lhe e condensa-lhe de tal forma tempos e eventos, figurações e sensações que Julien sente a cara a desfazer-se: **“Quem é que eu sou?”** (BPS, p. 229; destaque dos autores). A apresentação deste horror e terror transborda a dupla página, prolongando-o, quase, até ao acompanhamento médico e repouso, numa clínica na Suíça, ao tratamento com eletrochoques, às sessões de psicanálise, às quais o *entertainer* e *showman* põe fim, pagando ao especialista “para dizer à minha mãe que eu estava curado...”/“...e me receitar uma valente dose de **amitriptilina**”⁴⁷ (BPS, p. 235; destaque dos autores). Na página, são focados elementos como a mala de dinheiro, os comprimidos, o álcool e as linhas de cocaína e que, associados, transformam Julien num inútil, comenta Triton: “Já nem consegue tocar duas notas seguidas” (BPS, 236).

Em 1976, no Olympia, em Paris, Julien consagra publicamente François Samson, o maior pianista de todos os tempos, tocando *Avec Amour* (ironia à parte), um dos Nocturnos, de Chopin, “Opus 48, número um, de Frédéric Chopin, em dó menor” (BPS, p. 247), consagra-se a si mesmo, repudia liminarmente a fraude Eric Bonjour e reassume a sua identidade: “O meu nome ...”/“...é **Julien Dubois!**” (BPS, p. 249; destaque dos autores). De acordo com Porée (2000), a revolta de

⁴⁷ Com nome comercial de Elavil, a amitriptilina pertence ao grupo dos antidepressivos tricíclicos e figura nos medicamentos essenciais da OMS, que poderá demonstrar mais um “encaixe” da ficção na realidade empírica.

Julien não é uma derrota, mas uma afirmação inexorável da sua vontade, “elle est l’affirmation même d’un être qui, en ne voulant pas de la condition qui lui est faite, veut celle qu’il s’est choisie et qu’il cherche à réaliser” (Porée, 2000, p. 13). Em consequência, o sofrimento e o desespero de Julien são sintetizados na dialética metafísica e ontológica real-ideal ou na “queda do virtual ao real, e a margem infinita do virtual sobre o real dá a medida da queda”, esclarece Kierkegaard, em *O Desespero Humano* (2017, p. 19).

Para este filósofo, o sofrimento faz do homem um ser superior ao animal. incapaz de conseguir o equilíbrio e o repouso, pelas suas próprias forças, Dubois vive a enfermidade latente do eu, a doença mortal de não morrer, vive “uma crono-lógica insensata”, motivo por que “des-morre (*dé-meure*)”, como explica Derrida (2004, p. 107). Torna-se, então, na figuração do “desesperado que quer ser ele próprio” e “querendo ser ele próprio, o eu mergulha, [em contra-ciclo], através da sua própria transparência, até ao poder que o criou” (Kierkegaard, 2017, pp. 17-18), ele mesmo. O objetivo é libertar-se do eu acumulado que o conduz ao desespero e que não suporta mais. Quem vive a condição de desespero, vive, igualmente, a da angústia e a intensidade destes sentimentos é tanto maior quanto mais consciência e lucidez o sujeito tiver de si mesmo. Para este indivíduo, o tempo passado é sempre o presente, o estado de corrosão interior afunda-o, progressivamente, numa “autodestruição impotente” (Kierkegaard, 2017, p. 24) que o faz vacilar entre o “desespero-fraqueza” e o “desespero-desafio”. A ideia do suicídio apresenta-se-lhe como um risco, mas é a tentativa libertadora.

“Enquanto estava a tocar aquele nocturno eu já sabia...”/“...que era a última vez que ia tocar piano na vida” (BPS, p. 248) — em três vinhetas transversais, em três tempos, Julien revê-se na mesma posição, sentado ao piano, na infância, em adulto e na velhice, doente e sem dois dedos da mão direita. Enclausurado em outra identidade, nas drogas, antipsicóticos e álcool, o pianista tenta o suicídio, experiencia “[o] momento em que a morte se encontra a si própria.(...) Morrer vai finalmente tornar-se possível — enquanto interdito” (Derrida, 2004, p. 67; itálico do autor), não fora a proteção do pássaro, Tintin ou outro, a representação de “*l’ouverture passive à l’inanticipable*” ou à transpossibilidade (Porée, 2000, p. 166-167; itálico do autor). A morte de Julien chegara a partir do momento em que este decide suicidar-se, mas *num instante* acontece o regresso à vida (Derrida, 2004) e a personagem dá curso ao tempo da alternativa, da espera e da esperança que adianta o que virá, a eventualidade da negação do sofrimento. Tintin é “um pequeno milagre”, “a coisa mais bizarra”/ (...)/“Parecia querer avisar-me que ainda não tinha chegado a minha hora, que ia ter de esperar mais um pouco” (BPS, pp. 252). O disparo na mão direita incapacita-o e liberta-o do contrato,

de Triton, de Eric Bonjour, portanto o fantasma deste é representado no exterior da casa, é uma sombra bastante volátil que não incorpora mais o eu-Julien Dubois.

Retornando ao texto de Bourdieu (1986), podemos afirmar que a “constância nominal” Julien Dubois, imputara à superfície social e artística Eric Bonjour, por força de um contrato, do ódio e inveja e da ambição, diversas “*colocações e deslocamentos* [somente] no espaço social” (Bourdieu, 1986, p. 190; itálico do autor), sem as quais nunca se poderia apreender a trajetória de vida em rede do primeiro, o que quer dizer que o eu Dubois ainda mantém “a identidade do indivíduo biológico [e só essa] em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, (...), em todas as suas histórias de vida possíveis” (Bourdieu, 1986, p. 186; itálico do autor), nomeadamente, na vivência do romance com Anne-Marie que se apaixona pelo “homem maravilhoso, frágil” ((BPS, p. 198), escondido numa indumentária ridícula, ou no entendimento do aviso do pássaro mensageiro: “Foi para a [Sophie] poder conhecer, e, infelizmente tarde demais, para a poder abraçar” (BPS, p. 298). Permanece a sensibilidade de Julien e, conseqüentemente, o trauma, como observaremos mais adiante.

6.5 – Redenção do herói: triunfo épico da música e da arte

Relembremos os três tipos de vilão fixados por Melo e Cavia: “o vilão psicopata ou sociopata, sem qualquer empatia; o vilão que era bom, tornando-se mau devido a horríveis circunstâncias de vida; e o vilão mais assustador de todos, quando o vilão somos nós próprios.” Uma vez que Julien, e o leitor, desconhecem em absoluto a origem de Hubert Triton, nunca saberão se a personagem é o resultado de circunstâncias horríveis da sua vida nem aquele intenta, no imediato, ser vilão para si próprio. O maestro, como é sempre designado, ganha imponência no enredo, por ação de Camille, surgindo congelado no tempo presente. Quase sem passado biográfico, é referido, apenas, que “treinou alguns dos mais ilustres pianistas do mundo” (BPS, p.211), todavia, assiste ao concurso no teatro Ambroise, reconhece o génio sobrenatural em Samson, rapidamente intui oportunidades submersas, fáusticas, em Camille e Julien, que o favorecerão financeiramente. Como refere Álvares (2020) a propósito do herói Tintin, Triton é “un héros toujours déjà produit, son processus de production n’étant pas raconté” e que vai formar “un noyau dur” (Álvares, 2019, pp. 172-173), junto de Camille Dubois.

Hubert Triton recolhe, unicamente, a empatia da mãe de Julien que emparceira, sem pudor, com o mesmo, como emparceira, cínica e oportunisticamente, com um dos ocupantes nazis. Para Julien, Triton é uma figura abissal e abismal que, sem nunca se desviar dos seus intentos, urde um

plano apoteótico para si mesmo, através da manipulação da vida de Julien, e torna-se numa espécie de psicopata (?) que age e co-age em outrem a sua façanha estética, a autoficção de si mesmo, Eric Bonjour. Ao representar a alevisia autoficcional de Triton, Bonjour é autoficção de Julien. Admitimos, agora, que o maestro possa ser, também, a encarnação do vilão de si próprio, porquanto a vilania lhe é intrínseca, é o seu caráter, esta figura torpe não sabe ser nem agir de outra maneira, é uma superfície lisa, homogénea (Álvares, 2020).

Hubert Triton parece, então, acrescentar um sub-tipo à condição/variedade do vilão definida por Melo e Cavia. Como dissemos, o maestro aparece na diegese sem referências de relevo quanto ao seu passado biográfico, impõe-se, desencadeia conflitos e consubstancia traumas em Julien, evolui-se, reaparece para completar a malfeitoria, é formatação da peripécia trágica que vem provocar, na ação, o reverso do expectável. Sem haver um destino superior que condicione a ação das personagens, a desgraça é conduzida pelo outro, pelo antagonista Hubert Triton, que recorre a expedientes como o engodo e a violência psicológica, sobre Dubois, e física, sobre Camille, rejeitados pelo herói. É impelida, também, por Dubois, protagonista e antagonista de si próprio, o vilão de si mesmo, que age contra si, através da encarnação da figura autoficcional que é Eric Bonjour.

Dissimulado, oportunista e ganancioso, o maestro encontra em Camille Dubois a parceira ideal. A ação deste vilão é progressiva e melíflua até concretizar o seu objetivo, ao agir por interesse, provoca surpresa e desperta a curiosidade do público que, sem perceber o efeito do mal, não reconhece o bem. O caos que instala não será suprimido, mas a ordem voltará a ser reposta pela escolha e ação responsáveis das personagens, triunfando o bem, formalizado no *happy end* diegético. Triton desaparece como aparece, incógnito, imerso na pena de prisão perpétua, Camille morre na sequência da violenta agressão física de Triton, Julien “enterra” Bonjour, funda uma escola de música e celebra a memória de Piolho e do seu inseparável pássaro Tintin, repõe a verdade de François Samson e a de Dubois-Bonjour, retrata-se perante Adeline e os eventuais leitores da entrevista, o mito Samson é ainda mais mito e reconquista a sublimidade. Mais, a revelação da verdadeira identidade de Adeline, Sophie Landran, traz, ainda, uma recompensa tardia, embora superior, o reconhecimento de Sophie como filha de Julien e de Anne-Marie Landran; simbolicamente, o pianista reencontra Anne-Marie, “não deixa de ser irónico que, por mais demência que tenha...”/”...as noites que passei com ela sejam mais nítidas que todas as outras” (BPS, p. 203) — além da fotografia de Julien e Anne-Marie na feira, Sophie traz o colar da mãe, com uma nota musical, que Julien identifica.

O homem que vive, literalmente, cada dia como se tivesse um cancro, não só lega a Sophie um segredo de longos anos, porque “[g]uardar segredos faz-nos ficar velhos e sozinhos” (BPS, p.

202), como a única composição que consegue criar ao longo da vida, *Ballade pour Sophie*. Contudo, o seu maior legado é à música, por extensão, à sua filha Sophie, aquela que sempre o celebrará, tal como imortalizará Samson. Ironicamente ou não — o talento, e o génio, idealizam-se, aperfeiçoam-se e concretizam-se ao longo das sucessivas gerações? —, sem o ter pretendido, Sophie é dotada da transcendentalidade de Samson, a sua execução pianística é tão extraordinária e mágica que piano e pianista levitam. Deste modo épico, os criadores mostrarão o triunfo da arte e da música, acrescido da ideia de que a genialidade não é exclusiva de um ser, nem sequer de um indivíduo alienado, é uma condição natural e genuína de muitos, ainda que cada um a manifeste de maneiras diferentes.

Impõe-se que observemos, com algum detalhe, as performances pianísticas de cada uma das personagens, Julien Dubois, Eric Bonjour, François Samson e Sophie Landran. Julien Dubois é um irrepreensível virtuoso do piano, disciplinado e rigoroso, sem a genialidade ou o **talento sobrenatural** de Samson, tal como é sentenciado acremente por Triton, embora o possa vencer “com muito acompanhamento e trabalho árduo”; vai acumulando prémios, mas o *seu tempo* de execução não dispõe da minúcia do de Samson (BPS, pp. 56-57; 105; destaque dos autores). Inicialmente, o jovem pianista apresenta-se bastante confiante, “[a]inda não conhecia a palavra medo” (BPS, p. 31). A hesitação, a dúvida e o receio emergem ao confrontar-se com a mestria e a dignidade de Samson que silencia e magnetiza a assistência. A autoficção Eric Bonjour é extravagante, folclórica e romântico-lânguido-dolente, o tempo deste *entertainer* trivial é bastante condensado e centrado na espetacularização, na bajulação e no vedetismo, também comprovados no programa de televisão em horário nobre e na apresentação da “última canção do dia – ‘Moncalypso’,⁴⁸ um tema de sabor tropical” (BPS, pp. 140-145, 150). Talvez a sua execução mais emotiva e genuína tenha sido a última, no Olympia, ao retornar à sua verdadeira identidade: “Enquanto estava a tocar aquele nocturno eu já sabia... que era a última vez que ia tocar piano na vida” (BPS, p. 248). É notável a conjugação temporal, na mesma prancha, de três vinhetas transversais a mostrarem a personagem Julien Dubois na mesma posição, em três tempos diferentes, o começo da carreira, na infância, o apogeu e o presente diegético, o tempo da personagem desgastada, envelhecida e doente. A representação inversa, ou seja, a partir do presente para o passado, acontece numa prancha com quatro vinhetas transversais, nas quais Julien, ao piano, sem dois dedos, retrocede a 1933, à época em que Camille Dubois ainda é a sua professora, desta maneira, marca-se o início da narrativa do pianista, formal e iconograficamente (BPS, p. 26).

⁴⁸ *Calypso* é um estilo de música caribenha, levada pelos escravos africanos para as Antilhas, no século XVII, e inicialmente desenvolvida em Trinidad e Tobago. Tem origem no *Kaiso* da África Ocidental (atual Nigéria e o Reino do Congo) e na música *canboulay*. O *calypso* é usado pelos escravos para comunicar entre si e satirizar os fazendeiros. No século XIX, populariza-se no arquipélago antilhano; posteriormente, influencia outros ritmos musicais, como o *rocksteady*, o *reggae* e o *ska*.

Julien liberta-se do contrato absurdo, por incapacidade, já o sabemos, um disparo na mão esquerda tira-lhe dois dedos, a onomatopeia tanto destaca a dor física como o desespero da personagem, no entanto “[f]oi a cláusula que me libertou do meu pacto com o Triton ... e que acabou de vez com o Eric Bonjour” (BPS, 253-254). Uma vinheta transversal mostra Julien, diante de uma janela da sala, e o reflexo, no exterior, da figura de Eric Bonjour, apenas uma sombra-fantasma, que não corresponde mais à do primeiro, apesar de as sombras e os fantasmas persistirem naquela casa. É o seu proprietário que o confessa: “... esta casa está cheia de memórias...”/”... e de fantasmas” (BPS, p. 262), referindo-se ao piano, à mãe, a si próprio, em criança, a Triton e a Bonjour e aos prémios conseguidos, à rivalidade Dubois/Samson, fantasiada por si mesmo e exposta na única fotografia de ambos (BPS, pp. 10, 42, 135, 205, 261, 262, 297; registamos que é através destas evocações fantasmáticas que se vai entrelaçando a pluralidade de temporalidades).

A “duração” temporal na representação gráfica, revelada no número de páginas concebidas, conjugada com a sublimidade da música são claramente perceptíveis no decurso dos concertos de Samson, que acontecem sobre o fundo solene da cor *bordeaux*. A intensidade e o fascínio destas execuções são evidenciadas, desde logo, pela pausa que precede a atuação, pela concentração e expressão fisionómica enlevada e absorta, pela posição corporal do intérprete, a levitação do piano e do pianista, a desenvoltura e a agilidade dos dedos nas teclas, associadas aos grandes planos dos movimentos dos pés nos pedais, as gotas de suor a escorrer da testa, a oscilação da cabeça, do tronco e dos cabelos que seguem a cadência harmoniosa da música. Destaque, também, para a reação do público que, aturdido e maravilhado, entre o arrebatamento e o êxtase, segue o voo do piano e do pianista (BPS, pp. 37-40, 107-112). O desgaste psíquico e a alienação crescentes e irreversíveis de Samson são vaticinados, desde o início da obra, pelo artiloso e interesseiro Hubert Triton; este, num toque escarninho, pré-anuncia que quem vive a bênção de um dom como o de Samson, é frequentemente abalado por “outros factores, pela preguiça, pela depressão, pela alienação...” (BPS, p. 57), o trauma Auschwitz, juntamos, portanto Julien disporá de condições para se tornar num vencedor, ainda que tenha de ser muito persistente e dedicado.

Numa interpretação mais contida em casa de Julien, que já indicia a transcendência da sua execução, e enquanto Adeline Jourdain, Sophie não resiste a tocar piano: numa prancha esvaziada de cenário e sobre um fundo com duas tonalidades de amarelo, a luz e a sombra, “Nunca este velho piano soou tão bem”, reconhece Julien (BPS, pp. 206-207). A monumentalidade da música de Sophie é a revelação do final da obra, com a interpretação colossal da peça que lhe é dedicada por Dubois, *Ballade pour Sophie* (BPS, pp. 304-305). Na qualidade de legítima herdeira das memórias, da casa,

dos bens de Julien e do talento do pianista, e na companhia de Marguerite e de Maurice, Sophie cumpre, finalmente, a maior ambição do seu pai — “Durante anos, (...), tentava imitá-lo. (...) Mas quando era eu que tocava, voltava a sentir o tal vazio” (BPS, p. 157): Sophie iguala François Samson, por isso o velho piano, a pianista e o gato Maurice, a dormir em cima do piano, levitam, assombram Marguerite, concretizam o triunfo épico da música.

Sophie Landran é uma personagem vaga, de quem muito pouco se sabe até ao final da obra, ainda que haja indícios, intuídos pelo leitor, em conversas telefónicas unilaterais, que possam prenunciar a existência de algum enigma, em si e em Dubois, por conseguinte, alguma relação de maior proximidade entre ambos e que aquela se propusera investigar, sob a identidade de uma jornalista do *Le Monde*, Adeline Jourdain. Juan Cavia é bastante esclarecedor quanto ao seu interesse nesta personagem que, como já referimos, nos parece bastante convincente na sua função de jornalista estagiária. Sem hesitar, persiste na sua intenção, pois tem muito bem definido o que pretende, relembramos o *efeito* da noite passada à porta da mansão (BPS, pp. 18-19) e a identificação precisa das peças e das interpretações de Samson (BPS, pp. 18-22), factos que contribuem, também, para que Dubois lhe consinta a aproximação. Cavia (2022) entende o processo de construção e desenvolvimento desta personagem como mais complexo, Sophie “vai descobrindo que o Julien é o seu pai, pois foi amante da mãe. Ela já tem esses dados, só que o leitor só fica a saber no final. Em todo o livro há indícios, mas só quando se volta a ler é que certos pormenores fazem sentido” (Correia & Lameiras, 2022, p. 34). Anotamos, então, algumas situações ou comentários que comportam mais mistério, pelo menos adensam a trama e envolvem o leitor, pela ambiguidade que acrescentam, nomeadamente: a afirmação, em conversa telefónica, “[t]ens de ter alguma paciência. Isto também não é fácil para mim.” (BPS, p. 122), reforçada por comentários que vão atenuando e/ou desfazendo a eventual vilania do entrevistado — “O que fez não foi correcto, mas isso não faz necessariamente de si um vilão”, “[c]ontinuo a achar que não é um vilão”, “[s]em a sua intervenção ele nunca teria saído vivo do campo de concentração”/”nunca teria sequer gravado um disco, já pensou nisso?” (BPS, p. 171, 202, 240). Registamos, também, o abatimento da personagem no seguimento da rememoração de Julien do período vivido com Anne-Marie e a incidência do desenho na expressão fisionómica triste e melancólica e na inclinação da cabeça da figura: nas duas vinhetas transversais à página, as emoções de Sophie acentuam-se, à medida que o tempo passa e a segunda vinheta cresce, mostrando-a no quarto, sozinha, deitada na cama, em meio corpo, sem que necessite de conter os seus sentimentos (BPS, p. 203); a pergunta de Marguerite quanto ao estado civil de Sophie e a resposta hesitante e dúbia da pseudo-jornalista: “Bem... Pode-se dizer que sim” (BPS, p. 275).

A única *dissonância* (o vocábulo é utilizado pela relação com a música, sem que façamos qualquer apreciação judicativa) nesta personagem bastante idealizada e discretíssima, outro génio da música, é ser lésbica e viver com uma mulher, Marie, circunstância que a humaniza e que é aceite com absoluta serenidade por Marguerite, já que esta nunca ousaria interpor-se, ou questionar, sequer, a vida pessoal daqueles a quem se dedica com lealdade. Além disso, a vida pessoal de Sophie não constitui o núcleo do conflito diegético nem a personagem procura causar polémica, não reivindica qualquer benefício pessoal ou profissional, cumpre com total decoro, isenção e imparcialidade a funcionalidade para que é desenhada, características que a inserem num universo de aceitabilidade plena. Contudo, se atendermos ao contexto temporal da história, anos 90 do século passado, poderiam ser formuladas outras conjeturas que extrapolariam as temáticas que nos ocupam.

A apreciação velada e distorcida do que é real, com muita inventividade e bonomia à mistura e que os artistas admitem ser essencial no planeamento e na organização dos respetivos processos criativos, estende-se ao título do livro que tem como inspiração a música mais conhecida de Richard Clayderman, *Ballade pour Adeline* (1977),⁴⁹ a homenagem do compositor Paul Senneville à sua filha recém-nascida (como em *Balada para Sophie*, metaforicamente). A ação decorre numa França imaginária, nenhum outro sítio é real para além da cidade de Paris, num tempo que entronca, a nível histórico, com o período da Segunda Guerra Mundial e a ocupação daquele país pelos nazis. Perante os olhos do leitor, durante uma semana, a cruzar o presente e o passado, Julien Dubois, em movimentação catártica, agracia-nos, por ação de Adeline, com o relato da sua vida, desde a infância à velhice, retorna às suas memórias para selecionar episódios que ilustram o seu caráter de vilão, em verosimilhança com o real, ou seja, esta perspetiva autoficcional da sua auto-biografia nada tem de fantástico, antes apela à emoção, sem cair, jamais, no sentimentalismo vulgar (Melo, 2020). Sendo a temática da música bem conhecida pelos autores, a origem deste argumento está relacionada com a “vontade de falar de música, do lado bom e do lado mau” (Correia & Lameiras, 2022, p. 16), juntamente com a vontade de criar uma narrativa épica que cobre “a vida toda de uma pessoa, (...), com as personagens a chegar à terceira idade e a olhar para trás” (Correia & Lameiras, 2022, p. 16), abordando temáticas que são universais.

⁴⁹ *Ballade pour Adeline* é originalmente composta para piano, por Paul Senneville, como homenagem à sua segunda filha recém-nascida, Adeline. De entre os candidatos à interpretação, Richard Clayderman, de nome verdadeiro Philippe Pagés, é o selecionado, tornando-se num êxito mundial e intemporal.

Capítulo 7 – *O Diário de K. e Balada para Sophie*

7.1 – Figurações autoficcionais: o caso K. e o caso Julien Dubois

Desprendidos do texto original de Raul Brandão, *A Morte do Palhaço*, e que consideraremos em outro capítulo, e ao centrarmo-nos, por agora, unicamente no texto de Abranches, podemos pensar em *O Diário de K.*, como um testemunho autoficcional e confessional, no qual o autor, supostamente K., projeta o seu eu, a primeira pessoa, em outro, *uma* terceira pessoa, porquanto “K. morreu, está morto... pronto” (ODK, p. 3). O leitor persiste no equívoco quanto à autoria e redação do diário e quanto à eventual referencialidade e fiabilidade do mesmo, propondo-se uma solução intermédia, entre o diário e a autoficção, entre a coerência real e a coerência ficcional, sem nunca sairmos do universo fictício da enunciação.

N’ *O Diário de K.* relata-se a morte previamente anunciada de K., como um ato de libertação e redenção, a ação, melhor, a contemplação do vazio da ação, parece querer justificar aquela situação-limite. A transmigração vida/morte vai acontecendo por partes, quer dizer, por fragmentos do mesmo eu, à medida que um outro palhaço, que deixa “folhas dispersas e um diário” (ODK, p. 22), eventualmente coincidentes com K. e com as folhas do diário de K., deixa de existir e o mesmo acontece com a personagem Gregório. Assim, o diário pertence, *de facto*, a K. ou este apodera-se de um texto que não é seu? Sobrepõem-se os dois textos do mesmo modo que se sobrepõem as personagens? Por outro lado, se K., ou outrem por ele, já não existe, sequer, ficcionalmente, não haverá quaisquer obstáculos à publicação deste relato vivencial, apenas uma fração da sua vida, bem elucidativa de todo o seu perturbado percurso na Terra.

A presença do eu-autor no texto deixa de ser uma marca de factualidade, como requer Lejeune, mas a alteração ou ficcionalização do mesmo mostra a ficção com o potencial de reinventar a vida ou de desfigurar o real, pelo que o relato consistirá, então, numa invenção em que o autor introduz a sua representação e a construção da verdade é suficientemente velada, e vedada, claramente ambígua, em virtude do surgimento da invenção. O recurso à primeira pessoa verbal configura uma posição ambivalente da mesma, uma vez que não há corroboração da identidade entre o narrador e o autor, e o texto permanece na incerteza referencial, no entanto, prevalece a autoficção. Ainda, se K. relata o seu suicídio, o leitor duvidará de que este evento, *de facto*, tenha acontecido, ou

tratar-se-á de mais uma farsa, a sua “[ú]ltima Farsa” (título do último capítulo de *A Morte do Palhaço*), a derradeira autoficção?

Autor-narrador-personagem sobrepõem-se, mas os dois primeiros não sucumbem ou não haveria relato, pelo que é a dupla narrador-personagem que convém que encarne esta autoficção e que a transmita como realidade, forjando a dualidade narrador-autor. K. Maurício, personagem brandoniana, suicida-se com um tiro na cabeça, um ato que é consumado depois da redação autobiográfica/autoficcional, ou seja, depois de a tríade real consciencializar e registar a respetiva impotência de viver. Estes dois grupos, autor-narrador e narrador-personagem, perspetivam a morte como libertação de todos os tormentos, o sonho e a quimera que são irrealizáveis no mundo real, têm a sua correspondência e complementaridade no ato grotesco, mas etéreo e sublime, no qual K., o palhaço, Halwain, K. Maurício sublimam a impotência e a alteridade.

Lejeune insiste na importância do título como criador de expectativas e fundamento do pacto autobiográfico, mas *O Diário de K.* põe em causa este princípio, assim como contraria o conceito convencional de diário, pois neste tipo de texto não há um fim. O que pretendemos salientar é que o começo dessa redação e o seu *terminus* decorrem de deliberações do autor, o apontamento mais ou menos circunstanciado dos dias e dos eventos e/ou emoções vai ocorrendo à medida que estes vão acontecendo, sem planeamento prévio. *O Diário de K.* inicia-se com o anúncio da morte de K., é um relato em círculo, em auto-circuito, que se transforma num quase manifesto à sociedade que repele o sujeito para as suas margens ou é este que assim o deseja?

Neste diário de K. conta-se a alteridade, a oscilar continuamente entre a tentativa de afirmação e a efetiva dissolução, entre a auto-culpabilização e a vitimização social, o sujeito só pode conseguir alguma da plenitude ambicionada enquanto ser mortificado, autoenlutado, sendo, então, sob essas condições que se realiza artisticamente, sem nunca chegar a haver consciência deste facto, ou seja, quando o diário de K. é arte, o seu autor já não existe. O retrato que a personagem mostra de si parece registar alguma coincidência com o que Lejeune (1986) designa como *mortrait* ou *automortrait* ou com o que Gandelman (1991) identifica como *mortificatio artis*, por recorrer à técnica criativa *mortificatio carnis* (cf. p. 117 deste texto), expressões nas quais subentendemos a consecutiva *mortificatio mens et corporem*. Tanto o objeto diário quanto a fragmentação do indivíduo K. comportam as ideias de obra inacabada e de *processo em curso*, todavia o(s) esboço(s) apresentado(s) revela(m)-se tão decisivo(s) quanto o resultado final, quer dizer, a série de alteridades adotadas vem preencher vazios ontológicos e existenciais (poderia continuar *ad infinitum*?) ou a multiplicação do ser é, somente, o esgotamento do mesmo, consumando o diário?

Catherine Mao (2014) propõe a ligação entre o diário e os *hupomnêmata*, os pequenos cadernos usados na Antiguidade para anotar reflexões, discussões, exemplos e citações de obras, sob o princípio da *auctoritas*, e posterior arquivo na memória individual (Foucault, 1983), e que constituem “un matériel et un cadre pour des exercices à effectuer fréquemment: lire, relire, méditer, s’entretenir avec soi-même et avec d’autres” (Mao, 2014, p. 32). No diário subentendemos, então, o funcionamento dos *hupomnêmata*, para salientar esse exercício reflexivo, introspetivo e simultaneamente retrospectivo e projetivo; através da releitura do que está escrito, há de perceber-se a eventual progressão nos conflitos do eu, salientar-se o seu contrário ou verificar e consciencializar a(s) alternativa(s) e proceder, quiçá, à anotação da(s) mesma(s), até outra decisão individual. Conforme explicitado, a leitura d’ *O Diário de K.* dá-nos a perceber um protótipo neobarroco (?) de arte e de artista mortificado, à margem de si mesmo e de qualquer coletivo social.

Como qualquer outro meio, a novela gráfica é sempre uma representação mediada e artificial do mundo, por mais documental que se pretenda. O *medium* não aspira a ser a *mimesis* do real, senão a projetar uma reprodução da realidade, o tipo de pacto que o autor propõe, geralmente implícito, ou que o leitor intui, indicia o modo como deve ser lida e interpretada, como ficção ou texto referencial. Este meio dispõe da facilidade de ser transparente quanto à ficção, ainda que o realismo conceptual esteja presente. Sem necessitar de um pacto de ficção, a ausência de pacto converte-se em manifesto de ficção e a fabulação autoral e ontológica acontece, como em outras formas narrativas, através da trama, dos eventos e ações, a cargo da personagem inventada pelo autor que, no caso de K., sujeito-autor-personagem, é igualmente uma invenção, uma indeterminação, ajustada a certos requisitos culturais e estéticos. Acresce, ainda, o registo, em badana, de um excerto do texto original de Brandão, *A Morte do Palhaço*, tão ambíguo e hermético quanto a narrativa gráfica e que adianta as características de confessionalismo e de intimismo e do *mal de vivre*, igualmente espelhado através da cor negra, sólida, da capa e da contracapa:

Nada se perde, cada um traz consigo, cometa que arrasta a cauda de lama ou de oiro, todo o seu passado, vestígios de ideias, crimes, horas de amargura e horas em que se beijaram lábios de mulher, por quem a gente se perde... Creia na minha experiência de vida!... (AMP, p. 194)

O indivíduo K. nunca é direta nem formalmente mencionado. Diante de um espetro enforcado numa árvore tísica, o leitor desconhece a identidade do primeiro e a do sujeito narrador que questiona diretamente o destinatário, “[q]uem é K., afinal?” (ODK, p. 23), autoquestionando-se, a resposta oscila entre “[e]ra alguém que me metia pena e inveja...” e “[e]u próprio o matei...” (ODK, p. 24), continuando a (in)definição e resguardando-a, e ao próprio eu, em autocircuito existencial, de identidade e de alteridade. A (im)personalidade será uma extensão do sujeito real, o mesmo K., a flutuar entre a ficção e a realidade, entre a autoficção e o sonho, a mostrar a desconexão entre a identidade autoral e a personagem que representa: “ ... encontrei-o e tentei falar-lhe. Aparecia-me em cada esquina. Mais tarde dei comigo a falar sozinho” (ODK, p. 4). Quem encontra quem? Quem quer falar com quem? Quem procura quem? É, de novo, a figuração da tela de Gauguin, *D’où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* (1897-1898).

Afinal, o sujeito em solilóquio parece ser aquele que empreende uma busca de si próprio, por si próprio, recorrendo ao artifício autoficcional que é(são) o(s) outro(s). Na autoficção, a identidade onomástica não exclui a ficção, porém, n’ *O Diário de K.*, o leitor não identifica K., a personagem resguarda-se na replicação de si mesmo, o que vem consubstanciar o suicídio de outrem, a autoficção. A autoficção, enuncia Doubrovsky (1977), consiste na ficção, paradoxal (?), de factos estritamente reais, por oposição ao falso e ao verosímil, a verdade coincide com o real, pela forma falaciosa de escrever, com a linguagem em liberdade que expõe a hibridização, ou *tressage* (?), real/ficcional, eu(s)/outro(s). A ambiguidade mantém-se, ao posicionarmos este relato autoficcional entre a perspectiva heterodiegética e a homodiegética. Sem preferência por uma focalização específica ou claramente identificada, a autoficção faz uso de várias. Expõe, ainda, o seu artifício através da irrealidade de espaços, não nega a factualidade, mas esta é tão questionada quanto a identidade e os eventos narrados podem não ter tido lugar ou as incongruências temporais produzem a deformação dos acontecimentos ou o surgimento de elementos irrealistas quebra qualquer referencialidade (ODK, p. 33), a autoficção é, portanto, apreendida como ficção.

Esta estratégia de ficcionalização pode sugestionar, no recetor, a incapacidade de o sujeito se contar de modo frontal, ou comportar a incapacidade deste de praticar os princípios inerentes à autobiografia/diário, no caso de K., a introspeção, a confissão e a retrospeção diretas. Pode mostrar, continua Catherine Mao (2014), o que a psicanálise revela através da formulação do conceito de transferência ou de sublimação, procedimento que se nos afigura coincidente com K., uma vez que não verificamos retrospeção neste ser, ou seja, K. é no presente o que é no passado, ensimesmado e atormentado, uma superfície lisa e homogénea (Álvares, 2020); sem capacidade projetiva, o futuro de

K. é, também, o presente. Estática e mediativa, a personagem *está* num tempo concentrado e denso, o do instante interminável e uniforme passado-presente-futuro que, nas palavras de Ricoeur (2020), representa “um momento num desenvolvimento tenso entre uma origem e uma conclusão, entre uma ‘Génese’ e um ‘Apocalipse’ “ (Ricoeur, 2020, p. 181). Perante a dissolução das personagens e dos acontecimentos e a dissolução do diálogo no solilóquio — a eventual conversa parece decorrer entre o eu e o outro, o duplo do eu —, é unicamente o tempo que parece fazer avançar a ação, caso esta se verifique.

Balada para Sophie regista a interseção entre o real e o ficcional, pelo título, inspirado no título da música interpretada por Richard Clayderman, *Ballade pour Adeline* (1977; a jornalista estagiária adota o nome de Adeline), através da temática da música erudita (recordemos que Melo tem formação superior nessa área e é professor de música na Escola Superior de Música, em Lisboa), do entrelaçamento da realidade com a personagem ficcional Sophie, a quem é dedicada a partitura final, que surge em paratexto e é reproduzida na história, da autoria de Dubois/Melo. O autor-compositor, na vida real, dedica a composição e, no nosso entender, também a banda desenhada, a Beatriz Lebre, uma estudante de música, morta em circunstâncias trágicas. Esta partitura acalenta, no leitor, o desejo de a interpretar, ou outrem por ele, é a expectativa de Filipe Melo. Cavia e Melo, reiteramos, ambicionam proporcionar uma interligação ainda mais direta com o leitor e que a mesma seja uma evidência e uma factualidade, por isso aguardam que algum lhes faça chegar a respetiva interpretação. Dessa forma original, o recetor é também interveniente na história, dar-lhes-á a conhecer o seu *feedback* de leitor anónimo para celebrar a extraordinária construção ficcional, os seus autores e ser partícipe universal na homenagem a Beatriz Lebre. Como demonstramos, o espírito da música clássica domina em *Balada para Sophie*, Melo e Cavia cumprem a vontade de falar desse universo, apresentando diferentes perspetivas, quanto à carreira dos músicos, à estética seguida, ao reconhecimento público e aos modos de vivência do mesmo.

Neste contexto, não são de estranhar, então, as múltiplas referências a peças e compositores de música erudita, ao *ballet Giselle* (Adolphe Adam, 1840) e à mundanidade da dança *can-can*, que Anne-Marie, *prima ballerina*, quase inveja, “[à]s vezes, acho mesmo que dançam melhor do que eu, têm total liberdade.”/“Podem errar à vontade.”/“Quem me dera ser assim.” (BPS, p. 182), ou ao ritmo e cenário tropicais do género musical *calypso*. Verificamos, ainda, a interseção entre a realidade e a ficção, através da jornalista Adeline Jourdan, estagiária do diário francês *Le Monde*, fundado em 1944, da ambientação ficcional correspondente ao período da II Guerra Mundial, a da França ocupada pelos nazis e a libertação de Paris, e do país, a perseguição aos judeus e as referências aos campos

de internamento e de concentração de Drancy e de Auschwitz. Vemos Samson em Auschwitz e a inscrição do número de prisioneiro no respetivo braço, a vingança sobre aqueles que convivem com os alemães, durante o período de ocupação (a casa de Dubois é assinalada, na porta, com uma cruz suástica, o cabelo de Camille é rapado, os vizinhos cospem na personagem). Todas estas indicações são elementos factuais da História Mundial – notemos que as exclamações na reportagem radiofónica, “Paris **ultrajada!**”/(...)/”Paris quebrada! Paris martirizada! Mas Paris **libertada!**” (BPS, pp. 128-130; destaque dos autores), refletem, também, o estado de Camille Dubois. Os desenhos da cidade de Paris correspondem à realidade, um dos concursos de piano decorre nesta cidade, na Salle Pleyel (BPS, p. 104), uma sala de concertos para música orquestral clássica, situada no Faubourg Saint-Honoré, residência da Orquestra Filarmónica de Paris e da Radio France, até 2015, e onde, informa Julien, “tinham tocado Rubinstein, Cortot e Horowitz” (BPS, p. 204); atualmente, é um lugar de concertos e de espetáculos variados. A entrada deste edifício é reproduzida em desenho. Nesse concurso, François Samson toca uma peça de Ravel, *Concerto para piano em sol maior* que, declara Melo (2022), é a obra que o pianista Samson François, que inspira o primeiro, interpreta na vida real. A personagem François Samson resulta da inversão do nome Samson François, um pianista famoso, precocemente falecido, em 1970; as referências a obras deste pianista são reais, assim como a semelhança física entre este pianista e a personagem da novela.

Foi um acaso que fez com que o desenhador Juan Cavia deparasse com a capa de um disco do pianista francês Samson François (1924-1970), *Le Poète du Piano* (cf. nota de rodapé 5; veja-se o cruzamento da realidade com a ficção, François Samson *vive* entre 1923 e 1975). No artigo *Juan Cavia e Filipe Melo à procura das suas inquietações*, Gonçalo Frota descreve a fotografia da capa deste disco da seguinte maneira:

Na foto que ilustra gravações de peças de Chopin, Debussy e Ravel sob tão pomposo e altissonante título, Samson François toca levemente o rosto com a mão direita, numa pose estudada para transmitir sensibilidade extrema e mistério q.b. Olha para cima, para um lugar incerto, desconhecendo-se se admirava alguma aparição de Nossa Senhora, se reflectia com comoção na sua própria genialidade ou se elaborava mentalmente a lista de legumes em falta para confeccionar o jantar dessa noite (Frota, 2020).

Salienta-se a pose artificial de Samson François que cativou os autores e as conjeturas que estes vão construindo laboriosamente a propósito da mesma, apenas por diversão. O mais relevante é que o nome deste pianista está na origem, como dissemos, na novela gráfica, da inversão do nome da personagem François Samson, partilhando ambos a semelhança física e a arte do piano, revelam os autores no artigo referido.

François Samson, *Le Poète du Piano* (um dos registos reais de Samson François), é taciturno e ensimesmado, um misantropo, vive exclusivamente para a música, a sua genialidade criativa é a sua excentricidade. A forma extravagante de Samson François viver e atuar assemelha-se, no entanto, à de Bonjour, ambas muito distanciadas da discrição de François Samson. O último concerto da autoficção Eric Bonjour decorre na mítica sala Olympia, o desenho reproduz a fachada deste edifício, no Boulevard des Capucines, em Paris (BPS, p. 246), é a consagração final daquele que se eternizará como o mito Bonjour. Não podemos deixar de mencionar *Les Barbapapa*, a série de desenhos animados muito populares nos anos 1970, com autoria de Anne Tison e Talus Taylor, cuja particularidade é serem maleáveis e moldáveis e transformarem-se no objeto necessário e no que pretendem transmitir: o desenho animado duplamente preso, no écran da televisão e numa jaula, no zoológico, infeliz, parece contemplar a acumulação e a desordem dos copos de bebidas alcoólicas, dos restos de cigarros no cinzeiro e dos comprimidos espalhados e expor a quase inevitabilidade de uma situação-limite, face à degradação, exaustão e desespero de Dubois e o desejo de libertação da prisão que é o contrato que o explora, que lhe desvirtua e arruina o talento de pianista clássico. Na prancha seguinte, a ocupar a mesma posição, outro desenho animado, quase um grande plano, forma um coração, mostrando que ainda vale a pena viver e aproveitar pequenos prazeres triviais, como a presença de um pássaro: “O raio do pássaro parecia preocupado comigo.”/”Parecia querer avisar-me que ainda não tinha chegado a minha hora, que ia ter de aguentar mais um pouco” (BPS, pp. 250-253). Nestas pranchas, os desenhos animados e o pássaro interligam-se com o objetivo de impedir o suicídio de Julien Dubois.

O sucesso estrepitoso de Julien Dubois resulta de circunstancialismos vários que pervertem, sobretudo, a sua dignidade artística, mas também a sua aparência física, confessa o pianista a Adeline. Sob a direção sibilina do maestro Hubert Triton, Dubois renega a formação clássica com a qual vai conquistando prémios e notoriedade, subverte a sua identidade, afugenta a sua personalidade, para assumir *quase* em pleno a autoficção Eric Bonjour, uma “composição” totalmente artificial à qual vem associada a fama e o sucesso, o dinheiro, as mulheres, a perversão e a degradação. Ao longo da carreira de artista galante e cortês, este explora uma estética histriónica,

repleta de artificialidades que o metamorfoseiam num *entertainer* e *showman* que vai apresentando composições alegres, ligeiras e de conteúdo e estrutura fáceis que seduzem e enfeitiçam, *Avec Amour*, o público essencialmente feminino e que são realizações do mestre Triton. A fusão, e a cisão, Dubois-Bonjour é um produto comercial do prestidigitador Triton: “Foram anos a fazer merda só pelo dinheiro.”/”Uma enorme mentira. Aliás, como tudo o que vê pendurado nas paredes desta casa.”/”(...) A pessoa que procura está morta há muito tempo” (BPS, p. 16).

Podemos compreender esta obra como um *Bildungsroman*, uma vez que se assiste à formação intelectual, artística e ontológica da personagem Julien Dubois e à elaboração da sua autoficção, Eric Bonjour, o herói mais anti-herói do que o primeiro, representante da distorção da erudição do sujeito e da ascensão vertiginosa de uma proposta romântico-*pop* e folclórica que seduz fácil e massivamente o público e que nos solicita que questionemos como é que, depois de alcançada a excelência, Dubois sucumbe tão vertiginosamente para a vulgarização. Narciso fraqueja ao apaixonar-se por si mesmo, melhor, pela imagem de si refletida na água translúcida, o pianista Julien repudia o *entertainer* Bonjour, o anti-Narciso de si mesmo e do que deseja ser, o *translúcido* François Samson, a atuação de Bonjour desconcerta e inquieta o primeiro. Bonjour é o apelo contínuo ao mal que há em Dubois, aliciado pelo mefistofélico maestro Triton. O contrato Dubois-Triton inclui a posse do corpo e da alma do pianista, Eric Bonjour é um ludíbrio, a fraude de Julien Dubois que o induz a purgar durante longos anos até se adentrar no inferno de si mesmo e se auto-aniquilar. Na transmigração do primeiro para o segundo, o comportamento e a aparência de um não correspondem à do outro, nem um é o outro, são ambos *La Trahison des Images* (Magritte, 1929), a criação, e a criatura, ideadas por Triton, apresentam, antes, similaridade comportamental e estética à do seu criador.

Além dos já mencionados *hupomnêmata*, Foucault (1983) indica também as cartas (Foucault refere as cartas de Séneca, Plínio, Marco Aurélio) como exemplos recuados de anotações de primeira pessoa. Os primeiros, ainda que não repercutam diretamente a escrita do eu, intervêm na constituição do mesmo, transformam-no pela meditação e pelo ensinamento; a carta atua num duplo sentido, em quem escreve e em quem a recebe, através de conselhos, advertências e confissões. A carta íntima é representativa da introspeção do sujeito para si e para os outros, o sujeito formaliza a narrativa do seu eu para o destinatário e presentifica-se junto do mesmo. A carta que Anne-Marie deixa para Dubois, no hotel Tati, e a que Julien escreve no hospital para a filha Sophie traduzem, no imediato, as ausências e as presenças dos sujeitos emissores. O conteúdo da primeira, retrospectivo e intimista, incide na relação de Anne-Marie com Samson, no desgaste da mesma e no enamoramento por Dubois, o sujeito

emissor ensaia uma justificação para a sua separação de ambos os homens e para o seu conseqüente desaparecimento repentino. Para Dubois, este documento de pós-memória (Hirsch, 1993, 2008), guarda um segredo de longos anos, nele, o fluir do tempo, juntamente com as ausências de Samson, Dubois e Anne-Marie, revertem-se em presenças profundamente nostálgicas, ao parecer rever e reviver o último “confronto” Dubois-Samson, no qual as três personagens são perdedoras. A leitura da carta na presença de Adeline/Sophie traz o esclarecimento que esta pretende, a confirmação de que o pianista Julien Dubois é o seu pai. Inversamente, na segunda carta, projetiva, o emissor Dubois faz uma espécie de testamento, projeta as suas vontades *post mortem*, adianta o tempo futuro das personagens Sophie e Marguerite, do gato Maurice e da instituição que patrocina, a Academia do Piolho.

Durante a entrevista a Adeline, enquanto a personagem Dubois fundeia no seu passado, vai exteriorizando e exprimindo a formação de uma personalidade que se inter-relaciona com diversas facetas de si mesmo, as quais compõem um retrato de diferentes indivíduos que, entrelaçados, mostram uma personagem extremamente sensível, escondida no excesso ornamental, como refere Anne-Marie na carta que lhe deixa (BPS, p. 198) e que, por ter passado longos “anos a usar camisas de folhos e purpurinas. [lhe] Está (...) no sangue.” (BPS, p. 294) certa incapacidade para “evitar ser piroso.” (BPS, p. 294), confessa Julien na carta testamental a Sophie: afinal, é apenas mais um toque da ironia ácida de Julien. No texto versa-se essencialmente a construção e reconstrução de *um processo* de aprendizagem, sublinhamos, que consiste na aurificação e na desaurificação dos mitos existenciais da personagem, da arte e do artista, num tempo e contexto precisos, diegéticos – estas características são partilhadas por K., pois a personagem vive dolorosamente a incapacidade de ser artista e de fazer arte, genuínos, ou seja, reconhecidos. Por oposição à(s) alteridade(s) K., o casal de trapezistas Lídio e Camélia representa a realidade, a vida e o amor e a arte, consumados; por oposição à mutação/ao “híbrido mutante” (González & Pardo, 2018) Eric Bonjour, a essencialidade e a integridade musicais e éticas são apresentadas por François Samson, Sophie Landran mantém-nas e continua-las-á.

Enquanto ficção auto-biográfica, a verdade em *Balada para Sophie* não tem de ser confirmada, a origem da narração assenta em factos sobre os quais não há nenhum tipo de incerteza ou questionamento, que poderiam ter acontecido ou que combinam alguns elementos referenciais com a invenção e a fantasia. A distância cautelosa que a autobiografia solicita ao leitor será, então, equivalente àquela que anteporá à auto-biografia ficcional e à autoficção: entre as memórias das experiências do narrador, haverá uma parte que é necessariamente modificada, por diversas condicionantes

(esquecimento e tergiversações, adequação ao gosto do público leitor), questionando-se, de novo, se é o autor quem elabora o relato ou se o texto constrói uma imagem fabulada do mesmo. Lejeune formaliza a relação autor-narrador-personagem que garante a verdade dos factos narrados; devemos, porém, considerar as dinâmicas culturais de cada época que determinam a configuração do conceito de eu e das formas de o contar literariamente, como referido anteriormente. No relato autobiográfico, o contrato leitor-autor determina que o protagonista coincide com o autor e o que este conta há de estar sujeito a ser questionado por eventuais incoerências, lembremos a advertência de Marguerite, e a do próprio Julien, quanto à contingência de dissonâncias no discurso memorialístico do mesmo – é a eventual demência, às vezes fica baralhado, é efeito dos remédios ou é, como já escrevemos, o efeito dos cigarros de marijuana.

A banda desenhada é, reforça Chute (2010), o meio privilegiado para a narração dupla do eu, verbal e visual, que tem desafiado a metarreflexão sobre a representação. Perante a recorrência de narrativas gráficas⁵⁰ sobre o trauma, a investigadora sublinha a sobreposição de perspetivas narrativas e de tempos do eu – “time as space” (Chute, 2010, p. 7), ou seja, a forma e o movimento do tempo – como favorecedora da importância de um *processo reconstutivo em curso*, quanto ao passado, à autorrepresentação e à auto-narração, com recurso a um “idiom of witness (...) to put contingent selves and histories into forms” (Chute, 2010, p. 3), sem objetivo catártico, cumprindo, antes, uma finalidade política e experimental, ética e estética. A plasticidade gráfica configura, de igual modo, um testemunho visual autobiográfico. Nesse processo, registrar-se-á alguma tensão entre o eu desenhador e o eu sujeito da história, pela copresença de um narrador, no presente, e de um narrador, no passado, e das respetivas interpretações visuais e verbais da memória e das memórias. O facto de a obra ser totalmente criada de forma manual facilita a estética intimista, subjetivista, quase diarística, instala uma narrativa com pausas e fragmentações (elipses), associadas aos lapsos de memória.

De acordo com Cathy Caruth, o estado de trauma é consciencializado depois do acontecido, corresponde a um estado de “possessão” do sujeito por uma imagem ou evento (Chute, 2010, p. 3) que o persegue, o assombra e irrompe sob a forma de múltiplas imagens em *flashbacks*. Para a autora, reaparecer visual e verbalmente, num sítio de apagamento e anulamento, terá o significado de “des-possessão” do trauma, é um ato, como referimos, político e ético, no qual o sujeito assume o risco da autorrepresentação, plástica e experimental, mas também o do autossilenciamento, da

⁵⁰ Em vez de novela gráfica, Chute prefere a designação narrativa gráfica, por esta se centrar em vivências não ficcionais que desconstruem o irrepresentável, o silenciado, não ouvido, não visto e censurado para assumir o “risk of representation” (Chute, 2010, p. 3), particularmente o trauma individual (Chute centra o seu estudo em obras de Lynda Barry, *One Hundred Demons* (2002), Alison Bechdel, *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), Phoebe Gloeckner, *A Child's Life* (1998) e *The Diary of a Teenage Girl* (2002), Aline Kominsky-Crumb, *Goldie: A Neurotic Woman* (1972), *Twisted Sisters* (1976), *Love That Bunch* (1990), *The Complete Dirty Laundry* (1993), Marjane Satrapi, *Persepolis* (2003)). Entende esta tendência como continuadora da *do comic underground*.

autocensura, e da de outrem, torna-se ouvido e visto, com o objetivo de desencadear ação e compromisso. A ficcionalização de eventos traumáticos outorga uma perspectiva que tende ao entendimento sereno do conflito, por situá-lo em outrem que não o autor, a imagem desenhada pode permitir que as histórias dolorosas possam tornar-se menos problemáticas. Contudo, como explica Caruth (Chute, 2010), no processo de busca da verdade, a natureza fragmentária da representação em banda desenhada, ou seja, a ilustração fracionada nas vinhetas e o espaço intermitente das elipses mostram ao leitor o esforço de compreensão de um problema, ao mesmo tempo que expõem a permanência de zonas nebulosas, subjetivas, desconhecidas ou perdidas na memória.

Em *Balada para Sophie*, como em *O Diário de K.*, presentifica-se o trauma das identidades dúplices, sob motivações diversas: a jornalista Adeline Jourdain é Sophie Landran; Julien Dubois, pianista clássico, deseja ser François Samson, o génio transcendente do piano, mas transforma-se, apenas, no artista e cançonetista de música ligeira Eric Bonjour; Isabelle Montgomery é o nome artístico de Anne-Marie Landran, mãe de Sophie, que é bailarina clássica e deseja sentir-se tão livre para dançar como as bailarinas de *can-can*. Dubois-Bonjour aproxima-se de Anne-Marie com a intenção de alcançar o mito Samson, casado com a bailarina; Anne-Marie e Dubois vivem uma relação amorosa séria e com consequências dramáticas para ambos e para Samson, porém este permanece tão inatingível como sempre, aliás, acentua, até, a sua alienação. O maestro Hubert Triton é, afinal, um bode traçoeiro e peçonhento que aproveita ardidamente as fragilidades de Dubois e de Camille. Esta é sempre uma mulher oportunista e interesseira, depois de aproveitar as vantagens de ter um amante nazi, casa com Triton, desfrutando, igualmente, de todos os benefícios que o sucesso do filho traz a ambos. A figura traumática que é Eric Bonjour é eliminada, *enquanto presença*, no momento em que Julien dispara um tiro na mão esquerda e fica sem dois dedos: “Nunca, mas **nunca** mais...”/ “...ia voltar a tocar o ‘Avec Amour’ “(BPS, p. 253; destaque dos autores), restam as memórias e os fantasmas que habitam na casa do pianista e na memória do mesmo.

Se considerarmos a apresentação, na ficção, de documentação variada como um elemento que vai comprovar a ligação com a realidade e a factualidade, como determina Chute (2012), podemos projetar novas relações afetivas, através das fotografias simuladas (um meio simula outro) de Dubois e Samson, uma constante ao longo da obra (BPS, pp. 42, 205, 297), de Anne-Marie e Dubois, na feira (BPS, p. 289), da fotografia de casamento de Hubert Triton e Camille Dubois, (BPS, p. 261), da carta de Anne-Marie para Julien e da de Dubois para Sophie (BPS, pp. 198-201, 292-299), do contrato entre Dubois e Triton (BPS, p. 134), o folheto do concurso de piano, na Salle Pleyel (BPS, p. 94), a coleção de recortes de jornais de Piolho a seguir a carreira de Dubois/Bonjour (BPS, p. 256), o

programa do bailado *Giselle* com a fotografia de Anne-Marie e que Julien guarda (BPS, p. 193). Também a coleção de discos de Samson e de Bonjour (BPS, pp. 22, 141, 156-157, 213, 298), a sala-museu com a exposição dos prémios e da indumentária de Bonjour, incluindo o “pormenor irónico e triunfal” da cabeça do bode (BPS, pp. 10-11) funcionam como documentos que comprovam o sucesso de ambos os artistas.

Juntam-se, ainda, as pautas de Dubois/Melo (BPS, pp. 205, 299, 302, 309-311) e as gravações em cassete da entrevista-conversa entre Adeline e Dubois. As figurações do objeto gravador, numa vinheta, em grande plano, demonstram inequivocamente a importância do mesmo, o único registo sonoro da história de Dubois, pela voz do pianista, o testemunho pessoal que comprovará a verdade dos factos e integrará o arquivo referencial e memorialístico da vida de Julien Dubois, juntamente com os restantes documentos (BPS, pp. 23, 48-49, 125, 203), antecipando, sempre, possibilidades de reapreciações futuras acerca do passado. Deste modo, todos estes elementos, em concreto, os registos fonográficos e fotográficos, as cartas e os discos, e os outros documentos físicos com idêntica potencialidade icónica e semiótica, constituir-se-ão como objetos de pós-memória (Hirsch, 1993, 2008), conceito entendido como englobando toda a estrutura material, mental e emocional que é partilhada e transmitida à geração seguinte àquela que vive o trauma. Como refere Hirsch (1993, 2008), o evento ocorre no tempo passado, mas os efeitos continuam a “acontecer” e a sentir-se no presente. Dessa forma, podemos considerar a inscrição do número de prisioneiro no braço de Samson, como sendo, também, um documento, a cicatriz física de um trauma, físico e psicológico, diz Anne-Marie (BPS, p. 200), que o sujeito não consegue superar ao longo da sua vida. Este número comporta vivências excessivamente cruéis e bárbaras, permanece para sempre como evidência de pós-memória que só se extingue com a extinção do mesmo sujeito.

Hirsch (1993, 2008) desenvolve o conceito de pós-memória ao estudar a obra de Spiegelman, *Maus* (1980), a partir da ideia de fotografia como fenómeno que possibilita acesso mais humano à memória e à subjetividade do sujeito representado, i.e., a memória e as emoções do primeiro, o que vive o acontecimento, são tomadas como próprias, são projetadas no outro, em transferência geracional, tal como a sintomatologia. Transfere-se o trauma, os objetos, situações, emoções vividas, no meio familiar e fora do mesmo, na imaginação e na criação e na recriação. Abstrata e materialmente, através da constituição física do arquivo, parece admitir-se a apropriação consentida da memória e da psicologia de um eu por outrem; simultaneamente, dar-se-á, por acaso, a des-posseção do trauma desse eu, ainda que essa des-apropriação aconteça de modo somente parcial?

Acreditamos que Julien Dubois vai desfazendo os seus traumas à medida que a narrativa vai avançando e Adeline/Sophie lhe propicia a reobservação das suas memórias, concomitantemente, a jornalista proporciona-lhe bem-estar, outras perspetivas dos factos e conexões alternativas entre os episódios que permitem ao primeiro outra forma de ordenação e consciencialização das suas ações no passado. No processo de introspeção, Julien dá curso a uma dimensão retrospectiva que é, igualmente, prospectiva. A persistência de Adeline permite ao pianista um *processo reconstutivo em curso* (Chute, 2010), quanto ao seu passado e à sua autorrepresentação. A pseudo-jornalista experimentará o processo similar, uma vez que a aproximação a Julien tem o intuito de conhecer aquele que acompanha a sua mãe na fotografia, averiguar a história de ambos e conhecer o seu pai, de quem sabe, apenas, que é um pianista famoso: “Encontrei esta fotografia escondida no fundo de uma gaveta.”/”Eu tinha de vir ter consigo. Tinha de saber” (BPS, p. 289). Sophie é a personagem que, desde o início, surge com um propósito muito bem definido e que se apresenta sob outra identidade que o leitor só conhecerá no final da obra, quando este e as personagens entrelaçam factos e materializam algumas suposições, desfazendo outras e, finalmente, se compreende o título da obra.

Tendo fundado uma escola de música como forma de legitimação do lucro decorrente da perversão ética e artística que é a formatação Eric Bonjour e sob pretexto de celebrar a memória de Piolho e tranquilizar a sua consciência, Dubois homenageia e celebra, antes de morrer, a memória de François Samson, restituindo-lhe o destaque merecido na história da música, através da entrevista a Adeline Jourdain – “Está na hora de pôr algumas coisas em pratos limpos” (BPS, p. 23). Além disso, com Sophie Landran, reencontra, e recupera uma parte essencial do seu passado que se perdera no *espaço do tempo* (Chute, 2010), complementa o romance vivido com Anne-Marie Landran, através da filha de ambos, percebendo a razão da fuga da bailarina e a persistência do pássaro que o impede de se suicidar.

À parte o desaparecimento físico de Julien, trágico para as personagens, apesar de a situação de debilidade física o prenunciar, o *happy end* diegético, como nas histórias infantis, testemunha e documenta não só a preeminência psicológica e ontológica da terapia da entrevista concedida, mas ainda a *joie de vivre* de todas as personagens – incluímos Julien Dubois, aquele que, com a costumeira ironia e sarcasmo, desconcertantes, delibera que o único conselho a dar ao mundo é viver “cada dia como se tivessem **cancro**” (BPS, p. 221; destaque dos autores) -, facto que permite ao pássaro voar, agora, com muito mais leveza e liberdade, *como se*, também ele, tivesse concluído o seu compromisso. Relembramos que, no início da obra, o pássaro surge pousado no beiral de uma janela da casa, no final, vê-se a ave a voar, pela primeira vez, parecendo celebrar, também, a apoteose

da música de Sophie e acompanhar o movimento ascensional do piano e da pianista. Voltamos a referir, igualmente, a simetria compositiva das duas pranchas, exterior e interior da casa, mas o fechamento inicial cede perante a disponibilização do espaço interior para uma escola de música, cumprindo uma das disposições finais do anterior proprietário.

Pedro Moura (2017) considera que o trauma não faz parte das memórias lembradas voluntariamente, nem integra as reconstruções interpretativas específicas para essas memórias, é antes uma presença fantasmática de um episódio ou evento que se repercute a nível psicológico e físico e que pode originar casos clínicos sérios. Sem definir hierarquias no trauma, o estudioso centra a sua observação no que designa *small traumas*, onde inclui aquelas respostas, também angustiantes e perturbadoras, decorrentes de contextos sociais, culturais e políticos, muitas vezes com causas e consequências centradas na vida diária individual, como a precariedade laboral, a autodescoberta, as relações contraditórias com o outro e com o eu, tendo claro que “the best kind of text about trauma will therefore transmit trauma 'itself' rather than knowledge about it” (Moura, 2017, p. 47). Sem conduzir à ação, são situações que predispõem à empatia, criam “empathic unsettlement” (Moura, 2017, p. 13), de uns para com as experiências de outros.

A inquietação empática descreve a experiência estética de, em simultâneo, sentir pelo outro e ter consciência da distinção entre a perceção de um e a experiência do outro, esclarece Moura (2017). Estes pequenos traumas (sem considerarmos situações patológicas, não é esse o nosso objetivo) decorrem, e solucionam-se, muitas vezes, num perturbante silêncio e invisibilidade. Moura refere problemas da sociedade portuguesa, “as they are exposed, discussed, negotiated in the comics medium” (Moura, 2017, p. 13), através dos exemplos de Marco Mendes, *Diário Rasgado* (2011-2012), e de Miguel Rocha e João Paulo Cotrim, *As Pombinhas do Sr. Leitão* (1999) e *Salazar. Agora na hora da sua morte* (2006). A representação de episódios intimistas e avassaladores num *medium* que é artificial vai contribuir para reforçar a expressividade dos mesmos e, claro, da própria ação do enunciador. A imagem converte a ausência em presença, é insistência, converte-se a si mesma em objeto e em sujeito (Chute, 2016), é “open absence built within the sensory” (Chute, 2016, p. 179), a fragmentação das vinhetas repõe ordem psíquica no processo de reconstrução do passado e do presente. As duas temporalidades juntam-se e aparecem unificadas, consoante o movimento da memória e das memórias, a(s) interpretação(ões) de um tempo e do outro, e a experimentação da visualização e da verbalização de um sujeito que é, também, dúplice.

Assim, a ambiguidade diegética e/ou a reconstrução do eu é, quase, obstaculizada, pela identidade dúplice das personagens e pela vivência também duplicada das mesmas. A metamorfose

de Julien Dubois em Eric Bonjour traz consequências irreversíveis, como a doença física, perturbações psicológicas, morais e éticas que testemunham o trauma artístico, de modo muito mais evidente. A identificação da bailarina Isabelle Montgomery como Anne-Marie Landran é, somente, uma realidade artística, que se desfaz na diegese, casada com Samson, vive uma história de amor com Julien, e separa-se de ambos. François Samson é a afirmação da poesia na música e da essência da música, o pianista evanescente aliena-se cada vez mais: “Deixou de falar, e, pouco a pouco, degradou-se ao ponto de se tornar irreconhecível.” (BPS, p. 239). Sophie Landran é a personagem que, num curto espaço de tempo, o da diegese, opera grandes transformações na vida de todos e na própria. Assume o seu papel de jornalista estagiária, é convincente como Adeline Jourdain, embora se indice uma parte obscura na sua existência que é clarificada na última parte da obra (Parte V), onde acontece o esclarecimento da vida profissional e afetiva da personagem, e onde todos os equívocos se harmonizam e a música irrompe como o elemento triunfal e transcendente (BPS, pp. 304-305). Marguerite Manchon é intocável na sua simplicidade e singeleza, assim como Piolho e Napoléon, fazendo vingar a lealdade e a candura, por oposição ao par Camille Dubois e Hubert Triton, interesseiros e oportunistas. Triton terá de expor publicamente toda a sua vilania, ao ser condenado a prisão perpétua por violência doméstica. Sem que haja indicadores de relevo quanto ao passado do maestro Triton, este é uma figura determinante na diegese que se autoextingue pelas próprias ações.

O Diário de K. excede o fenómeno da circunstância da duplicação de identidades que encontramos em *Balada para Sophie*, salienta a fragmentação identitária e artística como *o continuum possível* para uma existência mais pacificada e gloriosa, estabelece a replicação do eu para replicar, também, a dor e o *mal de vivre* artístico e existencial. Porée (2000) diz ser essencial “à la souffrance d’ être en souffrance d’ un Autre” (Porée, 2000, p. 168; itálico do autor), o outro é o abrigo vazio e o interlocutor ausente das possibilidades de acumular e exceder o mal sentido e sofrido pelo eu. Se se verificasse o processo de reconstrução em curso, este seria sempre inviabilizado pelo seu contrário ou o sujeito esfacelar-se-ia ainda mais, quer dizer, para que o eu surja como outro eu, recorre-se ao artifício de eliminação do primeiro, procedimento que é viabilizado, unicamente, pela acumulação de vários, cada um suspenso no seu tempo de existência, a qual está dependente de outro. Nesta indeterminação, as sucessivas figuras da alteridade “sont autant de lieux possibles pour une justification qui se trouve, ainsi, reportée dans un avenir indéfini. (...) Espérer est toujours espérer en l’ Autre” (Porée, 2000, p. 169). *O Diário de K.* potencia o sonho e a quimera como únicas realidades inexcedíveis e simultaneamente inalcançáveis, por isso a ambição do eu de ir mais além de si mesmo terá de ser, sempre, uma vontade realmente indefinida e não consumada – é *Quasi*, como traduz o

poema de Mário de Sá-Carneiro, com o título significativo de *Dispersão* (1939). N' *O Diário de K.* e em *Balada para Sophie* assistimos ao registo de temporalidades do eu que não querem ficar quietas nem silenciadas.

Entendemos o fumo dos cigarros como uma representação dinâmica. Agora configuramos o espaço casa como um lugar intrínseco à identidade da personagem, um espaço de continuidade temporal, de confronto de tempos, passado e presente, também de projeções futuras, de vivência de realidades e fantasias e de fantasmagorias. Tal como esclarece Bachelard, “[a] casa, na vida do homem, afasta contingências (...). Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano”, pelo que, tendencialmente, “[a] vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (...), onde o ser humano é colocado num estar-bem no bem-estar associado primitivamente ao ser (Bachelard, 2003, pp. 201-202)

Ao ultrapassar a dimensão meramente funcional e material, a casa vai assistindo ao desenrolar da ação, é presença metonímica ou metafórica que reúne no seu macro-espaço todos os micro-espaços, mesmo os mais sombrios e subterrâneos, é *personagem* silenciosa e testemunha de memórias, conflitos, vícios, ódios, ambições e paixões, é onde as vivências se enraizam em traumas, onde crescem, se expandem e permanecem: “A casa toma as energias físicas e morais de um corpo humano (Bachelard, 2003, p. 227), é um “estado de alma”, “um ninho no mundo” (Bachelard, 2003, p. 264), no qual o sujeito se sente seguro e com confiança inata. Interligados ao espaço casa, os sonhos permanecerão, ainda que aquela deixe de existir. Sem a presença/existência da casa acentuar-se-ia a dispersão do sujeito, como vemos com K. A paisagem envolvente é igualmente reflexo do isolamento dos habitantes da mansão.

Tal como configura a estrutura económica e social da personagem, este espaço habitacional dimensiona a atividade psicológica e artística da mesma, o piano é uma imagem recorrente que centraliza emoções e eventos, conquistas e perdas, projetos e renúncias, sucessos e fracassos. A dinâmica doméstica pertence, no tempo do presente diegético, em exclusivo, a Marguerite; esta executa as suas funções com meticulosidade e generosidade, estabelece a rotina quotidiana, sempre a partir da cozinha, local escolhido para as descontraídas e amistosas conversas entre a jornalista e a criada, enquanto tomam os chás, com efeitos tão terapêuticos como as interlocuções de ambas.

Com transferência entre gerações, a casa de Julien Dubois é, como dissemos, o espaço privilegiado para o encontro e confronto de temporalidades, personagens, eventos e perspetivas sobre os eventos.

É no plano de devaneio e não no plano dos factos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais do que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (Bachelard, 2003, p. 207).

No presente diegético, a casa compõe o cenário da entrevista, devido à doença do pianista, sobretudo porque é o lugar que continua a encerrar, metaforicamente, a personagem no seu passado e na sua solidão: “Fisicamente, o ser que recebe o sentimento do refúgio se fecha sobre si mesmo, se encolhe, se esconde, se oculta” (Bachelard, 2003, p. 257). É o espaço que assiste à sua construção e à derruição, no qual o sujeito se isola para se recompor e regenerar, tornando-se no seu “canto do mundo”, seguindo a *Poética* de Bachelard (2003, p. 200). A casa é, por excelência, um espaço físico de memória, neste caso é o lugar no qual a personagem habita, vive e convive com os seus fantasmas (BPS, pp. 205, 254, 262, 297), ao mesmo tempo que constitui o seu refúgio e proteção, é o referente físico para onde sempre retorna, onde desenvolve os sentimentos de inveja e de ódio, vive a culpa e o remorso, assume as respetivas vilanias, reestrutura o seu passado e o presente, redime-se e desculpa-se. Enquanto presença material e silenciosa da vida e das escolhas de Julien, a casa *observa* um tempo que vai ruindo e outro que se reconstrói, *vive* a hostilidade e a bonança, a dissonância e a eufonia, a intimidade e a invasão externa. No interior, a sala adquire particular relevância como lugar central de conflito mais direto e imediato. Ai, os objetos que compõem a decoração vão assistindo, também, à evolução temporal, essas presenças do passado mantêm-se no presente, vão passando de geração em geração, para integrarem a casa-museu e se constituírem como referência de pós-memória e arquivística. A exorcização dos fantasmas, graças a Sophie, resulta na composição do memorial que dignifica os dois grandes pianistas, através do retrato que, temporal e intemporalmente, fixa o único contacto físico, o instante de maior proximidade entre Julien Dubois e François Samson (BPS, p. 297). Sophie Landran é, agora, a representação da conjugação do talento de Julien e do génio de François, por isso piano e pianista levitam, triunfalmente.

Os dois ocupantes da casa, Julien e Marguerite, estão envelhecidos, o primeiro é a imagem da doença e da degradação psicológica, a segunda representa vigor, robustez e genuinidade. Julien surge sempre de roupão e de chinelos, Marguerite mostra, por vezes, indumentária de dormir, com gorro a condizer, durante o dia e a noite, a criada mantém a vigilância sobre o seu paciente. O gato Maurice, também envelhecido, é, igualmente, uma presença que se impõe e que permanece. Com vida

biológica mais curta, associamos o pássaro à renovação, à sensibilidade e emotividade, é manifestação, sempre, de liberdade e desprendimento material, prolongamento, continuação e afirmação de vida, é a representação da sucessão entre gerações, agora, e no tempo futuro, uma incumbência de Sophie.

Confinado ao micro-espaço do quarto da pensão — a pensão é o espaço intermédio entre o quarto e o macro-espaço urbano —, espaço que assinala a divisibilidade e a fragmentação, assim como a cidade onde K. circunvaga, o quarto de K. é um espaço vazio, potenciador de silêncio, solidão, isolamento e sonho, é impessoal e transitório e sem quaisquer referências afetivas. Não obstante integrar a personagem numa estrutura de exclusão social, salienta, em particular, a marginalidade do artista. K. é uma personagem sem referências que o estruturam psicologicamente, fica em reconstrução sucessiva, no seu percurso não se demarca o passado do presente, e o futuro, a existir, será o do prolongamento do mesmo estado taciturno, soturno e miserando. Para esta personagem, a experiência da realidade ocorre unicamente através do sonho, parecendo existir/viver num tempo congelado. Com o correr do tempo, vai-se-lhe aguçando, somente, a sua fisionomia escaveirada e sibilina de ave de rapina (sabemo-lo pela leitura do texto brandoniano), a *vanitas* artística?, que prenunciará, talvez, algum desejo mais fremente acirrado pela *aparicção* da *déesse* Camélia.

Em vivência de crise permanente, melhor, em vivência exaustiva do *mal de vivre*, este encarna-se-lhe no corpo, o Palhaço, Halwain ou K., ilustra um caso de vagabundagem pela própria alma, mas também o de ajuste da sua matéria corporal a uma forma de palhaço — ou de escritor? —, para construir a obra de arte. Através da máscara, amovível ou permanente, permite-se ser outro, mais renegado ou aplaudido. De noite, sob o domínio da penumbra, do sonho e da vertigem da exclusão social e individual para ser artista, esgueira-se ágil e habilmente da pensão do mesmo modo que ilude a sua presença nos becos e vielas sombrios da cidade e nos seus arredores desertos de onde contempla, e revigora, o seu espetro/simulacro de proscrito, social, artística e psiquicamente. Neste vadiar, talvez exorcize algumas fantasmagorias, certamente que projetará outras, pois são elas que lhe materializam e sustentam a inquietação persistente.

Contrariamente à *joie de vivre* das personagens da obra de Melo e Cavia, K. faz da dor e do *mal de vivre* a permanência na sua existência — K. existe ou é somente uma sombra esguia e fugidia? —, paradoxalmente, celebra a sua vida através da morte, o suicídio representa a libertação de todas as provações e privações, é mais um comportamento de negação da vida e do eu e de abnegação, agora, do sentimento de amor por Camélia, “consentindo” que esta viva em plenitude o romance com Lídio. A sua consagração artística dar-se-á *post mortem*, o autonecrológio ou autotanatografia, pela

organização e compilação dos seus papéis no objeto físico que constitui o seu diário, aquele que espelhará, de modo mais sistematizado, uma tendência prototípica de artista maldito associada à fragmentação do eu. Este herói anti-herói quer-se pertinazmente dilemático, segue uma tradição antinómica, muito marcada na literatura e em certas figuras das narrativas gráficas, à semelhança, também, da autoficção Doubrovsky.

O ressurgimento da banda desenhada autobiográfica coincide com uma época de manifesto desgaste deste *medium* nos anos 70 e 80, quando a banda desenhada parece envelhecer juntamente com quem a produz e com quem a lê, por conseguinte vai-se normalizando o prisma da autobiografia como rutura salutar face a um paradigma indulgentemente nostálgico e desligado do mundo real. Para Kukkonen (2013), a autobiografia em banda desenhada é uma narração respeitada, o que contribui para algum elitismo, ao mesmo tempo que aquele formato se distancia do contexto seminal de marginalidade literária e artística; de acordo com Mao (2014), esta tendência está integrada na dimensão pós-moderna da expressão autobiográfica. Além disso, na criação do *medium* fica demonstrada a longa e laboriosa ação intermedial que o precede, a estruturação do arquivo visual, oral e escrito e, por força, testemunha: Chute (2012; 2016) comprova-o com *Maus I e II* (1986, 1991) e *MetaMaus* (2011), de Spiegelman, re-criações memorialísticas, documentais e arquivísticas, de que o leitor é testemunha.

A constituição de um arquivo assenta na seleção, organização e reorganização de documentos, o arquivo é o espaço físico que contém a evidência patenteada pelos documentos e que contém os mesmos documentos, por isso, confirma Chute (2016), arquivar consiste em lembrar e guardar e em descartar e esquecer. Nesta base, ainda que nos situemos em contextos ficcionais, podemos pensar *O Diário de K.* e *Balada para Sophie* enquanto *arquivos visuais* (Chute, 2012) das memórias aí registadas, e respetivos rearquivos, pela reconstrução de indivíduos, ações e narrativas, Julien deseja encerrar o passado no passado, reordenando-o, K. atribui à sua vida uma forma de diário, à dimensão do seu sofrimento e do peso dos seus dias e do que constitui o fundamento da existência do objeto. As obras mencionadas constituem, ainda, arquivos reais de imagens que formalizam o *medium* utilizado e arquivos bibliográficos dos profissionais que os realizam. Em paratexto, Cavia permite que o leitor aceda a alguns dos estudos que faz das personagens, um fragmento do arquivo pessoal do desenhador. Com *Balada para Sophie*, o leitor testemunha, visualiza e reestrutura o(s) relato(s), juntamente com Sophie, n' *O Diário de K.* testemunha e visualiza o *mal de vivre* do artista, físico e psicológico. *O Diário de K.* é, ainda, a obra real e documental da interpretação de Abranches sobre o texto de Brandão.

Capítulo 8 — *A Morte do Palhaço vs. O Diário de K.*

8.1 — Adaptação para banda desenhada: o reconhecimento de uma arte

A adaptação é um processo recorrente tão criativo quanto a produção de uma obra original. No entanto, persistem preconceitos e desconfiança, quanto a certas adaptações, a ponto de estas serem minorizadas e consideradas como culturalmente inferiores, revoltando-se, mais uma vez, o debate secular da hierarquização das artes. Hutcheon (2006) refere a “iconofobia” e a “logofilia” da civilização ocidental, o profano da imagem e o sagrado da palavra veem-se aliados nas artes que delas fazem uso: neste contexto, subentende-se o texto literário como forma superior, encaixado e acondicionado no elitismo, generalizado, do setor cultural, pela continuidade do ideal romântico do génio e do culto da obra original, na índole pejorativa da imitação e da repetição e na hierarquização dos *media*.

Sabemos que qualquer adaptação, independentemente do meio utilizado, existe ensombrada pela obra de origem, que refreia e condiciona aquele que adapta e, em alguns casos, o público a que se destina; porém, convém que a autonomia da obra adaptada, e a autonomia da obra de arte, por analogia, seja preponderante e analisada com seriedade, já que na transposição de um *medium* para outro qualquer julgamento a efetuar é focalizado na obra de chegada. No caso que nos interessa, *O Diário de K.*, o conceito de adaptação é extensivo à performatividade visual da diegese e ao *layout* da página. O desenhador-leitor e intérprete, com imaginação icónica, transcodifica a obra de origem, sob os preceitos do que é entendível por “ ‘grammar’ of Sequential Art” (Eisner, 1985, p. 8).

A vertente trivializada e institucionalmente desgastada de que a adaptação representa a obra original sustenta-se na ideia de comparação e de equivalência entre ambas as obras e de que os suportes mediais são traduzíveis de uns para outros ou, pelo menos, de que o que é tido por essencial numa obra pode passar intocável de um *medium* para outro e, se isso não acontecer, é porque não tem qualquer relevância. Esta perceção omite a função medial, quer dizer, a prioridade consagrada à narração neutraliza o *medium*, dissimulando a sua intervenção nessa transposição. Tal como o Renascimento artístico demonstra, no conceito de *mimesis* é pronunciado o de enaltecimento da obra antiga, logo a reescrita adaptativa consistirá em escrever de novo, sem o preliminar da cópia. A proposta de Marion & Gaudreault (2002) disponibiliza três tipos de intervenção criativa para a ficção, recuperados da tradição retórica: no plano da invenção e da imaginação, a *inventio* respeita os

elementos da história a contar, a *dispositio* estrutura esses elementos e a *elocutio* atua no plano da expressão dos mesmos num *medium*. Uma vez que a *fabula* tem de ser configurada, e reconfigurada ao meio, no acercamento a este também se cumprirá a diretiva da exploração das diversas maneiras de combinar e de multiplicar materiais e técnicas de expressão, como o ritmo, o movimento, a gestualidade, os sons, o tempo.

Clüver (2007) vê na adaptação uma atuação mais complexa, quando a pensa em relação à criação intermedial. O investigador define a adaptação como o processo e o resultado de “adjusting a specific source text to the requirements and possibilities of another medium in such a way that parts of it are retained and incorporated in the resultant new text» (Clüver, 2007, p. 507), basicamente, quem adapta substitui um sistema de signos por outro para representar o mesmo objeto. Contudo, ao considerar que o texto *já não é* uma entidade autónoma nem autossuficiente, que é o reflexo de certas práticas culturais, e que o seu significado depende, pelo menos em parte, da função que serve ou do uso que lhe é dado, conclui que situar o texto nos vários contextos inevitavelmente altera o seu estatuto “from self-sufficient aesthetic object to plurifunctional object” (Clüver, 2007, p. 517). Seguindo o raciocínio de Clüver, o ato adaptativo não só acrescenta significado ao texto, mas atualiza-o e recria, o texto e o respetivo significado, induz a que o mesmo emergja sob formas inovadoras que, forçosamente, mobilizarão diferentes meios e diferentes públicos. Borges (1944) relata-nos a lição palimpséstica de *Pierre Menard, autor del Quijote*: a leitura cria sempre um novo texto, porque o contexto em que a mesma se processa é igualmente novo, a coerência do texto refeito e recriado questiona mais o modo de contar, ler e interpretar do que o que é contado. Compor o mesmo Quixote de Cervantes é um empreendimento absurdo, mas re-criar *outro* Quixote é um desígnio admirável: “Pensar, analizar, inventar (...) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia” (Borges, 1944, p. 450), perspetiva compatível com a de González & Pardo (2018) cujas observações enfatizam a evolução dos estudos e da teoria da adaptação. Os académicos salientam a deslocação de centro literário para uma constelação de narrativas, literárias, musicais, cénicas, audiovisuais, gráficas e digitais, e a proliferação de práticas intermediais e transtextuais que ultrapassam a adaptação “puramente argumental entre obras para ofrecer reescrituras creativas (...) y expansiones transfuncionales del texto – o el architexto-matriz en forma de secuelas, precuelas, *spin off*, serializaciones u otros fenómenos transmediales” (González & Pardo, 2018, pp. 13-14; itálico dos autores).

Este ecletismo de González & Pardo (2018) parece assentar no conceito de transfuncionalidade, fixado por Saint-Gelais (2011), para designar a “diáspora” de elementos de um

texto para outros, a co-criação e a coabitação de fenómenos ficcionais e mediais, pois uma parte da construção diegética depende do leitor “qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu: paraphrases à fonction d’élucidation, inférences, hypothèses, prévisions...” (Saint-Gelais, 2011, p. 457). Na categoria de texto, de acordo com este pensador, estão inseridos o objeto de matriz literária e os diferentes suportes que amplificam cada procedimento: ficção dentro da ficção, na transficção, “au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d’une intrigue préalable ou partage d’univers fictionnel” (Saint-Gelais, 2011, p. 7). A obra vagueia diante do imaginário do espetador que delinea nela o seu projeto ficcional. Absorvendo as noções de incompletude e de continuação, a transficção viabiliza a expansão diegética, através da sequela, ou do reenvio para prequelas, encaixa episódios na narrativa original, constrói relatos paralelos ou possibilita todas as variáveis ao mesmo tempo, numa prática heterogénea de escrita e de leitura. A transficção cria uma relação de permeabilidade, de dilatação e de trans-migração entre, pelo menos, dois textos, dois universos ficcionais e dois autores, sintetiza Ryan (2007). O reconhecimento transficcional de cada obra reconsidera e reconfigura novas significações para as relações e os conceitos de verdadeiro/falso, original/cópia, simulacro/cópia, atual/virtual, o leitor re-lê a história das artes, subentende a diluição do tempo cronológico, opera o re-enquadramento ontológico da obra primeira (Saint-Gelais, 2011, p. 455), quer dizer, ao suspender a relação diacrónica, o recetor reage em sincronia, ausenta-se da perspetiva evolutiva e histórica, numa espécie de congelamento temporal, extensivo à cognição, à criação e à ontologia – é realidade, utopia ou profecia?

Voltemos à conceção de adaptação que Hutcheon (2006) sintetiza como “repetition without replication” (Hutcheon, 2006, p. 7), i.e, a obra segunda é apreendida, inicialmente, como uma transcodificação que pode acarretar mudança de *medium*, de género ou de contexto e mudança da ontologia do real para o ficcional. De seguida, a autora compreende a adaptação como uma outra produção cujo processo criativo, interligado à reinterpretação e recriação ou releitura — aquele que adapta posiciona-se interpretativa e criticamente face à obra de origem —, consiste na apropriação de uma obra primeira para a recriar, tornando-a outra, autonomizando-a da obra de origem. Por entre *performances* díspares que preservam e/ou inovam, a obra assegura não só a sua continuidade, mas também a sua evolução e renovação, através da adaptação sistémica às linguagens da contemporaneidade; mais, sem invalidar a obra de origem, a adaptação propõe a renovação das maneiras de interpretação, sob novos formatos mediais, contribuindo, até, para melhorar a apreensão, a reapreciação e a receção da obra adaptada. Ao introduzir uma perspetiva inovadora, as obras que se

relacionam entre si beneficiarão dessa inovação, num processo que se opera em crescendo. Conforme nos indica Baetens (2009), a comparação intermedial não é uma necessidade, contrariamente à análise dos desafios que cada *medium*, em si mesmo, dispõe e vai acumulando, ao longo do tempo.

Hutcheon (2006) pensa que a obra se relaciona com o fruidor pela maneira de contar, com linguagens artísticas predominantemente verbais, pela versatilidade plástica em mostrar manifestações imagéticas, como a pintura ou o cinema, e pelo modo como interage com o recetor, se os procedimentos artísticos solicitam a participação ativa deste, é o caso da *performance* ou do teatro. Sublinha, ainda, o carácter sintetizador/integrador de algumas áreas artísticas, como o cinema, que reúne no mesmo formato as artes da fotografia, música, arquitetura, dança, por exemplo. Como constata Hutcheon, para experienciar uma adaptação “we need to recognize it as such and to know it’s adapted text, thus allowing the latter to oscillate on our memories with what we are experiencing” (Hutcheon, 2006, p. 120). Na receção da obra, esta só é percebida e aceite como adaptação se o público conhecer a obra original e se predispuer a uma leitura intertextual, sob dois níveis, como se se tratasse de um palimpsesto, por experienciar mais do que um texto numa só criação; esta prova tanto pode constituir um prazer, pelo desafio intelectual e estético que representa, como contribuir para acentuar o descontentamento, relativamente à nova produção. De algum modo, temos sempre presente que, nesta era da globalização e da instantaneidade da informação, por um lado somos agrupados e homogeneizados mas, ao mesmo tempo, a desagregação e a *etiquetização* mantêm premência na constituição de grupos menores; a adaptação vem dar relevo, em concomitância, a ambas as premissas.

Ponderemos as prerrogativas de manutenção/equivalência/fidelidade, da obra de chegada em contraposição à dissemelhança/fuga/traição ao texto original, controversia que irrompe na sequência do confronto do recetor com a primeira, ou seja, quando duas ou mais subjetividades se expõem e se comparam entre si. Para quem adapta, o critério da fidelidade pode tornar-se melindroso, uma vez que se depara com o quesito de conservação de fidelidade a quê — à história? Ao contexto? À intenção do autor? —, agindo, até, em função do critério editorial e económico. Ao simplificarmos o processo, cremos que a opção mais justa far-se-á entre uma interpretação próxima do texto original, ou mais divergente, a recontextualizar e a interpretar livremente, para criar uma forma nova e uma nova história e dessacralizar, com frequência, o texto de origem. Em ambos os casos, haverá sempre elementos que identificarão a história de origem ou perder-se-ia qualquer sentido do que se considera ser uma adaptação: é unânime o entendimento da adaptação como um discurso independente que não desmente, nunca, a singularidade de qualquer das obras e legitima ambas como artisticamente

válidas, por isso, a criatividade, o engenho e o objetivo do autor são componentes centralizantes que, inevitavelmente, conduzem a uma história nova, igualmente renovada e animada pelas restrições do *medium* a utilizar — é neste ponto que o debate fidelidade/traição fica circunscrito e que admitimos a leitura de *O Diário de K.* sem o conhecimento prévio ou posterior do texto de Brandão.

Groensteen (1990) afirma que as escolhas num *medium* têm consequências que podem reverter em vantagens no outro, portanto, por entre perdas e virtualidades, julgamos que é muito mais pertinente a observação criteriosa da obra de chegada, sob o ponto de vista da utilização original e interessante, ou não, da linguagem específica do meio em causa. É provável que as diferenças observadas se relacionem, sobretudo, com as projeções intelectuais de cada um, em relação à obra de partida. Pelo efeito de co-presença, o público confronta-se com as suas próprias representações, ativa o pensamento e a memória na ausência do objeto primeiro, retardando o efeito imersivo, prática frequente na arte contemporânea para que o espetador reflita com mais seriedade acerca do que tem diante de si. Qualquer adaptação terá de lidar, então, com a exorcização dessas impressões e das imagéticas pré-existentes: de facto, como explica Hutcheon (2006), executa-se um duplo movimento *oscilatório*, por parte de quem é o criador, e também no recetor, se se conhece a obra primeira ou se só se conhece a obra segunda – neste caso, nunca se terá a certeza de que o recetor procure aceder à obra de origem ou se esse desígnio é realmente relevante para a apreciação estética.

São hoje muito frequentes as adaptações de histórias de novelas gráficas para outros formatos, como o cinema, videoarte, videojogos, artes visuais ou *performances*, facto que, além de fascinar o público e de o multiplicar e diversificar, em função das escolhas individuais, sustenta o debate quanto ao processo criativo, no sentido de este aproveitamento artístico variegado fomentar o enriquecimento da obra original e dos respetivos heróis ou de favorecer unicamente a repetição: “El aumento del valor cultural de una obra en un sector puede disminuir su prestigio para ciertos públicos en outro.”, escreve Koch (2022a), a citar Murray (2021). Perante este cruzamento intermedial, o aficionado por banda desenhada, considerado por alguns críticos como elitista, chega a sentir-se atraído pelas versões filmicas, por exemplo, que deslumbram e espantam com muito mais facilidade, devido ao uso de recursos técnicos e tecnológicos de última geração, potencialidades que fazem crescer sobremaneira o número de adeptos, embora esta vantagem reverta, frequentemente, para as produções cinematográficas (a leitura é um ato solitário que pode entrar em conflito com a projeção em grupo, a nível psicológico). Há que referir igualmente a exploração do vastíssimo *merchandising* em torno dos heróis de banda desenhada, incluindo-se nesta movimentação o *cosplay* e os festivais que envolvem esta prática. Não esqueçamos, ainda, o fenómeno dos parques temáticos,

em concreto os do universo Disney, fantasia mundial do *American Way of Life* e da hiper-realidade dos *Simulacros e [das] Simulações* (Baudrillard, 1981) como modelo (neo)real.

O hibridismo de qualquer um dos meios referidos anteriormente, o interesse crescente das novas gerações pela tecnologia e a evolução frenética do universo cibernético são poderosas vantagens, sem dúvida, para o entrecruzamento de uns formatos com os outros; como constata Baetens “[a]ujourd’hui, le voyage d’un média et d’un support à l’autre est devenu la condition *sine qua non* pour le succès, puis l’évolution de n’importe quel récit” (Baetens, 2020, p. 6; itálico do autor). Irrompem, todavia, questões que são comuns à adaptação sob qualquer formato: qual é a influência do meio utilizado no desenrolar da história ou o que é que um meio faz que o outro não faz? Na era da onnipresença tecnológica e digital, a prática artística pode ficar limitada a um único *medium*?

Um *medium* representa, *tout court*, o meio pelo qual/com o qual a informação é transmitida. Os *mass media* difundem massivamente a informação, pelo que a banda desenhada como *media* chega a um público vasto e como *medium* evoca as suas características comunicacionais. Numa perspetiva comparatista, está demonstrado que não é relevante uma leitura homogeneizante dos *media* (Baetens, 2009). A teoria reflete, desde há largo tempo, não só a pluralidade dos *media*, e de cada *medium*, mas também lhes certifica o hibridismo como elemento exótico e catalisador, além disso, a evolução cultural, social e histórica, a proliferação de plataformas de distribuição e/ou divulgação, a interligação à tecnologia e à cibercultura são fatores contextuais que promovem o abandono de perspetivas essencialistas para captar paradigmas independentes e/ou alternativos e abertamente provisórios, digamos, até, que a especificidade de cada *medium* vai sendo gradualmente *mutilada* pela estética do consumo rápido. As filosofias revivalistas entronizam, depois, um outro modo de ver e de entender a arte e a sociedade, numa outra situação histórico-cultural caracteristicamente, e por princípio, mais transparente: diante de uma conceptualização inovadora, modela-se a complementaridade, a mutação das técnicas conduz à mutação dos modos de perceção, por consequência, modifica-se a natureza da obra (Benjamin, 1935).

Um meio comporta estruturas e possibilidades de um outro meio, ou de vários meios, integra no seu próprio contexto de pesquisa conceitos e princípios que se vão desenvolvendo, ao longo da história social e tecnológica dos *media* e da arte figurativa ocidental. O *medium* implica a ativação de um suporte para desencadear uma operação de mediação, é por isso que é um desafio para o investigador: o *medium* não é observável por si mesmo, mas é-o através do funcionamento do suporte, no interior de uma prática social de transferência. Emerge, desde logo, a competência contextual na qual a mediação se efetua. Notemos que todos os atos de expressão e de perceção são medializados;

o paradoxo do *medium* consiste em encobrir-se e diluir-se parcialmente, sob a mensagem que transmite, intentando a apresentação de uma realidade como imediata, sem que seja inter-mediada ou inter-mediável.

Le médium est l'indice de cette opération qui dépasse la matérialité de l'objet pour le placer dans des lignées artistiques, tout en s'exprimant nécessairement par cette matérialité. Le médium ne se caractérise ni par sa transparence (Alberti), ni par son opacité (Greenberg) mais par sa semi-opacité, conçue comme tension entre une matérialité actuelle et la manière qu'a cette matérialité de renvoyer à d'autres composantes, d'autres occurrences (Beaubois, 2017, para. 37).

Numa visão mais abstrata, dizemos que qualquer obra é duplamente um *medium*, por conter a ideia motriz de indefinível e por transmitir um sentido que é, tão-só, um pressentimento do enigma; numa aproximação realista e materialista, diremos que não é a matéria que é opaca, como Plotino o quer (*Enéadas*, 270), mas esse distintivo está na gênese da obra, é o processo de conversão da matéria em obra, o reenvio de ambas, matéria e obra, para os domínios sensoriais, artísticos, emocionais, verbais, formais que patenteia um evidente somatório de heterogeneidade.

A definição de meio que Kukkonen (2013) formula compreende três aspetos: o canal de comunicação, a tecnologia e a indústria editorial, de distribuição e de mercado; assim, todos os *media* agem como *intermedia*, são intermediários entre a produção, a distribuição e a receção, com o fim de habilitar a comunicação, através de um sistema de signos que transmite informação e representa uma realidade. O vocábulo *media* referencia objetos técnicos e digitais como os *mass media*, a investigação do sistema social e cultural cimentado nas tecnologias dos *mass media* e, nas comunidades académicas, incorpora o *medium* como signo, o que medeia e/ou inter-medeia a comunicação e cuja semiótica está envolvida na produção narrativa. Na realidade, o *medium* marca a diferença na forma como uma história é apresentada, contada, evocada e experienciada (Ryan, 2014) e permite ao autor/narrador/recetor um reportório de virtualidades e restrições de expressão, relações e convenções que podem ser atualizadas, ou não, mas que o são diferentemente por cada ocorrência do *medium*.

Ao acusarem a interação entre a tecnologia, a sociedade e as condições culturais, os meios de comunicação mais institucionais produzem, transformam e fazem circular símbolos. Mediante a polivalência intrínseca dos *media*, Ryan (2014) formula três abordagens para o vocábulo, com graus de proeminência que diferem de meio para meio: a semiótica compreende os canais e códigos de suporte (visual, verbal, musical) dos vários *media*; a material e tecnológica tem o foco na forma como as modalidades semióticas são apoiadas pelos *media*; por último, surge a abordagem social e cultural dos *media* e as relações entre eles (cf. nota de rodapé 3).

No formato híbrido da banda desenhada, a classificação de *medium* pode tornar-se mais problemática, por envolver dois códigos semióticos, dois *media*, o verbal e o pictórico, dependentes um do outro, que interagem de diferentes maneiras, mas com a mesma finalidade, contar uma história. Na banda desenhada confluem recombinações de elementos, tais como a imagem, articulada a uma nova linguagem sequencial, as tecnologias do livro e da revista, vinculadas às artes gráficas e à imprensa, “pujantes tradiciones contemporáneas (la historieta de humor, el *comic book* de superhéroes, la novela gráfica, el manga...); dibujantes, guionistas, sindicatos, editores; periódicos, revistas, editoriales, tendas de cómic...” (González & Pardo, 2018, p. 17; itálico dos autores). Se na perspectiva semiótica, a banda desenhada é um *medium* representativo de dois códigos, o texto e a imagem, e em sentido cultural e estético-artístico é configurada, por igual, às artes já canonizadas pela tradição, aos meios audiovisuais e à cultura digital (González y Pardo, 2018), inserimo-la na *estante* do livro impresso (Rippl & Etter, 2013), se a dimensionarmos, tão só, física e tecnicamente.

Já salientamos e demonstramos a relevância do texto e da imagem na banda desenhada, da composição da página, da leitura da mesma e do conjunto das páginas; neste *medium*, a escrita, em geral, é icónica e graficamente mais livre do que nos textos literários, com a intencionalidade de exprimir e reforçar a entoação e o tom, destacar a ambiência, intensificar a significação visual e estética inerente: “Un ‘bon’ récit visuel, dans le champ de la bande dessinée, est un récit né de la friction créatrice entre deux médias”, afirma Baetens (2009, para. 9). Não se trata de proclamar a superioridade da imagem em relação ao texto que a inspira, mas de sublinhar a necessidade de o desenhador ser bastante habilidoso para realizar uma adaptação que transponha com elegância o texto de origem, ou seja, que utilize com engenho uma matriz narrativa da qual se encontra mais distanciado. Quem faz a adaptação depara-se sempre com uma tarefa avassaladora, tanto é julgado pela obra que produz, como pelas diferenças que esta revela, face à obra de origem.

Na transposição de uma obra literária para novela gráfica, se o referencial de base for a essência do que constitui a nova teoria da adaptação, isto é, a interpretação do texto, constatar-se-á

que a obra resultante, a banda desenhada, não perde em criatividade nem é menorizada, relativamente à obra de origem — *O Diário de K. versus A Morte do Palhaço*. As imagens e as sequências de imagens, apoiadas em interstícios textuais, ocupam o lugar da narrativa verbal, escrita; o texto longo do romance é condensado através de uma seleção rigorosa de momentos cruciais, cuja transposição verbal pode coincidir ou não com a obra de origem, imponho-se “rigor” na *quantidade* e *qualidade* de texto original a resguardar, na seleção do que transita para as imagens e do que é sujeito a alterações, para que o suspense, o impacto e o ritmo continuem a figurar e saiam reforçados, por entre as contingências do meio representativo de que falamos. Hutcheon (2006) refere o trabalho de contração ou de subtração (ou o de adição) como se se tratasse de uma operação cirúrgica, desta forma, na separação criteriosa do que é transferido, a narrativa, do modo *como* é transferido, o *medium*, sintetiza-se a questão de *como* a narrativa é transposta sem que se resvale para *quanto* do mesmo relato surge na adaptação – será esta perspetiva que tomaremos como pertinente no estudo comparativo das obras de Brandão e Abranches.

Sem excluirmos versões alternativas, uma tendência bastante comum nesta arte, é circunscrever o texto ao essencial, pelo que o desenvolvimento da história ocorre forçosamente num espaço temporal mais curto. Teoricamente, sabemos que a leitura dos trechos descritivos no romance nos preenche muito mais tempo do que a visualização da imagem que o criador da novela gráfica imaginou e concretizou no desenho, depois de interpretar o texto de origem. O artista pode decidir que a sua interpretação surge em primeiro plano e, assim, modificar detalhes no cenário, no aspeto físico das personagens ou na forma como estas comunicam, pode, até, alterar eventos. Neste trabalho preparatório, a subjetividade do autor e o público a que se destina a obra são fatores determinantes. Qualquer que seja o formato adotado, a narrativa gráfica continua a afirmar-se como um modo narrativo, com diegese e respetivos elementos constitutivos, portanto as estratégias próprias do texto narrativo presentificam-se na linguagem miscigenada entre o visual e o verbal, tal como a terminologia própria da análise desse tipo de texto converge para a observação e interpretação deste meio e/ou de outros meios artísticos e dos suportes recíprocos, como o cinema, o teatro, a dança, os videojogos, por exemplo. Mesmo numa sequência sem palavras vigora a leitura sob fundamentos narrativos — observemos em *O Diário de K.* a sequência de vinhetas silenciosas nas quais se vive o espetáculo no circo em quadros de movimento e cor, por onde, progressivamente, desfilam equilibristas, amazonas, palhaços, trapezistas e o público, entre o deslumbramento e a circunspeção (ODK, pp. 34-47).

Para Baetens (2020), a adaptação para banda desenhada tem origem em obras de Töpffer e Cham; outros autores delegam-na no Tapete de Bayeux (séc. XI) e na Imagerie d'Épinal (séc. XV), por

interpretarem documentos históricos. Percebemos, assim, que a adaptação se aproxima da tradução intersemiótica de um texto, ou é, talvez, a representação de um desafio para a própria obra, mais do que a sua reprodução através de outro meio. Mais, a adaptação de um texto clássico da História Literária para um novo público cria um outro contexto e inspira pesquisas sobre o texto original. As adaptações pedagógicas deste tipo de obras são, geralmente, mais fáceis e aprazíveis de ler do que o romance tradicional e poderão preparar o público para a leitura do texto de origem ou fazer com que fique sobejamente comprometida - Martin Ernsten, criador da novela gráfica *Fome* (2021), adaptação do romance com o mesmo nome, de Knut Hamsun (1890),⁵¹ confirma esse ponto de vista (Ernst, 2022).

8.2 – Experiência intermedial

Ruth Cubillo Paniagua (2013) enfatiza a intermedialidade como um espaço de influência/confluência mútua, onde se dá a correlação ou a interação entre duas ou mais práticas significantes, o que pode gerar a “redefinición de cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas” (Paniagua, 2013, p. 172). Voltamos, então, à legitimação e autonomização da obra artística, insistindo na ideia de que cada uma é valorizada *per se*, a intermedialidade remete para a concepção de obra de arte total, como Wagner (1849) a define, unificando teatro, música, canto, dança e artes plásticas num momento operático intermedial e imersivo, epitomizada na série de quatro óperas de *O Anel do Nibelungo* (1876), no Festival de Bayreuth.⁵² A intermedialidade pode ser perspectivada através do conceito de *différance* que encontramos em Deleuze e Guattari (1968): uma pesquisa visando a dissemelhança (não a similitude), a multiplicidade dinâmica (não a linearidade singular), o rizoma (não a hierarquia). As fronteiras, os limites são estruturas habilitadoras do estímulo intelectual, da criação e da inventividade: tornando nossas as palavras de Clüver (2007), a aceitação do conceito de *medium* em vez de arte, tomado como categoria básica do discurso interdisciplinar, propicia que a inter-relação dos diversos *media* seja pronunciada como intermedialidade, visto que os *media* são *media* na medida em que os percebemos

⁵¹ A obra do Nobel *Knut Hamsun*, tem tido várias adaptações no cinema: *Sult* (1966), *A Fome*, é realizada pelo dinamarquês Henning Carlsen, e galardoada em diversos países europeus e nos EUA; em 2001, Marie Giese realiza *Hunger*; também o filme grego *To agori troei to fagito tou pouliou* (2012), *Boy Eating The Bird's Food*, de Ektoras Lygizos, inspirado no romance e candidato ao oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2013, retrata a grave crise económica vivida na Grécia.

⁵² Wagner (1876) transgride, e subverte, as fronteiras entre os meios, constitui novas formas mediais e intermediais que assimila a uma concepção dinâmica do espetador; são juízos que veremos retratados e explorados no meio linguístico, nas propostas de dialogismo (Bakhtin, 1929), de intertextualidade (Kristeva, 1967) e na ideia barthesiana (1984) de inter-textos. Juntamos a asserção de Rajewsky (2005) que considera que a existência e o emprego de diferentes concepções de intermedialidade reforçam o potencial heurístico da mesma.

nos seus cruzamentos. Qualquer arte exige o uso de meios, mas nem todos os meios merecem essa qualificação: a atenção é desviada das formas canónicas de representação para extensões mais inclusivas, passando pelos estudos interartes (música, poesia, literatura, etc.) e pelos *media studies* que se concentram nos meios de comunicação de massas e nos processos de produção, receção e distribuição dos mais diversos objetos culturais, em abertura medial e intermedial, fixando-se, portanto, nos estudos culturais.

Merece observar, também, a função sensorial e perceptiva na relação com os *media* (Mitchell, 2005; Elleström, 2010). Se todos os *media* se ligam, necessariamente, com os sentidos, Mitchell considera que todos os *media* são “mixed media”, no sentido em que em todos os *media* dominam em dimensões sensoriais, perceptivas e semióticas, no entanto “they are not mixed in the same way” (Mitchell, 2005, p. 260), pelo que é necessário analisar cada objeto especificamente, notando com precisão as diferenças de cada uma das partes e nas combinações. Esta conceptualização de Mitchell tem em conta a omnipresença dos *media* e o facto de estes condicionarem a nossa perceção e as nossas experiências: “any medium may be nested inside another and this includes the moment when a medium is nested inside itself — a form of self reference that I have discussed (...) as a ‘metapicture’ and that is crucial to theories of enframing in narrative” (Mitchell, 2005, p. 262). As formas visuais e as verbais interagem entre si e com o público, são híbridas e dinâmicas — Mitchell (1995) comenta que todas as artes e todos os meios são compósitos, combinam diferentes códigos, convenções discursivas e canais, e diferentes modos sensitivos e cognitivos —, representam um estímulo sensorial e, como tal, direccionam-se aos sentidos e ao intelecto, em busca de referências do que o sujeito vê, ouve ou lê, incluindo as emoções. Assim, o público é incentivado a uma resposta igualmente criativa, reconhece a síntese das artes, através desta reconfirmação intermedial, tal como Wagner (1949) propunha para a obra de arte total, o que vem ampliar o significado da obra, a interpretação e a receção.

Ao refletir sobre o conceito de *medium* aplicado à fotografia, Rancière (2008) examina os modos de instituir ligações, de transmitir e de comunicar, e as formas de codificação e de registo da experiência humana, nota que para haver um intervalo onde se temporalize a interseção prefixal *inter-*, ou seja, um *entre media*, deverá pré-existir uma relação de anterioridade, temporal, espacial e logicamente implícita no referido prefixo, para, depois, se poder verificar a conexão entre dois ou mais objetos. A teorização de *medium* como elemento crucial do modernismo artístico, esclarece Rancière, vacila entre dois sentidos aparentemente opostos: em *medium* “on entend d’abord ‘ce qui se tient entre’: entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le médium apparaît ainsi

comme une intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération" (Rancière, 2008, para. 1). Por destacar o potencial de atualização dos artefactos, o *medium* não é, então, uma característica inseparável das coisas, mas uma propriedade que se desenvolve na nossa relação com elas (Beaubois, 2017), portanto, acrescenta Rancière que " l' idée de la spécificité du médium est toujours une idée de la médialité, une manière de nouer trois choses: un dispositif technique, une idée de l'art et la formation d'un milieu sensible spécifique" (Rancière, 2008, para. 6).

Sem estabelecermos outras relações e recuarmos mais, cabe a Higgins (1966) o uso pioneiro da noção de *intermedia*, ao aliar o sensível ao inteligível (a música experimental de John Cage). A designação de *intermedia* conjuga, assim, diferentes *media* em diferentes formas de arte, inovadoras, como poesia concreta, *sound art*, *happenings*, e integra o público, condição fundamental para pensar a arte como intermedial. Na década de 1990, a reflexão teórica galvaniza-se, com a associação da intermedialidade e das novas tecnologias. O conceito de *intermedia* surge, então, em contexto de produção artística, com o objetivo de promover novas práticas e o uso de novos *media* ou de suportes que não são habituais; *a posteriori*, é resgatado como instrumento hermenêutico (Fischer, 2015). Os estudiosos da intermedialidade ou da adaptação, como demonstramos, interessam-se pelas inter-relações entre os diferentes *media*; não atendem somente às diferenças entre os meios, mas também à associação e cooperação entre eles e às funções culturais que aqueles exercem ao longo do tempo. A intermedialidade é um conceito extensível à relação entre meios autônomos e, também, à afinidade plural inseparável de cada *medium*. A sua aplicabilidade não é reservada unicamente para formas culturais mais eruditas, é extensiva à cultura de massas, a cultura popular, a que muitas vezes se atribui significado pejorativo.

Se para Fischer a utilização "inflationniste du terme *intermédialité*, [...] va de pair avec des définitions plutôt vagues et protéiformes, dues aussi au nombre de disciplines et d'objets auxquels elles l'appliquent" (Fischer, 2015, p. 10; itálico do autor), Rajewsky (2018) admite o sucesso do conceito, graças à sua espantosa versatilidade. Apesar de observar a proliferação de termos correlatos, alguns até com mais divulgação e aceitação, destaca a mudança de paradigma decorrente da alteração dos prefixos: *media* convergence, *cross*medialidade, *multi*medialidade, *trans*medialidade e *remediação*. A mesma ensaísta distingue *trans*-medialidade, *across media* (fenômenos que se manifestam ou são observados *across media* (através dos media), de *inter*-medialidade, *between media* (interações ou interferências entre meios), exemplificando com a obra de Cindy Sherman, *Untitled #224* (1990), um autorretrato que referencia Caravaggio, *Bacchino malato* (1593-1594), no qual se percebe a perspectiva *trans*medial de Sherman, pois a figura de Baco é representada em

épocas diversas e “*attraverso* i più svariati ambienti mediali (letteratura, teatro, pintura, scultura, lirica, *musical*, film, film d'animazione e *anime*, *comics* e *manga*, serie televisive)” (Rajewsky, 2018, para. 19; itálico da autora). Apresenta como referentes transmediais diversas obras que citam o deus Baco,⁵³ para concluir que é indiscutível o cruzamento entre a intermedialidade e a transmedialidade — o prefixo *trans-* integra a ideia de fluidez e propensão para a *trans*-versalidade e *trans*-formação —, a interseção é uma tendência irreversível, o que é válido para cada um dos conceitos em separado.

Esta ensaísta assinala a grande inquietação de alguns investigadores que, face à diversidade de estudos intermediais, reclamam a clarificação da noção de intermedialidade, devido à heterogeneidade de perspetivas e subsequente dispersão nas pesquisas. Assentemos que a multiplicidade não é a única forma de contornar a definição, porquanto o objeto de estudo é fluido, vasto e *pungente* para ser explanado e circunscrito com absoluta acutilância. Face a este dilema terminológico e conceptual, ou se evita o *umbrella term* e se limita a referência do mesmo, o que se torna incompatível com a realidade do debate, ou se aceita essa condição e se reflete sobre características da intermedialidade que não são afins. A académica tende para esta segunda opção que, sem opor diferentes posicionamentos quanto à intermedialidade, os aproxima e os pensa em conjunto. Desta maneira, um fenómeno pode ser considerado como intermedial, segundo perspetivas diferentes e num quadro de objetivos e de implicações teóricas heterogéneas. Acrescenta que a atual plurimedialidade que existe em numerosas formas de expressão, teatro, ópera, cinema, levanta várias questões, nomeadamente, o que é um *medium*? O que se entende pelo prefixo *inter-*? Qual é o objetivo de uma análise intermedial?

González & Pardo confirmam a redundância do prefixo *inter* e de *médium*. Atrevemo-nos a responder que a pluridisciplinaridade e/ou a confluência interdisciplinar (González & Pardo, 2018), a porosidade e o hibridismo, dos meios, dos objetos de estudo e das artes, são aspetos que nunca se desligarão dos elementos em consideração e que aqueles, tal como Rajewsky pensa, não poderão nunca ser desprendidos de fatores contextuais, pois são estes que, muitas vezes, se conjugam para determinar circunstancialismos inovadores e singularizadores. Acatadas numa base de constituintes *work in progress*, as interações permanentes entre os conceitos mediais não são, apenas, a consequência de uma justaposição, a par da observação diacrónica perfila-se a análise sincrónica, sob a influência das práticas sociais e institucionais — a sociabilidade da intermedialidade é, assim, um dos fatores a merecer exploração (Müller, s.d.). É por admitirmos a sociabilidade da intermedialidade

⁵³ Rajewsky (2018) apresentada as seguintes obras: Miguel Ângelo, *Baccho* (1496-97); Valerio Cioli, *Fontana del Bacchino* (1560); Caravaggio, *Baccho* (1596-98); Diego Velázquez, *Trionfo di Baccho* (1628-29); Wilhelm von Gloeden, a fotografia *Garçon en Bacchus* (1900); a ópera *Bacchus* (1909), de Jules Massenet; o desenho animado *Fantasia* (1940), de Walt Disney; a anime *C'era una volta...Pollon* (1982-83), de Hideo Azum; a banda desenhada *Bacchus* (1987), de Eddie Campbell; José Gallego, *Tribute to Caravaggio, Baccho* (s/d); a performance *Métamorphoses* (2014), de Christophe Honoré.

que ousamos comentar que a multiplicação terminológica comporta uma noção constante, a de medialidade, isto é, a persistência da ação dos *media* nos diferentes suportes, pelo que o balanceamento conceptual vai decorrendo em paralelo com a evolução tecnológica e cibernética. Havendo um elemento centralizador (a evolução medial desperta, sempre, novas potencialidades) que espolete, num contexto de crescente mobilidade e de intersecção de um *medium* com outros, ou de uns com os outros, a tendência para que o hibridismo se transforme em distintivo de contemporaneidade, então, a expressão-chave na transmedialidade é “ ‘tend to’: the reappearance of a work in another medium is a possibility, not a general law” (Baetens & Sánchez-Mesa, 2015, p. 292).

Mesmo assim, Rajewsky crê que o debate está concentrado, sobretudo, em duas formas de entender a intermedialidade, conceção que assinala como estando construída *between media*,

a broader and a narrower one, which are not in themselves homogeneous. The first concentrates on *intermediality as a fundamental condition or category* while the second approaches *intermediality as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations* (Rajewsky, 2005, p. 195; itálico da autora).

A autora estipula três subcategorias intermediais: a *media combination* integra, pelo menos, duas formas mediais (ópera, teatro, cinema, banda desenhada); a *medial transposition* opera a transformação de um *medium* num outro (adaptações filmicas; *O Diário de K.*); a *intermedial references* consiste em inserir referências de uma obra em outra (*Balada para Sophie* e *Once Upon a Time in America*) ou num outro sistema medial, por exemplo, uma peça musical num texto (*Balada para Sophie*) ou a opção pela leitura ecrástica (Rajewsky, 2005).⁵⁴ Segundo Clüver (2006), que revê o conceito de interartes para explorar o de intermedialidade, a intertextualidade significa sempre intermedialidade, pois a intertextualidade é respeitante a todos os tipos de texto, ou seja, em qualquer texto, em qualquer *medium*, há sempre revelações de elementos que são referências a aspetos e textos pertencentes a outros *media* – em *Balada para Sophie* citam-se os desenhos animados *Les Barbapapa*, com grande êxito nos anos 1970, da autoria de Anne Tison e Talus Taylor, e a toada

⁵⁴ González & Pardo (2018) seguem a tripartição de Rajewsky, propondo, respetivamente, as designações de *multimedialidade* (hibridação de um meio com outros), *remedialidade* (um meio alude ou representa outro) e *transmedialidade* (adaptabilidade de um meio a outros). Justificam a opção por este modelo, relativamente ao de Rajewsky, para respeitar a “tipologización interna [uma mesma obra com diferentes meios] de estas categorías, especialmente en la de la transmedialidad, pues esta transcende la *medial transposition* (...), es decir, la adaptación de obras de un medio a outro que aquí denominaremos transmediación” (González & Pardo, 2018, p.21; itálico dos autores). Estes investigadores advertem para a não existência de meios “puros”, havendo sempre zonas de confluência entre uns e outros.

épica desta obra, segundo os autores, é inspirada por *Once Upon a Time in America* (1984), de Sergio Leone; observaremos eventuais cruzamentos entre estas duas produções artísticas.

Dependendo da maneira como se estabelecem as relações intermediais, a interação medial ou mostra uma síntese ou uma fusão dos modos de articulação ou permanece num “*entre-lugar*” – “*in-between*” -, “*como se*”,⁵⁵ que oscila entre duas ou mais formas mediáticas, o que desperta o interesse do recetor, quanto à evocação de modelos já conhecidos e confirma o hibridismo. Na definição de *medium*, Rajewsky (2010) considera pertinente atender ao contexto histórico-discursivo e tecnológico. Por conseguinte, a ensaísta insiste na ideia de que o potencial intermedial é reforçado quando se delineiam fronteiras claras entre os meios, porque só assim aquelas podem ser transcendidas e subvertidas e fazem ressaltar as convenções e a construção dos limites como potencialmente recriadoras. Conjetura-se, então, que as fronteiras pré-existem ao processo de transposição das mesmas. A aproximação intermedial depende muito do processo de reconhecimento do espetador/público, cujas faculdades subjetiva e de participação estarão seguras e plenamente empenhadas na constituição de um objeto com aquelas características, assim, a intermedialidade irá espoletar o processo de autorreflexão nas/das artes.

Para Bolter e Grusin, o *medium* é o que remedeia, “is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts order to narrate to rival or refashion them in the name of the real” (Bolter & Grusin, 2000, p. 65), afirmam que, atualmente, nenhum meio opera isolado dos outros ou das forças culturais, sociais e económicas. A remediação é evocada para operar a narração transmedial:

While graphic narratives are transmedial phenomena due to their remediation potential, they are also intermedial narratives based on words and images that collaborate to relate stories.

(...) they are ideal test cases for a discussion of inter- and transmedial strategies of storytelling (Rippl & Etter, 2013, pp. 191-192).

No termo remediação, os dois autores reúnem dois fenómenos complementares e quase antagónicos, implicados numa lógica de duplicidade: o imediatismo (*immediacy*), a tendência dos *media* para se desvanecerem, e a hipermediação (*hypermediacy*), a tendência dos *media* para incorporarem outros,

⁵⁵ Ao longo deste texto, temos recorrido, frequentemente, à expressão *como se*, como modo de confirmação de hibridismos diversos, mediante os contextos que vão surgindo.

portanto o conceito de remediação não se detém no processo de reformulação ou de re-transformação de um meio convencional em outro inovador, também concilia a representação sob novos formatos.

O prefixo que origina o signo remediação indicia um percurso de mediação da mediação, i.e., encerra em si a ideia de repetição e os atos de retomar e renovar alguma coisa que será, neste contexto, a obra de origem, a qual se reverterá numa outra obra, transferida para outro meio, para suprir o objetivo de *refashioning*, ao mesmo tempo que consagra a teoria da *mimesis* artística, verifica-se que a ideia de obsolescência do objeto deixa de ter qualquer sentido: “What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media” (Bolter & Grusin, 2000, pp. 14-15). Desta forma, a remediação pode ser alinhada com o significado de adaptação. Rajewsky (2005) considera que a remediação implica necessariamente a tendência para nivelar as diferenças entre dois meios, através da respetiva materialidade, se o significado geral estiver em causa, ultrapassando os limites da representação.

A prever um mosaico de citações e de textos (Kristeva, 2005), e/ou de meios, o conceito de transmedialidade descreve a migração de conteúdos ou temas arquetípicos de *medium* para *medium*, que têm vindo a ser explorados em mitos, textos sagrados, sagas ou na iconografia. Inclui os trabalhos artísticos da era contemporânea, em que a “convergência cultural” (Jenkins, 2006) é um fenómeno comum e presente em “manifestazioni fenomenologiche: testi letterari e non, film e docu-film, *performances* teatrali, *comics*, *graphic novels*, videogiochi, *blogs*, nonché studi sul potenziale narrativo di pittura, scultura, architettura, musica” (Rajewsky, 2018, para. 4; itálico da autora). O conceito inclui vários meios, géneros, e reporta a perspetiva transnacional e transcultural. Na expressão *transmedia storytelling* – a história é transposta para outros meios, cada nova história, distinta das outras, apresenta uma vantajosa dilatação –, inserida no campo da narratologia transmedial, Jenkins cruza diversas plataformas com uma nova estética que resulta de um processo de “convergência cultural” (Jenkins, 2006), o qual é permeável a desafios, à participação dinâmica do consumidor, à confluência de diferentes *media*, expondo diferentes formas do mesmo produto. Estão em causa todos os procedimentos que envolvem a transposição de um romance para cinema, teatro, novelas gráficas ou outra forma artística, os diversos meios de cooperação industrial e tecnológica, a migração do público de uns para outros formatos e a abordagem dos aspetos sociais e culturais dos *media*. A adaptação está no âmbito do que vulgarmente se designa transmedialidade (González & Pardo, 2018) – pense-se no fenómeno *Superman*, banda desenhada de 1938, que se reverte em filmes, num programa de rádio e em múltiplos brinquedos. Dependendo do suporte medial utilizado, assim vai evoluindo o

super-herói que passa do salto ao voo, ao mesmo tempo que cresce o deslumbramento do público por esta personagem que persistirá no imaginário de gerações sucessivas.

8.3 – Adaptação e/ou cruzamento intermedial

O Diário de K. — através deste título, como já referido, Filipe Abranches desafia o recetor, talvez, a estabelecer alguma ligação intermedial com o universo kafkiano, ilógico e desconcertante, e com as enigmáticas personagens que o autor checo cria para superintender ao anulamento do homem e da sua identidade num mundo absurdo que o consome, ao qual, incompreensivelmente, se sujeita e conforma. A leitura das diretivas editoriais, não obstante, informa que se trata de uma “[a]daptação de ‘A Morte do Palhaço’, de Raul Brandão”, texto de 1926, transposto para banda desenhada, o que constitui uma novidade no mercado editorial português. Mantém-se, porém, a ambiguidade e a incongruência, se se atentar na epígrafe que Abranches seleciona do texto original, para superintender à sua transposição intermedial e que reenunciamos:

Nada se perde, cada um traz consigo, cometa que arrasta a cauda de lama ou de oiro, todo o seu passado, vestígios de ideias, crimes, horas de amargura e horas em que se beijaram lábios de mulher, por quem a gente se perde...Cria na minha experiência de vida!... (AMP, p. 194)

Sem nada adiantar sobre a diegese, este pedaço de texto, um fragmento de uma realidade estilizada, ajusta-se a frações da vida de qualquer indivíduo, em qualquer tempo, indicia uma obra tendencialmente memorialista e confessionalista, muito pessimista e sofredora. Como escreve Tolstói, a principiar *Ana Karenina*, “Todas as famílias felizes se parecem umas com as outras, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (Tolstói, 2006, p. 11), afirmação que só aparentemente contraria o aspeto universal que antepomos ao sofrimento de K, uma vez que a dor vivida e sentida é sempre muito mais personalizada do que a vivência da felicidade.

Embora o título escolhido por Abranches para a sua obra se interligue ao texto de Brandão, de 1896, *História Dum Palhaço: A Vida e o Diário de K. Maurício*, é a versão de 1926, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*, narrativa e esteticamente mais equilibrado e estruturado (Viçoso,

1999), que constitui a opção do autor. Por conseguinte, ao pretendermos fazer um estudo comparativo entre duas formas estéticas distintas, uma verbal e outra icônica e verbal, resultando a segunda da subjetividade interpretativa do leitor Abranches, do grafismo e da estética que singulariza este criador, reportar-nos-emos ao texto de Brandão com data de 1926, ainda que não nos alheemos da produção primeva e mantenhamos, também, como referência a diversidade da obra brandoniana e a de Abranches, sendo esta última dividida entre a banda desenhada, a ilustração, a realização de curtas-metragens de animação e, mais recentemente, a de editor (edições UMBRA).

A *História Dum Palhaço (A Vida e o Diário De K. Maurício)*, de Raul Brandão, publicada em Lisboa, em 1896, é posteriormente reformulada pelo autor e editada, em 1926, também em Lisboa, sob o título *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. À parte as diferenças no título dos textos com a substituição do nome *História* por *Morte* e do determinante indefinido pelo definido que sobrelevam a indeterminação e salientam um momento preciso do relato que anuncia facticidade trágica (cf. as reflexões de Derrida sobre o testemunho de Blanchot, pp. 161-162 deste texto) e a inclusão de outros textos na edição de 1926, entre romance, diário e conto, tanto esta quanto a edição anterior são ilustrações da rutura com os modelos literários anquilosados, racionalistas e institucionais e privilegiam a fragmentação, a dispersão e o sonho, difundidos no opúsculo *Os Nephelibatas* (1892), de Luiz de Borja, pseudónimo de um ou mais autores. O coletivo de escritores que se autoapela *nefelibata* integra Raul Brandão, Júlio Brandão, Justino de Montalvão, entre outros, é um grupo de boémios que, em jeito de provocação lúdica e clandestina, cultiva a marginalidade estética e social, o sacerdócio da arte e da arte livre (K. Maurício), a nevrose, o decadentismo, o confessionalismo e a autobiografia, para confronto dilemático com o burguês acomodado. Proclamam-se “Atheus do Preconceito e da Opinião Pública (...) Anarchistas das Letras, petroleiros do Ideal” (Borja, 1892, p. 13), defendem o livro como confissão, o autor como única personagem, a autobiografia como a “theoria d’Arte (...) a mais simples, a mais natural, a mais humana” (Borja, 1892, p. 24), estética que se ajusta à obra de Brandão e a *O Diário de K.*

Ao referir *A Morte do Palhaço*, Vitor Viçoso destaca o modo dispersivo como o autor, na época, exerce a atividade literária, já que aquele texto é publicado aleatoriamente, por solicitações editoriais, “entre dezembro de 1894 e maio de 1895, na *Revista d’Hoje*, no *Correio da Manhã* e na revista *Micróbio* de Celso Hermínio” (Viçoso, 1999, p. 157). O autor Raul Brandão surge forjado em editor e narrador do texto. Apresenta a biografia de K. Maurício, salienta o carácter crepuscular, noturno e abúlico e a fisionomia soturna da personagem, em linhagem romântico-decadentista-simbolista, ao não produzir obra alguma, o pseudoautor é arauto do contexto vivencial: a envolvência geral é de morte

lenta, de ser/viver para morrer, é o ser-para-a-morte (Heidegger, 1927), porque “viver para morrer é irrisório” (AMP, p. 262). K. Maurício torna-se um autor e uma personagem familiares, atribuindo-se-lhe a escrita de *Diário de K. Maurício*, um *puzzle* discursivo elaborado por pedaços soltos, no qual identidades e narrativas são sobrepostas — é *collage* cubista e dadaísta, *ready-made* duchampiano e/ou *cadavre exquis* surrealista?

Todas essas designações nos parecem justificadas num texto sem evidências de planeamento prévio, que aparenta brotar do fluir da consciência, quase em automatismo psíquico surrealista, onde cada fração parece desligada da anterior, onde cada *trapo* reenvia para si mesmo, em autoficção metatextual e confessionalista, por conseguinte, a temática existencial niilista e decadente, sob o império do sonho, autentica esta desconexão. Na *Introdução a A História dum Palhaço...*, Maria João Reynaud confirma a estética incongruente de *A Morte do Palhaço*, anunciadora da utopia pós-moderna, com o sujeito em crise, “polarizado entre o niilismo e a esperança redentora, no cenário de uma *urbe* intemporal onde a beleza e o horror já não podem excluir-se mutuamente” (Reynaud, 2005, p. 16; itálico da autora). É a intemporalidade que faz a obra grande; é também a intemporalidade do pensamento humano irracional e desconcertado que o dimensiona à categoria de universal, pelo confronto entre categorias vivenciais e existenciais antagónicas que estimulam o progresso ideológico e social, apesar de estes emergirem, com frequência, embalados em utopia, pós-moderna ou não.

Face ao poderoso estilo impressionista e visual do texto de Brandão, onde reverberam a cor e o brilho por oposição à ambiência noturna e decadente, Abranches opta por grafismo a preto e branco, em total consonância com o *theatrum mundi* dos actantes soturnos, atormentados e lúgubres. “Sentir? Sinta quem lê!”, exorta Pessoa, no poema *Isto* (s.d.) descomprometendo-se, em tom irónico-jocoso, da problemática inerente à produção e à receção do texto, do *seu* texto e, claro, da estética que o mesmo veicula, *como se* não fosse o próprio poeta o seu primeiro leitor. Ora, o referente verbal e icónico que é a obra de Abranches, impõe que à exortação de Pessoa anteponhamos o ato de ver, ou seja, de observar e apreciar, com detalhe, a mestria dos desenhos do artista, cada um separadamente e em relação com a totalidade, de sentir o reflexo sinestésico que deles trespassa e de estabelecer paralelos com a História e a Crítica das Artes. Da citação pessoana, extraímos, ainda, a potencialidade estética inerente ao ato de fingir, conscientemente ou não, como estrutura modelar de criar e de viver que é comum a tantos artistas e respetivas obras. Juntamos a pertinência lúdica em que assenta a referida estética e que revertemos para a transposição da linguagem verbal em linguagem pictórica, através da convergência de dois meios de expressão, a palavra e a imagem, distantes e indiferentes, tão só, na aparência, e aos quais o desafio e o engenho do criador gráfico dão *uma* forma, a *sua* forma.

8.4 – Estranheza de ser K.

Abranches entende que o Doido é uma espécie de louco que se crê poeta, reflete a sua cabeça triangular num espelho e, com estas dualidades, vai multiplicando o seu tormento, mas “[n]inguém [na pensão] parece reparar nos seus uivos e ruídos inquietantes” (ODK, p. 5)⁵⁶ — é o *cliché* do poeta-artista maldito? Entende, também, que o Anarquista deve ser leninista, logo a sua fisionomia ostenta a do histórico líder socialista soviético, em correlação ideológica e crítica (ODK, p. 6) — o leninista é a figura que mais se distingue das outras, pela boina e pela fisionomia, é o herói do socialismo das classes trabalhadoras. Outro hóspede, um funcionário público, “reformado e doente que nunca saboreou os vícios humanos” (ODK, p. 7), permanece em abandono no seu quarto até ser nomeado como Gregório e assistirmos ao seu fim apoteótico, por antonímia (ODK, pp.53-56). O Pita, “uma evocação de Poe” (AMP, p. 191) e do seu mundo macabro, tem “uma bola de bilhar que usa em vez de cabeça” (AMP, p. 189) — o crânio da personagem abbranchiana parece refletir esta deformação, aliando-a, talvez, à astúcia, ao vício e engenho —, é o inquilino mais confrangedor, de quem se diz que suporta “mulheres de má índole. Adorava ler em voz alta a secção de necrologia” (ODK, p. 8), transporta “um velho xale-manta, que de tanto ter visto a miséria parecia arrepiado” (AMP, p.188), sabe tudo de tudo, é o homem da “ciência da vida” (AMP, p. 189) cujas conversas provocam frio. Para Abranches, Pita é o homem do xaile negro, decadente e hilare, carregado de luto, como as outras personagens; é uma figura estática e álgida, com as mãos longas e afiadas em posição de defunto, a fisionomia e o crânio ossudos e aguçados e os olhos cavos, mas arregalados, que contrasta com a figura carnal feminina, em dinamismo (ODK, p.8). A composição em diagonal desta prancha-vinheta confere o primeiro plano, à esquerda, à figura masculina, corporizada numa mancha negra quase triangular, o segundo plano é o da figura feminina que mostra as linhas curvas do corpo desnudado, enquanto o vai vestindo. A disposição dos desenhos nesta prancha e na seguinte, a apresentação da velha, parece formar um triângulo invertido, a linha diagonal divide a prancha-vinheta em sentido inverso, do canto inferior esquerdo para o canto superior direito, colocando a velha em primeiro plano, no lado direito (ODK, pp. 8-9)).

Esta velha “gasta e decadente” procura na devassidão noturna o que já vivera e o tempo corroera. Veja-se a figura da velha que Abranches cria (ODK, pp. 9-12) e confronte-se com *L'ivrognesse*, de Rouault (1905), que a jovem figura feminina parece evocar, no quarto do homem do xaile negro, em plano-tempo recuados, quer dizer, a rapariga jovem é a antinomia da velha, é

* Cf. *La reproduction interdite* (Magritte, 1937): em ambas as imagens surge um livro sobre uma mesa.

desejada, ainda, no tempo presente. A velha é rejeitada, as saídas furtivas vão-lhe prenunciando a realidade do que há de vir, o necrológio, extensivo, igualmente, ao homem do xaile negro. Registamos, também, certo esquema triangular na composição das duas pranchas que mostram K./Pita/o homem do xaile negro, “[a] calva a reluzir-lhe como uma hóstia” (AMP, p.199), no quarto da pensão, sozinho, na evasão do sonho, quando “[s]onhar... é tudo o que resta”/“... sonhar” (ODK, pp. 21-22). À parte alterações pontuais — sublinhamos o sentido crítico e a liberdade interpretativa de Abranches sobre o texto original —, a obra deste criador segue o discurso e a estrutura de *A Morte do Palhaço*.

Pita é a personagem com quem o Palhaço tem mais convivência, talvez por isso Brandão faça preceder o seu nome do artigo definido, o que o faz sobressair na remessa de infelizes que vagueiam no espaço vazio e impessoal da casa de hóspedes. Para Bourdieu (1986), o nome próprio precedido de artigo definido, como Proust faz em *La Recherche du Temps Perdu* (1913-1927), é “um rodeio complexo [que enuncia] a súbita revelação de um indivíduo fracionado (...) e a permanência para além da pluralidade dos mundos da identidade socialmente determinada” (Bourdieu, 1986, p. 187). O sociólogo apreende o nome próprio como um “ ‘Designador rígido’ (...), uma rapsódia heterógena e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação (...) [que atesta] a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração” (Bourdieu, 1986, p. 187; *italico do autor*). Uma vez que a constância do nome próprio não invalida, e parece potenciar, a inconstância social e ontológica, Bourdieu confirma-nos a permanência da multiplicidade em cada um dos seres que vagabundeiam pela diegese.

As conversas entre aqueles dois pseudoconhecedores da vida, o Pita e o Palhaço — este último, parece, ainda, mais *abstração*, pois é enunciado pela função que representa —, refletem o desânimo, o pessimismo, a decepção com a sociedade capitalista e ociosa e com o *pequename...*, são conversas de pesadelo e lama nas quais reveem as misérias individuais e no coletivo. O percurso de vida de ambos é similar, entre fantasias e desventuras, Pita privara com um banqueiro, fora jornalista infame, rico e indigente. O Palhaço “já fora cocheiro, mendigo e director de bancos poderosos, poeta e príncipe, bandido na Calábria” (AMP, p. 206); se as conversas de Pita causam frio, a figura sinistra do Palhaço atua indiferente ao público, com tiques e olhar de gume que fere, arrepia e gela a assistência que lhe retribui com pateadas (AMP, p. 206; ODK, p. 26). “Em vez de ser um grande ator que interpretasse, duma maneira única, a miséria, a morte e o amor” (AMP, p. 207), é um Palhaço miserável, aniquilado pela vida, para a vida, e que representa, por fragmentos soltos, cada uma das circunstâncias enunciadas, a miséria, a morte e o amor.

A metamorfose é bastante evidente: “O bico aguçara-se-lhe, mais salientes as maxilas, mais funda a ruga que lhe cortava a face, e duas ou três mechas de cabelo no crânio — máscara pícara e sinistra. A figura ossuda criara maiores angulosidades e feitos desengonçados” (AMP, p. 207). Na recriação de Abranches, a figura do Palhaço, de K. (?), é sempre sinistra, fúnebre, desconjuntada (ODK, pp. 4, 25-27, 50-51), notando-se alguma afinidade a uma ave, com as asas meio abertas, um prenúncio de fatalidade (Brandão aproximá-lo-á a uma ave de rapina). Este Palhaço, K. Maurício ou K., é apresentado pelo autor da novela gráfica com um adereço que nos causa alguma estranheza, uma malinha, na qual guardará, quiçá, os objetos de maquilhagem, o disfarce de palhaço, talvez os seus escritos. Com a mala, a cartola, o casaco fosforescente de miséria, o Palhaço tenta corresponder ao que a sociedade exige, porém, se a mala se abre, acidentalmente, poderá revelar-se vazia, uma alegoria do que é a sua vida. Os seus acompanhantes, quando é o caso, têm sempre uma bengala, a qual brandem *clownescamente* (ODK, pp. 13-15, 18-20, 50-51), isto é, parece que o criador persiste em salientar muito bem, e das mais diversas maneiras, quão ridículas e grotescas são estas personagens, permanecem na vida como no circo, são estanques, indissociáveis, na existência individual, social e artística.

Para adensar o labirinto que é o texto, surge o capítulo *Halwain*, o “miserável companheiro...!” (AMP, 201) de K. Maurício, outro misterioso palhaço que põe fim à vida canalha e pútrida enforcando-se numa oliveira (note-se a tragicomédia e a malevolência, se atendermos ao simbolismo da oliveira como árvore da vida). Este ato pressagia o suicídio de K. Maurício/K., adianta, em especial, a possibilidade de redenção através da morte. Será, também, a representação de uma das sucessivas mortes metafóricas que a personagem se autoinflige, num processo de morte(s) lenta(s) muito consciente(s) que lhe(s) agudizará(rão) o mal de viver, e o viver mal (nulo, doído, frustrado), em autoluto crescente, imparável e irremediável. K. Maurício, informa Brandão, o *homem do violino*, suicida-se com um tiro na cabeça, incapaz de viver mais tempo em função do sonho que um dia tivera e o mesmo avolumara, Hélia (AMP, p. 173): Halwain é um heterónimo ou um clone de K. Maurício e este é um heterónimo ou um clone de Brandão?

Para Otávio Rios, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* “tem a peculiaridade de apresentar mais uma tentativa heteronímica” (Rios, 2015, p. 24), ao indicar Brandão como um seguidor de Queirós e os dois escritores como precursores de Pessoa.⁵⁷ No sujeito Raul Brandão convergem, supostamente, as funções de autor e narrador da história e de herdeiro, portador e editor dos papéis de K. Maurício — ao enlevar a realidade na ficção, e vice-versa, o sujeito real, Brandão,

⁵⁷ Grossegese (1993, p. 9) estabelece a ligação da “invenção” heteronímica ao modelo romântico da autonecrografia (Fichte, Novalis, Dickens, Larbaud).

compõe a sua autoficção, no seu alter-ego, K. Maurício, fundeia-a nas páginas do diário deste, adensando o drama intelectual e existencial de ambos. Além disso, o artifício de fazer derivar o texto da junção de documentos diversos, sob a autoria de K. Maurício, é mais uma trapaça para o leitor, visto que a narrativa se estrutura numa série de encaixes de níveis diegéticos distintos. K. Maurício “multiplica-se em avatares, desdobra-se em outros sujeitos: o Pita, o Anarquista, o Doido e o Palhaço [e Halwain e o velho *clown*] são máscaras da mesma personagem” (Rios, 2015, p. 24). Este estratagema de construção narrativa e de convergência de personagens sob função heteronímica não é exclusivo da obra que nos ocupa; em *Húmus* (1917 e 1926), é igualmente priorizado o discurso labiríntico, o psicologismo e o confessionalismo, a concentração de personagens em torno a um sentir unitário, num único sujeito.

Halwain também tem a audácia de deixar “folhas ao pé da árvore” (AMP, p. 199), “[i]nteressante...”, diz K. (ODK, p.32), um hipotético *Diário* (itálico de Brandão-autor-editor que frisa a tragicomédia artístico-literária-existencial de K. Maurício), é um “velho bêbado!”, “pitoresco” (AMP, p. 199), um desgraçado que leva pontapés de todos e de quem todos se riem, um miserável que não merece viver, cada dia com a face, o corpo e os hábitos mais sinistros e escarninhos. K. Maurício extrai o pior de si para o legar a Halwain, num discurso vacilante entre o *eu* e o *e/e*, para rir de alguém, “para me vingar nele da minha nulidade — e para me rir de mim!...” (AMP, p. 200), admitindo a experiência ontológica de, através do fenómeno da morte, branquear e aliviar a sua alma pesarosa, para, depois, poder atrever-se a amar Camélia, apresentada com sublimidade no capítulo seguinte. No Palhaço, em K. Maurício, em K., sobrevém o desejo de eliminar Halwain para nunca mais voltar a rever-se na sua sordidez, uma fraude catártica artificiosa que não passará de um fracasso retumbante: “Fui eu que o matei. Enforquei-o por maldade, para me ver livre dele, que me afligia e valia muito mais do que eu — o meu miserável companheiro...!” (AMP, p. 201).

Este homicídio simulado poderia ser ultimado pelo mesmo grito lancinante (*O grito* (Munch, 1893); as linhas curvas e sinuosas, a figura deformada permitem que o eco transite para a totalidade da pintura e o extravase, tal é a angústia e o pesadelo do sujeito) com que o narrador inicia o capítulo, certamente o apelo derradeiro de Halwain que é o eco da dor do próprio K. Maurício: “Um grito, um grito na noite, um grito fundo que me interessa como se fosse eu próprio que gritasse... “ ou de K., “Um uivo na noite... e folhas dispersas de um diário” (AMP, p. 199; ODK, p. 22). Halwain não é mais do que um espectro-sombra, um farrapo, ao longe, numa noite de luar, dependurado no espectro de uma árvore cujos galhos se contorcem, solidários com a dor da personagem, ou será o riso cínico e zombeteiro?

Abranches recorre, de novo, à diagonal íngreme que divide a prancha, ilustra o eco do uivo perdido na noite, tão indefinido e inefável quanto aquele que vacila no *chiaroscuro* da imagem. Na obra de Abranches, é notório o predomínio das linhas oblíquas, angulosas e quebradas, na composição das personagens (ODK, pp.4, 5, 8, 25, 26, 41,49) das vinhetas (ODK, pp. 7-9, 20-23, 30-31,45-47, 49-51, 56,59, 63) e das pranchas (ODK, pp. 7, 8-11, 16, 19-23, 30-31, 45-47, 54, 56, 58-59, 62-63) que refletem a fluidez ontológica, a vivência tortuosa e torturada das personagens, a sobreposição de planos e figuras da diegese, da estrutura fragmentária/estilhaçada que a escultura de Cragg, *Level head* (2005) ou as obras de Dubuffet, *Trois Personnages* DG 19 (1961) e *Site avec Trois Personnages* (1974) nos parecem ilustrar bastante bem, à parte os diferentes contextos histórico-cronológicos.

N' *O Diário de K.*, Halwain é, apenas, mais um palhaço, um desgraçado sem nome, dominado pela “[i]nveja... da felicidade dos outros ” (ODK, p. 29), de não ter, sequer, “uma mulher em quem bater!”, a “quem possa dar porrada...” (AMP, p. 201; ODK, p. 30). Esta espécie de palhaço surge envolto em intensificadas doses de mistério a que a pergunta “[q]uem é K., afinal?” (ODK, p. 22; desta página até à 33, é representada a história de Halwain), não responde com precisão e contribui para acentuar o enigma e a ambiguidade, mesmo após a leitura dos papéis que o homem do xaile negro encontra ao pé da árvore-fantasma em que este palhaço se enforca, ou antes, é enforcado por K. Maurício, ou por K., o homem do xaile negro: “Tive que o fazer!” (ODK, p. 31). Alexandra Dias considera que “Abranches converte este episódio numa espécie de delírio de K.” (Dias, 2003, p. 108); trata-se da história da relação afetiva de K. Maurício com outro palhaço que “[m]etia medo e afugentava as pessoas” (ODK, p. 25) e que aquele elimina, por só merecer desprezo, ou é eliminado por ser transferência e sublimação da frustração artística de K. Maurício/K./o homem do xaile negro? O sonho é o lugar do todo possível até ao ludíbrio voluntário, o sonhador é vítima da respetiva alucinação, se o primeiro soçobrar: “Estás pronto!” (AMP, p. 201) — é a sentença do impiedoso, ímpio e diabólico Pita.

Abranches compõe uma prancha absolutamente ambígua que avoluma a complexidade diegética. Autonomizado de quaisquer molduras, vemos um desenho transversal, no meio da folha branca, *encerrado* por uma criatura negra, elítica e cava, de dentes arreganhados, prontos a diluir o que resta de uma fantasmagoria humana estilizada, contorcionada, deitada numa cama, com gestos e posição corporal que indiciam terror. É uma aparente força centrípeta que devora, rodopia e faz desaparecer, na profunda brancura da página (ODK, p. 33) — é sonho ou pesadelo? É o desfecho, ou a autopunição, o remorso da morte metafórica a que a personagem se autocondena? É o trauma

superado ou aquele que ainda há de acontecer? Referimos que aplicar a cor preta sobre uma superfície branca e contemplar a imagem a alguma distância faz perceber as formas brancas mais aproximadas e as pretas mais distanciadas, portanto operar-se-á a diluição deste fantasma na abstração do vazio infindo, nem que este seja conotado, apenas, ao papel, talvez evidencie o surgimento de outro(s).

K. é a personagem que é mencionada desde início, título incluído, mas que, *de facto, nunca* se corporiza, no sentido em que *nunca* se torna numa evidência física para o leitor — passa de miserável e ridículo a virtuoso pela música, faz-se palhaço, em síntese, ambiciona ser artista. O narrador e o leitor apreendem juntos o que se passa no íntimo das personagens e nunca um nem outro chegam a saber tudo sobre elas. Resta a quem lê a liberdade criativa de intervir e de ir moldando os acontecimentos, de acordo com a sua percepção sobre o que é narrado, quer dizer, a desconexão diegética é pretexto para a caracterização ontológica, egocêntrica e ensimesmada das personagens.

Se o romancista romântico quer ser compreendido e o clássico quer ensinar, o moderno quer que o leitor seja cúmplice e simultâneo, porque a leitura “abole o tempo do leitor para o transferir para o tempo do autor. O leitor chegaria deste modo a ser co-participante e co-sofredor da experiência que o romancista realiza, *no mesmo momento e sob a mesma forma*” (Tadié, 1992, p. 186; itálico do autor). Cortázar, em *Rayuela* (1963), instrui o leitor para a leitura da sua obra; Calvino, em *Se Numa noite de Inverno um Viajante* (1979), sempre em diálogo de cumplicidade com o leitor, deixa que seja este a elaborar a obra. Num caso e no outro, o texto não surge concluído, é aberto, e constrói-se à medida que se lê — é *work in progress* ou *action writing/reading*?

Atendendo à estrutura de *O Diário de K.*, parece, realmente, que o leitor assistirá a uma metamorfose de K. e da vida de K. A história é organizada em duas partes, constando na primeira a apresentação das personagens, a vida reclusa das mesmas no respetivo quarto da pensão, a deambulação pela cidade e arredores e o microrrelato de K., a *mise en abyme* que introduz a história de Halwain. A seguir a esta espécie de cura psíquica, o leitor entra triunfalmente no circo, por intermédio do Palhaço: é o sucesso e a permanência, com algum relativismo, depois de vagabundear pelas vielas? O folhear das páginas repõe alguma linearidade diegética que será somente ilusória. A deambulação, o nomadismo, a errância são aspetos que caracterizam, igualmente, a vida dos artistas de circo e tudo o que se refere ao mesmo, é quase uma maldição que os projeta continuamente pelas estradas (*La Strada*, Fellini, 1954) — persistiremos, então, na volubilidade e no equívoco.

Todos *contemplamos*, enquanto leitores de *Abranches*, a tenda de circo, nos arredores da cidade, por ação do homem do xaipe negro e todos *vamos* ao circo e *assistimos* ao espetáculo, com o Palhaço/K. como mediador (ODK, pp. 14-15, 33-47). No conjunto das pranchas silenciosas, por onde admiramos a parada dos artistas — “Toute parade est parodie. (...) La parade est le cortège de son deuil” (Clair, 2004, p. 95), como em *Grimaces et misères (Les Saltimbanques)* (Pelez, 1888), *Cirque* (1890-1891) e *Parade de cirque* (1888), de Seurat, *Cirque (La Parade)* e *Dame Laura Knight, Charivari (ou La Grande Parade)*, de Rouault (1905, 1928) —, a iconografia de *Abranches* concilia-se de tal forma com o visualismo e o sensorialismo do texto brandoniano que o observador é participante ativo, sem que tenha de recompor mentalmente, na solidão da leitura, o ambiente descrito por Brandão (mais adiante, veremos que Brandão compõe um cenário de quase pesadelo que, depois, é transfigurado pela presença de Lídio e Camélia). Neste contrato tácito a envolver o triângulo autor-narrador-leitor (Lejeune, 1975) sobressai o *engagement* do leitor que pode ser mais interventivo na construção do significado da obra quanto menos texto existir.

Para o leitor-espetador de *Abranches*, a expectativa diante da arena vazia excita-o, entusiasma-se com o início do espetáculo, marcado pela entrada das mulheres “vestidas de escarlate, louras e *fardeés*” (AMP, p. 202; ODK., pp. 36-37), sente o resfolegar dos cavalos a galope, enquanto admira a graça e elegância dos equilibristas Siwit e Arabela, no dorso do cavalo (ODK, pp.36-37). Nos bastidores, antes da entrada em cena, assiste aos preparativos das malabaristas e do Palhaço de calva empoadada, “luzidia como uma bola de bilhar” (AMP, p. 204; ODK, p. 38), deslumbra-se e encanta-se com a leveza e o fulgor de Odília, de cetim branco e guarda-sol negro, em equilíbrio, no alto arame, deixando esvoaçar um enxame de flores (AMP, p. 204; ODK, p. 39; cf. *Photographies d’une funambule* (Albert Londe, c. 1887)), sobressalta-se e ri com a avalanche negra de palhaços, só bocas multiformes e distorcidas (ODK, p. 40). É retomado o galope dos cavalos, mais ligeiros e ágeis (ODK, pp. 41-42). Camélia ou Arabela ou Odília(?), e Siwit/Lídio ocupam os seus lugares nos respectivos trapézios e tomam balanço, enleiam-se com elegância e ritmo, executam cabriolas que extasiam o público e o deixam circunspecto (ODK, pp. 43-47). Brandão apresenta o par Arabela e Siwit com “sorrisos postiços, ele vestido de branco, moreno e forte, ela frágil e loura, toda vestida de negro (...), envolta em poeira luminosa, com reflexos de ouro” (AMP, pp. 205-206). Depois de o Palhaço grotesco entrar em cena, Odília ou Arabela? é já uma “figura de doença a desconjuntar-se, vestida de gaze verde” (AMP, p. 207), que sorri pobremente. Associa-se a contemplação do corpo feminino à luxúria, à contingência, ao mal ou é a presença sinistra do Palhaço que desvirtua e convulsiona quem o rodeia?

N' *O Diário de K.*, a identidade do casal de trapezistas não é multiplicada, o leitor associa os rostos semelhantes das duas figuras ao par de trapezistas Lídio e Camélia anunciado no cartaz (ODK, p. 48), um elemento que lhes suprime qualquer vestígio de amargura existencial e é prova da solidez emocional que os distancia e diferencia, ainda mais, das outras personagens, particularmente da autoficção que é K., em constante delírio reinventivo ou *de-facement* (Paul De Man, 1979). De forma sintética, embora esplendorosa, *Camélia* é mostrada em toda a sua aura de *déesse* que fascina e silencia, o bailado, a graciosidade e a beleza da amazona e trapezista tornam irrelevante a presença de texto, o espetador e o leitor detêm-se unicamente na eloquência estonteante da *performance* e das imagens. Na atuação de Camélia e Lídio, sem que haja recurso a linhas de movimento, o desenhador evidencia brilhantemente o balançar ágil e elegante dos corpos e a sequência de piruetas, através do movimento deslizante dos cabelos, no ar, do rodopiar de Camélia e do volteio desta para os braços estendidos de Lídio, que a aguarda, segura e protege — quase dança, a vibração mais ou menos ondulante dos trapézios associa-se aos corpos serpenteantes dos artistas (ODK, pp.43-45), os quais podemos relacionar com as figuras enamoradas e esvoaçantes que Marc Chagall recria em *Au-dessus de la ville* e em *La Promenade*, ambos de 1918, ou às da série *Poeta*, de Julio, esteticamente próximo de Chagall. A juventude, a vitalidade e a cumplicidade amorosa e artística, espelhadas na simetria das fisionomias, na cadência e na flexibilidade dos corpos, fazem deste par o único componente genuinamente apolíneo e lírico em toda a obra, a contrastar vigorosamente com o fardo tenebroso e taciturno que desaba sobre as restantes personagens e os ambientes e espaços onde estas circulam.

“Quem é K., afinal?” (ODK, p.23) — nesta pergunta que o leitor-artista Abranches se propõe desvendar (?) e com a qual interpela o recetor, está sistematizado o nosso *case study* autoficcional e real, a autoficção K. e o leitor-espetador, em confronto. Emerge, de novo, a oscilação entre diferentes sujeitos da enunciação, ou seja, se K. é o presumível autor de um *Diário* e de outros textos, se a pergunta admite um outro sujeito enunciador, não há correspondência eu-autor e eu-outro-enunciador, 1ª e 3ª pessoas, pelo que se confirma o desdobramento de K. e se suspende a autoria do objeto diário, por natureza, confessionalista. K. contém em si todos os sonhos do mundo, como Pessoa/Campos em *Tabacaria* (1928), mas é nada, por isso concentra todos os outros que admite ser. O ilustrador centraliza na ambiguidade o drama identitário da personagem livresca e, por arrastamento, o de cada um dos seus comparsas, expondo, sem pudor, a dúvida que assalta o leitor comum e que, ao questionar-se sobre a identidade daquela personagem também se interroga sobre a sua, já que o dilema identitário e existencial convive de forma muito próxima e mais ou menos intensa com qualquer ser humano. Se, em modo de pastoreio e a seguir Caeiro, concluirmos que “o único

sentido oculto das cousas/ É elas não terem sentido oculto nenhum (...)/ As cousas são o único sentido oculto das cousas” (Caeiro, s.d.) e, por analogia, afirmarmos que o mistério dos homens está em não haver mistério nenhum, o enleio lúdico-metafísico, ao invés de nos afundar no nada, exacerba o conflito e mantém-no perene de uma resposta saudável e satisfatória. Sem narrar o passado, configura-se o presente da experiência da escrita, pelo que a memória, aparentemente, não é problemática (ao contrário de *Balada para Sophie* onde é determinante), o *sentir* do sujeito é *no presente* o que é *no passado*.

O capítulo brandoniano “Sonho e Realidade” mostra outra metamorfose de K. Maurício, pois este vê-se indigno de amar Camélia, sobretudo, de que esta lhe retribua o sentimento, é velho e seco, nunca amara, e é ainda mais imprestável, “tendo perdido a vida sem [nunca] a realizar”, vê-se mais “pícaro e [mais] sinistro” (AMP, p. 213). Conclui da seguinte maneira a transmigração para *o outro* a que a sua ousadia e leviandade conduzira, fazer-se palhaço, aparecer e ser objeto de observação e crítica jocosa: “Estava calvo, o nariz aguçara-se, formando com o queixo um bico formidável de ave de rapina, e, sobretudo, havia nas suas faces um rictus indecifrável, misto de riso e de concentração dolorosa” (AMP, pp. 213-214), um exercício ecrástico que Abranches vai seguindo parcimoniosamente, ao elaborar a personagem (ODK, pp. 16-21). Metamorfoseado numa caricatura maior de si mesmo, hiperboliza a *facies* expressionista com lineamentos carregados, ainda que se vejam torneados e deliberadamente escondidos pelo subterfúgio da máscara. Este “objeto”, a maquilhagem, quase se lhe cola ao rosto, desprezando “o real do modelo até ao limite da plena indiferenciação” (Ribeiro, 2013, pp.157-158). Ao amparar-lhe a sua ambiguidade individual, a máscara reforça-lha, a nível social. Sob a máscara, e com a máscara, K. Maurício/o Palhaço/K. é sempre um *bluff*, um farsante nevrótico que se vai subvertendo, e ao seu mundo de fantasia, para não permanecer estanque no vazio existencial.

Este vagabundear quase iniciático é cumprido, com destaque, pela personagem travestida de palhaço, um *clown* soberbamente grotesco, um (Todd Phillips, 2019) cuja identidade só ganha alguma consistência quando, em atuação, no circo, e de máscara ataviada ao rosto, se compromete a divertir o público, permitindo enredar-se, em crescendo, no universo mágico e feérico que se evolva desta ambiência, mais especificamente observável no voltear da amazona Camélia, a demonstração genuína de beleza, agilidade, leveza e sedução, por antonímia ao Palhaço, aos outros artistas, aos espetadores anónimos e aos espaços onde se movimentam. Conforme já dissemos, Camélia será causa bastante inesperada para que convirjam no Palhaço duas pulsões antagónicas, *Eros* e

Thanatos, pelas quais o homem ascende à glória ou se afunda no abjeccionismo, deixando eclodir o Mal como estética de ação, tal como vemos com o par Dubois-Anne Marie, em Melo e Cavia.

Se o dinamismo e o policromatismo anestesiador dos sentidos que ressaltam do circo, presentes no coletivo de espectadores e artistas, convergem, por um lado, para a estética pictórico-expressionista, sempre de pendor grotesco, por outro lado, o apelo deste universo circense ao que é, desde sempre, um mundo mágico, embora bastante obscuro, subterrâneo e marginal, fá-lo confluir no decadentismo, característica que reporta o texto, de novo, para o expressionismo deformador, ajustado ao sofrimento das personagens: “ la souffrance est une expérience ontologique. Elle est la passion née de l’ exténuation des possibilités déployées au-devant de nous par nos désirs et nos projets”, explicita Porée (2000, p. 162).

Defendemos que, neste relato, o circo é o lugar onde se evidenciam mais contundentemente todas as oposições que flagelam as narrativas de Brandão e de Abranches, o Palhaço, K. e todas as personagens, com a dupla função, simultânea, de todos serem, de algum modo, espetáculo e espectadores, todos convergem para as oposições eu/outro(s), vida/morte, viver/sonhar, luz e cor/sombra, ação/abulia, essência/aparência, ideal/real. Assim, este Palhaço é o representante indomável do homem moderno em crise, literária e artisticamente tão recorrente, como já expusemos — o homem, deixará, algum dia, de estar em crise? A inquietação surge com o ser humano, portanto a crise ontológica é permanente, só se alteram as causas. O Palhaço é solitário e sorumbático, taciturno e decadente, com um modo de viver e de estar marcados pelo desajustamento, pelo desamparo e por uma pluralidade de perniciosos conflitos que o uso da máscara e do palco/arena corporizam de modo exemplar em metáfora e modelo ideológico do artifício e da artificialidade, da duplicidade e divisibilidade eu/outro(s) e eu/ele(s). Além disso, exhibe a estética da decadência de fim de século, pendendo sempre para um final de vida de forma trágica e voluntária. Sem um passado que o estructure e sem a capacidade de aventar um futuro que o estimule, o Palhaço/K. remexe-se no pântano do tempo presente, que aparenta linearidade consistente, sem consciência de que o seu afundamento é progressivo, alimentando, deste modo, o menosprezo, a humilhação e a indiferença dos outros e da amazona, por si próprio e de si por si próprio. K. Maurício, o Palhaço, K. sofre a dor de pensar (ou sofre a dor da incapacidade de pensar e atuar?); porque se encontra impotente diante da vida e do que representa a vida e a função de viver, suicida-se, no circo.

8.5 – Amar ou Morrer, A(s) Última(s) Farsa(s)

O circo é, tradicionalmente, um universo fechado e circular, povoado de criaturas notáveis, pela beleza, fealdade ou deformação, onde a grande variedade de seres que poderiam integrar um gabinete de curiosidades maravilham e chocam, ao mostrarem o que o ser humano é. *Freaks* (Tod Browning, 1932),⁵⁸ baseado no conto *Spurs* (Tod Robbins, 1923), reúne uma série de figuras bizarras e monstruosas que o realizador procura, e encontra, nos Estados Unidos; o filme tem como cenário um circo itinerante e segue o plano de um casal de trapezistas para seduzir e assassinar um anão e ficar com a sua herança. Descoberta a trama, a vingança é terrível, a bela trapezista é transformada numa pessoa metade mulher, metade galinha, sem pernas e quase cega. Inicialmente polêmico, passa a filme de culto, no início dos anos 1960, é exibido no Festival de Veneza, em 1962. É de referir que os animais participam nesta evolução das formas vivas que maravilham, aterrorizam ou repelem o espetador (cf. pp. 186-187 deste texto), lembramos a dualidade, e o confronto, homem-animal⁵⁹ a que assistimos em *Balada para Sophie*.

A forma circular do espaço do circo é símbolo, por excelência, da ordem cósmica, de união mágica e protetora e de plenitude espiritual. O tempo cumpre-se em círculos, acompanhando o movimento do Sol e da Lua e os ciclos das estações, a junção aos signos do zodíaco marca o destino. Espaço mágico no qual os corpos se libertam da gravidade, o círculo pode ser um sinal de expansão, a partir de um ponto inicial, e o ponto é o resultado da contração, assim, o círculo concentra o infinitamente grande e o infinitamente pequeno, ambos, círculo e ponto, são sinais supremos de perfeição, de começo do universo, de plenitude dos elementos e do ser completo. Podendo adquirir o significado de espaço de vertigem, de enclausuramento e de eterna replicação do mesmo, a forma do círculo é a mais constante para o sujeito perceber como se posicionar, em relação ao seu universo mental e perceber o que o rodeia e de que modo é rodeado. Como afirma Jean Clair (2004), o *circulus*, para os romanos, é também o lugar dos charlatões e dos farsantes, em redor dos quais se agrupam os curiosos, os transeuntes: “Le cirque est plébéien comme il est d’élection, bas comme il est divin, sale comme il est sublime, fascinant comme il est sordide. (...) Et le forain est aussi un

⁵⁸ *Freaks Parade* (2020), banda desenhada de Fabrice Colin e Joëlle Jolivet, reinterpreta o filme de Tod Browning. Fabrice Colin transporta o leitor para o universo hollywoodesco dos anos 1930, através da personagem Harry Monroe, assistente de Browning. A atmosfera sombria e perturbadora criada por Jolivet, com grandes contrastes de cores, cria suspense e põe em evidência a monstruosidade das figuras, da diegese e dos bastidores do cinema.

⁵⁹ Evocamos algumas obras que retratam o espetáculo circense: *La Saltimbanque* (Félicien Rops, s.d.), *L’Homme à la corde* (Daumier, c. 1858-1860), *Le Pas de deux, Travail sans selle* e *Voltige* (Lautrec, 1899), *Les Saltimbanques* (Picasso, 1905) *Circus Acrobats Trapeze Wintergarten* (Umbo, Otto Umbeh, 1932), *Les acrobates du cirque*, (Segal, 1988), o filme *He Who Gets Slapped (Larmes de Clown)*, de Victor Sjöström (1924). A nível nacional, além dos exemplos já citados (cf. p. 145), evocamos, agora, a “figura do palhaço que pula e chora nos auto-epitáfios poéticos de Sá-Carneiro (pense-se nos poemas “Pied-de-nez”, de Indícios de Ouro, ou “Fim”, em *Últimos Poemas*), assim como em inúmeros poemas de Régio, Bettencourt ou Saul Dias” (...), “os retratos desenhados de Régio: a anomalia ou o dano, físicos, morais ou psicológicos, desde logo sinalizados em muitos títulos (citem-se vários desenhos a lápis de cor como *O rapaz da cicatriz*, *O poeta louco* ou *A mulher violada*)” (Ribeiro, 2013, pp. 157-158).

criminel que la justice humaine ne saurait punir” (Clair, 2004, p. 21). O circo expõe a alegria de uns e a tristeza de outros, é o micro-espço que simboliza o mundo interior e a realidade externa, onde os conflitos proliferam.

Morituri te salutant: narcísico e maquiavélico, o Palhaço executa “A Última Farsa”, título do capítulo que conclui o texto brandoniano, sendo aplaudido, por fim, arrebatada e caricatamente pelo público e pelo extasiado e histérico Pita, todo rubro no seu maravilhamento:

Viu-se então um trapo negro, bordado a cores escarlates, vir de cima, lá do alto do circo, e com todo o ruído das bexigas de porco, que prendia na túnica, o Palhaço estoirou na arena, grotesco até na morte...

A música, desvairada e hilare, rompeu numa marcha de triunfo, e a multidão, entendendo que tudo aquilo era uma farsa de génio, sacudiu-se na tempestade estrondosa do riso, enquanto a poeira do bailado, borboletas de fogo, de luz, verdes, escarlates, roxas, sob o jorro dos reflectores, desaparecia num terror de pânico.

Na galeria o Pita, a guedelha em pé no crânio rubro, acompanhado da Dona Felicidade e do Poeta, rompeu em berros de triunfo:

— Fora o autor! fora o autor!...” (AMP, pp. 234-235)

Qual autor? Brandão, K. Maurício, K., o Palhaço ou o próprio Pita? Esta reacção triunfal de Pita é espoletada, ao nível da ficção, pelo lastimável espetáculo de K. Maurício, o Palhaço K. Também a frenética encenação *voyeurista* da morte de Gregório merece um comentário ambíguo, por parte de Pita: “Pode cair o pano!” (AMP, p. 220; ODK, p. 56). Se assumirmos a personagem Pita como o símbolo do recetor desta obra, ou de uma qualquer obra artística que obedeça aos mesmos princípios estéticos ou a outros, aquele é o emissor de um juízo sardónico sobre as mesmas e sobre os respetivos autores, em particular sobre a cena do suicídio do Palhaço, que vai sendo acicatada pelo fáustico Pita e na qual este não se envolve diretamente (como no episódio de Gregório): à pergunta de K. Maurício — “Serás tu, Pita amigo, o Diabo, e queres em troca a minha alma?” (AMP, p. 194) — a resposta acirrada de Pita é: “Morre por ela... (...) Mata-te – porque morres em estado de graça” (AMP,

p. 226). Presentifica-se, aqui, o autor de *A Morte do Palhaço*, ainda que travestido de K. Maurício, de Palhaço ou personificado em outros alter-egos, e que julga o seu próprio universo criativo como uma paródia de si mesmo e de certa experiência estética.

A experimentação e a rutura são formas de procura de uma estética da modernidade que seja afim ao modo de sentir do autor e consonante com o tempo histórico que decorre. A impulsividade e excentricidade presentes na maneira como todas as personagens reagem e atuam joga salomonicamente com o artifício a que, com recorrência, o artista se submete, arrastando nesse contexto estético e vivencial, tantas vezes pantanoso, embora interessante e inovador, o destinatário da obra. Para todos, autor, personagens e recetor, a obra pode exercer um efeito catártico, aos mais variados níveis. De facto, o artista impõe-se o objetivo de ultrapassar a dualidade arte/vida, mas ele é a ilustração do anátema na união arte/vida; pela arte, expõe-se a união com a vida, mas urge que se lhe prescrevam as regras específicas da esfera do artístico. Nessa junção, pretendem esclarecer-se aspetos da condição humana, pelo que a obra resultará tão mais convincente quanto melhor se conjugar a realidade com a ficção. A impotência comunicativa, o constrangimento que se desprende dos discursos, bem como o comportamento blandicioso é uma espécie de *jogo da cabra-cega* (Régio, 1934) onde os participantes se revezam, se entrechocam sem mutuamente se reconhecerem, facto que gera confusão e divertimento acrescido ao impedirem, em fuga permanente, a sua identificação por quem tem os olhos vendados. Forçado a não ver, o homem, isolado, é um ser-objeto manipulado por outros que lhe retardam a “solução final” e que gozam prolongadamente o espetáculo contorcionista — como num *reality show* — do seu desespero para aparecer, ser, conhecer e ser conhecido. O narrador detém-se a dar voltas em torno da personagem, retardando o seu fim (Ortega Y Gasset, 1925), estratégia onde se destacam os momentos dialógicos, de evolução trôpega, durante os quais as personagens se mostram e se escondem, entrando e reentrando, juntamente com autor e leitor, em atividade entorpecedora sonambúlica. Ao contrário de privilegiar a ação, a narrativa comenta a mesma, em *durée* — é o romance psicológico e o realismo que se julga objetivar é totalmente conivente com o mesmo.

O sujeito tem, pois, tendência a encaminhar-se pela prática artística que seja mais *afim* ao seu sentir; sob outro ponto de vista, a criação impessoal como desvio da multiplicidade desemboca na universalidade. Contudo, essa exposição psicológica só por si resultaria em tratados de grande importância para a ciência mas sem grande valor artístico. Para que este figure, o objeto terá que espelhar de modo fantasista mas crível a complexidade da psicologia das personagens, desafio lançado pelo romance psicológico, orientado pela corrente da consciência de uma personagem que a

dilacera (*A Consciência de Zeno* (Svevo, 1923)), fecundo no monólogo interior, e que, herdado da literatura russa do século XIX (Dostoievsky, Tolstoi), é favorecido pela crise do naturalismo e pelo advento da Psicologia e da Psicanálise. É patente em muitas obras de elevada qualidade literária e artística o reflexo de teorias de ordem científica, psicológica ou outras que, com frequência, dão corpo ao que se chama romance de tese. Dostoievsky (1866) submete Raskolnikov a uma análise tão detalhada que se assemelha aos métodos da psicologia clínica; em Proust e *A la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927) a memória e a *durée* bergsoniana são sustentáculos da obra, percebem-se admiravelmente na conhecidíssima cena da madalena; o encontro das várias personagens no sanatório, em *A Montanha Mágica* (Mann, 1924), é pretexto para, enganando o melífluo tempo, se submeterem a divagações filosóficas, sob diversos temas. “O que toma forma nos romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*” (Calvino, 1990, p. 138; *italico do autor*), espécies de *Bouvard et Pécuchet* (Flaubert, 1879), com provas dadas.

A morte de Gregório, um dos alter-egos de K. Mauricio/K., o ambicionado eu-social-funcional (?), é pura encenação de um ritual quase tribal, é um espetáculo para o qual são solicitadas as presenças de palhaços anónimos que vão integrar um *reality show* de *voyeurs* perversos, lúgubres, pusilânimes e satânicos e que assistem extasiados à *flagelação* da personagem moribunda pelo mefistofélico Pita, a descrever-lhe, de forma erotizada e pérfida, as árvores e a paisagem, enfim, as mulheres: é o espetáculo da morte e a morte como rito espetacular. Na vinheta, o corpo assustado de Gregório, é atizado por Pita, o diabo tentador, que o inflama com a composição da poética paisagem-tentação feminizada, reunindo os sentidos do tacto, audição e visão/imaginação, uma evocação, quase, de uma *Maja desnuda* (Goya, 1800) ou de *Le jardin de la France*, de Max Ernst (1962), através da imagem de Abranches e da quimera antropomórfica do texto a oferecer a ideia de que a visão é uma forma de tocar (Gandelman, 1991). Afinal, ambas, quimera e imagem, são de Gregório e de Pita (ODK, p. 55). Lamentavelmente, de entre o *pequenome* que este Lúcifer consegue proporcionar ao outro, irrompe a velha, gasta e decadente, que funciona, em parte, como a degradação da ficcionalização anterior, embora seja o sonho da realidade possível.

Se este bando miserando projeta a vida como uma farsa e uma pantomima, depreendemos que a morte, que está incorporada no percurso da vida, também o pode ser. Sob esta perspetiva, Pita, o que possui a “ciência da vida” (AMP, p. 189), integra a trupe de comediantes/truões, mas destaca-se, especialmente, por ser o diretor de cena, aquele que convoca e seleciona os atores, lhes distribui os papéis, define o tempo da representação de cada um, concedendo, a atores e espetadores, um “*intervalo de vinte minutos para sonhar*” (Brandão, p. 218, *italico do autor*; ODK, p. 55). Depois de o

sol e a quimera invadirem a alma de Gregório, Pita dá por concluída esta produção artística: “E todos se curvaram em volta do catre, os palhaços mascarados, roxos, púrpuras, a Dona Felicidade, para verem o último esgar de Gregório, enquanto o Pita berrava: — Pode cair o pano!” (AMP, p. 124), em apoteose burlesca.

Abranches transpõe este episódio tétrico com rigor, ajusta o texto de Brandão, extenso (no que se refere à transposição verbal habitual em banda desenhada e às legendas que, nesta obra, acompanham algumas imagens anteriores), às linhas angulosas ou curvilíneas dos desenhos, sem definir o formato do balão de fala, melhor, são as imagens e os limites das vinhetas que circunscrevem os balões de fala (ODK, pp. 54-56), os desenhos parecem retrair-se para assimilar o texto, sem que o balão surja sobreposto na imagem. Nesta cena e na cena da conversa entre o Palhaço e o velho *clown* a interdependência texto-imagem é absoluta. Contrariamente às sessões de circo, onde as exhibições são repetidas, a tragédia, ou comédia, da morte deste funcionário burocrata só é apresentada uma única vez. Passar-se-á o mesmo quando o Palhaço decidir que é tempo de mostrar aquele que será o seu derradeiro *happening*, *A Morte do Palhaço*. Além de impressionar aquela por quem se suicida, ou suicida-se pela exaustão de não-ser, pela incapacidade de ser/viver?, os espetadores anónimos aplaudem, seguindo o histérico Pita, e os outros hóspedes da pensão, o autor/ideólogo de *A Morte do Palhaço*/ *O Diário de K*. Assim, o Palhaço/K. faz a representação da obra de outrem, sendo, contudo, agraciado pela excelência verista da sua atuação, Pita tornar-se-á no criador-recetor autoficcional dos textos de K. Maurício e este no criador-recetor autoficcional dos de Brandão.

A seguir ao episódio burlesco da morte de Gregório, aquele que, cremos acreditar, não simula o fim do ciclo da sua vida, em transição abrupta, porque a vida continua, diz o senso comum, a dos outros, acrescentamos, reentra-se na magia do circo, através da atuação radiosa e grácil dos trapezistas cujo dinamismo facial vinca, de novo, a oposição morte/vida e realidade/idealidade (ODK, p. 57). É de relevar que, a partir da confissão do amor de K. por Camélia, o desenhador transfere a quase totalidade das falas, entre o Palhaço e o velho *clown*, do texto original para a novela gráfica. Conforme descrito no parágrafo anterior, Abranches recorre ao grafismo que usa no episódio de Gregório, o texto acompanha a sinuosidade dos desenhos e as margens das vinhetas, crescendo no interior das mesmas, encaixa-se nos grandes planos das figuras ou nos planos panorâmicos dos arredores da cidade, facto que lhe confere bastante relevância (ODK, pp. 49-51). A conversa-deambulação entre o Palhaço e o velho *clown* é tão determinante na diegese que quase parece querer relegar a representação da paisagem para um plano secundário. Em ambos os episódios, a similaridade do tema transforma a experiência afetiva e amorosa num aspeto essencial da vida

humana e distancia esta condição do vazio silencioso das vinhetas que compõem a primeira parte da obra (ODK, pp. 3-33).

Já afirmamos que a nível discursivo, a extensão dialógica retarda a ação, concretiza a *durée* psicológica. Sendo a obra de Abranches bastante contemplativa, esta quase integral transposição textual pode ser explicada pela necessidade de o Palhaço certificar a autenticidade do seu sentimento, por ser a primeira vez que, *de facto*, o experencia, na vida real, sem o recurso da sublimação do sonho e do ideal, e por ser a antinomia de um estado psicológico de persistente prostração, derrotismo e agonia que transmigra para o seu aspeto físico sofredor, ruinoso e escaveirado: relembramos a quase dupla transmutação de K. Maurício, a calvície acentua-se, o nariz aguça-se para formar “com o queixo um bico formidável de ave de rapina” (AMP, pp. 213-214). Camélia representa a vingança da realidade contra a idealidade, retrata todas as mulheres que o Palhaço amara em sonho e que nunca possuía, sem nunca ter sido amado por nenhuma (AMP, p. 225). O sentimento é unilateral, mas é a hipótese derradeira de resgate do tempo *gastado*, totalmente absorvido por ficções de poalha e oiro. Mais do que a figura real de Camélia, parece-nos que o Palhaço ama a sua recriação desta mulher, a produção arrebatada do seu ideal, serve-se de Camélia para sofrer com ardor, para continuar a insuflar vida ao seu delírio, deixá-lo crescer e ao seu sufoco — é o mito de Pigmalião e Galateia.

O velho *clown* é aquele que segue sempre Camélia e Lídio, sempre na sombra de ambos, “sempre deitado à porta do camarim de Camélia” (AMP, p. 209). Escorraçado, o amor que sente por esta mulher é incondicional, protege-a de qualquer mal, ameaça apunhalar o Palhaço quando este, tresloucado de ânsia, lhe propõe que a raptem, “para a violarem, num recanto, sob a nudez da noite” (AMP, p. 216). Abranches desenha este *clown* como Brandão o descreve, torto e anguloso, com a face quadrilonga e “olhos furados a verruma. Nunca o vi senão de seda preta e na cabeça, posto ao lado, um chapéu alto velhíssimo e rapado – um chapéu que fazia estancar as gargalhadas e pensar na miséria” (AMP, p. 208; ODK, p. 48). O velho *clown* e o Palhaço, espelho e fração um do outro, ou frações da mesma equação, reveem-se duplamente ultrapassados pelo tempo, ficam mais ridículos, mais escarninhos e grotescos, nos seus sentimentos e nas suas atuações. No circo, vivem os dois a/da indiferença e o/do desdém de Camélia (ODK, p. 49), talvez o primeiro reponha alguma coerência necessária no êxtase feérico e febricitante do segundo.

Julgamos que a expressão velho *clown* para designar mais um palhaço velho e decadente como o “velho clown Halwain” (AMP, p. 200) e o velho palhaço K. atesta, mais uma vez, a alteridade da personagem K.Maurício/K., a impossibilidade de valorização artística deste trio utópico e,

consequentemente, confirma a perspectiva do artista discriminado, ignorado e desafortunado, a imutabilidade do respetivo estatuto social inferior. No entanto, questionamos, o facto de ser artista, ou de o desejar ser, implica, *por força*, o reconhecimento da obra, de qualquer obra? Para K./K.Maurício/Brandão, já o sabemos, a recompensa há de acontecer *a posteriori*, através do relato do percurso obsessivo e depressivo no universo artístico que, mesmo assim, entusiasma o recetor. É um romance autobiográfico ou uma novela, designações que podem suscitar, no imediato, muito mais adeptos do que as de diário ou autoficção.

Pagliacci, ópera com um prólogo e dois atos e música e libreto de Ruggero Leoncavallo, estreia no Teatro dal Verme, em Milão, em 1892. *Pagliacci* é muitas vezes encenada juntamente com *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, um projeto duplo, conhecido coloquialmente como *Cav e Pag*. A composição é inspirada numa situação real, acontecida em 1865, facto em consonância com a estética verista, já que o acontecimento é encenado em palco e os artistas atuam como se vivessem a ação. A obra situa-se na Calábria e conta a história de Canio, ator e líder de uma companhia teatral, que assassina a sua esposa Nedda e o seu amante Silvio, durante uma apresentação da trupe. A este trio amoroso, Brandão contrapõe o trio formado por K. Maurício, Lídio e Camélia. K. Maurício (ou o Palhaço, também fora “bandido na Calábria, e porventura amado por uma linda mulher, que de paixão se finara” (AMP, p. 206)) suicida-se com um tiro, mas uma das personagens que este encarna nos seus escritos, o Palhaço, também se suicida por amor a Camélia, numa das suas apresentações no circo, depois de fracassar o plano para eliminar o seu rival. Leoncavallo compõe uma *mise en abyme* que se verifica, também, em *A Morte do Palhaço*, através das sucessivas máscaras e vozes da personagem que impedem que o leitor identifique com clareza o(s) narrador(es) (Rios, 2015).

Envolvido no brilho e evasão da máscara, o Palhaço exercita “A Última Farsa” — a farsa surge quando as ações humanas são despojadas de qualquer significado e ficam reduzidas a um movimento físico sem sentido —, inscrita na dicotomia Amar ou Morrer, é “uma farsa de génio” (AMP, p. 234; ODK, pp. 53-59), de comiseração e piedade, a derradeira atuação tragicómica para ser/existir/ser visto. É a última possibilidade e a certeza da inexistência de outra possibilidade, ou seja, a impossibilidade de qualquer outra possibilidade, o impulso de morte. Este, tal como o mal, é ilimitado no tempo e no espaço. Através da morte, o sujeito é soberanamente livre para poder abdicar da própria liberdade, reitera e ratifica a sua vontade, rejeita o seu eu múltiplo, reivindica a sua eternidade no tempo. Na interpretação de Porée, nesta situação-limite, o sofrimento protesta contra a sua existência, o sofrimento é o sinal de “la passion née de l’ exténuation des possibilités déployées au-devant de nous par nos désirs et nos projets”, repetimos, juntamente com Porée (2000, p. 162). Sem

as experiências ontológicas do sofrimento e da angústia que precedem esse ato trágico, o sujeito já estaria morto antes de o ser (Kierkegaard, 2017), assim, a presença física da morte transforma-lo-á no absoluto que perdurará, paradoxalmente, num universo terrivelmente provisório.

Mais uma vez, a seguir ao bailado estonteante de Camélia sobre o selim do cavalo, qual graça de cisne, sempre luminosa e branca, surge Lídio, o acrobata que hipnotiza e apavora o circo com as piruetas no trapézio (ODK, pp. 57-58). Por fim, assiste-se ao confronto fantasiado pelo Palhaço, entre um espaço-tempo violento, concreto, e uma aspiração fantasmática, entre aquele e Camélia, a elegância e a translucidez desta e o sinistro e o negro do outro, a quimera e a realidade amarga e grotesca, enfim, as corporizações de *Eros* e *Thanatos*: “Amar ou morrer? Amar ou morrer?” (ODK, p. 60). Abranches divide a prancha em duas vinhetas verticais, nas quais se veem, em grande plano, os rostos do Palhaço e de Camélia, o primeiro marcado pela morte (as manchas negras do chapéu e da túnica dão mais realce às cruzes desenhadas nos olhos e na boca, sobre a maquilhagem branca, a forma da *facies* é pronunciadamente mais cadavérica), o segundo pelo branco e pelo brilho do amor que é vida, “Amar! Amar!” (ODK, p. 60), comprovam o Palhaço e o leitor-espetador: a ligeira inclinação do pescoço da figura feminina parece transmitir-lhe certa modulação divina, talvez pelos sentimentos de amor para com Lídio e de pena e condoimento para com o Palhaço.

Lídio vai executando as acrobacias, com precisão e garbo, na voragem do trapézio: “Quem cortou a corda do trapézio?” (ODK, p. 59) — ao trocar de lugar com Lídio que, hirto, desce (ODK, p. 61), o Palhaço, depois de segurar a corda e o trapezista, enobrece-se na sua torpeza. Destacamos o equilíbrio compositivo das pranchas em dois momentos distintos, um retrata a confiança, a beleza da atuação de Lídio e Camélia e o regozijo e assombro do público, o outro ilustra a surpresa e o pânico dos trapezistas e do público, quanto à vivência de uma tragédia espetacular (ODK, pp. 44-45, 58-59). A rematar a narrativa, e a farsa de génio, com a vitória, ou vingança, de *Eros* sobre *Thanatos*, o Palhaço/K. é, apenas, uma forma aracnídea que se desprende da teia, do emaranhado de cordas suspensas, uma mancha negra que se precipita no vazio — no seu vazio infinito? No infinito estado de *graça post mortem?* —, que se vai avolumando à medida que se aproxima do solo, e estoira na arena do circo, “K. morreu, está morto... pronto” (ODK, pp. 3, 63), agora ininterruptamente mais informe. Pita, extasiado, porque esta recriação não é integralmente sua, dispensa, então, este espetáculo miserando: “Fora o autor! Fora o autor!...” (AMP, p. 235; ODK, p. 63), embora o requeira como projeção artística autoficcional.

Combinando as artes, o esforço descritivo de Raul Brandão é dominado pela procura de visualidade verbal, através da riqueza do apontamento rigoroso e do pormenor, do registo plural de

sensações visuais, auditivas e de movimento, pelo relevo que é dado à variedade de cores, pela mostra vívida de certas imagens e cenas, como a morte de Gregório, o espetáculo no circo e a morte do Palhaço, por exemplo. Vitor Viçoso (1999) sublinha a proximidade estética entre a ficção brandoniana e a pintura simbolista e expressionista, num “monocromatismo ou policromatismo simbólicos, ao jeito de quem pinta” (Viçoso, 1999, p. 102), mencionando as experiências amadorísticas do escritor nas artes plásticas.

Em *A Morte do Palhaço*, as cores sombrias surgem marcadas pela dor que confrange as personagens e, já referimos, as personagens vivem nas sombras, e das sombras da noite, alheadas da realidade e imersas em efabulações quiméricas — Abranches ilustra esta recorrência com virtuosismo, com a aplicação de cores neutras e técnica, quase, de *sfumato*. A frequência da cor púrpura e da escarlate, no xaile da velha, no cetim, nas fantasias e ilusões, na poalha, noite, notas musicais, feridas, flores e palhaços demonstra, por um lado, a ligação à vida e ao sangue, à penitência, ao sofrimento e à dor, neste caso sempre em declínio progressivo, em condenação irreversível, como Sísifo. Por outro lado, expõe a prevalência da atmosfera *ars purpuria*, revestida de dignidade e distinção, a seguir a tradição da época romana. Transmite-se, assim, a nobreza na dor, a plenitude alcançada no *circulus*, ou a excecionalidade dos coletivos de hóspedes da pensão e dos artistas do circo reforça os protótipos estéticos da decadência e da exclusão social, no macro-espço urbano, ainda mais anónimo e uniformizado?

No texto de Brandão, aquando da primeira entrada no circo, a paleta de cores das luzes e dos artistas é dominada pelo branco, em contraste violento com o negro. As colunatas do circo e a arena são brancas, os criados vêm de casaco e laço brancos; os refletores brancos diluem a equilibrista Odília, um “poema branco (...), [enxurrando] (...) branco e leite sobre aquela figurinha pálida como as mortas”(AMP, p. 204). Arabela e Siwit vestem “gaze clara e transparente, com flores a sangrar” (AMP, p. 203) e contrastam com o cavalo negro, a espumar, babado e raivoso; os palhaços de calva branca, empoada, estridentes e aos berros, ossudos, vestem cetim negro, escarlate ou verde, dançam “uma farândola de epilepsia (...) caindo em baques pícaros e aos rugidos” (AMP, p. 204), são bocas vermelhas até às orelhas que causam terror cómico. A contorcionista de sorriso triste parece “uma flor atirada para uma mesa de autópsia” (AMP, p. 205), mexe-se como um aranhaço, a música soa com “uivos dolorosos, e esgares de alegria transformados em gritos...” ou em “golfadas luminosas” (AMP, pp. 203-204), o público enlouquece, martela palmas, o gás assobia em “leques e borboletas de fogo” (AMP, p. 203) e a música marca o recomeço do galope e os cavalos aceleram, “à roda, sempre à

roda, negros e em pêlo...” (AMP, p. 205). Repetimos: “Toute parade est parodie. (...) La parade est le cortège de son deuil” (Clair, 2004, p. 95).

Os palhaços aos saltos, “pançudos, como sapos verdes, amarelos, roxos, negros” (AMP, p. 230) contribuem para a criação de múltiplas sinestésias policromáticas, por onde pode lampear algum artifício de diversão. O sapo, imagem recorrente em Brandão, é o inverso da rã, é a parte grotesca, feia, repugnante, com olhar fixo, insensível, mas também simboliza metamorfose, tal como os palhaços se convertem e reverterem a respetiva função. Assim, neste ambiente de doença e lama, acontece a metamorfose do Palhaço, através da *aparição*, sublinhamos, de Camélia, envolvida, com Lídio, numa lenda de mistério, ambos “talvez filhos de príncipes, fugidos para se poderem amar, ou criminosos, com um passado de remorsos e dor...” (AMP, p. 208). O sentimento do Palhaço, a partilha simultânea do espaço do circo, pelo Palhaço e por Camélia, a possibilidade de este co-atuar com a amazona-trapezista (AMP, p. 216; ODK, pp. 46-47) transfiguram-no e ao ambiente do circo, volvendo este espaço mais feérico e mágico: “Rompeu a sinfonia, os moços de calções vermelhos abriram alas no estrado, e o lustre, como uma grande flor que se abre, desceu, dando toda a claridade à sala” (AMP, p. 229). Por entre catadupas de luz, são atiradas flores multicolores para a arena, o júbilo do público ressoa em aplausos de satisfação, os risos são claros, as mulheres são mais belas, os artistas mais distintos, os palhaços mais espirituosos, os cavalos mais gráceis. Neste ajuntamento quase informe, já salientámos, tem destaque extraordinário o branco luminoso de Camélia que contém a jovialidade e a essencialidade da relação amorosa recíproca e a vivência fruída, risonha e promissora do tempo. Especificamos que o excesso de luz é, também, sinal pré-anunciador da triunfante, e irrevogável, comédia e tragédia do Palhaço, de K. Maurício, de K.

De uma visão romântica confessionalista, arraigada no impulso e instinto da explosão sentimental, Raul Brandão parece agora coincidir numa perspetiva mais expressionista, de exposição crítica da sociedade e do indivíduo, do mal-estar do homem no mundo, com o mundo e consigo mesmo, o efeito de dilaceração é múltiplice. Apesar de esse mal-estar ser consentâneo com a estética romântica, nesta o sentimento resulta da impotência humana diante do universo sublime e do Deus absoluto, afasta-se dessa estética através da análise que se pretende mais objetiva e fria e exploradora de fraturas sociais que vão exacerbar a sensibilidade do artista. O egocentrismo e o individualismo permitem extravasar a angústia que a onipotência coletiva representa. À espiritualidade e idealidade românticas, à beleza estática, arquetípica de Camélia, o romantismo dá preferência ao belo horrível, dinâmico e interessante, à *terribilità*, ao grotesco mas sublime (os hóspedes da pensão, as mulheres nas vielas, os palhaços), à torpeza da sociedade, apresentada sempre com fundo crítico bastante

feroz: “Sabe que há pequenas de oito anos, que se chegam à sua beira com um ar de vício e têm esta frase trágica: — Eu faço tudo!...?” (AMP, p.190). É o “Oiro”, o ódio aos ricos, a inveja, a exploração dos desfavorecidos, o vício e a lama, a miséria social que é miséria moral.

Brandão atribui ao ouro o significado flutuante de riqueza, capital, e de luz, brilho, perfeição, ou seja, o sonho e o ideal. Neste sentido, Pita e Abranches instruem o Palhaço e o leitor-visualizador da novela para que observem que cada um arrasta consigo uma cauda, “todo o seu passado, vestígios de ideias, crimes, horas de amargura e horas em que se beijaram lábios de mulher, (...), poalha luminosa, de oiro ou cinza, feita de luar ou de escarlata” (AMP, p. 194; ODK, pp. 13-21), *como se o sofrimento de cada um protestasse contra a própria existência e nos impedisse de ceder “au découragement qu’implique toujours le désespoir. (...) Si souffrir est endurer, *endurer est espérer*”* (Porée, p. 165, itálico do autor).

Capítulo 9 – *Balada para Sophie vs. Once Upon a Time in America*

9.1 – Uma perspetiva intermedial

Fascinados pelos realizadores italianos que contam uma história de vida de forma poética,⁶⁰ Melo e Cavia centram a inspiração da sua toada épica no filme de Sergio Leone, *Once Upon a Time in America* (1984) que, juntamente com *Once Upon a Time in the West* (1968) e *Duck, You Sucker* (1971), encerra a trilogia sobre os Estados Unidos. A epopeia de *gangsters* combina violência, romantismo e lirismo, é uma adaptação do texto autobiográfico de Harry Grey, *The Hoods* (1953), pseudónimo do *gangster* judeu Harry Goldberg, que o escreve na prisão de Sing Sing. O livro e o filme contam a história de David “Noodles” Aaronson (Robert De Niro), a sua vida depois de conhecer aquele que será o seu grande amigo por mais de três décadas, Maximilian “Max” Bercovicz (James Woods). O espetador acompanha os crimes de um grupo de jovens *gangsters*, pobres e/ou com problemas familiares (a exceção é Fat Moe (Larry Rapp), a trabalhar na padaria do pai), que se tornam poderosos e ricos; o amor fracassado entre Noodles e Deborah (Jennifer Connelly e Elizabeth McGovern) e a relação de amizade e lealdade com Max marcam a vida do primeiro, a personagem vive assombrada pela culpa até descobrir que não foi traidor, mas traído.

Ambientada num *ghetto* de imigrantes judeus, em Manhattan, Nova Iorque, a história de *Once Upon a Time...* decorre em três épocas distintas, em 1921, com as personagens adolescentes, entre 1920 e 1933, no período da Lei Seca, quando o grupo prospera no negócio das bebidas e do crime, e em 1968, 35 anos depois, com Noodles e Max já envelhecidos. Não nos parece forçado, se circunscrevermos, também, em *Balada para Sophie*, esta possível tripartição temporal, associada a eventos e períodos decisivos na vida da personagem central: o relato do passado de Dubois tem início em 1933, quando este e Samson participam no concurso de jovens talentos, no teatro Ambroise; entre 1946 e 1976, Dubois transmigra para a autoficção Eric Bonjour, vive o sucesso e a degradação física. Em 1997, ano do início da *fabula*, o pianista aceita o desafio de ser entrevistado, retrocede às suas memórias, reentra na sua autoficção, refaz o seu percurso existencial e artístico, liberta-se de traumas, pacifica a consciência e morre de doença, no mesmo ano.

⁶⁰ In <https://www.publico.pt/2017/12/09/culturaipilon/noticia/por-entre-realidade-e-ficcao-a-nova-banda-desenhada-de-filipe-melo-vai-em-busca-de-algo-1795408>

Quer no filme quer na novela gráfica, nota-se alguma convergência nas datas e a referência a períodos históricos nos Estados Unidos e na Europa; salienta-se, sobretudo, a passagem do tempo, e a exposição mais ou menos evidente das respectivas cicatrizes e mágoas, como marca fundamental em ambas as construções narrativas. Entre avanços e retrocessos, as personagens progredem desde a infância e juventude, a idade adulta até à quase velhice, ou velhice, dos protagonistas Max e Noodles e Julien Dubois.

Sob o ponto de vista de Noodles, e de Julien, vemos amizade, traição, ambição e grandiloquência emocional e artística. Em 1968, três décadas depois dos eventos, as memórias dos períodos de 1923 e 1933 são entrelaçadas na mente de Noodles, são filmes dentro de filmes, *flashbacks* fora de ordem que confundem deliberadamente a realidade e a fantasia, para que o espectador duvide da veracidade dos acontecimentos, questione a perspetiva subjetiva, idealizada ou deturpada do narrador. O relato inicia-se num local onde Noodles fuma ópio – essa reconstrução confusa é a alucinação por via do ópio? No final da película, o retorno ao mesmo sítio expõe a circularidade da vida e da violência, mas Noodles enfrenta a câmara e, com olhar brilhante, sorri abertamente de felicidade, é o ópio ou o desfazer e o alívio da culpa? “Além disso, estava tão drogado que até hoje ainda não tenho a certeza de que isto se passou, sequer” (BPS, p. 171): a afirmação de Dubois a tentar justificar o facto de não ter respondido ao chamamento de Piolho e de ter renegado esta personagem socialmente desfavorecida parece-nos servir ambas as diegeses, ambas as personagens, Dubois e Noodles, e aplicar-se em outros contextos.

O uso sábio do silêncio pretende mostrar a frieza dos anti-heróis que nunca são vítimas. A ausência de ruídos, de diálogos ou de música em momentos trágicos (em cenas de crimes e violência e durante a cena da violação de Deborah), a apresentação de Noodles introspetivo e observador, por oposição a Max, tornam duvidosas as movimentações dos dois amigos; o silêncio e os *close ups* dos olhares e rostos enfatizam a tensão, a confiança frágil, a dúvida e a desconfiança.

Sergio Leone reconstrói as diferentes épocas com precisão, os conflitos do grupo são ampliados à sociedade capitalista e corrupta, em tonalidades mais escuras. No longo prólogo inicial, o realizador entrelaça tempos através do som do telefone, adianta pistas, confunde a história de Noodles, cria o mistério de uma traição, em torno de uma mala vazia de dinheiro e do paradeiro da personagem, nos últimos 35 anos. A seguir, assiste-se ao filme da vida dos jovens *gangsters*, Noodles conhece Max, vive apaixonado por Deborah, o grupo fortalece-se. No presente, o envelhecido Noodles, começa o terceiro filme, um longo *flashback* a partir da saída da prisão do adulto Noodles, durante a Lei Seca, o reencontro dos amigos e de Deborah, o sucesso do grupo e o seu sanguinolento fim que

traumatiza a personagem. Em 1968, Noodles, contido e entristecido mas aliviado, descobre a razão de voltar à cidade, matar Max, a pedido deste. O tempo envelhecera as personagens, o ritmo é mais lento, os diálogos fluidos dos *flashbacks* diferem dos diálogos reflexivos do final. No período da infância, para mostrar a imponência do mundo e da vida, Leone opta por planos gerais e mais abertos, com uma tonalidade sépia, na idade adulta abundam os planos de rostos, que evidenciam o calculismo e o cinismo.

Já nos debruçamos sobre o uso da cor e do tamanho das vinhetas em *Balada para Sophie*, para retratar tempos diferentes, salientar devidamente sentimentos e emoções e relacioná-los com os eventos e as personagens, assim como já explicitamos a estruturação fragmentária e não linear da vida de Julien Dubois. No que se refere à construção das pranchas, Cavia opta por vinhetas de menores dimensões para grandes planos e pelas de maior dimensão se quer mostrar planos de conjunto ou planos gerais. Para que o leitor se concentre no enredo, insere as figuras num fundo liso ou minimalista, ressaltando, porém, a elegância e leveza do desenho. Da mesma forma que o silêncio se nota em algumas cenas da produção de Leone, também em Cavia e Melo as sequências de vinhetas silenciosas deixam em aberto ao leitor e ao observador, do texto e das imagens, a possibilidade de recriação de um discurso (BPS, pp. 17-19, 203-206, 302-305).

Contrariamente a *Balada para Sophie*, em *Once Upon a Time in America*, não há triunfo:

You see, Mr Secretary... I have a story also, a little simpler than yours. Many years ago, I had a friend, a dear friend. I turned him in to save his life, but he was killed. But he wanted it that way. It was a great friendship. But it went bad for him, and it went bad for me too. Good night, Mr Bailey (*Once...*, 3h.36m.00s.-3h.36m.42s.).

Para Noodles, Max é agora o Secretário Bailey, fundador da *Bailey Foundation*, para idosos desfavorecidos. Esta personagem consegue tudo o que quer, porém vive obcecado com o plano delineado para a sua morte, temendo enlouquecer como o pai, o seu sonho americano termina, dúbia e ironicamente, num camião de lixo, por entre festejos, ao som de *God Bless America* (1939), de Irving Berlin. Deborah é uma atriz famosa, rejeita o mundo de Noodles, mas afunda-se no de Max; Noodles vive uma lenta autodestruição, obcecado com a culpa da traição. A autoanulação e o desinteresse da vida parecem ser as alternativas plácidas de permanecer na sombra, à margem e em

renúncia do sonho, o ópio é a continuação possível da evasão que separa o sonho e a realidade. Aliás, Fat Moe é a única personagem cuja bonomia permanece inalterada.

Como temos vindo a demonstrar, *Balada para Sophie* trabalha o tempo e a sua duração, de forma peculiar, expõe, igualmente, uma reconstrução cronológica, a partir da perspetiva e da memória perturbada (?) do pianista Julien Dubois. O fantasmático confronto Dubois-Samson só acontece na mente desta personagem. O potencial rival centraliza o seu mundo unicamente no piano e na música etérea, sempre desprendido da presença e/ou da existência do primeiro, sobretudo da inveja e do ódio que o primeiro vai acumulando. Repetimos o desejo de Dubois ao qual modela a sua vida: “Só queria que ele soubesse que eu existia, queria uma reacção” (BPS, p. 153).

Ao longo de uma semana, a vida de Julien desfila diante dos olhos do leitor, construindo filmes dentro de filmes que vão introduzindo diferentes personagens. Noodles acredita ter traído os amigos; autoisola-se para poder continuar a *existir*, sublinhamos, e pacificar a sua consciência, tal como Dubois. O primeiro retorna à cidade com o pretexto de saber a origem de uma carta enigmática, Dubois tem o objetivo de recompor a sua vida e o seu eu, consagrando o mito Samson, na entrevista que concede a Adeline Jourdain. Ambas as personagens partilham a dependência das drogas, do ópio e da marijuana, como forma de evasão e bem-estar e ainda com objetivo terapêutico, segundo Dubois; paradoxalmente, o vício contribui para instalar algum ceticismo no espetador/leitor, conforme já referido, quanto à veracidade dos factos, atribuindo-lhes a função de reorganização das diegeses.

Durante longos anos, as personagens Max e Dubois guardam objetos representativos de momentos determinantes nas suas vidas, desencadeantes de memória(s), são objetos de pós-memória (Hirsch, 1993, 2008) e de arquivo. O primeiro guarda o relógio de bolso (roubado a um judeu bêbedo), um marcador de tempo e símbolo da cumplicidade imediata com Noodles; Dubois guarda o registo fotográfico do momento em que cumprimenta Samson, no primeiro concurso em que os dois participam, o folheto do ballet *Giselle*, por ter uma fotografia de Anne-Marie, e a carta que esta lhe deixa no hotel.

A ausência de figuras paternas e maternas domina na representação cinematográfica e na novela gráfica. O pai de Samson morre quando este é ainda criança, mas o referente afetivo e ético perdura no pianista e é ele que ocupa o lugar de funcionário que fora do pai, no teatro Ambroise, continuando a “estudar, a praticar...”/”...a preparar-se”, “[a]s pessoas diziam que o teatro estava assombrado, porque ouviam música vinda dos andares de cima a altas horas da noite” (BPS, p. 125). É a música de Samson que atrai Anne-Marie, esta sobe ao andar de cima, no teatro, para conhecer o intérprete genial. Os laços afetivos de Camille e de Julien Dubois podem ser bastante questionados;

Camille representa, quase sempre, o papel de madrasta, sem escrúpulos. Esta mulher é o *reverso* do pai de Samson, extrapola, desde o início da narrativa, as ideias de cinismo, calculismo e oportunismo, vai explorando o talento do filho em proveito próprio. O filho reconhece com frieza o caráter vil da sua mãe: “A minha mãe era uma bruxa do piorio.”/”Sempre foi” (BPS, p. 70). O pai do pianista é evocado, apenas, uma vez, com saudade e como elemento protetor, face às exigentes lições de piano de Camille (BPS, p. 29).

A vida errante do grupo de delinquentes e a de Noodles adulto, individualista e envelhecido, tem o seu paralelo na errância de Dubois, em sentido físico, sobretudo sob o ponto de vista ontológico, pela criação das dualidades Julien-Samson e Julien-Eric. Na gênese, deparamo-nos com heróis anti-heróis que, todavia, vão revertendo as perspectivas unívocas de herói ou de anti-herói, para um ou outro, consoante a dissimulação de um se confunde, e ao espetador, e se abate sobre o outro, devido às ações mais ou menos calculadas e más ou mais ou menos espontâneas e sinceras, um com o outro e de ambos com o grupo, quer dizer, este embate é centralizante na relação entre Noodles e Max, sem que a união do coletivo seja abertamente polemizada. La Cour esclarece-nos esta perspectiva: “As is well known, most superheroes have as a shared characteristic a hidden or otherwise obscured identity separating their ‘normal’ selves from their role as superhero, carrying within the archetype a moveable rather than fixed identity” (La Cour, 2013, p. 78).

Noodles assassina e rouba cruamente, convida Deborah para jantar à beira-mar, dançam romanticamente, depois, viola-a, numa cena silenciosa na qual só se ouve a reiterada rejeição e repulsa da rapariga. A fim de configurar um processo de rutura muito mais acentuada entre ambos, a tensão crescente é enfatizada, ao longo do episódio, através dos sucessivos *close ups*. Julien planeia um encontro com Anne-Marie para atingir o inatingível Samson, jantam e dançam, passam a noite juntos, no hotel Tati. As sequências de vinhetas expõem a cumplicidade, a harmonia e a tensão sexual, mútuas e em crescendo, que desencadearão uma relação adúltera à qual Anne-Marie porá um fim, por sentir que a altura é errada, por não conseguir agir com a duplicidade requerida e intuir o objetivo inicial da aproximação de Julien a Sophie: “Sabes, às vezes, fico a pensar.../...se não era com ele que tu querias realmente estar aqui enfiado na cama” (BPS, p. 196). Apesar da indefinição do verdadeiro sentimento por esta mulher, Julien tem consciência de que a sua eventual demência não lhe tira a nitidez com que recorda todos os momentos passados com Anne-Marie (BPS, p. 205). É com o rosto iluminado que contempla a fotografia de ambos, na feira, e que Sophie lhe mostra: a leitura horizontal de três vinhetas, na parte inferior de duas pranchas, vai disponibilizando ao leitor a visão da

personagem de frente, num aberto e franco sorriso de felicidade (BPS, pp. 288-289), um grande plano semelhante ao do sorriso final de Noodles.

“I took away all your life from you. I’ve been living in your place. I took everything. I took your money. I took your girl. I left you thirty-five years of grief for having killed me. Now, why don’t you shoot?” (*Once ...*, 3h.31m.22s. a 3h.31m.41s.) — estas afirmações de Max, metamorfozando no corrupto político Bailey, encontram eco nas confissões doídas de Julien: “Imaginava como seria tocar como ele, ser como ele.”; “[c]omo é que alguém pode ser feliz a tentar ser outra pessoa?”/“Acabamos por ser apenas personagens secundárias da nossa vida.”; “[a]o roubar-lhe a Anne-Marie, eu sabia perfeitamente o que lhe estava a fazer.”/“Eu matei o François Samson” (BPS, pp. 157, 239).

De acordo com Pinho Barros (2022), a banda desenhada e o cinema partilham a associação dos elementos visual, auditivo e textual; sabemos que no domínio do cinema, o som e a imagem são indissociáveis para a perceção sensorial do registo filmico, tal como defende o académico. Pinho Barros cita Michel Chion (2005) de quem subscrevemos a afirmação que, na nossa perspetiva, sintetiza essa correlação: “We never see the same thing when we also hear; we don’t hear the same thing when we see as well” (Pinho Barros, 2022, p. 113). Ora, na banda desenhada, a permeabilidade texto/imagem é tão fundamental quanto no cinema. Parafraseando Chion, não vemos a mesma coisa quando também a lemos e não lemos o mesmo, se a imagem complementar o texto. Como referido diversas vezes, notamos que os desenhos de Cavia são tão excepcionalmente expressivos e deleitosos para os olhos que a história é contada com o mínimo de legendas, em complemento e harmonia, o leitor *lê* o texto e *lê* os desenhos, *vê* o texto e *vê* os desenhos; o desenhador Cavia *mostra* as transformações físicas e psicológicas das personagens com extremo rigor, os ambientes e os cenários são pormenorizados sem serem excessivos, adota planos bastante ousados com ligação ao universo cinematográfico, parte importante na sua vida profissional, as pranchas de formas e tamanhos diversificados acentuam as emoções das personagens, o delírio psicótico de Julien provocado pelas drogas é ilustrado de forma magistral, em dupla prancha. A tonalidade amarelo-torrado que domina na capa e na contracapa não só prenuncia a criatividade e o intelecto, a evanescência da memória, a fluidez temporal e o registo biográfico parcelar como também nos há de submergir no universo etéreo que constitui o desenrolar da história, a par do tema da música. Sendo este o elemento polarizador na construção e estruturação diegéticas — note-se a distribuição, por nós apresentada, das partes da história *como se se tratasse de uma sonata* (cf. pp. 89) —, também a evocação das diferentes peças e compositores admite a possibilidade de leitura de *Balada para Sophie*, sob o que poderá constituir-se

como uma banda sonora.⁶¹ Deste modo, a leitura abre com a audição de *Ballade pour Adeline*, interpretada por Richard Clayderman, a inspiração do título da obra de Melo e Cavia. Segue-se-lhe o hino *Picardy*, para vermos Dubois, pela primeira vez, envolvido na sublimidade de uma das interpretações de Samson, atmosfera que domina igualmente nas outras *performances* de/dos *Le(s) Poète(s) du Piano*, François Samson vs. Samson François: Prelúdio em mi menor, de Chopin e “Chopin, opus 1, nº1. ‘La Cascade’”, seguido de outros estudos do mesmo compositor, *Concerto em sol*, de Maurice Ravel, *Variações Goldberg*, de Bach, “Adágio do concerto em sol de Maurice Ravel”, “Os Nocturnos de Chopin”. Continua-se, então, com a introdução de um tema no estilo *calypso*, a que se segue a escuta de um trecho do bailado *Giselle* e, depois, talvez, Jacques Offenbach, a quem se deve a estreia, com grande sucesso, do tema musical *can-can*, na ópera-bufa *Orphée aux Enfers* (1858). Ao som de algum ritmo jazzístico, vemos Anne-Marie e Julien a dançar. O gato Maurice surge sob a melodia de Ravel. O retorno de Dubois a si mesmo ocorre com o “Opus 48, Número um, de Frédéric Chopin, em dó menor”; já no hospital, o “delírio” e o humor de Dubois levam-nos a ouvir o *Requiem*, de Mozart, a *cappella* ou não, a acompanhar a leitura da carta-testamento de Dubois para Sophie. *Ballade pour Sophie*, de Julien Dubois-Filipe Melo, conclui esta narrativa épica (BPS, pp. 13, 21-22, 35-40, 108-112, 145, 152-153, 156-157, 172-173, 182-187, 212-217, 247-249, 293- 299, 302-305).

No filme de Leone, impõe-se a banda sonora original e lânguida de Ennio Morricone que, acrescida de diversas composições a cruzar diferentes autores, épocas e estilos musicais, como *Night and Day* (1932), de Cole Porter, *Summertime, Porgy and Bess* (1935), de George Gershwin, ou *Yesterday* (1965), de John Lennon, e *La Gazza Laddra*, de Rossini, ou a *Nona Sinfonia* (1824), de Beethoven, entre outras, acentuam, tal como outros efeitos cinematográficos, a melancolia, a tristeza e a desolação. Merece referência particular a ligação entre a morte e o som da flauta de pã, atributo do deus com o mesmo nome. O som deste instrumento é ouvido quando Dominic (Noah Moazezi) é assassinado, Cockeye (Adrien Curray) fá-lo soar em alturas de maior tensão, por exemplo.

Gandelman fixa dois eixos de leitura visual de textos ou de imagens: um é metafórico, a leitura ótica, “which proceeds through semantic jumps from one corner of the picture or text to another”, o outro é tátil, “or contact vision, which bores through texture and color and fixes on nonsemantic elements in picture or text” (Gandelman, 1991, p. 12). Basta contemplar a capa de *Balada para Sophie* para pressentir que o eixo principal desta banda desenhada é a música e para sentir a arte da

⁶¹ James Rhodes, pianista anglo-espanhol, escritor e apresentador de televisão, relata vivências traumáticas na sua autobiografia, *Instrumental Memórias de música, medicina e loucura* (2017), enfatizando o poder redentor da música e expondo, previamente ao texto, o que considera ser a banda sonora do livro, a cada capítulo faz corresponder uma peça de música, interpretada por diferentes músicos; esta lista é, ainda, disponibilizada gratuitamente, na internet, em <http://bit.do/instrumental>.

música que o grafismo apurado e harmonioso de Cavia evidenciam. A estética sóbria do desenhador ressalta de imediato ao apreendermos a figura de Julien, de costas e de braços no ar, parecendo dirigir uma orquestra. Aparenta ser um maestro, que quase se ergue no ar a seguir a música do piano ou o fumo do cigarro, conciliando as sensações visual, auditiva, tátil e olfativa. Se soubéssemos da sua existência, quase apreenderíamos a composição com que o livro termina, *Ballade pour Sophie*, a homenagem de Dubois à sua filha Sophie, e a do argumentista a Beatriz Lebre, como já esclarecemos. A fluidez do amarelo torrado da capa e da contracapa e a figura caricata de robe interligam-se, também, para criar a atmosfera nostálgica que aí paira, muito próxima do desalento transmitido pela banda sonora de *Once Upon a Time in America*, reforçada pela sucessão de imagens e episódios envolvidos numa espécie de névoa que bloqueia o acesso ao tempo passado que já não existe mais.

CONCLUSÃO

O tempo da natureza, segundo Des Esseintes (Huysmans, 1884), caducara e esgotara de vez a paciência dos espíritos delicados com a repugnante monotonia das paisagens e do céu. Para criaturas dilaceradas, às voltas e reviravoltas na realidade circundante, nada convém mais do que “inverter” a tradição cultural, autonomizar-se e substituir a imitação da natureza pela análise psicológica e a tendência realista pela imaginação alienante, como forma de evasão, mas também de progressão na espiral do conhecimento pessoal, o que pressupõe a disponibilidade corajosa de cada um para revirar o que se anuncia como um desenvolvimento natural. Revirar os instintos e inclinações naturais para os seus contrários, aceitar e conviver com o reverso do heroísmo, defender o herói banal que evolui com dificuldade em situações reais e comuns: é a afirmação do anti-herói e do anti-épico e a moral que, eventualmente, este institui é a inexistência de moral, a ética do mal e da destruição ou a do próprio sofrimento inerente à condenação, prévia, ao fracasso. A irrupção brutal de impulsos internos e incontroláveis converte, obliquamente, a ética e a moral em fascínio, provado, do mal; o devir externo é um simulacro do nomadismo labiríntico da consciência, punida com o esforço de solucionar o mal de viver. O encantamento perante paisagens naturais dá lugar ao aturdimento, mesmo êxtase, mediante o testemunho abrupto da crueldade e da aparição da besta humana, e à aventura da descoberta da identidade, com a revelação assombrosamente paradoxal da dispersão, da fragmentação e da indecidibilidade da mesma.

O indecível pode ser entendido como uma falha na linguagem para exprimir certas facetas do eu, a invenção/aventura da escrita autoficcional vem colmatar, em parte, essa falta, o estilo é livre, as palavras fluem, a forma é modelável à do sujeito enunciativo, a imaginação permite que o autor jogue com os seus medos e fantasias (Gotlib, 1973; Moebius, 2009). A história apresenta realismo concetual, os temas são sérios e quotidianos. O pacto é tão paradoxal quanto o relato, ao ser personagem de ficção, o nome do autor esgota a sua relevância, outros subterfúgios conduzirão à identificação ou não e à ambiguidade. Se os factos se repetem, a vivência dos mesmos é única, sujeita a interpretações várias, e o que se propõe não é alterar a realidade física ou ontológica mas direcioná-la para vetores aclamadores do fantástico alucinante. Como referimos, em contínuo ao ato de ver, temos o de saber ver, de conseguir flexibilizar o modo de ver e sentir.

Num universo de progressões, transformações, desfigurações, metamorfoses e transfigurações, a cultura, a arte e o sujeito inscrevem-se nos mesmos métodos caleidoscópicos,

muitas vezes embrionários e experimentais que, consecutivamente, poderão evoluir para modelos de maior firmeza. Em dinamismo, as múltiplas facetas, ruturas e incoerências do eu vão resistindo à representação objetiva e ainda mais à sua explicação. A representação de um eu com traumas pode ser um sintoma da História, a indiciar a construção social e artificial do indivíduo, é sintoma de uma situação que não está inteiramente assimilada e o eu traumatizado até exprime resistência quanto à representação escrita e/ou figurativa. É igualmente uma instância percebida pela imaginação e pela linguagem, o que reforça a ideia de construção social e de significação múltipla. Como a autoficção cria o efeito de invenção, a opção por este género facilmente se torna numa forma de transmitir o indecível, como uma estratégia de representação indireta, verbal e visualmente, que relata uma experiência factual, se a distância interposta a faz sobressair como símbolo do que parece ser difícil de exprimir. Mais, admitir a ficção ao nível da estruturação diegética é admitir o relato não cronológico e favorecer a representação fragmentária e dinâmica. A variação das vozes narrativas confere mais credibilidade a um relato cujo ponto de vista aparenta ser o de quem escreve, o leitor deixa-se persuadir.

É comum encontrar relatos que contam o esforço de ser artista e o processo de criação e que se configuram como exercícios de superação⁶², mas também como expressão do sofrimento, da tortura e da maldição de ser artista (*Künstlerroman*). Em *O Diário de K.* e em *Balada para Sophie* vamos assistindo à construção e reconstrução de sujeitos e de identidades artísticas, nas áreas da música, da escrita e do circo, sendo este tomado como metáfora da vida longa e sofrida e do percurso criativo, igualmente problemático e marginal, em todas as vertentes das artes. Tentando ultrapassar diversos obstáculos, sociais e identitários, em ambas as obras e de diferentes maneiras, domina a busca de reconhecimento e de perfeição, o sofrimento, a frustração e o fracasso e o sucesso. Se o conceito de representação cumpre uma ideia de abstração da coisa representada, se a representação se reverte em imagens mentais ou pictóricas, partir da reconstrução de memórias para expor uma identidade é, em si mesmo, um processo ficcional, ou seja, o factual, os eventos do passado transformam-se em ficções no presente, pois o decurso da rememoração fica sujeito ao devir temporal e à falibilidade da memória, à ficcionalização, às interpretações do sujeito, o eu-outro do tempo presente. Nos casos que observámos, a aventura da escrita autoficcional, com a linguagem em liberdade, enunciada por Dubrovsky (1977), é transposta para a aventura figurativa da novela gráfica, como meio de

⁶² Além de remetermos para o item 3.3), do Capítulo 1, onde enunciamos bandas desenhadas nas quais essa temática está presente (Nunsky, Diogo Jesus, Francisco Sousa Lobo), referimos, a título de exemplo, os seguintes autores e textos narrativos: Honoré de Balzac, *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831), Oscar Wilde, *The picture of Dorian Grey* (1890), James Joyce, *A Portrait of the artist as a young man* (1916), James Lord, Retrato de Giacometti (2013).

formalização de identidades diegéticas ficcionais, mas também factuais, pelo modo como cada obra traduz a estética de cada autor real.

Acaso há literatura que não parta da ficcionalização vivida? Enquanto leitor de si, o sujeito integra-se no público da sua *performance*, mas não é único, o relato conduz a diversas e divergentes leituras que implicam a subjetividade dos leitores; assim, o sujeito autoficcional tende a distanciar-se ainda mais de uma potencial identidade estável. Vivencia um *processo* sempre inacabado, dinâmico, performativo e híbrido, um conjunto de práticas flexíveis que se misturam e que questionam os limites do relato pessoal e da invenção do sujeito, da representação individual e do meio utilizado. A eventual evocação do passado, por K., a existir, além de ser constituída pelo que é o presente do sujeito, é tão esquiva e fragmentária quanto a efemeridade do seu presente, ou seja, passado e presente prefiguram-se como referências estáveis e imutáveis. Lembramos parte do *incipit*/epitáfio de *O Diário de K.*: “Nada se perde, cada um traz consigo, (...) todo o seu passado, vestígios de ideias” (AMP, p. 194) —, num indivíduo que está sempre em processo de esfacelamento, que *é esfacelamento em curso*, os desenhos penumbrosos e esquivos de Abranches dimensionam o real de K. à imagem da(s) ficção(ões) da personagem e do seu sonho: “Queres ser rei? queres vingar-te?... Sonha!” (AMP, p. 183).

Para K. e para as outras personagens, o sonho é quimera, mas é, também, projeto e projeção, vontade de vida, feita de imaterialidade onírica. No retorno ao passado, Julien Dubois vai articulando a representação mental e pictórica das suas memórias e dos seus traumas com a representação verbal que contém o sujeito Dubois em outro contexto ficcional-real; com Dubois torna-se admissível a mutação nas representações do eu, no presente da enunciação. Mais do que a exposição mais ou menos sequencial de factos, as confissões deste sujeito são matéria para reapreciações, de Dubois e de Adeline/Sophie, o que não ocorre em *O Diário de K.* ou a eventual reapreciação de K., por K., é vertida em outro alter-ego complementar. Ambos, Dubois e K., revelam estratégias diferentes para expor e problematizar as suas figurações identitárias, recorrendo à entrevista-conversa, o primeiro, ao diário, o segundo, sendo este reportado como o objeto de registo/arquivo do momentâneo e do fragmentário, do efémero mas persistente, em liberdade criativa, sem que sejam filtrados pensamentos e ações.

K. oferece uma visão panorâmica do sujeito sem o reduzir a um momento preciso, há eventos, poucos, dominam as emoções, o sujeito reproduz o que pensa e sente, tal como o experiência, veiculando ideias de caos e desordem, no entanto, a justaposição de indivíduos, de dias e de noites iguais ou similares, o percurso diário de K., poderá repor alguma ordem. Ao optar pela forma

do diário, K. autentica a *sua* realidade e o realismo do *seu* conteúdo; o objeto diário é uma construção sempre latente, por não mostrar somente uma visão retrospectiva e reconfigurada. No diário, a personalidade de K. constitui a novela gráfica, na entrevista-conversa com Adeline, o “tu interpelado torna-se o si que se acusa a si mesmo” (Ricoeur, 2020, p. 129). Julien Dubois “explicita as suas contradições e as suas revoluções íntimas” (Ricoeur, 2020, p. 25), exprime a construção da sua personalidade, salienta factos e personagens traumáticos, reordena a sua história e a de François Samson.

K. e Dubois divergem, também, nas soluções apontadas, a retrospeção de Dubois é consequente e projetiva, o seu passado interliga-se ao presente, na fundação da Academia do Piolho e no reconhecimento da filiação de Sophie Landran, e adianta o futuro para as personagens da diegese, ao invés da retrospeção-introspeção de K. que se inicia e termina nele próprio, com ele próprio: a causa e a consequência confundem-se e fundem-se na sua morte, no circo, um ato que é único, dada a situação-limite em causa. Prestes a desaparecer, o sujeito fica irrepresentável, auto-desapropria-se dos outros, a morte da personagem não pode ser vista senão sob um prisma ficcional: “*passo/não-passo* para-além. Sei, imagino que este sentimento inalisável mudou o que lhe restava da existência. Como se a morte fora dele não pudesse senão embater contra a morte nele. ‘Estás vivo? Não, estás morto’ ” (Blanchot, 2003, p. 21, itálico do autor) ou, como salienta Derrida, é “no instante da morte, quando a morte chega, em que *ainda não* se está morto para se estar *já* morto, no mesmo instante” (Derrida, 2004, p.71; itálico do autor) que se vive a imortalidade e se experiencia a divisibilidade do instante.

O entrelaçamento das vozes narrativas facilita a fluidez ontológica, a conjugação da voz do passado, da voz do presente e da que expõe as fissuras futuras põe em relevo a ideia de que as emoções não são descontínuas nem intermitentes. É o leitor que estabelece a ligação entre estas vozes, cada uma ajuda à reconstrução do eu no texto, cada uma deixa de ser um eu para ser uma das vozes do sujeito enunciador, com a porosidade entre elas a torná-las ficcionais, contrariamente à do indivíduo real. Em cada momento que é presentificado nas pranchas, coexistem o passado e o futuro. Dubois relembra uma série de episódios organizados sequencialmente, K. expõe-se, reiteradamente, como sobreposição de identidades *como se* formatasse uma unidade, ontologicamente aparente, percecionamo-lo gráfica e visualmente, sempre que exterioriza mais uma das suas dobras internas — *plis*, ou seja, sempre que se confronta com cada uma das alteridades. Esta indefinição e dinamismo temporal e identitário tem reflexos na presença, consciente, de procedimentos ficcionais na escrita autobiográfica, quer dizer, das premissas de autenticidade de Lejeune (1975) passa-se a um

paradigma de fragmentação cujo fundamento assenta na interioridade do sujeito. O “ativismo” do leitor conduz a maior ou menor envolvimento do próprio na narrativa.

Ao longo desta tese, insistimos em associar aos conceitos de autobiografia e de autoficção todas as formas narrativas nas quais o “autor” é o eixo discursivo, “abstraídos” do facto de as novelas gráficas estudadas serem ficcionais ou empíricas. Vimos a representação do padecimento como uma forma de entendimento e de superação da dor e como projeção de um olhar pessoal ao mesmo tempo que se conta um momento histórico-ficcional determinado que não é exclusivo de um sujeito, mas é uma visão partilhada do mundo; entendemos o eu, singular e replicado, como testemunha privilegiada do acontecimento. Fomos levantando questões e veiculando conclusões, em domínios tão arenosos e deslizantes como a existência humana e a sua representação artística; respeitamos o pacto de leitura e questionamo-lo, transpusemo-lo e subvertemo-lo, pretendemos ser objetivos e racionais, mas muito facilmente derrapámos para os seus contrários. Vagueámos entre os “*known knowns* (o que sabemos que sabemos), os *known unknowns* (o que sabemos que não sabemos), e os *unknown unknowns* (o que não sabemos que não sabemos, (...): [que] estão para além do que a nossa imaginação pode imaginar” (Ferlinghetti, 2019, pp.134-135).

Confrontados com a abrangência e a complexidade dos assuntos que nos dispusemos a abordar, com a multiplicação terminológica e com a pluralidade de designações, na banda desenhada/novela gráfica, na escrita e na representação do eu, no procedimento medial e intermedial, deparamo-nos, agora, com realidades muito mais vastas e espessas. Mantivemos as ideias de que um *medium* não exclui o outro e de que a interação entre uns e outros fundamenta não só a divulgação do texto de origem e do texto segundo, como o enriquecimento cultural que daí deriva, pela criação de outras obras e autores, outros públicos, outras expectativas e experiências, frequentemente autonomizadas dos textos-fonte. Tal como esclarece Elleström (2017), a adaptação (nomeia o processo e o produto resultante), enquanto “um tipo específico de transformação de mídias” (*apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 17), concebe outras perspetivas de significação, interpretação e valorização de ambos os textos de que não se excluem as que são específicas das linguagens mediais selecionadas.

Seguimos as propostas de Rajewsky (2012) quanto à intermedialidade como fenómeno cultural e onde são incluídas todas as formas de relação entre os media, transposição, combinação e referência, em virtude das correspondências que estabelecemos entre diversos universos mediais e artísticos, e como categoria de análise, ao compararmos as novelas gráficas entre si e a de Abranches com a narração de Brandão, bem como a narrativa de Melo e Cavia e o filme de Leone, além das

correlações subentendidas entre as novelas gráficas e o universo das artes visuais. Cientes do predomínio da linguagem verbal no texto brandoniano, do apelo deste texto narrativo à criatividade do recetor e da simultaneidade gráfica e visual da novela gráfica, problematizamos ideias, comparamos diferentes meios, analisamos diferentes linguagens em inter-relação. Abranches propõe-nos um produto original, uma outra forma sensorial, que expande o significado do texto de Brandão; Melo e Cavia criam uma biografia que, além de os consagrar como autores, os mantém imersos nos domínios da música e da novela gráfica, os quais são tão apreciados por ambos. Apercebemo-nos do recrudescimento da narrativa gráfica autobiográfica, subtipo para o qual poderíamos averiguar diversas causas; parafraseando Marco Mendes (2022), resguardamo-nos no facto de que o “material” a que cada autor recorre lhe ser bem familiar. É de sublinhar que esta vaga autobiográfica na banda desenhada não pode ser percecionada sem aquela que abrange, simultaneamente, o *medium*.

Sem que tenhamos perdido, de todo, o rumo, julgamos ter cumprido os desafios. Lançamos, por isso, o repto de que esta reflexão traga algum contributo para os Estudos Comparatistas e Interartes, que se torne num estímulo para a divulgação e apreciação da banda desenhada/novela gráfica, sabendo de antemão que as nossas observações não são senão um *processo em curso*.

BIBLIOGRAFIA

Obras analisadas

Abranches, F. (2001). *O Diário de K*. Edições Polvo.

Brandão, R. (2005). *História dum Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício) A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Relógio D'Água. [1ª edição 1896, 1926]

Melo, F. & Cavia, J. (2020). *Balada para Sophie*. Tinta da China.

Obras literárias e novelas gráficas/bandas desenhadas

Abranches, F., Bandeira, J., Burgos, P., Mateus, J., Morais, J. M., Prado, M., Saraiva, N. Saúde, P. V. & Worm, M. J. (1990). *Lx comics. N.º1*. MFCR, Lda.

Abranches, F., Álvares, N., Connefrey, D., Fragateiro, F., Lobo, M. S., Lucas, J., Mateus, J., Mimi, Saraiva, N. & Zepe (1990). *Lx comics. N.º 2*. MFCR, Lda.

Abranches, F., Connefrey, D., Corbel, A., Lemos, A., Geirinhas, A., Godinho, R., Lucas, J., Martins, C., Martins, F., Mimi, Morais, J. M., Perdigão, R., Raposo, P., Relvas, F., Rodrigo, E., Saraiva, N. & Zepe. (1991). *Lx comics. N.º3*. MFCR, Lda.

Abranches, F. (2019). *Selva!!!*. Umbra Edições.

Baeza, A., Ferreira, A., Hetamoé, Neto, S. & Rudolfo (2005). *Malmö kebab party*. Chili Com Carne.

Baeza, A. (2013). *Our library*. Miniküs

Baeza, A. (2013). *Nubes de talco*. Bombas para Desayunar.

Ballard, J. G. (1996). *Crash*. Relógio D'Água.

Baptista, T. (2011). *Fábricas, baldios, fé e pedras atiradas à lama*. Oficina do Cego associação Célula & Membrana/a9))).

Baptista, T. (2017). *Berlim cidade sem sombras*. Chili Com Carne.

- Bechdel, A. (2006). *Fun home: a family tragicomic*. Houghton Mifflin.
- Binet, C. (1981). *L' institution*. Fluide Glaciale.
- Borges, J. L. (1944). Pierre Menard, autor del Quijote. Ficciones. *Obras Completas 1923-1972*, Emecé Editores
- Bradbury, R. (2022). *O homem ilustrado*. Cavalo de Ferro.
- Brandão, R. (2007). *O Rei Imaginário A primeira edição de três peças de Raul Brandão*.
<https://bibliotronicaportuguesa.pt>
- Brandão, R. (2011). *Húmus*. Bertrand.
- Brito, P. (2000). 18.40. In *Transcomix, Lx ao Quadrado*. Bedeteca.
- Brito, P. & Fazenda, J. (2021). *Tu és a mulher da minha vida, ela a mulher dos meus sonhos*. A Seita.
- Burgos, P. (2013). *Aibag e outras histórias*. Mundo Fantasma.
- Burgos, P. & Cotrim, J. P. (2013). *Á esquina*. Campo das Letras.
- Burgos, P. (2019). *O Colecionador de tijolos*. Chili Com Carne.
- Calvino, I. (1990). *Se numa noite de Inverno um viajante*. Dom Quixote.
- Chico & Afonso, O. (2022). *Os/Les portugueses*. Ala dos Livros.
- Campos, D. (2006). *Kassumai*. Chili Com Carne
- Carola, J., Duarte, G., Filipe, E., Matos, A. M., Tomé, J., Mariano, R., Moura, R., Neto, S., Pereira, A, Sofia, C. & Vês, D. (2021). *Querosene*. Chili Com Carne.
- Cortesão, A. (1999). *A minha vida é um esgoto*. Baleia Azul.
- Dostoievsky, F. (2001). *Crime e castigo*. Editorial Presença.
- Dostoievsky, F. (2012). *Os irmãos Karamazóv*. Relógio D'Água.
- Dranso, N. (2019). *Sabrina*. Porto Editora.
- Eisner, W. (1978). *A contract with God and other tenement stories*. Baronet Books.
- Eliot, T.S. (2004). *Quatro quartetos*. Relógio D'Água.

- Fazenda, J. & Marte (1998). *Loverboy*. Polvo.
- Farrajota, M. (1998). *É sempre tarde demais...* Bedeteca.
- Farrajota, M., Martins, R., Pires, J., Ribeiro, A. & Rodrigues, S. (2011). *Boring Europa*. Chili Com Carne.
- Farrajota, M. (2017). *Noitadas, deprês e bubas*. Chili Com Carne.
- Feitor, J. (2000). Uma perna maior do que a outra. In *Transcomix, Lx ao Quadrado*. Bedeteca.
- Ferlinghetti, L. (2019). *Rapazinho*. Quetzal Editores.
- Geirinhas, A. (1999). *Alice*. Bedeteca de Lisboa.
- Geirinhas, A. (2003). *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer # 2*. Mimesis.
- Gonçalves, A. J. (1992). *Filipe Seems*. Edições ASA.
- Gonçalves, A. J. & Silva, N. A. (1993). *Ana*. Edições ASA
- Gonçalves, A. J. & Zink, R. (1997). *A arte suprema*. Edições ASA.
- Gonçalves, A. J. (2010). *Subway life*. Assírio & Alvim.
- Gonçalves, A. J. (2017). *A minha casa não tem dentro*. Abysmo.
- Gonçalves, A. J. (2021). *Desenhar do escuro*. Edição de autor.
- Huysmans, J.K. (2020). *À rebours*. eBooksFrance.
- Janus (2011). *O pénis assassino*. Mmmnnnrrrg.
- Janus (2015). *O macaco Tozé*. Chili Com Carne.
- Kafka, F. (2018). *A metamorfose*. Livros do Brasil.
- Kundera, M. (1985). *A insustentável leveza do ser*. Dom Quixote.
- Lobo, F. S. (2013). *O desenhador defunto*. Chili Com Carne.
- Lobo, F. S. (2014). *O andar de cima*. Chili Com Carne.
- Lobo, F. S. (2015). *O problema Francisco*. Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).
- Lobo, F. S. (2015). *I like your art much*. Edição de Autor.

- Lobo, F. S. (2017). *Deserto/Nuvem*. Chili Com Carne.
- Lobo, F. S. (2018). *Pequenos problemas*. Chili Com Carne.
- Lobo, F.S. (2021). *Palácio 002*. Edição de autor.
- Lobo, F.S. (2022). *Gente Remota*. Chili Com Carne.
- Majer, B. (2022). *Estes dias*. Polvo.
- Matos, A. M. (2019). *Passe social*. Erva Daninha.
- Matos, A. M. (2021). *Hoje não!* Chili Com Carne
- Mazzuchelli, D. (2009). *Asterios Polyp*. Casterman.
- Melo, F. & Cavia, J. (2010). *As incríveis aventuras de Dog Mendonça e Pizzaboy*. Tinta da China.
- Melo, F. & Cavia, J. (2014). *As extraordinárias aventuras de Dog Mendonça e Pizzaboy II Apocalipse*.
Tinta da China.
- Melo, F. & Cavia, J. (2014). *As fantásticas aventuras de Dog Mendonça e Pizzaboy III Requiem*. Tinta
da China.
- Melo, F. & Cavia, J. (2016). *Os vampiros*. Tinta da China.
- Melo, F. & Cavia, J. (2021). *Comer /Beber*. Companhia das Letras.
- Marco, M. (2012). *Diário rasgado*. Turbina.
- Marco M. (2021). *Zombie*. Turbina.
- Mendes, M. (2021). *Tutti frutti*. Turbina.
- Mendes, M. (2022). *Juventude*. A Seita.
- Monteiro, P. (2021). *O amor infinito que te tenho e outras histórias*. Polvo.
- Nunsky . (1997). *88*. Chili Com Carne.
- Nunsky. (2014). *Erzsébet*. Chili Com Carne.
- Nunsky. (2022). *Companheiros da penumbra*. Chili Com Carne.
- Mann, T. (2020). *A montanha mágica*. Relógio D' Água

- Musil, R. (s.d). *O homem sem qualidades*. Livros do Brasil.
- Pacheco, L. (2000). *Isto de estar vivo*. Contraponto.
- Pedrosa, C. (2012). *Portugal*. Edições ASA
- Pessoa, F. (1993). *Poemas de Alberto Caeiro*. Ática.
- Pessoa, F. (1995). *Poesias*. Ática.
- Pestana, T. C. (2005). *Postais de viagem*. Marca de Fantasia.
- Pinheiro, C. & Sousa, N. (2012). *Sobrevida*. Imprensa Canalha.
- Proust, M. (2001). *Em busca do tempo perdido*. Livros do Brasil.
- Régio, J. (1982). *Jogo da cabra cega*. Brasília Editora.
- Relvas, F. (1998). *L123; seguido de Cevadilha Speed*. Associação Salão Internacional de Banda Desenhada do Porto.
- Relvas, F. (2012). *Sangue violeta e outros contos*. El Pep.
- Relvas, F. (2015). *The true story of my rebel left slipper*.
<https://divulgandobd.blogspot.com/2015/04/>
- Relvas, F. (2021). *Concerto para 8 infantes e um bastardo seguido de niuork*. A Seita.
- Rhodes, J. (2017). *Instrumental Memórias de música, medicina e loucura*. Alfaguara.
- Saraiva, N. & Pinto, Júlio (1995). *Filosofia de ponta*. Contemporânea.
- Sá-Carneiro, M. (1939). *Dispersão*. Presença.
- Saramago, J., (2019). *Último Caderno de Lanzarote O diário do ano do Nobel*. Porto Editora.
- Satrapi, M. (2000). *Persépolis*. Bertrand Editora.
- Simão (Mosi), J. (2016), *Altemente*. A Seita.
- Spiegelman, A. (1986). *Maus*. Bertrand Editora.
- Svevo, I. (2009). *A consciência de Zeno*. Dom Quixote.
- Tardi, R. (2012). *Moi, René Tardi, prisonnier de guerre au Stalag II B*. Casterman.

Tolstoi, L. (2006). *Ana Karenina*. Relógio D' Água.

Verlaine, P. (1979). *Art poétique* (Jadis et naguère, 1884). Poésie Gallimard.

Bibliografia teórico-crítica

Alary, V., Corrado, D. & Mitaine, B. (dir.). (2015). *Autobiographismes. Bande dessinée et représentation de soi*. Georg Éditeur.

Alberca, M. (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción, Rapsoda. *Revista de Literatura*, 1, 2009. <https://pt.scribd.com/document/356420762/autobiografia-vs-autoficcion-pdf>

Adorno, T.W. (1981). *Crítica cultural e sociedade*. MIT Press.

Agamben, G. (1999). *Ideia da prosa*. Cotovia.

Agamben, G. (2005). *Profanations*. Bibliothèque Rivages.

Agamben, G. (2007). *Bartleby escrita da potência seguido de Bartleby, O Escrivão de Herman Melville*. Assirio & Alvim.

Álvares, C. (2020). Tintin orphelin. Une approche du héros hergéen à travers le motif de l' enfant trouvé. *Synergies Espagne*, 13, 159-171. <https://gerflint.fr/Base/Espagne13/alvares.pdf>

Álvares, C. (2019). La réinvention de l'imaginaire héroïque dans la bande dessinée d'aventure. Vicissitudes du paradigme tintinesque dans Spirou 1938–2018. *Revue Romane* issn 0035-3906. <https://doi.org/10.1075/rro.19009.alv>

Arendt, H. (1996). *Considérations morales*. Editions Payot et Rivages.

Arendt, H. (2003). *Eichmann em Jerusalém Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Tenacitas.

Arendt, H. (2018). *As origens do totalitarismo*. (8ª edição). Dom Quixote

- Aschheim, S. (2014, 4 de setembro). SS-Obersturmbannführer (Retired). *New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2014/09/07/books/review/eichmann-before-jerusalem-by-bettina-stangneth.html>
- Bachelard, G. (2003). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Bachelard, G. (2009). *O ar e os sonhos*. Martins Fontes.
- Baetens, J. (2009). Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites. *Cahiers de Narratologie*, 16
<http://narratologie.revues.org/974>
- Baetens, J. (2011). Abstraction in comics. *SubStance*. 40 (1), 94-113.
<https://www.jstor.org/stable/41300190>
- Baetens, J. (2013). Autobiographies et bandes dessinées. *Belphégor*. IV (1).
http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html [11/28/2013]
- Baetens, J. & Frey, H. (2014). *The graphic novel: an introduction*. Cambridge University Press.
- Baetens, J. & Sánchez-Mesa, D. (2015). Literature in the expanded field: intermediality at the crossroads of literary theory and comparative literature. *Interfaces* 36 | 2015.
<http://journals.openedition.org/interfaces/245>
- Baetens, J. (2020). *Adaptation et bande dessinée. Eloge de la fidélité*. Les Impressions Nouvelles.
- Blanchot, M. (2003). *O instante da minha morte*. Campo das Letras.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.
- Barrento, J. (1984). Os universos da crítica ou sem mim falta-me qualquer coisa. *Colóquio / Letras*, 79. FCG.
- Barros, D. P. (2022). *The clear line in comics and cinema: A transmedial approach*. Leuven University Press.
- Barthes, R. (2018). *O óbvio e o obtuso*. Edições 70.

- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Antígona.
- Bataille, G. (1991). *Teoría de la religión*. Taurus.
- Bataille, G. (1998). *A Literatura e o mal*. Vega.
- Baudelaire, C. (2013). *O pintor da vida moderna*. Vega.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Almedina.
- Beaubois, V. (2017). Le concept de médium chez Arthur Danto: les choses banales comme médiums?
Appareil <http://journals.openedition.org/appareil/2363>
- Beaujour, M. (1980). *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Seuil.
- Blich, B. B. (2013). Comics at the service of information The case of Rodolphe Töpffer. *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem*, 24 | 2013.
<http://journals.openedition.org/bcrfj/7178>
- Boléo, J. P. P. & Pinheiro, C. B. (2000). *Das Conferências do Casino à Filosofia de ponta Percurso histórico da banda desenhada portuguesa*. Bedeteca.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (2000). *Remediation Understanding new media*. The MIT Press.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard.
- Bernardo, F. (2004). Sim, adeus a Jacques Derrida. *Revista Filosófica de Coimbra*, 26.
 Universidade de Coimbra.
- Bernarda, T. da. (2013, 21 de novembro). A banda desenhada nunca vai morrer. *Público*.
<https://www.publico.pt/2013/11/21/culturaipilon/noticia/a-bd-independente-portuguesa-dentro-e-fora-das-prateleiras-1613246>
- Berthou, B. (2010). Adaptations : une certaine littérature. *du9. L' autre bande dessinée*.
<https://www.du9.org/dossier/adaptations-une-certaine/>
- Borja, L (1982). *Os Nephelibatas*. Sociedade Martins Sarmiento.
- Borne, É. (1958). *Le problème du mal*. PUF

- Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales* (62/63), 69-72.
- Brun, J. (1991). *O neoplatonismo*. Edições 70.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da Vanguarda*. Vega.
- Calvino, I. (1990). *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Teorema.
- Clair, J. (2004). *La Grande Parade Portrait de l'artiste en clown*. Musée des Beaux-Arts du Canada/Éditions Gallimard.
- Cleto, F. P. (1 de novembro de 2022). "É bom que temas como a emigração sejam falados", diz o argumentista Olivier Afonso. *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/artes/amp/e-bom-que-temas-como-a-emigracao-sejam-falados-diz-o-argumentista-olivier-afonso-15309095.html/>
- Canelas, L. (2016, 30 de maio). Na guerra morre-se muitas vezes. *Público*. <https://www.publico.pt/2016/05/30/culturaipsilon/noticia/na-guerra-morre-se-muitas-vezes-1732902>
- Cantista, M. J. (2001). O Mal : sua banalidade e radicalidade em Hannah Arendt. *Revista da Faculdade de Letras: Filosofia*, 18, 19-34. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/7949>
- Ceia, C. (s/d). *E - Dicionário de termos literários*. <https://edtl.fcsh.unl.pt/>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Chute, H. (2010). *Graphic women life narrative & contemporary comics*. Columbia University Press.
- Chute, H. (2012). El cómic como archivo: MetaMetaMaus. *E-Misférica*, 9, (1 e 2). <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/chute>
- Chute, H. (2016). *Disaster drawn. Visual witness, Comics, and documentary form*. Harvard University Press.
- Clüver, C. (2006). Inter textus / Inter artes / Inter media. *AletriA Revista de Estudos de Literatura*, jul.-dez., 11-41. <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>

- Clüver, C. (2011). Intermidialidade. *Pós: Belo Horizonte*, 1, (nº2), 8-23.
- Cluver, C. (2009). Interart studies An introduction. *Media inter media Essays in honor of Claus Cluver*. Rodopi.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Éditions Tristram.
- Correia, C. & Lameiras, J. M. (2022). *Conversas de banda desenhada*. A Seita.
- Cosker, C. (2021). Les Belles fidèles : de l'adaptation en bande dessinée littéraire. *Acta fabula*, 22 (7).
<http://www.fabula.org/lodel/acta/document13802.php>
- Cotrim, J. P. (2005). *A vontade de estar n' A Berlinda. Bordalo n'A Berlinda*. Biblioteca Nacional de Portugal. <https://purl.pt/273/1/jp-cotrim-01.html>
- Crom, N. (2014, 29 de agosto). Serge Doubrovsky, inventeur de l'autofiction : Un individu, ce n'est pas que beau à voir. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/livre/serge-doubrovsky-inventeur-de-l-autofiction-un-individu-ce-n-est-pas-que-beau-a-voir,116117.php>.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Éditions du Minuit.
- Derrida, J. (1984). *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Galilée.
- Derrida, J. (2004). *Morada Maurice Blanchot*. Vendaval.
- Dias, A. M. L. (2003). *O diário da morte do palhaço K. Transposição intersemiótica de Raul Brandão a Filipe Abranches*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras Universidade do Porto.
<https://repositorio-aberto.up.pt>
- Dias, J. M. <http://kuentro.blogspot.com/2014/05/fernando-relvas-para-uma.html>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002). *Kafka para uma literatura menor*. Assírio & Alvim.
- De Man, P. (1979). *Autobiography as de-facement. The rhetoric of romanticism*. Columbia University Press.

- Direitinho, J. R. (2022, 21 de janeiro). Martin Ersten: Senti que Fome poderia ser um romance autobiográfico. *Público*. <https://www.publico.pt/2022/01/21/culturaipilon/noticia/martin-ernstsen-senti-fome-romance-autobiografico-1992366>
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Gallimard
- Doubrovsky, S. (1980). Autobiographie/vérité/psychanalyse. *l'Esprit créateur*, XX, (3), 87-97. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Doubrovsky_Autobiographie_Ve%CC%81rite%CC%81_Psychanalyse.pdf
- Dunlap, D. W. (2009, 31 de julho). Behind the Scenes: Edgar Martins Speaks. *New York Times*. <https://lens.blogs.nytimes.com/2009/07/31/behind-10/>
- Eagleton, Terry. (2010). *Sobre el mal*. Ediciones Península.
- Eco, U. (1989). *Obra aberta*. Difel
- Ellestrom, L. (2019). *Transmedial narration. Narratives and stories. Different media*. Palgrave.
- Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art*. Poorhouse Press.
- Eisner, W. (1986). *La Narración Gráfica*. Norma Editorial.
- Eisner, W. (1996). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. Poorhouse Press.
- Fietta, J. (2006, 28 de janeiro). El color es una sustância, un valor físico. *El País*. https://elpais.com/diario/2006/01/28/babelia/1138406768_850215.html
- Figueiredo, E. (2020). O romance contemporâneo. *ALEA*, 22/3, 232-246. <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2020223232246>
- Fischer, C. (2015). Intermedia et intermédialités. *Intermédialités. Société Française de Littérature Générale et Comparée*. <https://www.lucie-editions.com/medias/sflgc2015.pdf>
- Foucault, M. (1983). A escrita de si. *Ética, Sexualidade, Política*. http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault_A_escrita_de_si.pdf

- Freud, S. (1980). *Conferência XXIII Os Caminhos da Formação dos Sintomas. Conferências Introdutórias sobre psicanálise (Parte III) (1915-1916)*. Vol. XVI. Imago.
- Freud, S. (1999). *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial.
- Friedman, K. & Díaz, L. (2018). Intermedia, multimedia and media. *Adaptation and convergence of media high culture intermediality versus popular culture intermediality*. Alto Arts Books.
https://monoskop.org/images/6/66/Friedman_Ken_Diaz_Lily_2018_Intermedia_Multimedia_and_Media.pdf
- Frota, G. (2020, 9 de setembro). *Filipe Melo e Juan Cavia à procura das suas inquietações*. Público.
<https://www.publico.pt/2020/09/30/culturaipilon/noticia/juan-cavia-filipe-melo-procura-inquietacoes-1933351>
- Gandelman, C. (1991). *Reading pictures, viewing texts*. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Garcia, S. (2010). *La novella gráfica*. Astiberri.
- Gasparini, P. (s/d). *Chronique de l'autofiction*. <https://books.openedition.org/pul/32247>
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction une aventure du langage*. Seuil.
- Gasset, O. Y (2003). *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*. Almedina.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *Le récit cinématographique: cinéma et récit II*. Armand Colin.
- Gaudreault, A. & Marion, P. (2002). *The cinema as a model for the genealogy of media. Convergence, 8 (4)*, 12-18. <https://doi.org/10.1177/135485650200800402>
- Genette, G. (1996). *Discurso da narrativa*. Vega.
- Ghirardi, A. L., Rajewsky, I. & Diniz, T. F. N. (2020). Intermediality and intermedial references: an introduction. *Revista Letras Raras, 9 (3)*, 11-22.
- Glaser, A. S. (2009). *Media inter media Essays in honor of Claus Cluver*. Rodopi.

- González, A. J. G. & Pardo, P. J. (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. *Adaptación 2.0 Estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José António Pérez Bowie*. Éditions Orbis Tertius.
- Grell, I. & Genon, A. (s.d.). <http://autofiction.org/>
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. University Press of Mississippi.
- Groensteen, T. (2013). *Comics and narration*. University Press of Mississippi.
- Groensteen, T. (2017). Pierre Fresnault-Deruelle: un homme de l'image. *Neuviemeart2.0. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*.
<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1123>
- Groensteen, T. (2019). L'élasticité du temps dessiné. *Todas as letras*, 21 (1), 15-27.
<http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v21n1p15-27>
- Grossegese, O. (1993). A Correspondência de Fradique Mendes – uma auto-necrografia. // *Encontro internacional de queirosianos*, 227-240.
https://www.edu/47864517/A_Correspondência_de_Fradique_Mendes_uma_auto_necrografia
- Grossegese, O. (2001). Memória e leitura. Sobre a posteridade em Eça de Queirós. *O Escritor*, 15/16/17, 110-122. Ass. Portuguesa de Escritores.
https://www.academia.edu/15638510/Memória_e_Leitura_Sobre_a_posteridade_em_Eça_de_Queirós.
- Guérin, M. (2016). Qu' est-ce qu' un médium artistique? *Appareil*. 17 | 2016.
<http://journals.openedition.org/appareil/2308>
- Halpern, M. (2020, 13 de dezembro). O Mal Não Existe, de Mohammad Rasoulof: Em nome da liberdade de expressão. *Visão*. <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2020-12-13-o-mal-nao-existe-de-mohammad-rasoulof-em-nome-da-liberdade-de-expressao/>

- Henriques, F. (org.) (2005). *Paul Ricoeur e a Simbólica do mal*. Edições Afrontamento.
- Higgins, D. (2017). Sur les intermédia. *Appareil*. 18 | 2017.
<http://journals.openedition.org/appareil/2379>
- Hirsch, M. (1992-93). Family pictures: Maus, mourning, and post-memory. *Discourse, Special issue: The emotions, gender, and the politics of subjectivity*, 15, (2), 3-29.
<https://www.jstor.org/stable/41389264>
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29 (1), 103–128.
<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Jacob, A. (1998). *O homem e o mal*. Instituto Piaget.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona.
- Kierkegaard, S. (2017). *O desespero humano (doença até à morte)*. Levoir.
- Koch, T. (2022a, 1 de fevereiro). _ Novelas, cómics, videojuegos, películas o espectáculos: todo lo que tiene éxito termina en adaptación, *El País*. <https://elpais.com/cultura/2022-02-01/novelas-comics-videojuegos-peliculas-o-espectaculos-todo-lo-que-tiene-exito-termina-en-adaptacion.html>
- Koch, T. (2022b, 13 de junho). Las drogas, la creatividad, el calentamiento global, o las tiranias también pueden ser narrados em cómic, *El País*. <https://elpais.com/cultura/2022-06-13/las-drogas-la-creatividad-el-calentamiento-global>
- Koselleck, R. (2012). *Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Editorial Trotta.
- Krajewski, P. (2017.) La quadrature de la bande dessinée. *Appareil* 17 | 2016.
<http://journals.openedition.org/appareil/2328>
- Kristeva, J., Jean-Michel, R. et al. (1979). Le vréal (11-35). In *Folle vérité: Vérité et vraisemblance du texte psychotique*. Seuil.

- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Kukkonen, K. (2013). *Studying comics and graphic novels*. John Wiley & Sons.
- La Cour, E. (2013) *The "graphic novel": Discourses on the archive*. Tese de Doutoramento, University of Amsterdam. <https://dare.uva.nl/search?identifier=d188b225-1b84-44c0-bd6d-3a71ed93a99a>
- La Cour, E. (2016a). Comics as a minor literature. *Image & Narrative: online magazine of the visual narrative*, 17 (4), 79-90. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1336>
- La Cour, E., & Spanjers, R. (2016b). Ingratiation, appropriation, rebellion: comics' sociability in the milieux of art and literature. *Image & Narrative: online magazine of the visual narrative*, 17 (4), 1-4. <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1312>
- La Cour, E. et al. (2022). *Key Terms in Comic Studies*. Palgrave.
- Larrauri-Max, M. (2001). *La Libertad según Hannah Arendt*. Tàndem Ediciones.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Seuil.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Seuil.
- Lejeune, P. (1986). *Moi aussi*. Seuil.
- Lejeune, P. (1998). *Pour L 'Autobiographie*. Seuil.
- Lejeune, (2005). *Signes de vie Le pacte autobiographique 2*. Seuil.
- Lopes, M. (2023, 3 de março). O dark side do Porto, anos 1990, uma história para todos os tempos. *Ípsilon, Público*. <https://www.publico.pt/2023/03/03/culturaipilon/noticia/dark-side-porto-anos-1990-historia-tempos-2040693>
- Lyotard, J. F. (1984). *A condição pós-moderna*. Gradiva.
- Macé, M. (2004). *Le genre littéraire*. Flammarion.
- Machado, A. M. (1999). *Raul Brandão Entre o romantismo e o modernismo*. Editorial Presença.

- Mainardi, P. (2007). The Invention of Comics. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 6, (1).
<http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/145-the-invention-of-comics>
- Mao, C. (2013). L'artiste de bande dessinée et son miroir: l'autoportrait détourné. *Comicalités, Représenter l'auteur de bandes dessinées*. <https://doi.org/10.4000/comicalites.1702>
- Mao, C. (2014). *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013): Transgression, hybridation, lyrisme*. Tese de Doutorado, Universidade Paris-Sorbonne.
<http://www.theses.fr/2014PA040091/document>
- Marin, L. (1981). *La voix excomuniée - Essais de mémoire*. Editions Galilée.
- Marion, P. (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Seuil.
- Marmeleira, J. (2020, 29 de junho). O desenho de Diogo Jesus é uma aventura épica. *Ípsilon.Público*.
<https://www.publico.pt/2020/06/29/culturaipsilon/noticia/desenho-diogo-jesus-aventura-epica-1921562>
- Marmeleira, J. (2021, 5 de setembro). No meio do nada, em busca de uma nova casa. *Ípsilon.Público*, <https://www.publico.pt/2021/09/05/culturaipsilon/critica/meio-nada-busca-nova-casa-1975960>
- Martins, A. F. (2014). *Autoficções do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado, Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
<https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>
- Martins, F. (2020). *Filipe Melo. Quando não se tem muitos dramas na vida, tende-se a sofrer pelas pequenas coisas*. <https://magg.sapo.pt/cultura/artigos/filipe-melo-dramas-vida-sofrer-pequenas-coisas>
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: the invisible art*. HarperCollins Publishers.
- McCloud, S. (2006). *Making comics: storytelling secrets of comics, manga, and graphic novels*. HarperCollins Publishers.

- McLuhan, M. (2000). *Os meios de comunicação como extensão do homem (Understanding media)*. Cultrix.
- Méchoulan, É. (2010). Intermédialité: ressemblances de famille. *Intermédialités/Intermediality*, 16, 233–259. <https://doi.org/10.7202/1001965ar>
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005). There are no visual media. *Journal of visual culture*, 2(2), 395-406. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1470412905054673>
- Mikonnen, K. (2017). *The narratology of comic art*. Routledge.
- Miller, A. (2007). *Reading bande dessinée. Critical approaches to french-language comic strip*. The University of Chicago Press.
- Mongin, O. (2005). O pensamento do mal em Paul Ricoeur: um percurso aporético. In Henriques, F. (org) (2005). *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*. Edições Afrontamento.
- Montaigne, M. de (1595). *Essais Livre premier*. <https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance>
- Morão, P. (2023). O retrato em literatura – alguns aspetos. *Conversas sobre retrato Portrait talks*. <https://doi.org/10.34619/wodx-p2wi>
- Moreira, J. & Freitas, J. H. (2022). *Variantes Uma homenagem à BD portuguesa*. A Seita.
- Mortimer, A. K. (2009). Autofiction as allofiction Doubrovsky's L'après-vivre. *L'esprit Créateur*, 49, 22-35. <https://www.espritcreateur.org/article/autofiction-allofiction-doubrovskys-lapr%C3%A8s-vivre>
- Moura, P. (2002). Ambiguidade Um ensaio de leitura metodológica com *O Diário de K.*, de Filipe Abranches. *Quadrado*, nº4.
- Moura, P. (2008). *Memória na banda desenhada Presença e leituras da memória em sete casos da banda desenhada contemporânea francófona*. Dissertação de Mestrado em Filosofia, Estética, Universidade Nova de Lisboa.

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/82178/2/Pedro%20Moura%20-%20Mem%C3%B3ria%20na%20banda%20desenhada>

Moura, P. (2011) <http://galeriadamaaflita.blogspot.com/2011/01/jucifer-galeria-dama-aflita-e-joao.html>

Moura, P. (2015), <http://lerbd.blogspot.com/2015/05/tres-titulos-francisco-sousa-lobo.html>

Moura, P. (2017). *Small panels for lower ranges. An interdisciplinary approach to contemporary portuguese comics and trauma*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa e Faculteit Letteren Katholieke Universiteit Leuven.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29139?locale=en>

Müller, J. E. (2006). Vers l'intermédialité Histoires, options et positions d'un axe de pertinence. *MédiaMorphoses*, 16, 99-110. Armand Colin.

Nietzsche, F. (1978). *Assim falou Zaratustra*. Europa-América.

Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Biblioteca Edaf

Nochlin, L. (1995). *The body in pieces The fragment as a metaphor of modernity*. Thames & Hudson.

Ottinger, D. (2004). Le cirque de la cruauté Portrait du clown contemporain en Sisyphe. In Clair, J. (2004). *La Grande Parade Portrait de l'artiste en clown*. Musée des Beaux-Arts du Canada/Éditions Gallimard.

Paniagua, R. C. (2013). La Intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos: Revista electrónica de historia*, 14, 169-179. <https://www.scielo.sa.cr/pdf/dreh/v14n2/a06v14n2.pdf>

Peeters, B. (1998). *Case, planche, récit: comment lire une bande dessinée*. Casterman.

Pessoa, C. (2005). *Roteiro breve da banda desenhada em Portugal Da picaresca viagem à pior banda do mundo*. CTT Correios de Portugal SA.

Pessoa, F. (1993). *Poemas de Alberto Caeiro*. Ática.

Pessoa, F. (1995). *Poesias*. Ática.

- Pessoa, C. <https://bdmania.comunidades.net/jornal-da-bd-8>
- Pomar, A. (2009). Edgar Martins: How can I see what I see, until I know what I know? *Blogue de Alexandre Pomar*. https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2009/07/edgar-martins-how.html
- Porée, J. (2000). *Le mal Homme coupable, homme souffrant*. Armand Colin.
- Queirós, L. M. (2017, 21 de novembro). Fernando Relvas (1954-2017): o talentoso boémio da BD portuguesa. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/11/21/culturaipilon/noticia/morreu-o-desenhador-e-autor-de-banda-desenhada-portugues-fernando-relvas-1793378>
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédiatités / Intermediality*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rajewsky, I. (2012). A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In Diniz, T. F. N. & Vieira, A. S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*, 51-73. Rona Editora.
- Rajewsky, I. (2018). Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate. *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità. Between*, Vol. VIII (16), 1-30. <http://www.betweenjournal.it/>
- Ramazzina-Ghirardi, A. L. (2022). Intermedialidade e representações imagéticas em *Os Miseráveis*, de Takahiro Arai. *Revista 2i/Estudos de identidade e intermedialidade*, 4, 15-28. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (<http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (<https://editora.uminho.pt/pt>)
- Rancière, J. (2008). Ce que medium peut vouloir dire : l'exemple de la photographie. *Appareil*, 1 | 2008. <http://journals.openedition.org/appareil/135>

- Reynaud, M. J. (org.) (2005). Introdução. *Raul Brandão História dum Palhaço (A vida e O Diário de K. Maurício e A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore Obras completas, Vol. VIII*. Relógio d'Água Editores.
- Ribeiro, E. (2008). Poéticas do retrato — o desgaste das figuras. *Diacrítica. Série Ciências da Literatura*, 22/3, pp. 265-322. Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos.
<https://hdl.handle.net/1822/23234>
- Ribeiro, E. & Sabaris, X. N. (2022). Las máscaras del monstruo: representaciones e imaginario en el *noir* galego. *Moenia*, 28. Universidade de Santiago de Compostela.
<https://doi.org/10.15304/moenia.id8376>
- Ricoeur, P. (1991). *Temps et récit – tome 1 – L' intrigue et le récit historique*. Seuil.
- Ricoeur, P. (2005). O mal. Um desafio para a filosofia e a teologia. In Henriques, F. (org) (2005). *Paul Ricoeur e a simbólica do mal* (pp. 17-34). Edições Afrontamento.
- Ricoeur, P. (2020). *A simbólica do mal*. Edições 70.
- Rios, O. (2015). História dum Palhaço, de Raul Brandão: o despertar de personagens sem aura. *Metamorfoses 13.1. Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da Cátedra Jorge de Sena da Faculdade de Letras da UFRJ*.
<https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015v13n1a5072>
- Rippl, G. & Etter, L. (2013). Intermediality, Transmediality and Graphic Narrative. In Stein, D. & Jan-Nöel, T. *From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory and history of graphic narrative*. Gruyter.
- Roudinesco, E. (2007). *La part obscure de nous-mêmes*. Albin Michel.
- Rousseau, J. – J. (1998). *Confissões*. Relógio D'Água.
- Ryan, M.-L. (2007). La transfictionnalité dans les media. In Audet, R. & Saint-Gelais, R. (2007). *La fiction, suites et variables*. Nota Bene. pp. 131-153

- Ryan, M.-L. & Thon, J.-N. (2014). *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*. University of Nebraska Press.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil.
- Sartre, J.-P. (s.d.). *O ser e o nada. Ensaio de fenomenologia ontológica*. Edições 70.
- Schelling, F. W. J. (1993). *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana*. Edições 70.
- Silva, J. C. (1999, 1 de novembro). A vida desta mulher não é um esgoto. *Público*.
<https://www.publico.pt/1999/11/01/jornal/a-vida-desta-mulher-nao-e-um-esgoto-125812>
- Silva, M. M. & Malheiro, R. (2006). A banda desenhada portuguesa: autores, temas e tendências. *Boletín Galego de Literatura*, 35, 155-178.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela.
- Smith, Z. (2014, 4 de julho) Sex and wheels: Zadie Smith on JG Ballard's Crash. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2014/jul/04/zadie-smith-jg-ballard-crash>
- Sousa Santos, B. (1985). Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português. *Análise Social*, XXI (87-88-89), 869-901.
https://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Estado_e_sociedade_Analise_Social
- Sousa Santos, B. (1993). *Portugal, um retrato singular*. Afrontamento.
- Sousa, G. R. L. (2020). *Inventar a vida: autobiografia e autoficção em banda desenhada*. Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44686>
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.
- Starobinski, J. (1970). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Gallimard.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas da criação*. Relógio D' Água.
- Steiner, G. (2005). *Dix raisons (possibles) à la tristesse de pensée*. Albin Michel.

- Strozzi, G. (2007). Experiência erótica e religiosa em Georges Bataille. *Âncora Revista Digital de Estudos de Religião* (3), 50-66. http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04
- Tadié, J.-Y. (1992). *O Romance no Século XX*. Publicações Dom Quixote.
- Vettier, C. (2019). Postérité du pacte autobiographique. *Acta fabula Essais critiques*, 20. <http://www.fabula.org/acta/document12151.php>
- Viçoso, V. (1999). *A máscara e o sonho Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Edições Cosmos.
- Viçoso, V. (2014). Raul Brandão: do imaginário secular ao expressionismo grotesco. Rios, O. (org.), *Raul Brandão, um intelectual no entre-séculos (Estudos para Luci Ruas)*. Letra Capital Editora.
- Vilain, P. (2009). *L' autofiction en théorie; deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. Transparence.
- Wagner, F. (2012). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Entretien avec Richard Saint-Gelais*. <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>
- Wellek, R. & Warren, A. (1987). *Teoria da Literatura*. Publicações Europa-América.
- Westlund, A. J. (1977). Serge Doubrovsky's autofiction De l'autobiographie considérée comme une tauromachie/Autobiography as a bullfighting. *Sites: Journal of the Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, 1, 415-431.
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: comparative literature and culture*, 13. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>
- Wolk, D. (2007). *Reading comics How graphic novels work and what they mean*. Da Capo Press.
- Zink, R. (1999). *Literatura gáfica?: Banda desenhada portuguesa contemporânea*. Celta Editora.
- Zizek, S. (2008). *Violência seis notas à margem*. Relógio D' Água.

Filmografia

- Allen, W. (realizador) (1983). *Zelig*. Orion Pictures.
- Almodóvar, P. (realizador) (1987). *A lei do desejo*. El Deseo S. A.
- Garland, A. (realizador) (2014). *Ex-machina*. DNA Films, Film 4, Scott Rudin Productions.
- Kogonada (realizador) (2021). *A vida depois de Yang*. A24, Cinereach, Per Capita Productions.
- Kore-eda, H. (realizador). (2017). *O Terceiro Assassinato*. Amuse, Fuji IG.
- Leone, S. (realizador, argumentista) (1986). *Once Upon a Time in America*. The Lad Company, Embassy International Pictures, PSO Enterprises.
- Matos, J. S. (realizador) (2021). *Jamaika*. Da Terra à Lua.
- Mendes, M. G. (realizador). (2004). *Autografia: Um Filme sobre Mário Cesariny*. JumpCut.
- Moura, P. (autor) & Seabra, P. (realizador) (2007). *Verbd*. RTP2. PAULOSEABRAFILMS.
- Mozer, Y. (realizador) & Sit, K. (produtor) (2022). *A confissão do mal: as gravações perdidas de Eichmann*. Metro-Goldwyn-Mayer Sipur, Toluca Productions, Kan 11.
- Nobre, S. (realizadora, argumentista) (2021). *No táxi do Jack*. TERRATREME.
- Phillips, T. (realizador). (2019). *Joker*. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Bron Creative, DC Films.
- Patrício, P. (realizador). (2022). *O teu nome é*. ANIMAIS – AVPL, AMBIANCES ASB, Luna Blue Film.
- Rasoulof, M. (realizador, argumentista e produtor independente). (2020). *O Mal Não Existe*. Kaveh Farnam, Farzad Pak.
- Scheinert, D. & Kwan, D. (realizador). (2022). *Tudo em todo o lado ao mesmo tempo*. HBOmax
- Vieira, J. (realizador e argumentista). (2022). *Nous sommes venus*. Prima Luce.