

1

Imagem narrativa

A sociedade humana se encontra repleta de referências visuais. Imagens surgem na forma de textos, figuras, palavras, livros, conselhos, advertências, sonhos, metas, formando enfim nosso pensamento e por conseqüente ocupando grande parte de seu espaço. Por isso, é muito difícil não pensar de forma visual, e também pelo fato de grande parte de nosso processo de aprendizagem se dar visualmente. As informações icônicas, ou gráficas, caracterizam-se diferentemente das verbais. O sinal icônico possui, em relação à realidade que substitui e representa, uma maior tradutibilidade que o sinal verbal. O sentido dado a uma imagem se constituirá do conjunto de suas relações possíveis com as outras imagens.

IMAGEM

A palavra imagem, segundo TWYMAN (1985), significa algo que foi feito à mão ou à máquina, mas que relata, mesmo que de maneira distante, a aparência ou a estrutura de coisas reais ou imaginárias. SANTAELLA & NÖTH (1997), dividem o mundo das imagens em dois domínios: o das imagens como representações visuais e o do domínio imaterial das imagens mentais. No primeiro caso, as imagens são objetos materiais, signos de nosso mundo material. Já as imagens do domínio imaterial aparecem como representações mentais. Elas não podem existir separadamente e estão intrinsecamente ligadas em sua concepção.

O ser humano contemporâneo usufrui desta capacidade de pensar via imagens, de agir sempre tendo em vista uma representação imagética. Por essa razão, entender um pouco o motivo de tamanha preocupação com as imagens pode ser interessante para que saibamos como melhor lidar com elas, principalmente pelo fato de influenciarem tão fortemente nossas vidas, nossa forma de perceber e estabelecer relações com o mundo.

Como e por que uma imagem nos atrai? O processo passa pela satisfação de duas condições: quando é esteticamente interessante, e quando é

cognitivamente coerente. Apesar de importante, o aspecto estético não basta a uma imagem. Critérios de coerência lógica e cognitiva precisam também estar presentes. Isso significa que não aceitamos qualquer imagem, é necessário que ela se relacione com nossos valores, sociais ou culturais. Um conjunto ou rede coerente, esteticamente agradável (embora não imprescindível) de palavras, sons, figuras e de narrativas com valor afetivo, cognitivo e ético/moral. Neste momento, uma imagem que se representa através de uma figura, nos oferece também uma narrativa que, ao conectar-se e interagir com nosso acervo imagético, nos atrai e captura.

IMAGEM, SIGNIFICADO E INTERPRETAÇÃO

A imagem tem a propriedade de referência em comum com a língua, diferindo, no entanto, nos elementos de leitura, principalmente quanto ao número, pois na língua estes são finitos, enquanto que na imagem podem ocorrer sem limites. A interpretação do não-verbal, assim como do verbal, pressupõe a relação com a cultura, com o histórico, com a formação social do sujeito intérprete.

A atribuição de um significado a uma imagem pode ser discutida através de duas vertentes. Na primeira abordagem, a imagem é contemplada como um signo lingüístico, levando em consideração características como a arbitrariedade, a imitação e a referencialidade da imagem. Esta abordagem semiológica, que deve a PEIRCE (1977) sua fundamentação, se caracteriza por contemplar o signo lingüístico como um composto - significante/significado - como também seu caráter de arbitrariedade, fazendo parte da análise de todo e qualquer elemento de significação. O projeto semiótico peirceano tem por objetivo formular "matematicamente" através de axiomas a forma significante do não-verbal. A conceituação do signo não se dissocia do conceito de semiósis, tendo o interpretante como elemento de mediação, necessário para o estabelecimento de qualquer sentido. O interpretante estabelece uma relação paradigmática entre um signo e outro. Como o próprio interpretante é um signo, na semiósis se estabelece uma inter-relação infinita entre os signos, o que nos leva a afirmativa de PEIRCE (1977): "um signo não é um signo, a não ser que possa traduzir-se em outro signo no qual aparece mais plenamente desenvolvido".

Já no segundo enfoque, os elementos característicos e específicos da composição da imagem, extensão e distância, profundidade, verticalidade, estabilidade, ilimitabilidade, cor, sombra, textura, etc, são explorados na busca de uma definição de como se dá o processo de leitura e/ou assimilação da imagem naquilo que lhe seria específico. No entanto, ao optarmos por esta abordagem, devemos nos preocupar em não assumir uma postura tecnicista, excessivamente baseada nos componentes de uma imagem. Estes elementos dependem de fatores cognitivos e culturais, que invariavelmente afetam, ou influenciam, a leitura e a interpretação da imagem.

Tomando por base estes dois enfoques, alinhem-se trabalhos que buscam uma aproximação científica de qualquer significância prevendo-se a possibilidade de estudar todo projeto significativo como um sistema de signos, quaisquer que sejam as diferenças existentes entre a linguagem estudada e o modelo lingüístico verbal. O signo lingüístico, composto por duas faces - significante/significado - bem como o seu caráter de arbitrariedade, estará na base da análise de todo e qualquer elemento de significação.

Ao estabelecer um outro projeto de semiótica para o estudo da imagem, VILCHES apud SOUZA (2001) estabelece o estatuto teórico dos elementos que têm por objetivo constituir o plano da expressão visual e definir qual a relação existente entre a articulação material e o plano geométrico. A leitura da imagem centrada no signo é, então, abandonada por uma busca de um projeto de leitura da imagem enquanto texto, onde se inserem unidades visuais (diferentes de categorias lingüísticas), dirigindo sua atenção para a definição das unidades pertinentes à imagem.

O texto visual, como um meio privilegiado das intenções comunicativas podendo ser composto de signos lingüísticos e não-lingüísticos, pode ser contemplado como um conjunto de estruturas cujo modelo pressupõe: expressão visual; elementos de expressão (figuras geométricas e ângulos de câmera); níveis sintagmáticos (figuras iconográficas, tipologia da montagem, relação campo/contracampo, etc); blocos sintagmáticos com função textual (montagem; tipos de enquadre; narrativa/cronologia temporal; diferentes pontos de vista); níveis intertextuais; tópico; gênero e tipologia de gêneros.

A percepção e leitura da imagem, na visão de VILCHES apud SOUZA (2001), se darão pela apre-

ensão da coerência que permeia todos os elementos de textualidade descritos acima. Vale salientar que essa perspectiva é, por um lado, a apreensão e o reconhecimento por parte do leitor dos elementos que constituem o texto visual. A coerência discursiva com relação à imagem, mais do que a dimensão discursiva, pressupõe uma dimensão cognitiva, na qual a questão da semelhança resulta de um contrato enunciativo no processo da comunicação. O trabalho de interpretação da imagem pressupõe também a relação com a cultura, o social, o histórico, com a formação social dos sujeitos. Revelando como a relação entre a imagem e a sua interpretação vêm sendo "administrada" em seus diversos níveis.

Ao sistematizarmos um modelo de análise para os elementos do texto icônico, nos deparamos com o aspecto da formalização, exigida pela questão da segmentabilidade da imagem. Não segmentada pelas unidades discretas do signo lingüístico, mas por outras unidades pertencentes à textualidade do signo icônico. A imagem, numa relação todo/parte, se sustenta pela coerência. Desta forma, ao analisarmos a imagem através de um recorte ou moldura, percebemos seu aspecto individual e único, que ganha significado através da análise de cada um destes elementos, em outras palavras, pela sua própria segmentação. A interpretação da imagem é multidirecional, pois o "leitor" tem o controle direcional de seu olhar, que recorta, destaca, recompõe e produz novas imagens, novos textos, de forma virtualmente infinita.

Segundo TODOROV (1969), o sentido de uma palavra é o conjunto de suas relações possíveis com outras palavras, então o sentido de uma imagem se constituirá do conjunto de suas relações possíveis com as outras imagens que ela sugere. Por isso:

"A interpretação do texto não-verbal se efetiva, então, por um efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade do recorte (e não exclusivamente do segmento), a partir das formações sociais onde se inscrevem, tanto o sujeito-autor do texto não-verbal, quanto o sujeito-espectador. Do ponto de vista ideológico, a interpretação da forma material da imagem pode se dar a partir da ausência (silenciamento) de elementos próprios da imagem dando lugar aos apagamentos de natureza ideológica. Pode se dar também a partir do simbólico, da iconicidade. Ler uma imagem,

portanto, é diferente de ler a palavra: a imagem significa não fala, e vale enquanto imagem que é. Entender a imagem como discurso, por sua vez, é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico, e não proceder à descrição (ou segmentação) dos seus elementos visuais."

(SOUZA, 2001)

A imagem tem a propriedade de referência em comum com a língua, diferindo, no entanto, nos elementos de leitura, principalmente quanto ao número, pois na língua estes são finitos, enquanto que na imagem podem ocorrer sem limites. A interpretação do não-verbal, assim como do verbal, pressupõe a relação com a cultura, com o histórico, com a formação social do sujeito intérprete:

"O conjunto de elementos visuais possíveis de recorte - entendidos como operadores discursivos - favorece uma rede de associações de imagens, o que dá lugar à tessitura do texto não-verbal. A apreensão dessas relações, por sua vez, revela o discurso que se instaura pelas imagens, independente da sua relação com qualquer palavra. O discurso, no caso, deixa antever o trabalho de um sincretismo de imagens (rede de associações) de caráter ideológico. Trata-se da possibilidade de se falar de implícitos no âmbito da imagem. As imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem simbólica e ideológica (o discurso), ou favorecendo a compreensão da narratividade, sem se ater exclusivamente ao verbal, mas buscando uma articulação num plano discursivo não-verbal e revelando a tessitura da imagem em sua heterogeneidade".

(SOUZA, 2001)

Apesar de não podermos estabelecer uma co-relação com o verbal, pois esta linguagem ao ser fragmentada perde sua legibilidade - quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa -, não descartamos o fato de que uma imagem pode ser lida.

A linguagem verbal é, para LIMA (2000), uma abstração da experiência, enquanto que a imagem é uma representação concreta da experiência. Se o texto permite o conhecimento, a explicação, a imagem possibilita o reconhecimento, a associação.

Seus elementos representativos e referenciais permitem, por um lado, a possibilidade de leitura e, por outro, reforçam sua condição de linguagem. Estas propriedades reforçam a condição informativa e comuni-

cativa da imagem e, mais especificamente, sua condição de texto, de discurso, se constituindo em uma forma de narrativa.

IMAGEM COMO NARRATIVA

O ato de narrar, ou seja, contar estórias como forma de perpetuação da identidade cultural, transmissão de conhecimento ou simplesmente diversão, acompanha as inúmeras civilizações que surgiram e desapareceram durante a história da humanidade.

O ato narrativo, fazendo uso da imagem, pode ser percebido pela imensa quantidade e diversidade de manifestações encontradas no decorrer de toda a história da sociedade. Seja através da pintura rupestre ou do computador, o ponto de convergência, em maior ou menor grau, é a imagem como linguagem ou como elemento narrativo.

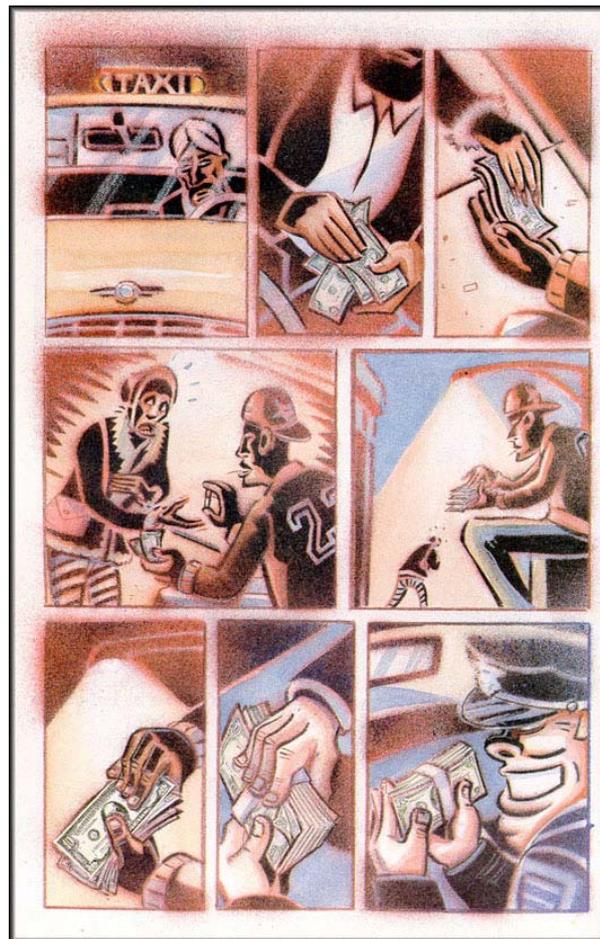


Figura. 1.2
O Sistema, História em Quadrinhos demonstrando as possibilidades de uma narrativa amparada tão somente na imagem.

Essa função narrativa tanto na forma oral, escrita ou imagética, pode ser definida, segundo AUMONT (1993), como um conjunto organizado de significantes, cujos significados vêm a constituir uma história que deve se desenrolar no tempo. LEFÈVRE (2000), por sua vez, a define como um sistema formal que o leitor interpreta como uma interessante representação de uma série lógica ou cronológica de eventos, causados ou experimentados pelos atores.

Por isso, entendemos também a narrativa como um conjunto de ações, provocadas ou circunstanciais, num produto de unidades articuladas segundo certos princípios. É uma série organizada de acontecimentos. Mesmo que faça uso de fatos e acontecimentos reais, não se trata de uma cópia. Ao estabelecer unidades, as organiza e estabelece um conjunto de normas que se configura num código.

"Inumeráveis são as narrativas do mundo. Trata-se primeiramente de uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diversas, como se qualquer matéria servisse para o homem confiar suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou

móvel, pelo gesto e pela mistura ordenada de todas estas substâncias; ela está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado, no vitral, no cinema, nos comics, nos noticiários, na conversação".

(BARTHES apud CAGNIN, 1975, p. 155)

PROPP apud CAGNIN (1975), ao estudar a Morfologia do Conto Popular Russo, desenvolveu um trabalho significativo para o embasamento do estudo das estruturas narrativas e a compreensão de seus códigos. Ao fragmentar a narrativa em unidades menores, foi possível a identificação de elementos constantes e variáveis. As funções e atributos das personagens se alternam, porém, o mesmo não ocorre com as suas funções e ações na narrativa.

As funções são as partes constitutivas fundamentais da narrativa. Pode ser entendida como as ações de uma personagem definida do ponto de vista de sua significação no desenvolvimento da intriga. Os elementos constantes, permanentes do conto são as funções das personagens, quaisquer que elas sejam e qualquer que seja o modo como essas funções são preenchidas.

Mas como analisar as estruturas de uma narrativa que se baseia em elementos iconográficos? As bases do estudo apresentado por PROPP apud CAGNIN (1975) foram lançadas para narrativas tradicionalmente estruturadas na palavra escrita. Seria possível tomarmos por base a sua análise para traçar um paralelo com as estruturas narracionais das histórias em quadrinhos?

SILVA (2000), ao analisar as Histórias em Quadrinhos de modo a salientar suas características verbais e figurativas, percebeu que esta é uma forma narrativa com singularidades tanto na diagramação da página como nos temas condutores da trama. Ressalta ainda que os Quadrinhos não se limitam a ilustrar suas páginas e, sim, que as imagens são elementos constitutivos da própria trama.

Desta forma, cabe aqui uma questão: as Histórias em Quadrinhos são narrativas que ensejam recursos imagéticos, ou trata-se de recursos imagéticos que usam a narrativa como pretexto?

De fato, os estudos sobre estruturas narrativas sempre partiram de um corpus cujo significante (signo) era lingüístico. Nos Quadrinhos, a narrativa é visu-

al e as unidades são isoladas ou unidas pela linguagem escrita. Podem funcionar como unidades narrativas, como seus equivalentes lingüísticos: as partes de uma imagem podem significar um todo. A imagem assume, assim, tanto o aspecto descritivo como o aspecto narrativo, correspondendo exatamente às unidades narrativas mínimas, as funções definidas por PROPP (1970), encontradas com base nas unidades lingüísticas do discurso.

Ao admitirmos o quadrinho como unidade narrativa, apesar da segmentação inerente ao sistema contínuo, devemos levar em conta as dificuldades na fragmentação da imagem em unidades menores ou na dissolução das ambigüidades, se houver um número muito grande de frases ativas atribuíveis à figura. A imagem ou figura percebida no quadrinho, que a emoldura, poderia ser considerada como unidade do sintagma narrativo, mesmo sendo composto por mais de um elemento ou figura. Esta forma de análise simplifica o processo de percepção e reduz as dificuldades relacionadas à segmentação do todo contínuo.

Para CAGNIN (1975), a relação entre duas ou mais unidades-quadrinho transporta a imagem do campo da representação do objeto para a área do discurso. Desta forma a imagem, enquanto representação e/ou cópia do real, tem seus aspectos denotativos e conotativos modificados para a estrutura temporal da narrativa, fazendo que adquira outra significação: a articulação da seqüência de imagens se constitui no sintagma narrativo.

O sintagma narrativo constituído de signos icônicos e contínuos é linear, como os sintagmas de signos discretos concatenados. Isso determinará a relação entre as unidades que se articulam, gerando um novo significado ao compararmos as imagens, transformando-as num só significante, evidenciando os elementos constantes e variáveis. Nas histórias em quadrinhos, as imagens são fixas e todos os elementos da seqüência se fazem presentes. Assim, o processo de comparação é simplificado, proporcionando maior comodidade, pois a sucessão de imagens não é imposta, permitindo uma leitura bidirecional, já que, a todo o momento, há possibilidade de uma releitura dos quadros passados e de uma previsão das futuras.

A reunião de dois ou mais quadrinhos, características nas tirinhas de jornal, permite a formação de uma série onde todos os quadrinhos podem perma-

necer independentes, ou seqüenciais ou formar um sintagma, como unidade significativa superior. O segundo caso chama atenção pelo fato de que do significado de cada imagem nasce o significado da seqüência. Como temos mais de um elemento iconográfico, é natural que se estabeleça uma comparação (identificação, qualificação, função). A percepção, ou melhor, a leitura de cada imagem definirá as relações da seqüência de leitura, gerando o conceito de temporalidade e por conseguinte a relação lógica: causa e efeito.

Para ECO (2001), essa junção, uma tentativa de dar continuidade a uma descontinuidade, a decodificação das imagens em seus diversos momentos exige que o leitor combine essa série de momentos essenciais, acrescentando e reconstruindo os elementos em sua imaginação, constituindo um significado e uma seqüência narrativa para todo o conjunto.

O processo de significação gera a identidade entre as imagens, funciona como uma espécie de fio condutor da narrativa. A identidade se estabelece através das semelhanças das imagens relacionadas. No entanto, elas necessitam também da não-identidade para que exista possibilidade de diferenciação. Caso esta diferenciação não seja clara, poderemos ter problemas de leitura ou compreensão. Daí a necessidade de alguns desenhistas utilizarem outros recursos imagéticos que reforçam as características de seus personagens: vestimentas, bigodes, nariz, barba, etc.

Os processos de comparação e projeção tempoespacial subordinam os elementos significantes num sintagma, ao reproduzir a ação, tendo como resultado a significação das imagens. Desta forma, ao reproduzir imagens que representem uma ação, o artista se depara com a necessidade de selecionar imagens onde o momento escolhido sugeriria toda a ação, condensando o antes, o durante e o depois.

A dificuldade na seleção de um único momento que permita ao leitor a decodificação do significado e da narrativa, sem ambigüidades, impõe ao desenhista a necessidade de capturar dois ou mais momentos, que auxiliam o leitor na geração do significado.

O quadrinho-síntese condensa os diversos momentos da ação, formando um só quadrinho, e tem a função de resumir a estória numa única imagem. A capa da revista, por exemplo, possui a dupla fun-

ção de descrever o conteúdo da revista numa espécie de "trailer", bem como possibilitar a existência de uma narrativa, pois a representação de um momento da ação, curto ou longo, elíptico ou explícito, ainda será uma narrativa, apesar de pontos de vista contrários à existência da narrativa numa forma tão sintética de composição da imagem. CAGNIN (1975), entretanto, afirma que mesmo a representação de um só momento ou ação pode ser considerada como narrativa.

Outra abordagem utilizada pelas narrativas em quadrinhos é a da expansão do momento, acomodando um número maior de imagens para expressar a ação desejada. Essa fragmentação do momento em muitos momentos dinamiza a seqüência e confere ao artista um maior controle do tempo narrativo.

Ao suprimir redundâncias e tempos mortos na articulação das imagens que compõem a seqüência, GUBERN (1979) afirma que o desenhista estará optando pela utilização do recurso da elipse. O vazio pode subentender diversos momentos, ou ainda, o que é muito comum, ações diferentes. Esta supressão faz com que o leitor complemente a seqüência mentalmente, forjando o elo que faltava na narrativa.

A literatura em quadrinhos necessita de um elevado grau de simbolismos e convenções em seu processo de leitura, que GUBERN (1979) assim sintetiza: a leitura da imagem; a leitura de seu texto, onde se dá a conversão da linguagem escrita para a fonética; a integração das mensagens fonéticas e icônicas para a compreensão global da imagem, gerando significação e temporalidade; e a conexão lógica com a imagem subsequente, que reinicia o processo.

Para CAGNIN (1975), estas formas de agrupar imagens em seqüências narrativas, tal como na linguagem, incorrem em regras sintáticas de coordenação e subordinação. Na primeira, temos uma simples justaposição de unidades-quadrinho. Este



Figura 1.3
Capa Revista Lanterna Verde, numa espécie de "Trailer" do conteúdo da revista.

conjunto forma uma unidade significante maior, que tem como produto um significado total. O conjunto reproduz uma ação pela simples soma (coordenação) das unidade-quadrinho ou pela subordinação. Cada quadrinho representa um momento da ação que é dada como produto final, o significado do sintagma icônico. Na subordinação, uma unidade ou conjunto de unidades se liga a outra unidade ou conjunto por ser causa, efeito, conseqüência ou decorrência daquela. Este agrupamento pode ter como resultado um significado dinâmico ou estático. O conjunto assim descrito poderia ser chamado exatamente de seqüência icônica narrativa. Quando relacionamos os enquadramentos de uma história em quadrinhos, percebemos a existência de uma sintaxe específica, uma série de leis de montagem.

Essas regras são adaptadas ou modificadas em função do meio utilizado, e por isso as relações lingüísticas das tiras de jornal podem não ser adequadas a revistas mensais. Se levarmos em consideração as recentes incursões das histórias em quadrinhos no meio digital, perceberemos as significativas influências e alterações que surgem deste universo que começa a tomar forma.

As HQ's desenvolveram sua linguagem, procurando inovações na realização gráfica e verbal. Seu poder de comunicação é colocado nas imagens para que narrem ou transmitam uma mensagem. Considerados durante muito tempo como um mero produto de cultura de massa, as HQ's perderam a característica de simplicidade, em qualquer de seus aspectos.

Ao se apresentar como uma forma de expressão artística complexa, em que a própria diagramação é fator de sofisticação e influencia significativamente a leitura, as HQ's demonstram ainda o uso referencial do cinema de câmara analítica, que disseca, retalha e funde os diferentes fragmentos, ressaltando a figura ou liberando-a do seu caráter e valor meramente icônicos, colocando-a num nível do discurso e da comunicação.

"Entre as várias formas tomadas pela narrativa do final do século XX e início do século XXI, as Histórias em Quadrinhos se apresentam como uma das mais instigantes para a crítica e para os estudiosos da Teoria da Literatura, despertando a atenção para o texto não-canônico, que foge à tradição e coloca-se no limiar, na fronteira entre a alta literatura e a cultura de massa".

(SILVA, 2000)