

O estatuto do visual em Sergio Toppi

Daniel Baz dos Santos

Resumo: Este artigo discute a obra de Sergio Toppi, com o intuito de demonstrar de que forma a poética gráfica do autor articula imagem e palavra em um exercício constante de configuração e desconfiguração, cuja dinâmica é responsável pelos conteúdos e efeitos principais de sua obra. Estes fenômenos se engajam em processos estilísticos/estéticos particulares, que possibilitam a reinterpretação de procedimentos específicos utilizados pelo autor, como o balonamento, a disposição do *grid*, o preenchimento, além da percepção de certas influências em sua arte, notadamente o Barroco, e a Art Nouveau.

Palavras-chave: história em quadrinhos, narrativas gráficas, quadrinho europeu.

El estatuto del visual en Sergio Toppi

Resumen: Este artículo habla sobre la obra de Sergio Toppi, con la intencionalidad de demostrar de qué forma la poética del autor articula imagen y palabra en un ejercicio constante de configuración y desconfiguración, en cual la dinámica es responsable por los contenidos y efectos principales de su obra. Estos fenómenos se añaden en procesos estilísticos/estéticos particulares, que posibilitan la reinterpetación de los procedimientos específicos utilizados por el autor, como el uso de los globos, la disposición del *grid*, el relleno, además de la percepción de ciertas influencias en su arte, notablemente el Barroco, y el Art Nouveau.

Palabras-clave: comics, narrativas gráficas, historieta europea.

Daniel Baz dos Santos. Doutor em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: dbazdossantos@yahoo.com



A imagem que abre este artigo trata-se da segunda página da história “Brocèlan Wood”, de Sergio Toppi. Sua composição apresenta quatro quadros bem definidos, dispostos em requadros de padrão quadrilátero, que formam, empilhados, pares à esquerda e à direita da prancha. Neles, vemos, parcialmente, duas árvores; estando os quadros inferiores menores ocupados em apresentar sua base, ao passo que os quadros em posição mais elevada (e de maior comprimento) exibem parte da copa e das folhagens. A abundância de galhos e folhas, desenhados com a exuberância notória do artista, realça o caráter arbitrário da linha que forma o requadro, encarregada de restringir a opulência da figura pelo corte superior e lateral de sua imagem.

Este cerceamento, que é também um tipo de confinamento, se relaciona com pelo menos dois elementos essenciais para o restante da organização da cena. Primeiramente, o procedimento se associa aos valores de verticalização da narrativa gráfica, estratégia que faz parte da estilística de Toppi e está na base de configurações expressivo-simbólicas que veem na página uma unidade de sentido para além da soma de seus quadros, circunstância geralmente articulada por meio dos entrelaçamentos espaciais superiores e inferiores. Além disso, o estreitamento de ordem lateral efetuado pelo formato do painel prepara, pela ênfase na copresença e na contiguidade, a imagem percebida no centro da página, na qual uma família se dirige a um piquenique na floresta.

As quatro personagens pairam em um espaço branco intersticial que, de acordo com as convenções semióticas dos quadrinhos, estaria reservado à sarjeta. Basta notar que esta zona “vazia” serve de margem ao hiperrequadro e separa os quatro quadros emoldurados

no *grid*, o que atesta seu estatuto lacunar e paratextual, enquanto “estrutura significante” (POSTEMA, 2018, p. 60) da narrativa gráfica, cuja função é, antes de tudo, garantir a progressão de um painel a outro. Sendo assim, quando o autor situa suas personagens nesse território e as desenha em uma escala muito mais modesta e com bem menos ornamentos do que as ilustrações da natureza ao redor, ele está criando uma dissonância entre as estratégias enunciativas do arranjo gráfico e aquilo que está sendo representado, fenômeno realçado pela comparação com a página anterior e com a que se sucede. Nesta, há uma inversão das posições aqui articuladas, uma vez que a família está circunscrita em um quadro de menor extensão, sendo o restante da página dominado pela vegetação; naquela, por sua vez, há um único quadro, que ocupa toda a prancha, com um desenho da mata fechada e um balão de texto triplo.

Dessa forma, o *layout* escolhido por Sergio Toppi para a segunda página de “Brocèlan Wood”, enfatiza uma discrepância interna de ordem estrutural, mas que se converte, por meio de uma operação sintagmática, em componente narrativo essencial para a compreensão dos sentidos explorados pelo enredo da história. Antes de continuarmos por este caminho, é importante reparar em pelo menos dois outros elementos responsáveis pela complexidade desta página. A começar pelo único balão de texto presente em seu interior. Repare-se que haveria espaço suficiente para inserir a moldura desse balão tanto acima das personagens quanto abaixo delas, algo que o autor não faz. Decisões deste tipo, de acordo com Groensteen, podem alterar completamente o protocolo de leitura de uma história em quadrinhos e permitir ou obstaculizar a compreensão de alguns de seus campos semânticos, visto que balão e quadro se comunicam mediante quatro níveis distintos de interação:

De início, pode-se pensar em termos de *profundidade*. Trata-se também de uma relação que opõe duas *formas*; a seguir, é uma relação entre duas *superfícies*, que também podemos tratar como relação de proporções; por último, considera-se o *posicionamento* do balão dentro do quadro (GROENSTEEN, 2015, p. 77).

Tendo em vista esta dinâmica polivalente, Toppi alonga o apêndice, direcionando-o ao pai da família, mas insere o corpo do balão de texto no segundo quadro, o que oculta uma porção significativa do desenho (forma). Assim, o processo de leitura sofre um impacto, a partir do qual uma série de disjunções, relativas aos quatro níveis apontados por Groensteen, se revelam. Afinal, a ordem de recepção da página cria um movimento de avanço, orientado pelo apêndice e pela localização do balão, que conecta nosso olhar à família no estrato ao lado (posicionamento). Duas das funções tradicionais do rabicho (índice de presença e de atribuição, segundo Groensteen) só entram em vigor via articulação direta entre o segundo quadro e a cena que se segue, ao lado. Em outro nível discursivo, por sua vez (superfície/profundidade), a imagem parcialmente coberta da árvore no segundo quadro projeta nossa atenção para cima, já que seu requadro separa um ícone figural único. Em outras palavras, a sarjeta aqui é mais um artifício de fratura espacial do que de progressão temporal. Neste ponto, é possível perceber a complexidade das relações espaço-temporais executadas por Sergio Toppi nesta página. Tendo como eixo irradiador a localização de seu balão, o fenômeno repercute em outros entrelaçamentos espaço-tópicos. Atentemos, então, para o que diz Antonio Luz Cagnin sobre o tema:

A disposição dos balões nos quadrinhos, além de sua participação estética, deve obedecer à ordem temporal da realização das falas no

diálogo entre as personagens, na mesma ordem da leitura convencionalmente estabelecida em nosso sistema ocidental, ou seja, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Isto tem uma consequência importante porque traduz na indicação do tempo narrativo (as falas da esquerda e do alto são anteriores às outras). É a figuração motivada do transcorrer do tempo (CAGNIN, 2014, p. 145-146).

Tendo estes preceitos de base, é possível notar que Toppi produz muitos de seus sentidos justamente quando subverte esse tipo de orientação convencional. Seguindo esta linha hermenêutica, novas possibilidades semânticas se delineiam no momento em que absorvemos o conteúdo do balão expresso pelo pai: “Just look around! Instead of thinking about flood, why not take in all of this nature! The air is so fresh out here!” (TOPPI, 2019, p. 14). Em sua fala, o homem sugere aos filhos que olhem ao redor e contemplem as belezas naturais que os cercam. Há, dessa forma, um embaralhamento das camadas visuais imanentes no texto verbal, que são representadas, em termos, pelos quatro quadros que orbitam a família. Nesse nível de leitura, esses quadros, somados às páginas que os antecedem e sucedem, dão vazão ao desejo figural impresso na fala do pai, legitimado pela ilustração opulenta do artista.

Contudo, ao sobrepor o balão de texto a uma das imagens, ocultando parcialmente o caule da árvore (dentre outros itens), o discurso contradiz esse desejo contemplativo, pelo menos em seu potencial passivo e unilateral. Por isso, o ato de olhar, nesta página, é uma prática fundamentalmente errante, incompleta, fraturada e feita de camadas sobrepostas, muitas delas não visíveis em um primeiro plano, circunstância, amplificada pelas tensões naturais entre os inúmeros códigos que se confrontam em uma obra quadrinística (HATFIELD, 2009, p. 132-149). Acontece que, em Toppi, essa

atitude estética tem teor também metalinguístico, pois a incrustação notadamente artificial do balão no interior de seu desenho realça justamente as interposições sígnicas (não apenas visíveis, mas também dizíveis) que suas imagens carregam.

É em função disso que ele, ao utilizar um único balão de texto, esforça-se em evidenciar sua condição material, responsável por exprimir a bidimensionalidade das narrativas gráficas e que tem propriedades e efeitos anti-ilusórios (GROENSTEEN, 2015, p. 77-78), já que nos lembram do aplainamento constitutivo do canal comunicativo. Além disso, essas estratégias gráficas reforçam um dos recursos narrativos mais efetivados pelo autor: a justaposição dos vários construtos discursivos, geralmente carregada de jogos inquietos entre aquilo que está à frente e aquilo que está ao fundo do quadro/página, tópico ao qual retornaremos a seguir. Antes de avançarmos, contudo, é importante reparar no fato de que, somente pela observação desses conjuntos de idas e vindas, de dessincronias e perturbações na arte de Toppi, torna-se possível analisar sua obra em seus conteúdos mais essenciais.

Uma olhada panorâmica nos trabalhos do quadrinista italiano permite perceber, por exemplo, que ele não costuma compor suas páginas com muitos quadros. Em “Brocèlan Wood”, o recorde são cinco. De acordo com Thierry Groensteen, em *Comics and narration*, a quantidade de quadros em uma mesma página contribui para sua “densidade”, ou seja, para a quantidade de articulações espaço-temporais, entre outros conteúdos linguístico-iconográficos, que uma mesma prancha produz (GROENSTEEN, 2013, p. 44). A relação que Groensteen estabelece é básica: quanto maior o número de quadros, maior a densidade da página. Acrescente-se que esta densidade pode ser complementada por aquilo que o próprio au-

tor chama de “usos retóricos” (GROENSTEEN, 2013, p. 46-47) das narrativas gráficas. No caso de Toppi, isso é remediado por alguns componentes discursivos, a começar pelos atributos neobarrocos de seu estilo, com destaque para sua técnica de “preenchimento”. Como já observou Daniele Barbieri, ao relacionar quadrinhos e ilustração, em “As linguagens dos quadrinhos”:

A ausência ou presença de preenchimento, o uso de preto sólido ou de hachura e não de sombreados, a densidade ou a dilatação dos preenchimentos, são todos aspectos que o leitor pode observar facilmente e que lhe podem dar indicações preciosas sobre como se cria o efeito emotivo e narrativo geral, tanto na imagem única da ilustração quanto em uma vinheta entre as demais nos quadrinhos (BARBIERI, 2017, p. 29).

Os desenhos de Toppi são finalizados com hachuras e sombreados que adquirem conteúdo enunciativo. Segundo Barbieri: “O preenchimento é *expressivo*: uma vez que tenhamos reconhecido os objetos, quer dizer, uma vez que saibamos *o que* são, diz-nos, como efeito, também *como* são. Diz-nos se são lustrosos ou foscos, luminosos ou escuros, se estão próximos ou distantes” (BARBIERI, 2017, p. 39). Em Toppi, contudo, estas estratégias desencadeiam tensões de toda sorte, frequentemente por meio da alta incidência do contraste. Com efeito, a contraposição do claro e do escuro, seja por conta da representação da luz ou pelo delineamento dos volumes, tem como base a pertinência do branco na poética do autor.

Já falamos das convergências do espaço lacunar da sarjeta, que, na mão de Toppi, se converte em terreno híbrido, semidiegético, repleto de potencialidades narrativas e simbólicas, e que mantém a mimese aberta em seus fundamentos representantes. Contudo, em ordem de complementarmos e adensarmos esta reflexão, pode-

-se perceber que, nesta página, a cor alva executa pelo menos três funções distintas. Ao redor do hiperrequadro, como já vimos, ela guarda sua constituição tradicional, de local prefigurador e suporte objetal da representação – em referência à folha na qual o artista se debruçou. No entanto, no centro da página, atrás da família, a cor se transfigura em paisagem, aberta, infinita, configuradora da narrativa, cujo conteúdo simbólico pode mimetizar a desconexão entre as personagens e o espaço ao seu redor, além de conotar a incapacidade que elas têm de interagir com este ambiente desconhecido, temática que será explorada ao longo da história e precipitará seu final surpreendente.

Por fim, há no canto inferior direito da página, dentro do quarto quadro, uma vegetação cuja forma se compõe integralmente da cor branca, como se esta deixasse o fundo da cena e avançasse para constituir o desenho. Por esta via, estamos em outro nível do uso da cor, que escoia “por detrás” do território exclusivo do suporte, do papel, para a camada frontal na qual habitam os traços. O imanente da substância midiática se converte na transcendência do signo discursivo. Esse vazamento, produtor de zonas indecisas que são, a um só tempo, a origem significante e o fim significado da narrativa, estão espalhadas por toda a obra de Toppi. Só neste volume consultado, estes mecanismos compositivos podem ser vistos na boneca da história “The dollmaker” (TOPPI, 2019, p. 102), ou quando o homem confronta a foca gigantesca em “Pribiloff 1898” (TOPPI, 2019, p. 138), entre outros casos semelhantes.

Ao notarmos estes expedientes desfiguradores, nos quais os meios expressivos são testados e levados ao seu limite funcional, e os efeitos da composição desconfiam dos meios empregados em sua configuração, percebemos que é irônica a disposição simétrica dos



CAN WE
GO PLAY?

DON'T GO
TOO FAR.

OUR CHILDREN ARE LUCKY...
BUSINESS IS GOING WELL AND
HENOQUE IS GETTING OLDER. I'M
GOING TO BUY HIM OUT AND EXPAND
THE BUSINESS. IF THINGS CONTINUE
LIKE THIS, I COULD SEE OUR SON
BECOMING A DOCTOR IN A FEW YEARS...
WHAT DO YOU THINK? DOCTOR
JACQUES PERRIER HAS A NICE
RING TO IT...

PAPA! MAMA!
COME QUICK!

ALBERT!
THEY WENT
THIS WAY!

quatro quadros desta página, posicionados exatamente no mesmo lugar, como se espelhados, delineados com o mesmo formato e tamanho, e ocupados por um conteúdo imagético de mesmo tipo. O uso destas simetrias em Toppi, via resgate de padrões consagrados e convencionados pela nona arte, está subordinado a uma intenção dupla: revelar os limites e a arbitrariedade destes procedimentos e descobrir novos parâmetros poéticos para eles. Nesse processo de busca estética, Toppi mistura duas influências essenciais em seu estilo: o “Barroco”, como já foi sugerido, e a “Art Nouveau”. Para entender como isso se processa, observemos outra página desta mesma história, situada em momento mais avançado da narrativa.

Nela, a família segue seu passeio pela floresta, agora vista de uma perspectiva ainda mais distante. Os balões de texto tentam conciliar a cisão entre a imagem da árvore em primeiro plano e a família ao fundo, promovendo um movimento descensional da esquerda para a direita, de acordo com o percurso das personagens. Nosso olhar, sem alternativa, vaga em mergulho e emersão. Como forma de sinalizar para esta dupla orientação, o apêndice do último balão é posicionado dentro do tronco da árvore, mas desaparece ao tocar o branco da página, o que prova mais uma vez a alternância mimética dessa cor ao longo da narrativa. Os galhos da árvore, por sua vez, também se revezam do nível representado para o nível representante, pois assumem ofício que seria dos requadros e da sarjeta, dividindo as ações da família no espaço da página e no tempo da diegese. Há, por conseguinte, uma dialética entre ocultação e exibição decisiva para a arquitetura gráfica desta prancha, fundamentada em uma potência desviante que mantém nosso olhar inquieto, errante, indeciso, à mercê de um padrão constelacional e perspectivista.

É em relação a esta atitude artística do quadrinista italiano que se pode refletir acerca do aproveitamento da estética barroca empreendido por ele. De acordo com resumo que Arnold Hauser faz do pensamento de Wölflin, em *História social da literatura e da arte*, o estilo seiscentista demonstrava as seguintes peculiaridades:

A luta pelo pictural – isto é, a dissolução da forma firme, plástica, linear, em qualquer coisa que se move, que flutua e é incoercível; a obliteração de limites e contornos, para sugerir o ilimitado, o incomensurável e o infinito; a transformação do estático, o rígido e do objetivo, num devir, numa função de dependência, numa interdependência entre o sujeito e o ser – constituem a base da concepção do barroco de Wönflin. A tendência de afastar-se do plano para a profundidade dá expressão ao mesmo ponto de vista dinâmico, a mesma oposição a tudo quanto é estável, afirmado uma vez por todas, a tudo quanto tem fronteiras imóveis, a uma visão do mundo em que o espaço se compreende como qualquer coisa em processo de formação, como uma função. O método favorito empregado pelo barroco, para dar a profundidade espacial, é o uso dos primeiros planos maiores do que o tamanho natural, de figuras relevadas, trazidas para o alcance do observador, e de uma súbita redução de proporções nos motivos ao fundo. Deste modo o espaço adquire não só uma mobilidade intrínseca, mas também, como resultado de visão extremamente próxima, o observador sente o elemento do espaço como uma forma de existência que lhe pertence, depende dele, e por assim dizer criada por ele (HAUSER, 1982, p. 558-559).

Conforme as características do Barroco se sucedem no trecho, é possível notar como todas elas estão presentes em larga escala na obra de Toppi. No que diz respeito à página aqui analisada, atente-mos uma vez mais para a técnica de preenchimento do autor, constante na ilustração da grande árvore, mas que se presta de modelo para inúmeros outros casos presentes em sua carreira. O primeiro

fator de destaque da imagem, também herdado do Barroco, é sua exterioridade tátil. Há nela uma textura que sobrepõe a substância na aparência, princípio que favorece o caráter transitório – ora superfície, ora fundura – da impressão ótica.

Contudo, esse paradoxo abismal do preenchimento em Toppi só pode ser integralmente compreendido se pensarmos também em sua postura ornamental, geométrica, desejosa de manter o olho ocupado, em permanente movimento e que se conjuga com um esforço de compor formas abertas, hiperrelativistas, atetônicas, consubstanciadas pela dilatação dinâmica do espaço. Isso está presente na tensão nervosa dos raiados, mas também no uso excessivo de curvas e linhas sinuosas, estratégia que se irmana com as diferenças de escalas e proporções, razão das diversas perspectivas forçadas já aqui referenciadas. Incrustada no caule, uma coruja nos observa, convidando-nos a devolver seu olhar. Há aqui, portanto, uma contraparte visual desconcertante, de pôr-se a ver quem apenas via, efetivada por este ser que habita as entranhas da figura. Toppi precisa, e o explicita neste momento, que escavemos suas imagens para além da casca e reconheçamos que nosso olhar é uma via bipartida, ambivalente, a partir da qual o ato de olhar se torna um processo de procura e perda, de encontro e abandono, no qual somos a um só tempo sujeito e objeto da ação. Tal concepção se relaciona com a reflexão feita por George Didi-Huberman. Segundo ele,

Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um *pano*, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora. Talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de superfície. A espessura, a profundidade, a brecha, o limiar e o habitáculo – tudo isto obsidia a imagem, tudo isto exige

que olhemos a questão do volume como questão essencial (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 87).

São esses valores que Toppi desconfigura e reconfigura, e é com eles que muitas das influências do Barroco em seu trabalho se relacionam. Essa postura é complementada pelos empréstimos – menos decisivos em sua estética, mas importantes na sua expressividade – que o autor fez da Art Nouveau. Com o objetivo de explanar estes usos, observe-se a página seguinte de “Brocèlan Wood”, na qual a situação inicial da família irá finalmente se alterar, quando os filhos se depararam com uma velha mulher que se apresenta a eles como bruxa. Mais uma vez, a sequência é regida por um anseio visual, expresso na fala das crianças no primeiro balão da página: “Mama, look! There’s a witch on that rock! See?” (TOPPI, 2019, p. 20). A informação verbal é complementada pelo gestual da personagem que aponta para a aparição. A direção que seu dedo indica sinaliza para fora do painel, recurso enfatizado pela moldura do balão de texto, que também transpõe os limites do requadro. A cena é regida ainda por um contorcionismo perspectivista, uma vez que o curso designado pela menina dirige o olhar para o terreno recepional, visto que ele praticamente coincide com o lugar ocupado pelo leitor.

Esse “praticamente” é reorientado pela figura alocada no quadro inferior, posicionamento que, diga-se logo, é incompleto, pois a imagem da bruxa rompe o requadro superior para separar os dois quadros situados no topo da página, nos quais a família é desenhada. O desejo de contemplação anunciado na fala da criança é secundado pela aparição da velha mulher, que surge apoiada sobre uma rocha, trazendo na mão esquerda uma forquilha e direcionando seu olhar para nós. Ocorre, dessa forma, uma inversão dos papéis, pos-

MAMA, LOOK!
THERE'S A WITCH
ON THAT ROCK!
SEE?

WE WERE PLAYING
AND THEN SHE
CAME DOWN ON
HER BROOM AND
TOLD US TO
LEAVE!



to que a bruxa, como a coruja anteriormente, passa de objeto para sujeito do olhar e, nessa dialética de pontos de vista, nossa visão deve habitar um entrelugar, feito de movência constitutiva.

A pedra sobre a qual a velha jaz, conota um ideal de repouso e imobilidade, eloquentemente plástico e estável. Mas toda esta aparência é ilusória. Figuras como esta abundam na obra de Toppi. Emergem em sua eloquência figural, ansiando por serem observadas e, por isso, ocupam a página em escala, postura e feição monumentais, que ressaltam a instância presencial do signo visual. Coerente com isso, mantêm uma atitude frontal, contemplam algo que escapa à página, fitam o leitor, impondo a magnitude de sua externalização a ele, e denunciam, por conseguinte, a limitação de sua visão. Outras imagens deste tipo podem ser observadas nas figuras da criança em “Black and tans” (TOPPI, 2019, p. 34), no caçador em “Hortuge” (TOPPI, 2019, p. 95) ou na entidade Tornaq em “Aioranguaq” (TOPPI, 2019, p. 114). Além disso, esta reflexão pode se estender também à representação de certos objetos inanimados, a exemplo do navio no início de “Pribiloffp. (TOPPI, 2019, p. 131), dos cogumelos em “Mushrooms” (TOPPI, 2019, p. 7) ou nas rochas sob o farol em “Solitudinis Morbus” (TOPPI, 2019, p. 44).

Contudo, o preenchimento de todos esses itens corrói esta ilusão de inteireza e concreção, ao promover, em outro nível, a inquietação do nosso olhar, transformando o monumento em fragmento, a partir de um princípio de desintegração que desconfigura a imagem de dentro para fora. É por intermédio desses padrões ornamentários e decorativos, responsáveis por fomentar o desassossego do nosso olhar, que Toppi dialoga com a Art Nouveau. Nas palavras de Giulio Carlo Argan, dentre uma série de características do estilo estão:

3) a morfologia: os arabescos lineares e cromáticas; preferência pelos ritmos baseados nas curvas e suas variantes (espiral, voluta, etc.), [...] 4) a recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, e a busca de ritmos “musicais”, com acentuados desenvolvimentos na altura ou largura e andamentos geralmente ondulados e sinuosos; 5) o propósito evidente e constante de comunicar *por empatia* um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e otimismo (ARGAN, 1992, p. 201-202).

Com a adequação de algumas informações – como a “leveza” que, apesar de presente no alongamento das figuras e na pouca quantidade de quadros, se contrabalança com o intenso preenchimento ou o “otimismo”, que se desencanta em narrativas finalizadas com um tom sinistro ou trágico –, é possível reinterpretar a atualização que Toppi faz do Barroco com esses traços provenientes do estilo ornamental e superficial da Art Nouveau. Com efeito, o geometrismo aparentemente decorativo do autor confere às figuras um potencial de desconfiguração, pois, em sua profusão de volteios, camadas e trajetórias, nos impelem a questionar o sentido e utilidade de tantos signos diversos, o que exige do leitor um posicionamento engajado diante das formas prefigurantes, semi-inteligíveis, anteriores à configuração mimética.

Esses traços que formam o preenchimento das figuras não produzem qualquer referência direta, não são regidos por leis de semelhança, nem mesmo por noções de equivalência, sendo, portanto, pura mimese aberta. Está dado que existe firmeza em Toppi – na criação das figuras e na anatomia realista, por exemplo –, mas todos estes fatores são o ponto de partida para uma representação menos conciliatória, da mesma forma que a simetria dos quadros na segunda página de “Brocélan Wood” se constituía enquanto fundamento para uma postura desmedida e desregulada. Dentre esses efeitos de

choque entre forças de harmonia e de desarmonia, pode-se notar o chapéu da bruxa que, apesar de romper o próprio quadro e inserir um potencial disruptivo na organização de seus níveis narrativos e na disposição espaçotópica, tem sua base alinhada com o traço que forma a parte inferior dos dois quadros superiores. Nem nessa microestética interessa a Toppi optar pela simetria ou pela desproporção. Sua poética necessita das ranhuras gráfico-visuais que se formam no choque entre estas duas possibilidades de configuração.

Voltando aos componentes de preenchimento do autor, o detalhamento constante em seus artifícios, por sua vez, representa uma derrota do olho ingênuo. Em outras palavras, revela uma descrença na visão enquanto ato passivo, desinteressado, imóvel, contemplativo e, principalmente, acrítico. Por isso, é seguro dizer que o elemento ornamental em Toppi, diferente de muitas posturas da Art Nouveau em seu momento inicial, não é meramente decorativo, ou seja, não atua apenas na superestrutura das imagens, mas na sua estrutura propriamente dita, tendo função desalienante. Além disso, se ocupa, em seu desempenho mais essencial, de imprimir um esforço autoral, artesanal, no produto gráfico, no qual se desvela o encontro do olho com a mão vigorosa e empenhada que construiu cada uma das raias e curvas das imagens. Assim, se, em uma esfera, o desenho sinaliza para a realidade refiguradora do leitor e de sua competência discursiva; em outra, ele se tensiona rumo ao universo prefigurador do artista e de sua técnica.

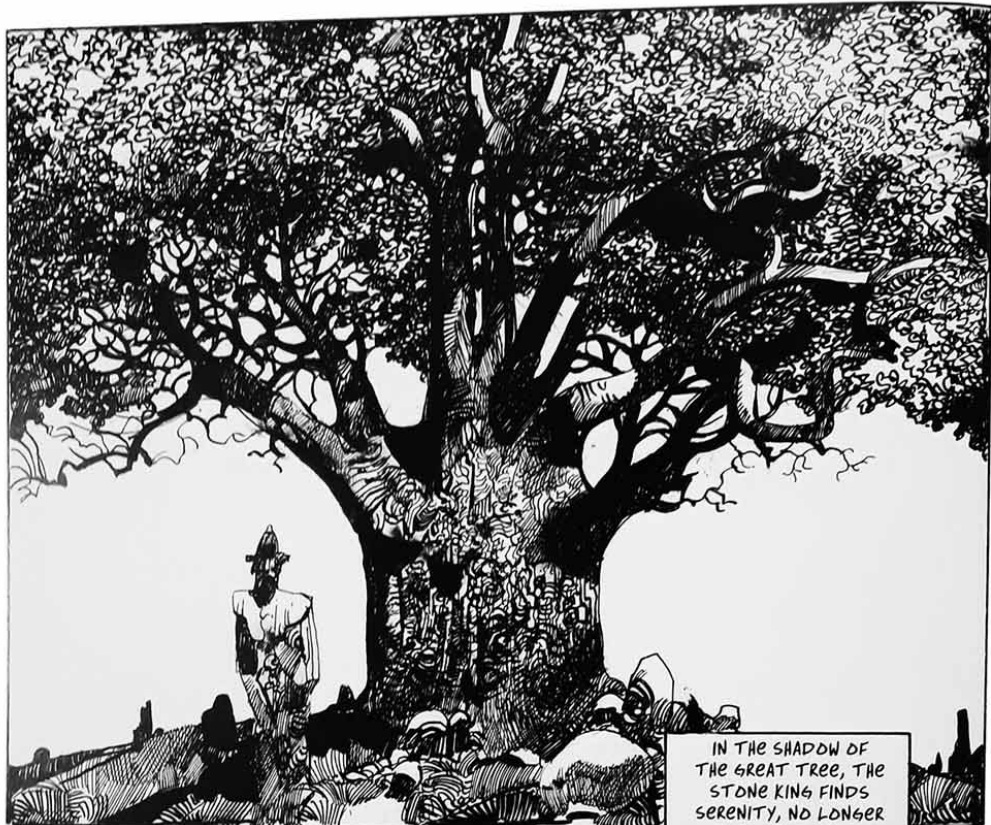
É necessário dizer também que esses preenchimentos carregam um sentido espacial, pois progridem infinitamente, posto que suas interações são virtualmente ilimitadas, o que reduz a progressão temporal da leitura, remetendo, assim, aos arabescos islâmicos. Contudo, esses recursos se inserem em uma figura finita, orienta-

da pelo *grid* e pela estrutura do desenho, ambos subordinados à sucessividade típica de uma história em quadrinhos, confundindo, no processo, os dados narratológicos cardinais, que alteram a situação da trama, com os motivos catalíticos, relativos a elementos acidentais que são prescindíveis do ponto de vista do enredo, como preenchimentos, ritmo, articulações, etc. É nesta tensão final, feita da polarização de itens que convivem sob o signo do choque, que Toppi viabiliza os campos semânticos dessas histórias, narrativas que, em sua maioria, falam justamente de realidades em constante transformação, repletas de vidas ocultas e mistérios insondáveis.

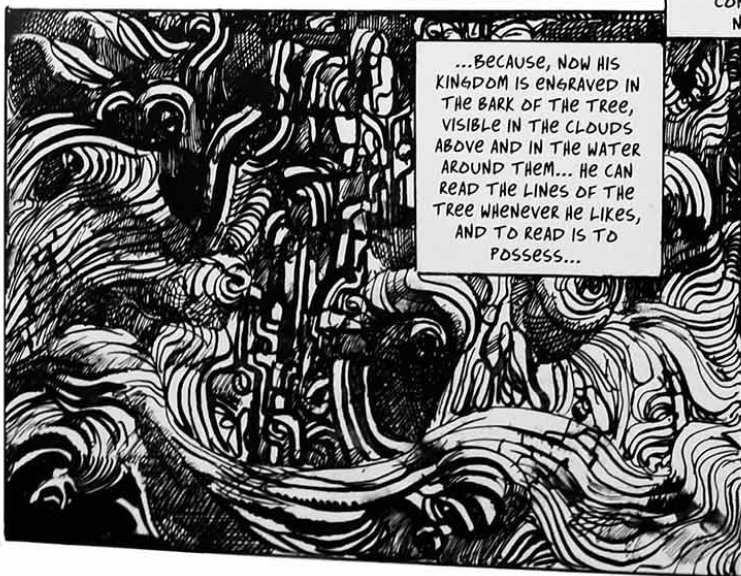
O desfecho de “Brocèlan Wood”, por exemplo, envolve a descença do pai em relação ao encontro inesperado na floresta. Assim se dirige o sujeito à filha, em resposta à curiosidade da criança diante da velha feiticeira: “You’re much too old to believe in witches and fairy tales. They don’t exist! She’s just a lonely old lady... Maybe a bit senile as well. We can’t judge people on their appearance!” (TOPPI, 2019, p. 23). A tônica final do texto, em coerência com a poética de Toppi, estabelece uma fratura entre a camada aparente das coisas e seu estatuto essencial. Nesse jogo de exterioridades e interioridades, ocorre da mulher se revelar uma verdadeira bruxa, amaldiçoando o homem por ter entrado em seu território e por ter duvidado de seus poderes. As cenas seguintes mudam completamente o caminho da narrativa. Um avião sobrevoa a floresta e lança sobre ela uma bomba, ficando implícito que o impacto aniquilou a família. Na última página da história, dois novos personagens, os aviadores do exército responsáveis pelo bombardeio, aparecem conversando. Um deles diz ao responsável pela explosão que este deve abandonar o projeto, já que seria impossível matar alguém com aquele maquinário.

A cena é em tudo absurda, carregada por uma ironia ligeira, sem profundidade, pois pretende estabelecer uma mudança radical, logo, sem qualquer tipo de preparação, responsável por alterar o tom, as personagens e a ambientação da história em uma única página. É neste ponto que a complexa poética de Toppi, nos componentes demonstrados ao longo deste artigo, adquire maior pertinência mímica, pois consegue infundir na forma o ideal transmutacional, movente e imprevisível, de que trata o conteúdo. Ao simular, com suas estratégias estilísticas, a incompletude e a desconexão, ao exigir um olhar atento e ativo, ao forçar os limites expressivos da mídia e subverter as convenções, Toppi está comunicando uma visão de mundo em que tudo é transitório e aberto, na qual as relações entre os elementos são reversíveis, e o entendimento por si prescinde de um exercício de recompreensão, a partir do qual o leitor atua de forma provisória, parcial, mas sempre inventiva. Contudo, opera nesse mesmo universo uma espécie de recalque da simetria, do equilíbrio, da precisão anatômica, atitude efetiva em nos lembrar que estamos diante de um mundo previamente estruturado, mas que pode ser indefinidamente fruído.

Sem querer trair estas ideias de permutação e abertura, mas ariscando uma possibilidade de estabilização de alguns procedimentos de Toppi, ao menos daqueles elencados neste estudo, pensemos em outra narrativa reunida neste primeiro volume da série “The collected Toppi”, intitulada “The king and the crown”. Seu enredo aborda a história da estátua de pedra de um rei (perceba-se mais uma vez o imaginário pétreo, já visto na apresentação da bruxa em “Brocèlan Wood”) e seu companheiro corvo, no momento em que este declara ao pássaro o desejo de ver seu reino uma vez mais. Sabendo ser coisa impossível para o governante de pedra, a ave se ofe-



IN THE SHADOW OF
THE GREAT TREE, THE
STONE KING FINDS
SERENITY, NO LONGER
CONSUMED BY HIS
NOSTALGIA...



...BECAUSE, NOW HIS
KINGDOM IS ENGRAVED IN
THE BARK OF THE TREE,
VISIBLE IN THE CLOUDS
ABOVE AND IN THE WATER
AROUND THEM... HE CAN
READ THE LINES OF THE
TREE WHENEVER HE LIKES,
AND TO READ IS TO
POSSESS...



IF ONE DAY, YOU SEE
THE CROW, ASK HIM TO
TELL YOU THIS STORY,
AND HE WILL CONFIRM
ITS TRUTH.

rece a voar pelo território e relatar tudo o que conseguir observar, em ordem de aplacar a ânsia do amigo. Quando ela retorna, contudo, o rei, antes mesmo que o animal possa contar o que observou, lhe diz “What confort could words bring me? They will simply be blown away by the winds of time, like dust.” (TOPPI, 2019, p. 86).

Estamos diante de um conflito entre aquilo que a linguagem verbal pode oferecer e aquilo que o ato de ver consegue cumprir, elemento este que é preocupação lateral deste artigo, visto que, em Toppi, há uma ressonância figural constante entre os enunciados dos balões e das imagens, fator que favorece a leitura aberta de seus grafismos. No caso desta narrativa, a solução encontrada pelo corvo ao anseio expresso verbalmente pelo rei é plantar uma árvore diante dele, utilizando semente que trouxe de suas viagens. Em apenas dois quadros (evidenciando mais uma vez o artifício do meio), o artista compacta todo o tempo de crescimento da árvore, que, inicialmente, só pode ser vista em parte. Assim, mais uma vez, os requadros instigam o observador a imaginar aquilo que eles mesmos optaram por esconder.

No primeiro quadro da página seguinte, contudo, aquela que encerra a história, vemos a planta em dimensão muito maior. No painel subsequente, o plano aproxima-se do tronco da árvore, em movimento que representa nosso desejo de contemplar em detalhes as raias, curvas e sombras elaboradas por Toppi, e que erradica a figura formada ao redor de si. Neste ponto, o preenchimento é a imagem propriamente dita. O acessório se torna essencial. A esse processo, se une a palavra, em um último exercício de correlação semântica, já que, nos dois recordatórios iniciais da prancha, cujas pontas quase se tocam, formando vetores que se conectam do primeiro para o segundo quadro, emerge o seguinte enunciado:

In the shadow of the great tree, the stone king finds serenity, no longer consumed by his nostalgia.../... because, now his kingdom is engraved in this bark of the tree, visible in the clouds above and in the water around them... He can read the lines of the tree whenever he likes, and to read is to possess... (TOPPI, 2019, p. 88).

A observação contínua e atenta do rei o libertou da nostalgia, salvou-o de seu passado e da melancolia presente em sua presentificação. Isso porque a imagem, quando enformada de forma crítica e ativa, nos oferece sua substância intempestiva, seu gesto dialético e interminável, sua contemporaneidade permanente, visível apenas por exercícios de refração, posto que, como já demonstrou Didi-Huberman, não há fenômeno visual que não esteja cindido e não existe olhar que não seja fratura. Neste ponto, portanto, o rei torna-se metonímia do leitor de Toppi, cuja atitude interpretativa decorre em habitar o território do visual e existir em suas trilhas infindas, disposto a recomeçar sempre, por novos caminhos. Esta é a postura que a arte do autor italiano não apenas encoraja, mas torna base figurativa de suas pretensões estéticas e fundamento expressivo de suas proposições éticas.

Referências

- ARGAN. Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- CAGNIN. Antonio Luiz. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Criativo, 2014.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

HATFIELD, Charles. "An art of tensions". In: HEER, Jeet; WORCESTER (edited) *A comics studies reader*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte* (vol. 1). São Paulo: Mestre Jou, 1982.

TOPPI, Sergio. *The collected Toppi Vol. 1: The enchanted world*. Missouri: Lion Forge Comics: 2019.

GROENSTEEN, Thierry. *Comics and narration*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2013.

_____. *O sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

POSTEMA, Barbara. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2018.