

***Silvestre*, de Wagner William: constelação e rastro**

***Silvestre*, by Wagner William: constellation and trace**

***Silvestre*, de Wagner William: constelación y huella**



Daniel Baz dos Santos

Resumo

Este artigo pretende analisar a obra *Silvestre*, de Wagner William, a partir de noções provenientes do diálogo entre Walter Benjamin e Aby Warburg, sob a mediação das reflexões empreendidas por George Didi-Huberman. Com a ajuda destes teóricos, será possível demonstrar como as histórias em quadrinhos são territórios privilegiados para uma discussão sobre a história da cultura, suas crises e seus procedimentos de manutenção, além de estabelecer um conceito de imagem que prime por seus elementos desconfiguradores, disformes, não representáveis e pré-legíveis, que se convertem em estratégia de realização poética.

Palavras-chave: História em quadrinhos; Walter Benjamin; Aby Warburg.

Abstract

*This article analyses the work *Silvestre*, by Wagner William, through notions extracted from the dialogue between Walter Benjamin and Aby Warburg, under the mediation of George Didi-Huberman. With the help of those theorists, it will be possible to demonstrate how comics are privileged territories for the discussion about the history of culture, its crisis and maintenance procedures, besides establishing a concept of image that emphasizes its deconfiguring, shapeless, non-representable and semi-legible elements, procedures that turn into a strategy of poetic realization.*

Keywords: Comics; Walter Benjamin; Aby Warburg.

Resumen

*Este artículo intenta analizar la obra *Silvestre*, de Wagner William, a partir de las nociones provenientes del diálogo entre Walter Benjamin e Aby Warburg, debajo la mediación de las reflexiones emprendidas por George Didi-Huberman. Con la ayuda de estos teóricos, será posible demostrar como los*

comics son territorios privilegiados para una discusión sobre la historia de la cultura, sus crisis y sus procedimientos de manutención, además de establecer un concepto de imagen que sobresalga sus elementos desconfiguradores, deformes, no representables y pre legibles, que conviértense en estrategia de realización poética.

Palabras clave: Comics; Walter Benjamin; Aby Warburg.

Silvestre (2019), de Wagner William, começa com a busca de um rastro. Acompanhamos um velho homem, que vive isolado em sua cabana no meio da mata, durante a caçada de um animal raro. No entanto, nas páginas iniciais da obra, quando a perseguição é apresentada, não é possível compreender seu real conteúdo. O que temos diante de nós são paisagens de um território selvagem, do qual emerge a figura parcamente delineada de um caçador. Nestes momentos introdutórios, situados antes da primeira divisão capitular do livro, contemplamos distintas representações de cenários naturais – na medida em que eles são desbravados pelo sujeito –, desenhadas por intermédio de estratégias de composição diversas: o preto e branco ao lado do colorido, o esboço seguido do finalizado, o detalhe em conexão com o panorâmico, o próximo contíguo ao distante, o oculto sucedido pelo exposto, entre outras paridades antípodas, que desencadeiam operações dialéticas em caráter prefigurador, uma vez que ainda não podemos compreender exatamente qual história nos está sendo contada.

Um ralo indício narratológico só se delineia no instante em que emerge a primeira intromissão verbal da obra, exposta na inscrição que abre o capítulo inicial (de um total de três): “1. Seguia o rastro de um raro animal”. As palavras escolhidas pelo autor sinalizam para o movimento de investigação do homem em direção à sua presa, ao passo que sua interpretação dos sinais deixados por ela se converte em ponto de partida narrativo-expressivo dos conteúdos estéticos que serão desenvolvidos ao longo de toda a trama. Alguns enunciados presentes em seu estrato verbal – do tipo de “A mais antiga das literaturas escrita na ranhura das folhas, na respiração das árvores, na carcaça intacta de uma serpente. Tudo indicava: aquele seria um dia morto.” – explicitam justamente esta relação direta entre os indícios descobertos pelo protagonista e a necessária atitude hermenêutica em frente a eles, atividade que se transfigura em potencialidades prenunciativas e anamnéticas, de avanço e de recuo.

Em relação a esta última afirmação, é possível perceber que a caçada empreendida pela personagem se confunde, inicialmente, com uma rememoração de tempos

anteriores. A narrativa verbal que se segue ao começo dessa primeira parte, em sintonia com o trecho já citado, revela que o bicho perseguido pelo velho fora visto por ele uma única vez no passado. A seguir, contemplamos os indícios de um açude, no qual jovens cervos tiveram um violento confronto. Depois, apresentam-se analogias diversificadas entre o mundo natural ao redor do velho e sua expressividade reminescente, a exemplo da relação feita entre “recordações” e “uma floresta fechada”, ou do expositivo excerto conotativo: “Algumas lembranças inundavam-no como uma barragem”. Por fim, a própria trilha averiguada pelo homem, nesta etapa preliminar do enredo, anuncia pistas de algo que ali esteve anteriormente, em tempos pretéritos. Ou seja, o sujeito está interagindo – e nós também, guiados por ele – com índices visuais nos quais aquilo que já sucedeu pode se reencontrar com o presente.

Este tipo de fenômeno se relaciona com o conceito de imagem elaborado por Walter Benjamin. De fato, a noção de “imagem dialética” idealizada pelo autor de Frankfurt se refere a um todo visual intersticial que se manifesta por intermédio de uma suspensão, marcada pela imobilidade, na qual se desenrola um contato pré-sensível, das coisas ainda não significadas, tensas entre tese e antítese; instante em que o intempestivo está aberto. Este momento, no qual o antes e o agora convivem, oscila do “lampejo” para a “constelação”, conforme os termos utilizados pelo próprio autor em trecho hoje célebre:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a

imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2007, p. 505).

As cenas iniciais de Silvestre estão alinhadas com esses fundamentos teórico-filosóficos e creem na imagem, assim como em seus desdobramentos gráficos, enquanto força desestabilizadora das convenções, antiprogressista, desalienante e engajada em condutas essencialmente subversivas, revisionárias e intransigentes, como a desestabilização da linearidade e a perturbação da enunciação unilateral (algo executado até nos níveis mais superficiais da obra, como na opção de não numerar as páginas, abdicando, assim, da configuração sequencial que isso envolveria). Contudo, ainda que estas noções benjaminianas operem por toda a sequência inicial de *Silvestre*, a investigação destes e dos conteúdos subsequentes dessa narrativa – na medida em que adentram o domínio específico da estética –, além da atualização do conceito de “imagem dialética” para o terreno das histórias em quadrinhos, só podem ser aprofundadas se aliarmos o pensamento do autor alemão ao de outro intelectual, Aby Warburg, especialmente mediante o diálogo protagonizado por eles dentro da obra de Georges Didi-Huberman.

Segundo Didi-Huberman, um dado decisivo na importância de Aby Warburg para a teoria da cultura seria seu conceito, muitas vezes mal interpretado, de *Nachleben*, espécie de “sobrevivência” da qual as imagens são dotadas, podendo se deslocar de suas culturas e ressurgir, atualizadas, sedimentadas, reinterpretadas, em contextos diferentes. A noção é desenvolvida por Warburg no intuito de demonstrar, principalmente, a “vida póstuma” da antiguidade, cujos gestos se incorporam, por exemplo, aos trabalhos de Dürer e de Botticelli, em circunstâncias que promovem vínculos “a contrapelo”, na contramão da história, por intermédio de performances gestuais, modelos expressivos e condutas psico-sociais. Estes, por esta via, se delineiam enquanto “patrimônio hereditário da memória” (WARBURG, 2018, p. 221), podendo conectar a obra de artistas distanciados pelo tempo. Por essa perspectiva, a imagem seria ela mesma um “tempo complexo”, que não se manifesta de forma apenas positiva, mas carregada de refrações de natureza histórica, psicológica, antropológica, muitas vezes advindas de espaço-temporalidades completamente diferentes. Estudar essas imagens seria partir em busca de um manancial de “rastros”, sendo esta uma das razões fortuitas por trás da união de Warburg e Benjamin.

Tendo isso em mente, é possível retornar à proposta das páginas iniciais de *Silvestre*, que, como já foi dito, estabelece um percurso e uma procura, cuja expressão se

transfigura em imagens a serem rastreadas e que se organizam por meio de um permanente devir, regime de leitura prospectivo, viabilizado pelos diferentes recursos técnicos empenhados na composição das cenas. Em outras palavras, no momento em que imagens em preto e branco se posicionam ao lado de outras, coloridas, ou quando figuras com pouco preenchimento se situam junto daquelas com acabamento mais detalhado, os componentes miméticos são forçados a encarnar funções distintas, executando incumbências expressivas que se contaminam mutuamente e nos induzem a questionar quais as atribuições narrativas, simbólicas e/ou alegóricas destas incompletudes enunciativas, criando, desse modo, zonas de indeterminação sem as quais o sentido do quadrinho não se confecciona.

A todos esses artifícios, se somam composições verbais inscritas no intraquadro, como solos estilísticos (jamais separadas por recordatórios) e que assumem, portanto, não apenas um sentido temporal – como é próprio dos sintagmas verbais –, mas também um propósito espacial, efeito realçado pela forma na qual elas são escritas (lembrando que o letreiramento é responsabilidade de Arion Wu, profissional reconhecido pela sua abordagem criativa e poética da tipografia). O fato de os vocábulos serem apresentados em cursiva, por exemplo, gera um efeito manufaturado que os coloca em contato direto com os desenhos, afinal conferem a eles uma clara dimensão imagética e artesanal, na qual as letras, por intermédio de seu tamanho, formato, posição, entre outros dados materiais, performam iconografias de cunho plástico.

As palavras “tempo” e “lentamente” apresentam suas letras mais espaçadas; a palavra “distante”, por sua vez, é transcrita com um alargamento maior nos tipos finais; já o vocábulo “reflexo” é grafado com o “e” de ponta cabeça; ao passo que em “cruzando” as fontes estão desniveladas, simulando um movimento zigzagueante. Em todos esses casos, os procedimentos gráficos são essenciais para o entendimento dos itens lexicais, como se fossem vestígios do conceito por eles referido, desafiando a arbitrariedade entre significante e significado, o que os transforma, dessa maneira, em microcosmo dos processos de indeterminação vigentes também nos elementos estruturais do quadrinho. Trata-se, assim, de outro nível na dialética do “rastro”, ou seja, da ênfase naquilo que os signos não conseguem de fato apresentar e que se perde nos jogos intercambiáveis dos códigos representantes. Além disso, todo este aparato linguístico, especialmente nesta primeira parte do quadrinho, carrega um potencial visual contundente, prenes de sugestões imagéticas, enfatizando aquilo que Ezra Pound, analisando os registros possíveis da linguagem poética, chamou de “fanopeia” (POUND, 2006),

estatuto que torna o diálogo entre os ícones verbais e visuais ainda mais intenso do que o ordinário em um romance gráfico.

Em ordem de perscrutar outros níveis nos quais estas trocas ocorrem ao longo de *Silvestre*, é necessário lembrar ainda da influência de Eugène Delacroix, a partir das ideias utilizadas pelo pintor para compor as páginas de seus cadernos de viagem, algo revelado pelo próprio Wagner William nos “Agradecimentos” do livro. Nas cenas criadas pelo pintor francês, durante suas viagens por Marrocos, Espanha e Argélia, encontramos também frases inscritas ao lado das ilustrações, muitas das quais ocupadas em apontar informações sobre os desenhos, mas que, em sua maioria, se apresentam de forma elíptica, mediante orações paratáticas, justapostas, o que, antes de emprestar aos exercícios um caráter documental, enfatizam a impossibilidade de verbalizar seus componentes com precisão. Delacroix não escreve, portanto, sobre a pintura, mas com a pintura. Dito de outra forma, a palavra e a imagem em seus cadernos são dois vieses, autônomos e complementares, de uma mesma representação, e essa atividade se coaduna com as possibilidades próprias das histórias em quadrinhos, visto que se efetua em “combinações” de ordens diversas, já que a composição das páginas, como era comum no início do século XIX, abdicam da perspectiva fixa, promovendo um olhar descentralizador que é reincorporado por Wagner William em seu projeto; ou seja, “sobrevivem”, no sentido de Warburg/Didi-Huberman, nele.

A atualização de um universo imaginário proveniente de outro lugar, contudo, não se limita aos contatos criativos entre William e Delacroix, ou aos outros nomes citados em seus “Agradecimentos”: Akira Kurosawa e Henry Thoreau. Não, este trabalho de resgate e perpetuação está no centro da segunda e mais duradoura parte de *Silvestre*, intitulada “A celebração”. Se, nas páginas iniciais do quadrinho, nos engajamos em uma busca; nestas, por sua vez, participamos de um encontro. O velho homem, depois da caçada frustrada, decide fazer uma torta com a receita de sua falecida esposa. O aroma do assado atrai os mais diversos seres da floresta, que viajam até sua morada. A inversão está posta: aquele que, anteriormente, procurou, ora, recebe.

O quadrinho engendra, então, na relação entre estas duas partes, um movimento de avanço e de recuo, de jusante e de montante, sístole e diástole, deslocamentos essenciais na reflexão sobre seus conteúdos. Primeiramente, por colocar em andamento um jogo dialético de ida e de retorno, no qual perseguir o aroma do alimento é também reencontrar um “rastro”, ou seja, migrar guiado por um vestígio. Segundo, porque, na esteira do cheiro da torta, chegam à casa do velho figuras provenientes de diversas tra-

dições folclóricas, ligadas a inúmeras manifestações do sagrado e, em sua maioria, a crenças ancestrais da humanidade. Dentre as criaturas identificadas, estão Domovik, Tikbalang, Popobawa, Alp, Liderc, Bukavac, Mula sem cabeça, Curupira, Ghoul, Baba Egun e Anhangá. Há um sentido transnacional e transhistórico nesta agregação improvável, na qual se simula a convivência entre imagens provenientes de espaços e tempos distintos, polivalência esta que justifica, em parte, a pluriorientação dos componentes miméticos elaborados por Wagner William até aqui.

Figura 1



Fonte: WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

Para voltarmos a falar com Aby Warburg, estamos diante de uma dinâmica de ressignificação modelar, que discorrerá na forma de uma dialética entre apropriação e ressemantização, a partir da qual esses seres emprestarão ao quadrinho energias de cunho psicológico, antropológico, simbólico e cultural, conservadas em suas representações anteriores. Contudo, há outros atributos estéticos e históricos envolvidos nesta representação, visto que esse convívio não ocorre de forma harmoniosa, mas em constante conflito. Nas cenas em que as figuras chegam em grupo, isso é sugerido pela ausência de requadros no arranjo dos elementos, especialmente pela composição em página dupla, na qual uma espécie de “vazamento” das imagens é realçado, o que transpõe aqueles que convencionalmente seriam seus limites e confunde suas funções (GROENSTEEN, 2015, p. 49-66). Esta errância de uma página a outra sinaliza para o

abismo intersticial da fenda entre as páginas, em sua eloquente indeterminação. Antes do término deste artigo, voltaremos a esta reflexão.

Além dessas cenas, outras composições facultam uma abordagem mais atenta para as estratégias gráficas empreendidas por Wagner William, em ordem de encontrar procedimentos gráficos adequados a este encontro. É o caso da página reproduzida a seguir, na qual se começa a estabelecer a cisão entre um ideal de confraternização entre os seres para outro de confronto. As imagens demonstram um momento de relaxamento e tranquilidade vivenciado pelos invasores, no seu esforço comum de compreender a natureza humana, mas que passa, a seguir, a ser subvertido pelas palavras inscritas na cena, as quais declaram:

No entanto, havia um sentimento em comum de que talvez eles também fossem os últimos. Além da madeira queimando, do cheiro da massa crescendo, da bebida esquentando a todos, existia algo a mais no calor daquela casa. Criou-se uma empatia ao velho hospitaleiro de poucas falas e movimentos calmos. Contou-se sobre lugares distantes, prazeres impensáveis, vinganças ancestrais. Contou-se também sobre a desforra do último Sabbath, sobre o novo acordo entre os reinos, sobre feitos imemoriáveis. De fato, a maioria deles dizia coisas que o homem comum não poderia entender, e um ou outro apenas GRITAVA ENSANDECIDO. (WILLIAM, 2019).

Nesse sentido, o texto parte de uma irrisória noção de comunhão para, enfim, assinalar a impossibilidade de compreensão entre o velho e as criaturas visitantes. A relação entre as imagens e as palavras, de fato, estabelece um potencial de insuficiência tanto de seus componentes intrínsecos, quanto das zonas de visibilidade e dizibilidade que surgem de seu contato. A passagem é importante também por explicitar algo que a sequência das cenas comprovará: o contraste entre a diminuta presença verbal e gestual do velho e a força figural e enunciativa das entidades, transposta por sua atitude desequilibrada, expansiva, maneirista, questionadora, judicativa, falastrona e moralizante. Essa comunicação inquieta e contamina o arranjo da prancha. Observe-se, por exemplo, na figura 2, como a janela emerge da mancha gráfica para entrecortar o caminho natural das frases, recurso responsável por salientar ainda mais a transmutação dos itens sintático-discursivos em signos de outra ordem, comprometidos com novas funções de cunho espaçotópico, cuja materialização perturba a organização lógico-discursiva

e linear dos enunciados. Estamos lidando novamente com a abordagem constelacional proposta por Walter Benjamin, composta por fragmentos multiplamente orientados em uma mesma massa expressiva, aqui intensificada pelo diálogo entre o que é descrito e o que é mostrado por Wagner William. O fim deste trecho enfatiza esta crise enunciativa, ao ser marcado pela incomunicabilidade: de um lado, pelo silêncio do velho; de outro, pelos gritos das criaturas. Insuficiência e excesso sendo, de fato, dois extremos basilares dos campos semânticos desbravados nesta segunda parte.

Figura 2



Fonte: WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

Nesse aspecto, é possível refletir sobre outro momento de *Silvestre*, executado a partir de estratégias miméticas completamente distintas, mas que nos permitem re-visitare os mesmos pontos até aqui investigados. Nele, se representa um prolongamento deste momento de suspensão e relaxamento, importante por se comunicar dialeticamente com a explosão de violência que se seguirá. A página se organiza por meio de um *layout* diferenciado, repleto de pequenos quadros, algo jamais repetido em qualquer outro ponto da narrativa, o que enfatiza sua singularidade. Alguns desses quadros, contudo, não exercem suas funções tradicionais, ou seja, não possuem uma finalidade temporal, um avanço narrativo. É o caso dos cinco painéis que formam a figura do velho, ou os outros três que compõem a imagem do cervo. Por esta via, há um desejo de integridade dos desenhos, mas que coexiste com uma superfície desconfigurada, em padrão constelacional, que absorve, em sua performance representacional, o nosso desejo de

reintegração dos ícones imagéticos. Os pedaços estilhaçados das imagens, por usufruir das convenções do requadro e da sarjeta, parecem assombrarem-se mutuamente, lembrando-nos, por um lado, de que a contemplação é uma atividade cindida e, por outro, de que não há processo verdadeiramente visual, ativo e aberto, como quis Benjamin, sem esses campos de indeterminação instáveis, latentes e híbridos. Basta notar que esses valores ambivalentes fazem parte da icnografia de várias das entidades recuperadas pelo autor, a exemplo de Leshy, proveniente da mitologia eslava, e Anahangá, originária da cultura tupi, que têm poder metamórfico, ou como Tikbalang, que é metade homem metade animal, estando, portanto, entre a cultura e a natureza.

Figura 3



Fonte: WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

Constituindo a complexidade estética da página, mais uma vez o texto é preciso em evidenciar a incomunicabilidade entre as criaturas, agora sob um verniz de mútuo entendimento. O enunciado é rarefeito e complementa uma reflexão da página anterior sobre a natureza do velho e daquilo que lhe resta: “Não diziam, pois àquilo que era desnecessário respondiam em silêncio”. Há nessas palavras um desejo de anulação, de retorno ao ponto zero do discurso, algo que a própria arquitetura formal dos elementos alega ser impossível. O vocábulo “em” é grafado em lugar inferior aos demais termos lexicais que compõem a frase, antecipando um descolamento descensional. A palavra “silêncio”, por sua vez, que complementa a preposição anterior, pende em requadro situado muito mais abaixo, sozinha ao lado de uma das manchas amarronzadas que

pontuam toda a cena, à moda de uma força disforme e silvestre, de fundo telúrico, que outorga um tipo de vínculo incognoscível entre os desenhos e que, ao fim deste artigo, será analisada. Ocorre que, aqui, esta separação entre o verbete e os demais elementos do texto também produz uma ranhura no discurso, na qual os enunciados enriquecem-se de possibilidades semânticas a partir de seu desmembramento, fenômeno que institui, agora em outra escala, um regime de leitura não linear, apoiado em vestígios que se aproximam, se afastam e deixam, a descoberto, zonas rastreáveis de hesitação.

A impotência verbal dos seres é complementada – e adquire nova disposição, refratada – pela ênfase nos olhos das criaturas que dirigem seu olhar para fora do quadro, em nossa direção, explicitando a cisão inerente ao ato de ver, cuja atividade se dá sempre em uma fissura de via dupla, como já disse Didi-Huberman:

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquieta com o ENTRE. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Ao fitarmos páginas como esta, situamo-nos em um entre-lugar oscilatório do excesso para a insuficiência, da presença para a ausência, promotor de um campo inquieto, no qual as imagens nos provocam de dentro de seu instante intervalar. Os quadrinhos são uma mídia privilegiada quando pensamos a respeito deste estatuto do visual, devido às suas particularidades expressivas, com ênfase na relação entre os códigos no interior da página, e, principalmente, no espaço da sarjeta, aquele que, de acordo com teóricos como Scott McCloud, exige um alto grau de participação e engajamento do receptor, além de manifestar a “alquimia” entre combinação e dissonância, que compreende a sequência gráfica (MCCLLOUD, 2005, p. 69-73).

Se avançamos pela segunda parte do trabalho de Wagner William, as inúmeras aparições retratadas por ele também atualizam a noção de “rastro”, a partir de uma das suas contrapartes mais expressivas: o recalque. Isso ocorre, principalmente, depois das inúmeras conversas entre as criaturas, nas quais elas expõem suas convicções e ideais,

seus instintos e desejos, conteúdos marcados por um potencial pré-civilizacional. Aos poucos, estes apetites se tornam irrepresáveis e explodem em um festival de selvageria, marcados por todo tipo de pulsão bruta e por demonstrações gráficas de desejo sexual, fome, sodomia, masturbação, esquiteamento, possessão, entre outras manifestações de ordem semelhante. Esta é a verdadeira celebração anunciada pelo título desta segunda parte do quadrinho. Antes da torta ser retirada do forno, Wagner William utiliza-se da coleção de mitos, fábulas e lendas resgatadas por si como veículo de um conjunto de “engramas fóbicos”, eficazes no objetivo de comunicar o indizível, e os organiza em “trama pulsional” específica (WARBURG, 2018, p. 222). Esta se destina a conectar os valores expressivos desses seres – sem ignorar sua ligação com experiências arcaicas – com determinantes psicológicos contemporâneos, especialmente dentro de uma malha gestual mundana e identificável. Medo, ressentimento, ódio e lascívia, são, portanto, responsáveis por dinamizar as cenas dessa parte de *Silvestre*, carregá-las de movimento multidirecionado, construindo, gradativamente, o ápice das tensões expressivo-simbólicas do quadrinho.

Para condensar essas particularidades, de forma a interpretar suas implicações estéticas na narrativa de Wagner William, é preciso lembrar de como estas coordenadas são anunciadas por Aby Warburg no seu conhecido “Atlas Mnemosyne”, coleção de imagens reunidas inicialmente com o propósito de auxiliar o autor em suas pesquisas, mas que se converteu em projeto muito mais ambicioso, passando de um mero arquivo de imagens para uma reflexão sólida sobre a cultura feita a partir delas. Em seu programa teórico-prático, o autor reuniu, sobre painéis revestidos de tecido negro, um conjunto diversificado de imagens, oriundas dos mais diversos contextos, cuja relação se circunscreve em campos de força trans-históricos e transdisciplinares, reveladores do caráter aberto e proteiforme dos ícones imagéticos. Com efeito, no “Atlas Mnemosyne”, as combinações entre as figuras poderiam ser reformuladas mediante infinitas possibilidades de montagem, viés constelacional e antiprogressivo que, como ocorre com Walter Benjamin, está na base do projeto de Warburg. O trabalho serviria como uma história da imaginação humana, em sua natureza de “coleção inesgotável”, como já afirmou Didi-Huberman, aspirando a dimensão de ciência da cultura. Com uma metodologia própria, a reflexão pelas imagens e a investigação ativa de seus efeitos tomam lugar da contemplação passiva delas. Observem-se, agora, estas duas composições em página dupla, extraídas do perverso clímax de *Silvestre*, em que as criaturas estão completamente entregues aos seus instintos mais íntimos:

Figura 4



Fonte: WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

Aqui, como Warburg percebeu na análise do *Lacoonte*, de Lessing, não interessam, em nenhuma medida, os aspectos apolíneos, calmos, equilibrados, e estáticos das artes plásticas, mas seus elementos convulsionantes, extravagantes, desmedidos, dionisíacos. A sequência é iniciada com o grito: “Que a verdade seja banida de mim hoje”, cuja autoria é impossível de averiguar, posto que identifica um desejo de fugir dos esquemas de validação estáveis e esquemáticos, em prol de um prolongamento das inúmeras vias da ficção. As perversões se descortinam em atos de todo tipo: evisceramento, decaptação, esfolamento, masturbação, que se sucedem em processo abismal – “Abyssus Abyssum invocat”, diz uma das criaturas – especialmente devido ao fato dos mecanismos miméticos da página estarem integralmente submetidos a processos de composição que atuam pelo choque, pela suspensão da narração, pela indução à simultaneidade e ao perspectivismo, pela perturbação das formas e dos requadros, entre outros aspectos de caráter degenerativo: entidades dispostas em uma multiplicidade de ângulos, quadros de tamanho, formato e posicionamento irregulares, desorientação do protocolo de leitura dos balões, tudo configurado de forma a impedir qualquer estabilidade dos sentidos.

Cada uma dessas cenas é, portanto, um receptáculo de formas em conexão crítica, paratática e aberta. Sim, é possível afirmar que já aqui atuam os campos interativos próprios do “Atlas mnemosyne”, o que nos permitiria questionar, em nível ainda experimental: uma prancha de quadrinhos desta natureza não seria a atualização, em vários aspectos fundamentais, dos painéis formulados por Warbuch, sendo esse um dos seus papéis essenciais em uma história da cultura humana? Entretanto, antes de desfiar essa indagação, note-se que esse momento de extrema violência coletiva observado

em *Silvestre* dialoga com outra dialética elaborada por Warbuch, aquela que coloca em contato as noções de “monstra” e de “astra”, cuja dinâmica adquire papel importante na produção dos sentidos empreendidos por Wagner William. As cenas vistas neste momento evocam o aberrante (o termo “aberração” é usado explicitamente), o deformado (“Só existe a deformidade lenta e gradual”), visto que o decomposto é, a um só tempo, a realidade material na qual as imagens se apresentam e o todo metafórico, conceitual e simbólico, por intermédio do qual elas se comunicam com o leitor. Este estatuto de transmutação das coisas terrenas, mundanas, viscerais mesmo, é tão essencial ao quadrinho que o autor já declarou em entrevistas ter usado o próprio sangue em alguns dos vermelhos presentes na obra.

O que nos permite adentrar, enfim, na última parte de *Silvestre*: “3. Apressado come cru”. Nela, a torta fica pronta, as criaturas a repartem, certas de que não há pedaços suficientes para todos, e, após a alimentação, o homem pega de sua espingarda e inicia o extermínio dos seres invasores. A cena situada após o primeiro tiro ser disparado coroa o processo de degradação que vem sendo construído ao longo de toda a narrativa. A página é dupla, recurso que enfatiza a superfície material do quadrinho em duas vias: primeiro, na ânsia de prolongar um impacto e adensar um sentido; segundo, na constatação de que há sempre algo de negativo, disforme e distante naquilo que a imagem representa.

Figura 5



Fonte: WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.

As manchas atuam como vestígios em sentido inverso às aquelas apresentadas nas primeiras páginas do quadrinho, evocando a criatura que foi alvejada por intermédio do devir material de sua ausência. Tal rastro, mais uma vez, nos impele a continuarmos

ativos nesse momento avançado da leitura e escavar a imagem em busca de seus componentes não mimetizáveis, àqueles que são anteriores à emergência reconhecível das formas, pré-legíveis, como queriam Warburg e o próprio Benjamin, em seus momentos mais ambiciosos. Atinge-se então um ponto em que se atribui à desconfiguração um papel narrativo-alegórico que, em certos aspectos, implementa isotopias formal-temáticas descobertas no decurso da fruição. Basta reparar, em relação à imagem recém-observada, a reiterada ênfase ao terreno em que as folhas se conectam na composição em página dupla. A fenda ontológica e abismal da concretude livro é novamente desafiada, captando nosso olhar para além de sua existência material, em direção à exegese de sua iminência significativa. Nesse sentido, seus limites são transpostos em direção a um questionamento da mídia como aparato do sentido, o que convida o leitor a desconfiar dos padrões de montagem também em sua camada mais objetal.

Torna-se imprescindível notar, portanto, que esta imagem se localiza no momento em que a matança executada pelo velho tem início. Ou seja, a agressão exercida pelo sujeito se associa à violência intrínseca da comunicação visual, e antecipa uma série de páginas aparentemente desconexas, que simulam um caderno de recortes, e só podem ser reunidas pelas escolhas interpretantes do leitor. Este deve editá-las ativamente e engajar-se no jogo hermenêutico de avanços e recuos, aparições e ocultações, que encaminham o estrato final do quadrinho. Nele, dinamiza-se, outra vez, o movimento de chegada e de saída que rege toda a obra, fenômeno, neste ponto, já convencionalizado enquanto procedimento fulcral de análise. As imagens que anteriormente se aproximaram e conviveram, durante o aglomerado eloquente de palavra e gesto da segunda parte da narrativa, agora deterioram-se, desajustam-se, deformam-se e desaparecem, cumprindo o ritmo anadiômeno próprio da expressão visual. É por meio desses procedimentos que o método constelacional de Warburg se transforma em poética para Wagner William. Sua obra opta também por uma construção “em rede”, “arbórea”, não linear, repleta de indeterminações que desafiam nossa competência hermenêutica, e cuja suspensão, dentre o incognoscível e o inteligível, resulta em componente essencial para uma leitura eticamente viável da obra, a qual se estrutura sobre uma representação sinóptica das diferenças. Para entendê-la, o olho deve navegar, reorientar-se, projetar, reter, deixar-se ser instrumento de um sentido que só se enforma sob o signo do desconforto e da movência.

Dessa forma, fica claro que *Silvestre* se equilibra sobre dois regimes de leitura: um que constata os usos de elementos não legíveis, irreconhecíveis e prefigurados,

que primam pela desfiguração e deformação; outro que se esforça em reintegrar esses mesmos elementos, a partir de zonas estáveis de sentido. Perguntar da representação é, portanto, questionar a validade e a viabilidade dos itens representantes. Nesse sentido, podemos reinterpretar a dinâmica entre “astra” e “monstra”, relembrando a forma pela qual essas noções operam no interior da história cultural e na confecção do “Atlas mnemosyne”, isto é, em um jogo entre as forças da ordem e as forças do caos, entre o tempo material e o tempo cosmogônico; história e mito; cultura e barbárie; Apolo e Dionísio (se considerarmos o repertório nietzschiano que influenciou Warburg). Em resumo: trata-se das potências de razão e de desmedida que regem nossa civilização. Nessa perspectiva, o “Atlas” seria, de fato, a história e a representação da tragédia da cultura, do processo agônico da interação entre as formas e sua destruição, e do sofrimento humano diante disso tudo. É sintomático que *Silvestre* se encerre adequando o mesmo tipo de metáfora em sua narrativa: pela destruição brutal de nossos engramas arcaicos, nossa tradição figural, psicológica e mítica, mimetizada pelas criaturas da floresta que lutam em prol da própria sobrevivência (emprestando um sentido literal aterrador para a *Nachleben* de Warburg,) e padecem diante de um mero indivíduo, de seu ressentimento, da saudade que sente da esposa e dos dois filhos, todos já mortos.

Antes que a história termine, contudo, há uma série de paratextos inseridos em seu interior, rompendo os limites entre os conteúdos diegéticos e os demais componentes editoriais. Mostra habita astra. Sendo assim, lemos um texto de autoria do próprio Wagner William, que fala sobre este volume e cita outros de seus trabalhos; depois, acompanhamos uma espécie de epílogo, jamais discriminado adequadamente; em seguida, somos apresentados aos já citados “Agradecimentos” do projeto; por fim, mostrando as consequências do massacre promovido pelo caçador, encontramos uma das entidades remanescentes da chacina, que se depara com um livro cuja ilustração de capa se assemelha àquela presente na luva escolhida pela Editora Darkside para *Silvestre*. Seu conteúdo, todavia, está em branco. Ao elaborar a metonímia de seu próprio livro, ainda não escrito e desenhado, dentro da obra, Wagner William insere seu projeto em uma espécie de “estrutura em abismo”, como se o volume que temos em mãos tivesse emergido da própria terra e trouxesse em si os sintomas deste contato telúrico, enraizado em energias pré-culturais. De fato, estas forças contaminam todo quadrinho, fator evidenciado pelo progressivo amarelamento de suas páginas, conforme avançamos na leitura, cujas folhas adquirem um aspecto terroso, aparentando-se a produto recém extraído do chão. Esse recurso localiza *Silvestre* em um lugar anfíbio, visto que sua

substância aponta para um traumático desenraizamento. Em outras palavras, é item a um só tempo de cultura e de natureza.

Por intermédio dessa constatação, pode-se encerrar este artigo sugerindo que a obra de Wagner William seja, em linhas gerais, sobre a falência de nossas tradições e das nossas formas de representá-las, mesmo em seus aspectos mais arcaicos, mitológicos, simbólicos e alegóricos. Por conta disso, a narrativa propõe uma forma que evidencie seus potenciais desconfigurantes, para que aprendamos com ela a sermos ativos nos processos de significação miméticos, postura que não tem teor didático, mas ontológico, ou seja refere-se a dado substancial na conservação de nossas representações. A partir de um ponto de vista mais delimitado, contudo, *Silvestre* pode ser considerado também o emblema do momento em que vivemos no Brasil, principalmente a partir dos ataques sistemáticos à cultura feitos após o golpe de 2016, que culminou no *impeachment* da então presidenta do país, Dilma Rousseff. Por essa via, a obra articula em sua poética a efabulação de um momento histórico incapaz de ofertar uma pós vida aos seus projetos culturais e ao seu imaginário endógeno. Como nada no livro, de fato, progride, e todos seus elementos representacionais trabalham, como já foi demonstrado, em função de um complexo jogo de avanços e recuos, resta-nos, ao término da leitura, o efeito formal-conteudístico de uma melancolia tipicamente benjaminiana, referente à carência de algo que se fragmentou e não pode mais ser inteiro.

Em decorrência disso, ao fim de *Silvestre* reencontramos o porco selvagem que o velho não conseguira caçar no começo da narrativa, e que ele qualificara de “mal acabado”, referência direta aos componentes prefigurantes do quadrinho, mas que só podemos começar a entender agora, em seus instantes derradeiros. O animal segue seu rumo, deixando vestígios que, agora, possibilitam novas rotas a serem perseguidas. A última imagem, contudo, apresenta, em página dupla, o esqueleto do velho decomposto sobre a cama de sua casa, debaixo de uma janela por onde entra a luz, mas que também pode ser vista como um enquadramento à parte, voltado para uma fronteira aquém de nossa visão. O encerramento do quadrinho é, dessa forma, um gesto não finalizado, aberto, metalinguístico e, por conseguinte, se considerarmos os princípios estéticos que regem toda a obra, reeditável. Seguimos presos à “imagem dialética” de Walter Benjamin, imóveis e suspensos em momento anterior à significação. O círculo hermenêutico deve começar novamente. Há muitos potenciais ininteligíveis remanescentes, muitas vias a serem ainda trilhadas, e resíduos a serem reconhecidos. *Silvestre* termina com a busca desse rastro.

Notas

1 Para maiores informações sobre a relação entre a palavra e a imagem nos cadernos de Delacroix, notadamente acerca das conexões/oposições entre um todo narrativo verbal e outro imagético, e dos desequilíbrios expressivos atuantes no seu processo de composição (partindo dos conceitos da crítica genética), ver o ensaio “A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá” *In*: WILLEMART, Philippe. Fronteiras da criação: [anais] do 6º Encontro Internacional de Pesquisadores do Manuscrito. São Paulo: Annablume: fapesp, 2000.

2 Os Agradecimentos podem ser lidos, a um só tempo, como discurso para/meta/hipertextual, promovendo uma arqueologia que confunde os níveis metalépticos do objeto estético, tendo, portanto, uma atuação francamente desestabilizadora de suas delimitações editoriais, como se o objeto fosse formatado em palimpsesto, no qual uma camada se impõe, e se formula, sobre a outra.

3 Aproveita-se este universo intertextual revelado pelo autor para demonstrar que a noção de “*Nachleben*” longe de ser uma característica estilística de *Silvestre*, é um traço distintivo da poética de Wagner William. É possível interpretar quaisquer de seus trabalhos gráficos nessa perspectiva, investigando, por exemplo, a sobrevivência das representações de Joana D`ark (desde Carl Theodor Dreyer, passando por Robert Bresson, entre outros) em *O martírio de Joana DarkSide*. Da mesma forma, seria possível refletir acerca da conservação e reorientação das inúmeras referências em *Bulldogma*, que envolvem universos como a *nouvelle vague* francesa, a ficção científica e o imaginário de inúmeros jogos de videogame (a exemplo da magistral cena parodiando GTA), a partir de procedimentos que nunca figuram apenas no nível do típico citacionismo pós-moderno, mas em verdadeiras “fórmulas de páthos”, como quis Aby Warburg. Contudo, o caso mais semelhante a *Silvestre* (surgida, inclusive, durante a produção deste) talvez seja a *graphic novel* *O maestro, o cuco, a lenda*, na qual a relação entre um avô e seu neto permite o mergulho em uma série de tramas pulsionais e imagens recalçadas que estão na base da formação da cultura brasileira, a exemplo da escravatura, de ícones culturais como Amácio Mazzaropi e a Cuca, do “Sítio do Pica-Pau amarelo”, misturadas com componentes representativos de outros países (*Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Peter e Wendy*, de J.M Barrie, para ficar em dois casos de grande relevância).

Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

POUND. Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2005.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

WILLIAM, Wagner. *Silvestre*. São Paulo: Editora Darkside, 2019.