

A NOUVELLE MANGA E A REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO: ANÁLISE SEMIÓTICA DE *LE RÊVE CONTINU*

Tiago Canário¹

Resumo

Este artigo investiga a conformação do cotidiano pelo movimento de história em quadrinhos *nouvelle manga*. A partir da semiótica de Peirce e seus conceitos sobre a organização discursiva sígnica, as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade são observados na narrativa *Le rêve continu*, pequena crônica de Jirô Taniguchi. O estudo semiótico em questão parece lançar bases para uma compreensão da articulação formal e estilística da obra, que, por sua vez, exemplifica o movimento.

Palavras-chave

Histórias em quadrinho; Jirô Taniguchi; nouvelle manga; semiótica; cotidiano

Abstract

This article explores the everyday life conformation by the *nouvelle manga* comic movement. Based on Peirce's semiotic and his signic discursive organization concept, the firstness, secondness, and thirdness categories are investigated on *Le rêve continu* narrative, a Jirô Taniguchi's short chronicle. This semiotic study seems lay the basis for an understanding of the stylistic and formal articulation in the work that illustrates the movement.

Keywords

Comics; Jirô Taniguchi; nouvelle manga; semiotic; everyday life

No ano 2001, o quadrinista francês Frédéric Boilet, então radicado no Japão, lançou o álbum *Yukiko no Hôrensô/L'Épinard de Yukiko*². De início, foi editado na França (onde foi visto como mangá) e no arquipélago nipônico (onde foi tratado como *bande dessinée*). No mesmo ano, por consequência de reflexões tanto de sua obra quanto das de uma série de autores pelo mundo, organizou, em parceria com a Tokyo National University of Fine Arts and Music, uma exposição com os trabalhos de artistas franceses e japoneses, denominando o conjunto de *nouvelle manga*³ (Vollmar, 2007), defendida também em um manifesto – atualizado em um segundo texto acessório, publicado em 2007, intitulado “*La Nouvelle Manga en 2007*”⁴.

No primeiro documento, em 2011, Boilet ressalta trabalhos de autores contemporâneos, como os japoneses Jirô Taniguchi (*L'Homme qui marche*, 1995; *Le Promeneur*, 2006), Kan Takahama (*Kinderbook*, 2004; *L'Eau amère*, 2009), e Kiriko Nananan (*Blue*, 1997; *Strawberry Shortcakes*, 2002), e os franceses Fabrice Neaud (*Journal*, 1992-2002), Frédéric Poincelet (*Essai de sentimentalisme*, 2001; *Mon bel amour*, 2006) e Aurélia Aurita (*Fraise et chocolat*, 2006), entre outros. Até então, compunham o movimento apenas artistas do Japão e da França – o que o levou a justificar a defesa das obras como experimentações entre *bande dessinées* e mangás. Mais à frente, contudo, no texto de 2007, trata as composições como um estilo de criação aberto a quadrinistas (e públicos) de todas as nações⁵.

Este artigo se propõe a investigar a narrativa em quadrinhos *Le rêve continu*, do autor japonês Jirô Taniguchi. A partir de uma investigação semiótica peirceana, o estudo pretende revelar o modo como, na narrativa, se configura a ideia do cotidiano e do trivial, alcançando, posteriormente, os conceitos próprios da *nouvelle manga*, portanto estudando o emprego de alguns recursos estilísticos e formais na representação do dia a dia e seu lugar em meio ao movimento em questão.

– Sobre o autor

Quadrinista japonês nascido em 1947, Jirô Taniguchi começou sua produção nos anos 1960, embora só tenha dado contornos e um delineamento mais claro entre as décadas de 1970/1980. No período, começou a ter mais contato com obras europeias, das quais incorporou os traços claros e a diversidade de grafismos. “Lembro do meu assombro

diante do realismo desse tipo de quadrinho, principalmente no retrato dos personagens e cenários com uma riqueza de detalhes realistas que era inimaginável no mangá da época” (Taniguchi *apud* Gravett, 2005, p.161).

Especialmente a partir dos anos 1980, seu trabalho começou a se centrar em temas cotidianos e em relações interpessoais e com a natureza, revelando uma forte influência do ritmo e da simplicidade dos filmes de Yasujiro Ozu⁶. Sua produção, desse modo, teve grande importância na expansão do mangá na Europa, a partir dos anos 1990, rompendo a barreira do hermetismo (Brethes, 2005). As histórias, de modo geral, versam sobre fatos íntimos, familiares, sobre suas próprias memórias, frequentemente com dispensa no uso de diálogos e narrativas *in media res*, sem começo ou fim.

Entre sua principais obras, estão *L'homme qui marche*⁷ (1990), *Le journal de mon père* (1994) e *Quartier lointain* (1998) – na França. Com o último, ganhou o Alph'Art de melhor roteiro no Festival de Angoulême de 2003, o maior festival de quadrinhos da Europa, já com 39 edições – tendo sido, inclusive, o primeiro autor japonês a receber o prêmio. Dois anos depois, também em Angoulême, foi premiado como melhor desenhista com *Le sommet des dieux*.

Como resultado de seus intercâmbios culturais, criou o álbum *Tokyo est mon jardin* (1997), em parceria com Frédéric Boilet e com Benoît Peeters, sobre o cotidiano de um representante comercial ocidental no Japão, e, em 2005, o álbum *Ícaro*, no qual foi responsável pelo desenho, sendo o roteiro dividido com Jean Giraud, ou Moebius, um dos principais criadores da França.

– Sobre o corpus

A narrativa aqui analisada, *Le rêve continu*, foi publicada originalmente na revista japonesa Jiyû Jikan, em 1995. A versão analisada, no entanto, compõe a coletânea franco-belga *Manga nouvelle vague*, parte do selo *Bang!*, da editora Casterman. Publicada inicialmente a cada dois meses e depois a cada três, a revista apresenta edições temáticas, tendo como *slogan* “*Bande dessinée Images Actualité*”, associando dossiês sobre artistas a trechos de suas obras. *Manga nouvelle vague* foi publicada em outubro de 2005, interessada, como explica o prefácio de Vincent Bernière e de Joseph Ghons, em “(...) *l'avant-garde de la bande dessinée japonaise. Des précurseurs de*

l'autoficción dessinée. Du manga d'auteur (...) Bref, le must de la modernité. Des images qui collent à la vraie vie pour mieux s'en détacher" (2005, p.1).

São abordados, então, os autores Osamu Tezuka, Yoshiharu Tsuge, Yoshihiro Tatsumi, Kiriko Nananan, Katsuhiko Otomo, Suehiro Maruo e Junko Mizuno, além do próprio Jirô Taniguchi. A narrativa deste, inédita na França, como revela a introdução, se estende ao longo de oito páginas do livro (p. 80-87), sendo precedida pelo texto "*Taniguchi: le plus européen des mangakas*", de autoria de Romain Brethes, versando resumidamente sobre o desenvolvimento da carreira do artista, em seis páginas, com inserção de imagens de *Le journal de mon père*, *Quartier lointain*, *Knuckle wars*, *Trouble is my business* e *Au temps de botchan*.

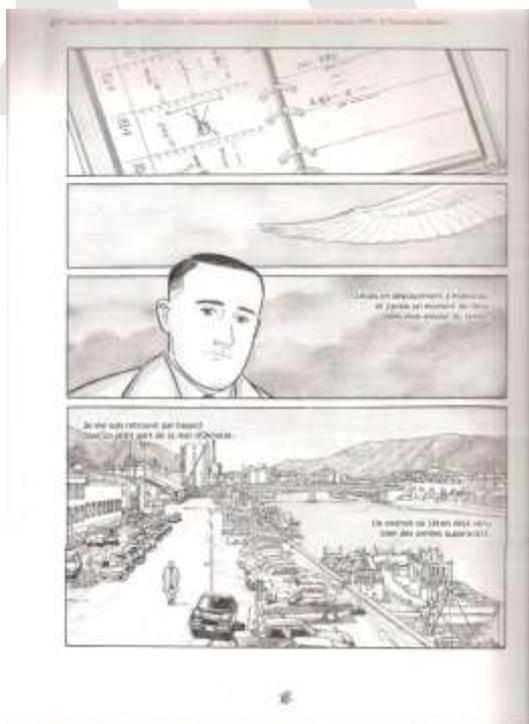


Figura 1 - página 1 de *Le rêve continu*

Le rêve continu, diferente dos dossiês e de outras narrativas presentes no livro, é impresso sem cores – seguindo a versão original, japonesa –, em papel couché fosco e cobrindo uma mancha gráfica de 25x18 cm (centralizada em uma superfície de 32x24 cm). Nesta espécie de crônica em quadrinhos, Taniguchi retrata o encontro casual entre um homem e uma mulher não identificados, à exceção de poucas informações fornecidas – entre as quais não figuram nome ou idade. O primeiro, um trabalhador com tempo de folga, resolve passear pela praia, onde encontra a outra personagem. A narrativa se constitui a partir de divagações e de diálogos, mas sem

apresentação de personagens e exposição de seus passados ou futuros. Em certa medida, como um período na tarde de dois indivíduos.

A escolha da narrativa analisada se deve às suas qualidades internas, exemplares da produção do autor centrada no trivial. Deve-se ainda à sua extensão, com a decorrente possibilidade de explorá-la com um maior detalhamento, visto a restrição de espaço deste trabalho⁸. Deste modo, então, traçado este panorama inicial, a pesquisa perpassa

alguns conceitos básicos propostos por Charles Peirce, para, em seguida, tencioná-los, conforme se investiga a organização do discurso sógnico engendrado por Taniguchi.

– Entre a semiótica e a fenomenologia, percurso investigativo

Partindo da definição peirceana básica, sendo um signo algo qualquer que esteja no lugar de outra coisa qualquer e que produza (mesmo que apenas como potência) um efeito interpretativo em uma mente interpretante, a definição, interessada na relação triádica – e aplicada às teorias da significação, da objetivação e da interpretação – permite considerar “signo” toda sorte de fenômenos, como ações, emoções, qualidades (Santaella, 2005). Quando observada as relações triádicas propostas, tudo o que se apresenta a uma mente interpretante e induz pensamentos, reações, sensações e etc., sem necessariamente se configurar como um pensamento bem-formulado (ou mesmo comunicável), pode ser assumido “signo”. Deriva daí, portanto, a ancoragem da semiótica na fenomenologia.

Como apontado por Lucia Santaella (2005), a teoria dos signos, “anti-racionalista” e “antiverbalista”, permite assumir como signo qualquer fenômeno, seja impreciso, ambíguo ou incerto. O primeiro passo no traçado de uma leitura semiótica, então, é o fenomenológico, por meio, particularmente, do percurso da contemplação, da discriminação e da generalização – categorias estas que se aproximam daquelas propostas por Charles Peirce (*apud* Santaella, 2005), primeiridade, secundidade e terceiridade⁹. Para o autor, como Santaella explicita, há três elementos formais comuns a qualquer sorte de fenômeno que se apresente à mente ou à percepção:

A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às idéias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. (Santaella, 2005, p. 7)

Posta a relação entre a semiótica e a fenomenologia, um signo, bem como sua interpretação, pode se aproximar dos atos de sentir, de reagir, de pensar, percurso ao qual esta investigação atentará. Parte-se, logo, da experiência estética, dos aspectos

qualitativos, contemplando o que se apresenta aos sentidos, adiando a interpretação, preocupando-se com o efeito estético de uma apreciação a partir da “suspensão dos nossos julgamentos na demora do sensível” (2005, p.30). O foco são os quali-signos, pela série de qualidades que se revela ao observador, que apela para a sensibilidade e para a sensorialidade.

A seguir, a atenção se dirige aos fenômenos, para observar os sin-signos, portanto àquilo que aponta para sua existência singular, delineando-os, discriminando-os – processo em meio ao qual se considera o universo no qual tal signo se desenvolve. Em seguida, por sua vez, a dimensão do olhar generalizador tem por intento abstrair do particular seus pontos de contato outros fenômenos, as regularidades os legi-signos, interessada nas leis de fundamento do signo. No escopo do percurso analítico, conforme síntese de Santaella (2005, p. 32), “(...) os sin-signos dão corpo aos quali-signos enquanto os legi-signos funcionam como princípios-guias para os sin-signos”.

Examinadas as três categorias de propriedades dos fenômenos, marcando o interesse da busca por qualidades, existências e regularidades – o que, aliás, marca a distinção entre os domínios da fenomenologia e da semiótica –, a investigação se depara com a análise do objeto do signo e de seu interpretante, esquadrihando as capacidades de sugestão, de indicação e de representação dos signos, além dos níveis interpretativos suscitados. O percurso de análise, portanto, obedece à própria lógica interna de funcionamento dos signos¹⁰.

– Le rêve continu

Apresentados os parâmetros anteriores, torna-se mais claro o percurso a ser realizado pela análise. Como previsto, então, a investigação parte da experiência fenomenológica e dos fundamentos sîgnicos – tendo sempre em vista, em decorrência, as informações já apresentadas no segundo tópico deste trabalho, “corpus”.

O primeiro passo é a contemplação dos quali-signos, das qualidades que se revelam e que apelam para a sensibilidade e para a sensorialidade. Ao contrário de uma pintura ou de uma ilustração, cujo conjunto se apresenta à fruição de um todo, como uma imagem única que se permite apreciar, demoradamente ou não, como peça singular, a crônica em quadrinhos aqui analisada é um fenômeno estendido, cuja experiência se distende ao

longo de oito páginas, cada uma com suas próprias vinhetas – oscilando entre quatro e sete por páginas, em um total de 46 em toda a obra. Não obstante, apesar da sequencialidade à qual o olhar (ou a contemplação) deve se submeter, é possível notar como as qualidades são constantes.

O uso de cores é bastante restrito, resumindo-se ao branco e a um curto gradiente de tons de cinza, na maioria claros. Em oposição à alvura no uso de branco, os tons de cinza parecem muitas vezes dialogar entre si, sendo frequente a percepção de alguns tons distintos aproximados, imiscuindo-se. Há um uso de preto também, mas bastante parcimonioso se comparado aos outros. A cor escura se resume às linhas presentes em cada quadro. Estas são finas, apesar de alguma variação, e bem delineadas, precisas, marcando com exatidão os contornos, em sua maioria retilíneos ou bastante arredondados.



Figura 2 - página 2 da narrativa

O contraste, ténue, se revela a partir, especialmente, do uso do preto. Dado o gradiente de cinza e o uso do branco, que muitas vezes se aproxima de algum dos tons de cinza, é o preto que cria uma separação mais visível, embora sutil, sobrepondo-se com maior destaque em relação às demais cores. Do mesmo modo, em alguns instantes serve,

inclusive, como distintivo na diferenciação entre tons de cinza ou entre um desses e o branco, posto que o uso do preto se resume às linhas, não utilizado em grandes áreas, como preenchimento. Ainda assim, o mais comum é que os diferentes tons revelem sua variação em transições graduais, ao contrário de serem necessariamente delineados a partir das linhas pretas. Enquanto estas seguem fluidas e com poucos entrecruzamentos e sobreposições, a coloração segue uma textura esfumada, próxima à da pintura em aquarela.

Quanto aos sin-signos, ou ao modo como a atenção se volta à fisicalidade, à corporificação das qualidades anteriormente explicitadas como existentes em um tempo-espaço determinado – tal qual ressalta Santaella (2005) –, é importante atentar às características do produto em si analisado. Como se deve ter em mente, a análise empreendida não se detém sobre a produção original de Taniguchi, seus manuscritos, nem mesmo sobre sua primeira publicação (na revista japonesa *Jiyû Jikan*), mas sobre a versão parte da coletânea franco-belga. Como já previamente esclarecido, a crônica compõe *Manga nouvelle vague*, obra que se propõe a traçar o panorama do que os editores identificam como *avant-garde* dos quadrinhos japoneses, como mangá de autor (Bernière & Ghons, 2005). Deste modo, parte de uma edição de luxo, é apresentado em capa dura e em grandes dimensões, 32x24 cm.

A extensão das imagens e a qualidade do papel torna evidente o apuro da publicação, bem como permitem uma apreciação mais clara do que seja proposta, com páginas em gramatura suficiente para evitar a transparência – e a decorrente possibilidade de visualização de seu outro verso – ou a reflexão da luz, em função do papel fosco. Sua alvura e limpidez também promovem a noção de uma moldura bastante proeminente para as vinhetas, tornando as áreas periféricas desinteressantes ao olhar, ao contrário de requisitar a atenção do leitor. O formato livro, por sua vez, implica, na apreensão cadente e justaposta das páginas, dada a impossibilidade de uma fruição simultânea do conjunto – ou mesmo de um arranjo de todas como um grande painel, sem a impressão um percurso de leitura página a página.

A discussão, portanto, parece se dirigir aos legi-signos, aos aspectos de lei ao qual pertence o sin-signo: o campo das histórias em quadrinhos. Thierry Groensteen (2009) sugere uma definição¹¹ que, a seu ver, recobre a totalidade das manifestações históricas da mídia¹² (e das produções ainda por virem a se realizadas), reconhecendo o jogo

relacional da pluralidade de imagens interdependentes como único fundamento ontológico das histórias em quadrinhos. Posto que a relação estabelecida entre um conjunto de imagens admite níveis dos mais variados, em combinações das mais diversas operações, Groensteen assume a característica como o único denominador comum. A esse critério de fundamento é dada a designação *solidariedade icônica*.

A propriedade, basilar, diz respeito a imagens interdependentes que, participando de uma série, apresentam a dupla característica de estarem separadas, mas coexistirem plástica e semanticamente. Como objeto físico, todo quadrinho pode ser descrito como uma coleção de imagens separadas e interdependentes. A mídia, então, é uma combinação de códigos, um sistema¹³ cujo princípio fundador é a solidariedade icônica, um quadro conceitual com usos dos mais distintos, sobrepondo escolhas particulares de determinadas escolas ou épocas.

Dentro do campo, a narrativa se aproxima, ainda que como crônica, das *graphic novels*. O termo¹⁴, de modo geral, faz referência a quadrinhos com enredos mais longos, porém finitos. São frequentemente direcionados ao público adulto, com universos e personagens mais elaborados – de certo modo, como o romance para a literatura. Dotadas de conteúdo gráfico e narrativo mais consistente, há um maior grau de elaboração dos roteiros e do acabamento visual.

Ainda que *Le rêve continu* seja uma curta narrativa, sua leitura revela um enquadramento nas demais características, além da possibilidade de uma interpretação da história como trecho de outra, dado o final em aberto e o começo incerto. Em meio aos romances gráficos, *Le rêve continu* se insere naquilo que os editores identificam como *Manga nouvelle vague*, trabalhos de vanguarda, marcados por traços autoria e com a capacidade de delinear os pormenores da vida cotidiana, além de reconhecida como parte da *nouvelle manga*.

– Objetos e indexicalidade

Em continuidade à análise, decorrido o exame dos fundamentos da obra, o percurso segue rumo à investigação dos tipos de objeto (externos ao signo) aos quais os fundamentos se reportam e a seus efeitos interpretativos. O primeiro momento, a respeito dos objetos aludidos pelos fundamentos, põe em questão os poderes de

sugestão e de sinalização, interessado na relação do signo com seu objeto – icônica, indicial ou simbólica – e a própria construção da referencialidade. Trata-se, enfim, de uma relação ontológica, visto que desta deriva a natureza do signo.

A operação do signo é a operação do objeto através e por meio do signo:

Todo signo ou toda relação triádica ordenada e completa de signo tem de ter um Objeto (...) todo processo de interpretação de um signo tende para um estado final que é busca da ‘verdade’ (...): mudança de um estado de insatisfação para outro de satisfação, baseado no conhecimento” (Netto, 2007).

A relação se dá em dois passos, posto que o objeto se divide em dois tipos, o imediato e o dinâmico. O primeiro denomina o modo sensível de um signo apresentar traços de seu objeto – semelhança de qualidade, existência ou lei –, sendo dependente de sua representação no signo e o próprio modo como o signo sugere, indica ou representa o objeto dinâmico, a própria realidade, localizada sempre fora do signo. O exame da relação entre signo e objeto e sua conformação, então, perpassa o objeto imediato do signo, caracterizado, conforme retoma Santaella (2005, p.91) “(...) no modo como o quali-signo sugere seus objetos possíveis, no modo como o sin-signo indica seus objetos existentes e, por fim, no modo como o legi-signo representa seu objeto”.

Partindo, pois, do objeto imediato, que, como visto, alude o dinâmico, o interesse recai sobre os quali-signos, sobre os sin-signos e sobre os legi-signos. Os quali-signos, as cores, tons, linhas, sugerem objetos a partir de seu tencionar. As imagens, signos que representam seus objetos por semelhanças de aparência, ainda que distante da eficácia da representação fotográfica, possuem uma referencialidade relativamente realista. A sobreposição de tons representa de modo delicado as superfícies (marítima ou terrestre) e o céu, do mesmo modo que seu emprego também alude de modo eficiente o volume dos objetos diegéticos, a partir do sombreamento. O uso das linhas também desempenha um papel signficante, delineando com precisão os motivos retratados, como os personagens, suas expressões e suas roupas, as aves e objetos, como móveis e imóveis.

Também se torna considerável o estilo de Taniguchi, cujo traço se afasta do caricatural e do exagero, mais interessado por uma representação realista, detendo-se sobre detalhes, das minúcias das roupas às dos corpos das aves. Suas linhas precisas e claras

também sugerem certa seriedade. As formas são bem demarcadas, sem excesso de informações ou contrastes marcados. O traçado parece sugerir um estilo maduro e seguro, retratando os objetos com confiança, com paciência e sem hesitações, dado o detalhamento, evidente em alguns instantes. A regularidade na composição das vinhetas e das páginas e a constância na representação dos motivos retratados, por sua vez, indicam uma narrativa equilibrada, de poucas alterações, interessada nas repetições e no ritmo lento, assim como a clareza de cada vinheta, escapando à poluição de informações por quadro para, ao contrário, sugerir uma leitura leve e cadente.

Os símbolos verbais presentes na narrativa também representam a ideia de serenidade. Os balões, de modo geral, ocupam espaços pequenos nos quadros e são dispostos de modo subordinado às imagens, localizados na periferia dos quadros, sobrepostos apenas aos cenários, não aos personagens, aos pássaros, ou a motivos que tomem a atenção do leitor. Do mesmo modo, e, conseqüentemente, acelerando o ritmo da leitura, a narrativa utiliza apenas 19 balões em suas 46 vinhetas.

Além desses, também é utilizado como recurso o discurso do narrador (identificado como o personagem masculino), encontrado 21 vezes, embora de maneira bem menos proeminente do que os balões; visto o esforço para torná-los discretos, sobrepondo-os diretamente às imagens – sem o recorte branco dos balões –, de modo geral nas laterais. Embora se possa observar uma possível opção da tradução francesa, em lugar de uso diferente por parte do original, a harmonização com os quadros parte mesmo do original, de uma concepção de Taniguchi.



Fig. 3 – reprodução da arte original, em japonês.

Por fim, como parte dos símbolos verbais, a narrativa possui cinco onomatopeias (quatro relativas ao voo de pássaros e uma ao som de uma xícara posta sobre o pires), todas também discretas, sem se tornarem foco da atenção. No total, portanto, há 45 informações verbais na história, a maioria de curta extensão. Posto que alguns destes se encontram juntos, é possível constatar que apenas 29 das 46 vinhetas possuem

informações verbais – ou mais de um terço dos quadros silenciosos, como em pausas, em divagações.

Considerada a iconicidade, em seguida, cabe atentar à capacidade de indicação dos objetos, o aspecto indícial. Há, aqui, uma divisão entre dois níveis de indexicalidade, interno e externo (Santaella, 2005). No primeiro, é possível destacar o funcionamento próprio de recursos formais. As imagens são dispostas de modo a obedecer à dinâmica convencional das narrativas em quadrinhos, preenchendo um espaço central na página, separadas por sarjetas. Cada imagem é delimitada por um requadro (uma fina linha negra), que marca o campo de visão do quadro e a afasta das outras por uma sarjeta – mas que, simultaneamente, serve como elemento coercitivo.

Como Benoît Peeters (2003) propõe, ao passo que as imagens cinematográficas possuem um *hors-champ*, as imagens em quadrinhos possuem um *péri-champ*, um espaço constituído por outras arrumações da página e da página dupla, com influência sobre o quadro anterior e o posterior, visto que nenhum é percebido como imagem solitária. Cada um tem seu momento narrativo indicado por seu *péri-champ*. Do mesmo modo, sua distribuição espacial e o uso das sarjetas indicam a passagem do tempo narrativa entre imagens justapostas, bem como sua sequência. Nesse ponto, *Le rêve continu* explora usos bastante simplificados, sem experimentações. A estrutura repete um padrão tradicional, comum.

As inserções verbais também seguem o emprego convencional. Enquanto os balões indicam muito claramente seu enunciador, as inserções próprias ao narrador são também claramente referenciadas ao protagonista e indicadoras de divagações relacionadas aos instantes narrados. Por fim, quanto à indexicalidade interna, assumido como um dos traços fundamentais à mídia seu aspecto fragmentário, sua incompletude, com imagens divididas entre a precedente a sucessiva (Peeters, 2003), ainda se pode ressaltar o pacto de leitura requisitado.

Tendo sua base na segmentação, na retenção das etapas mais significativas de uma ação para sugerir um sequenciamento – nunca uma unidade suficiente e fechada, mas uma continuação, com a lembrança da vinheta anterior e a chamada da seguinte – é importante o estabelecimento do pacto com o leitor. Cada imagem faz parte de uma sequência e seu lugar é indicado por sua justaposição. Do mesmo modo, os motivos representados, que se repetem quadro a quadro, ou com alguma frequência, são

conduzidos a uma percepção não como uma multiplicidade, mas como a recorrência de um único sujeito/objeto em diferentes instantes do espaço-tempo diegético. Em outras palavras, firma com o leitor um pacto de compreensão das imagens como narrativa sequencial, reconhecendo os quadros como instantes interligados e os objetos representados em diferentes momentos como sendo os mesmos.

Quanto à indexicalidade externa, trata-se do poder indicativo das imagens, dos objetos por elas evocados. Partindo do estilo de Taniguchi, seu traçado e sua composição indicam locais serenos. Tantos os ambientes internos como externos são planos, limpos e com pouca informação. Em suma, há um uso econômico de cenários e de personagens, concentrando a narrativa em poucos momentos e lugares. A praia de Okhotsk – apresentada por narração –, cenário da maioria da história, é composta basicamente pela faixa de areia (marcada apenas por pegadas), pelo mar e pelo céu.



Figura 4 – reprodução da página 7

Os ambientes internos e objetos que compõem o universo diegético também são submetidos a um ideal de clareza semelhante aos ambientes externos. Cada inserção gráfica parece ajudar na composição do ambiente, sem se tornarem motivos que

requisitem a atenção do leitor – função aparentemente desempenhada pelos personagens e pelas aves. O universo diegético como um todo parece orientado sobre a noção de harmonia. A discussão, nesse ponto, aproxima-se do problema dos símbolos, compreendidos a partir dos padrões estilísticos, dos elementos culturais e dos padrões de sua época – portanto uma eficácia derivada do repertório cultural do intérprete. São os interpretantes dinâmicos, então, que permitem um exame dos aspectos simbólicos (Santaella, 2005).

– Efeitos interpretativos

O interpretante é a manifestação de algum aspecto do objeto por meio e através do signo (Santaella, 2008). Sendo assim, qual o potencial interpretativo de *Le rêve continu*? O problema do interpretante se divide, assim como o objeto, em dois: o imediato e o dinâmico. O primeiro são os efeitos que um signo tem a habilidade de produzir no instante em que encontra um mente interpretante; inerente ao (e dependente do) signo, existente em latência. O segundo, o interpretante dinâmico, é o efeito causado na mente interpretante; fenomenicamente, o interpretante de fato, sendo dependente do primeiro (a potencialidade sígnica) e do repertório do intérprete; bem como da condição de recepção adequada.

Tratando, pois, do interpretante imediato, qual o potencial interpretativo de *Le rêve continu*? Na história, parece haver um equilíbrio entre sensório, documental e simbólico. Em sua relação com o objeto, o signo quadrinístico reporta, sobretudo, qualidades, operando no nível da semelhança, pelo figurativo imagético visual. Assumida a solidariedade icônica (Groensteen, 2009), a estrutura e seus artifícios, como sarjetas e a própria paginação, agem indexicalmente, tendo cada vinheta apontada para as demais. A articulação e sua percepção partem de uma relação arbitrária, uma representação intelectual fruto da convenção (da qual o leitor deve ter ciência) de que quadros justapostos e separados por sarjetas recontam uma narrativa, compondo uma elipse cujas articulações devem ser percebidas. Os três, fenomenicamente, têm forte apelo, considerada a imersão narrativa e o pacto com o leitor.

De todo modo, refletindo acerca dos objetos anteriormente discutidos, os elementos que compõem a crônica em quadrinhos não parecem criar uma hesitação, uma suspensão

sensoria, mas, ao contrário, ser mais objetivos. Em seu traço preciso e apurado, Taniguchi apresenta ícones bastante detalhados, além da clareza em sua referencialidade interna. O que se pode julgar como produto, não obstante, é certa demora contemplativa, afora a trivialidade. Conforme visto o estilo de Taniguchi, simplificadas, as paisagens apontam para a ideia do cotidiano, da não-surpresa, do trivial. Por meio das texturas aplicadas em tons de cinza, Taniguchi cria gradações que imprimem serenidade e tranquilidade aos ambientes, evitando contrastes marcados ou elementos destoantes.

Por um lado, então, as imagens sugerem, em traços claros e harmônicos, uma aparente tranquilidade, em uma paisagem suave e com personagens em movimentos e expressões contidos; escolha reforçada pela estrutura narrativa, que evita onomatopeias (restritas e discretas) e arrojo nas diagramações, empregando imagens mudas¹⁵ e com recortes do ambiente¹⁶. A exploração no uso de cores e as leves gradações que se apresentam ao expectador sugerem uma sensação de leveza e de simplicidade, assim como de serenidade e de constância.

Por outro, o leitor tem acesso a um conjunto de informações sobre os personagens – e os próprios rumos da narrativa – de modo bastante restrito. Afora a informação textual, por meio de narrador, dos locais no qual se desenvolvem o enredo, praia de Okhotsk (majoritariamente) e um local mais ao “norte” (apenas assim identificado), no qual se localiza um hotel, não há mais informações que localizem o lugar. As poucas imagens em que se registram ruas e casas não parecem ter a intenção de identificar o local, assim como as características da praia de singularizá-la. Quanto aos personagens, analogamente, não são apresentados traços distintivos. Não se deixa conhecer seus nomes, suas ocupações, seus desejos. Os traços do rosto e as vestimentas também não parecem contribuir nesse sentido.

Passando ao interpretante dinâmico, o efeito previsivelmente produzido na mente interpretante, considerados os níveis de primeiridade, secundidade e terceiridade, subdivide-se em emocional, energético e lógico (Santaella, 2005; 2008). O primeiro diz respeito à produção de uma qualidade de sentimento; o segundo, a uma ação física ou mental, um dispêndio de energia, chamando e direcionando a atenção; ao passo que o terceiro é a interpretação por meio de “uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete” (Santaella, 2005, p.25), o que orienta a própria significação simbólica. O foco, aqui, não obstante, será dado ao interpretante dinâmico lógico.

Alicerçado sobre a sugestão interpretativa do trivial e a indicação da vida cotidiana, como aponta Michael Sheringham (2006, p.23-24),

(...) *the quotidien is opposed to a range of more positive dimensions of experience. It is a level we must extricate ourselves from if we are to live authentically. In the everyday we vacillate, we take things as they come; we are often simply passive victims of fate*”.

Em *Le rêve continu*, tal retratação se dá partir de uma particularidade apontada por Highmore (2002), classificada como *strangeness*, uma distinção que prioriza o singular na (re)construção do cotidiano.

O conceito em questão cerca um tipo de abordagem interessada no mistério do dia a dia, em sua desnaturalização, como um escapismo, cujas narrativas exploram, com interesse, detalhes triviais, subvertendo as expectativas esperadas durante a fruição¹⁷. Na narrativa em questão, o conceito de *strangeness* parece ser esse o intento, posto a atração pela praia, pelo horizonte, pelo voo dos pássaros. Não só os personagens demonstram interesse, mas a própria construção gráfica orienta uma leitura que dê foco a esses pequenos eventos, por meio da feitura das vinhetas, com vinhetas centradas em objetos do cotidiano ou enquadramentos que enfoquem a contemplação/perplexidade do personagem. A depender do repertório do intérprete, a narrativa aciona um tipo de leitura que tome por base o foco em tais detalhes. Mais do que apreender as ações de dois personagens, o propósito parece ser o de que o cotidiano, e seus pequenos mistérios, sobreponha-se. Em meio à sugestão da serenidade de um dia comum, trivial, a história põe em evidência os detalhes às vezes imperceptíveis que traçam o dia o dia.

Quanto à questão dos hábitos associativos, acionados pelo repertório do intérprete, mais do que dialogar com uma série de obras interessadas no cotidiano, *Le rêve continu*, compõe a discussão acerca da *nouvelle manga*. Retornando ao contexto de publicação, no prefácio da coletânea *Manga nouvelle vague*, os autores, Vincent Bernière e Joseph Ghons, fazem uma rápida introdução aos assuntos presentes na edição. Pontuando quadrinista a quadrinista, mencionam a presença de Taniguchi com: “*Frédéric Boilet*¹⁸ *à Tokyo nous faisait parvenir la crème de la crème de «la nouvelle manga», avec une histoire inédite du maître Jirô Taniguchi*” (2005, p.1).

Como dito no início deste estudo, o manifesto e seu texto acessório, escritos por Frédéric Boilet, apontam a existência de um movimento de histórias em quadrinhos composto por produções autorais, livres de traços estereotipados, com narrativas de tom intimista, subjetivo e cujo principal tema é a vida cotidiana, o dia a dia de homens e de mulheres comuns – autobiográfico, documental ou ficcional. Também argumentam a presença marcada do cotidiano aproxima as obras do universo dos leitores, sendo mais facilmente consumidas, ponto de vista semelhante ao de Umberto Eco (1994), para o qual “na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, o leitor já não sabe bem onde está” (1994, p.31). Misturadas realidade e ficção, o leitor sente e reage como o personagem.

Cabe ressaltar, ainda, que o estilo narrativo e a atmosfera intimista os aproxima das obras produzidas no movimento cinematográfico francês da *nouvelle vague*, de filmes de diretores como Jean-Luc Godard e François Truffaut – como indicado por Boilet (2001). Surgido no final dos anos 1950, o movimento propôs repensar o cinema em sua forma, baseado em uma política de autores e interessada em uma atitude crítica em relação à produção. O destaque era dado ao papel do diretor-autor, responsável por inserir sua visão de mundo na obra, para dialogar diretamente com o público. Temáticas antes consideradas secundárias ganharam atenção, inclusive com narrativas em aberto, sem se completarem.

As características do intimismo, do subjetivismo aflorado nas obras e da forte posição do autor são reivindicadas por Boilet como parte do movimento quadrinista – e, como se pôde entrever, empreendidas por Taniguchi. O desenvolvimento da *nouvelle manga* e a extensão de trabalhos interessado no dia a dia e na exploração de divagações, de memórias, pode mesmo ser considerado como o interpretante final – sendo este “(...) aquilo que finalmente se decidiria ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva” (Peirce *apud* Netto, 2007).

Inalcançável, sempre em devir, o interpretante final de *Le rêve continu* é ainda a liberdade, conforme apontado por François Truffaut, (Gillain, 1990, p. 40), “Os filmes dos jovens cineastas parecem bastante com quem os faz, pois são realizados em total liberdade. E realmente a liberdade é o único ponto que temos em comum (...) cada um

de nós busca levar ao cinema uma certa verdade, ao invés de trabalhar baseado numa verdade vinda de fora”. Com a *nouvelle manga*, igualmente.

– Considerações finais

Perpassados alguns conceitos peirceanos, tencionados conforme o estudo da organização discursiva sígnica, tendo por base as qualidades, as existências e as regularidades, seus objetos e seus interpretantes, este trabalho observou os poderes de sugestão, de indicação e de representação dos signos que compõem a obra, investigando a quadrinização do cotidiano e a operação do trivial como singular.

Embora a investigação empreendida não tenha esmiuçado a *nouvelle manga*, com o movimento como tema, acredita-se que o percurso traçado ajuda a estender sua cadeia sígnica, trabalhando o engendramento formal e estilístico de uma obra exemplificadora, tendo em vista o desenvolvimento de pesquisas interessadas no movimento e no próprio trabalho de Taniguchi, ambos ainda escassos; afora a discussão da retratação do cotidiano, que se buscou, igualmente, impulsionar.

Assim como já fora apontado por outras tantas investigações semióticas, nunca se esgota o interpretante, tornando-o definitivo, absoluto. Não obstante, o intento foi o de aqui realizar, com a objetividade semiótica sempre em vista, uma análise que oferecesse um interpretante acerca de *Le rêve continu*, interessada na construção do cotidiano e do trivial, em diálogo com o movimento da *nouvelle manga*, explorando sua potencialidade sígnica. Espera-se, portanto, ter contribuído para a discussão acerca do movimento, tendo lançado luz sobre o funcionamento de algumas de suas características.

Referências

Ahmed, Maaheen. *Reading (and looking at) Mariko Parade – A methodological suggestion for understanding contemporary graphic narratives*. (2010). Recuperado el 11 de enero de 2012, de <http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/09AHMED_Cologne.pdf

Aumont, Jacques; MARIE, Michel. (2011). *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia.

Berniere, Vincent; GHONS, Josefh. (2005). La nouvelle vague manga. En *Manga nouvelle vague*. Bruxelas: Casterman.

Boilet, Frédéric. (2007). *La Nouvelle Manga en 2007*. Recuperado el 10 de enero de 2012, de http://www.boilet.net/fr/nouvellemanga_2006.html

Boilet, Frédéric.. (2001). *Manifeste de la Nouvelle Manga*. Recuperado el 10 de enero de 2012, de <http://www.boilet.net/fr/nouvellemanga_manifeste_1.htm

Brethes, Romain. (2005). Taniguchi: le plus européen des mangakas. En *Manga nouvelle vague*. Bruxelas: Casterman.

Eco, Umberto. (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gillain, Anne. (1990). *Cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Groensteen, Thierry. (2009) The impossible definition. Em J. Heer & K. Worcester (Eds.), *A Comics Studies Reader*. Jackson: *University Press of Mississippi*, 2009; pp. 124-131.

Mccloud, Scott. (2005). *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books.

Netto, J. Texeira Coelho. (2007). *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva.

Peeters, Benoît. (2003). *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion.

Santaella, Lúcia. (2008). *A teoria geral dos signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Editora Pioneira.

Santaella, Lúcia. (2005). *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

Taniguchi, Jirô. (2005). Le rêve continu. En *Manga nouvelle vague*. Bruxelas: Casterman, 2005.

Taniguchi, Jirô. (2001) 歩くひと PLUS 谷口ジロー. 2011. Recuperado el 18 de enero de 2012, de http://torauma.typepad.jp/promised_land/2011/02/%E6%AD%A9%E3%81%8F%E3%81%B2%E3%81%A8plus%E8%B0%B7%E5%8F%A3%E3%82%B8%E3%83%AD%E3%83%BC.html.

Vollmar, Rob. (2007) *Frederic Boilet and the Nouvelle Manga revolution*. Recuperado el 03 de enero de 2012, de

<http://www.thefreelibrary.com/Frederic+Boilet+and+the+Nouvelle+Manga+revolution.-a0160279687>.

Yoshida, Kiju. (2003). *O Anticinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naify.

¹ Mestrando em Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PPGCCC/UFBA), Brasil. Membro do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem e do Laboratório de Análise Fílmica, ambos vinculados ao PPGCCC. Correo electrónico: canariodearaujo@gmail.com

² Publicado no Brasil cinco anos depois, com o título *O Espinafre de Yukiko*.

³ O termo (originalmente *nouvelle manga vague*) é de autoria de Kusumi Kiyoshi, editor da revista Bijutsu Techō. Empregado para descrever o trabalho de Boilet, foi posteriormente apropriado pelo quadrinista, interessado na nomeação do movimento então vislumbrado. Quanto à adoção de “*manga*” flexionado no gênero feminino, deveu-se em função de uma distinção, proposta pelo autor, entre “o mangá” (as obras japonesas comerciais) e “a manga” (grupo de obras japonesas autorais).

⁴ Ambos disponíveis no site do autor: <http://www.boilet.net/>

⁵ Aponta, no Estados Unidos, por exemplo, o trabalho de Adrian Tomine.

⁶ Cineasta japonês nascido em 1903, Ozu dirigiu seu primeiro filme *Zange no yaiba* (A espada da penitência), drama histórico, aos 24 anos. A primeira fase de sua produção foi centrada em comédias, sendo só a partir dos anos 1930 a realização de obras de apelo social e, sobretudo, dramas familiares, pelas quais se tornou famoso. Entre seus temas recorrentes, a velhice, os conflitos entre gerações, a nostalgia, a solidão e a decadência; todos ligados ao passar do tempo (muitas vezes cíclico). Defensor do uso de um tipo de plano em que o operador se encontrava como que de câmara de côcoras, provocava um envolvimento maior do espectador, como se ele próprio estivesse em cena, observando o desenvolvimento da trama. Também utilizava com frequência planos estáticos, sem movimento da câmera. Falecido em 1963, dirigiu mais de 50 filmes, entre os quais *Banshun* (Pai e Filha, 1949), *Tokyo monogatari* (Era uma vez em Tóquio, 1953) e *Akibiyori* (Dia de outono, 1960) (YOSHIDA, 2003).

⁷ Somada a rasa publicação de seus trabalhos no Brasil – apenas *Gourmet* – ao seu sucesso em meio ao público francês, optou-se por manter os títulos franceses de suas obras ao longo deste estudo, em detrimento dos títulos originais, japoneses, de compreensão mais distante do leitor de língua portuguesa, acredita-se.

⁸ Também se deve acrescentar que, ainda por causa do limite de extensão, não foi possível desenvolver uma análise que considerasse uma comparação e um diálogo com outras narrativas componentes de *Manga nouvelle vague*. Ainda assim, a escolha não prejudica o estudo, visto que o interesse é a análise imanente da obra de Taniguchi, a fim de examinar a construção do cotidiano e seu diálogo com o movimento, não seu engendramento na coletânea, o que se sugere explorar em um estudo decorrente.

⁹ Categorias a partir das quais Peirce formularia a terceiridade como uma relação triádica entre um signo/*representamen*, seu objeto e o pensamento interpretante, respectivamente o primeiro o segundo e o terceiro correlato da relação, sintetizados em: “Um Terceiro é algo que traz um Primeiro para uma relação com um Segundo” (*apud* Santaella, 2008), construção com a qual buscaria explicar a dinâmica de funcionamento de um signo, tendo em vista a concepção de uma definição abrangente e abstrata, capaz de recobrir qualquer fenômeno.

¹⁰ Cabe acrescentar, não obstante, que, apesar do percurso delineado – melhor esclarecido em *Semiótica aplicada* (2005), de Lúcia Santaella – cada conceito é acionado (e em diferente intensidade) a depender das exigências particulares da análise empregada. Como apontado por Jacques Aumont e Michel Marie em *A análise do filme* (2004, p. 15), “(...) até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme [ou obra, independente de sua natureza] particular de que se ocupam”.

¹¹ Embora haja uma considerável corrente de autores (e discussões sequenciadas) interessados em uma ontologia da mídia, este trabalho não os tenciona, para evitar um distanciamento do problema investigado. As considerações de Groensteen, aqui, parecem suficientes.

¹² O que permite pesquisar sobre a gênese da expressão narrativa a partir de um retrocesso de milênios na comunicação visual.

¹³ “The comics system will be a conceptual frame in which all of the actualization of the ‘ninth art’ can find place and their commonalities within the same medium. In this meaning, the notion of system, ‘an ensemble of things that are held’ (Littre), advances the fundamental concept of *solidarity*” (GROENSTEEN, 2009, p. 130).

¹⁴ A criação do termo é constantemente atribuída a Will Eisner, em referência a sua obra *Um contrato com Deus* (década de 1970), considerada por muitos a primeira *graphic novel*.

¹⁵ A capacidade dessas cenas, para McCloud (2005), é estabelecer climas – do mesmo modo que acontece com quadros “sangrados”, aqueles em que personagens ou ações extrapolam os limites da vinheta, o quadro. “Quando o conteúdo de um quadro mudo não indica sua duração, ele também pode produzir uma sensação atemporal. Devido a sua natureza não-resolvida, esse quadro permanece na mente do leitor e sua presença pode ser sentida nos quadros seguintes” (2005, p.102).

¹⁶ Conforme categorizado por McCloud (2005), as transições aspecto a aspecto – quando mostram detalhes, atmosferas, recortes de uma mesma cena, em um mesmo lugar ou cena – permite o sequenciamento em ritmo lento e subjetivo, ao mesmo tempo em que atencioso com pormenores do ambiente e das relações. Esta e a transição momento a momento (com instantes de uma mesma ação em intervalos temporais mínimos) são reconhecidas pelo autor como marcas distintivas da arte produzida no Japão.

¹⁷ O conceito faz parte de uma dicotomia, na qual, em oposição, encontra-se a ideia de *boredom*, para a qual (tomada a produção de narrativas) o interesse recai sobre o sentimento de vazio e de falta de estímulo, de tédio, em meio ao qual imergem os personagens (HIGHMORE, 2002).

¹⁸ Quadrinista francês radicado no Japão desde 1997, Frédéric Boilet, como revela o corpo editorial da obra, é apontado como correspondente da editora no Japão, além de trabalhar na adaptação gráfica.