

# Fantasmas de tinta. Estratégias visuais de representação do trauma na banda desenhada

PEDRO MOURA<sup>1</sup>  
pedrovmouramail.com

*Sombras e fantasmas,  
coisas que não chegam a durar um verão  
e falam connosco o resto da vida*  
Rui Pires Cabral, *Oráculos* [Oracles]

*Chacun son fantôme, comme ça il n'y a pas de jaloux.*  
David B., *L'Ascension du Haut Mal*, vol. 3

A proposta do presente artigo é a de cunhar um conceito, «fantasmas de tinta». Esse conceito cobrirá uma estratégia visual que é empregue em vários géneros da banda desenhada descritíveis como autobiografia, mas que poderá englobar a autoficção, a reportagem, o caderno de viagem, etc.. Se bem que tais géneros se pautem na sua maior prestação por um princípio de naturalismo, de representação do real, na banda desenhada muitos dos seus exemplos permitem processos de fantasia, os quais estão mais aptos para a exposição ou expressão de estados emotivos, afetos ou consequências psicológicas a que uma mais espartilhada relação com o «realismo» não acederia.

Compreendamos que, na paisagem dos media dos nossos dias, e até mesmo na economia de géneros partilháveis, a banda desenhada encontra-se num plano tal que ainda é confundida com um meio quase exclusivo de aventuras escapistas infantojuvenis, ou como uma qualquer forma subsidiária da literatura (esta igualmente tratada como um monólito essencializado), não é de admirar que a busca por uma maior legitimação cultural tenha atravessado vários domínios, desde prémios, em primeiro lugar os próprios à banda desenhada, mas também de outras áreas, sobretudo literárias, festivais e exposições, cobertura crítica em jornais, transformações mediáticas e materiais.<sup>2</sup> Mais importante é a contínua produção de obras que versam temas, mais graves e densos, do mundo real. Assim, a autobiografia, as memórias, próprias ou alheias, as reportagens, em torno de conflitos bélicos, religiosos e/ou sociais, ou até mesmo os testemunhos em banda desenhada, ou sobre as conquistas políticas em determinados sectores, os confrontos com temáticas tais como a defesa do ambiente ou a migração, mas também o mais cru dos realismos sobre o mais banal dos quotidianos têm sido frentes temáticas recorrentemente exploradas nessa direção de legitimação cultural. Isto tem sido notado sobretudo nos Estados Unidos e alguns países centrais enquanto polos de produção da banda desenhada, com a França e a Bélgica à cabeça.

Não há, aliás, nada que se possa chamar um *corpus* homogéneo da banda desenhada. Esta é uma forma de arte que, tal como qualquer outra, se apresenta de forma múltipla e variegada. Não há qualquer singularidade que una todos os objetos passíveis de serem chamados de «banda desenhada». Todavia, tem sido precisamente essa emergência de temas e agentes afetos à «realidade» que tem suscitado a esmagadora maioria das abordagens académicas, disciplinares, nos últimos anos, ao ponto mesmo de desenvolver uma área a que se tem chamado, cada vez menos informalmente, de *Comics Studies*. Dada a sua natureza, a banda desenhada é desde logo uma linguagem multidisciplinar em termos estéticos, ainda que deva ser vista enquanto uma estrutura histórica, lógica e ideológica que combina formas e práticas que já existiam antes da sua emergência moderna. Consequentemente, o estudo da banda desenhada é sempre já inter- ou

---

<sup>1</sup>Doutorando do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e da Faculteit Letteren da Universitat Katholiek Leuven, Bélgica).

<sup>2</sup>Sobre este assunto, veja-se Thierry Groensteen, *Un object culturel non identifié*.

pluridisciplinar, e a abertura aos estudos comparatistas é desde logo natural. Acrescente-se a essas dimensões da banda desenhada outras que têm sido estudadas das mais diversas maneiras nos últimos anos de formas decisivas, desde a multimodalidade (David Herman, Dale Jacobs), a multisensorialidade (Marco Pellitteri, Ian Hague) e a materialidade da literatura (Jan Baetens, Emma Tinker, Hillary Chute). O conceito que quero propor, nascendo na banda desenhada e tendo uma particularidade material, poderá eventualmente encontrar formas de «tradução intermedial» noutras linguagens artísticas, sobretudo as visuais. O presente artigo, contudo, concentrar-se-á na sua cunhagem, e perseguindo um método interdisciplinar a sua ancoragem teórica, mas não uma sua aplicação mais alargada.

Quando lemos banda desenhada autobiográfica, temos a expectativa de que aquilo que lemos corresponda a uma *verdade*. Talvez não uma verdade no seu sentido judicial, mas num enquadramento cognitivo da parte do leitor e/ou espetador, em que aquilo que está a ser contado, mostrado, revelado, diz respeito, nas palavras de John Paul Eakin, «menos um pacto com um registo factual que os biógrafos e historiadores poderiam verificar do que um pacto com a consciência lembrada e a sua infinda sucessão e estados de identidade, um pacto com a história do si [*one's self*]» (2004: 125).<sup>3</sup> Em vez de *verdade*, portanto, a palavra-chave deverá ser *autenticidade*, qualidade fundamental desde a modernidade, sobretudo quando associada à expressão artística, sobretudo aqueles modos de expressão que se centram no mega género da autobiografia (cf. Baetens, 2004: n.p.).

A consideração da banda desenhada como meio possível para a autobiografia não é uma constante da sua história. Ainda que não possamos aqui tentar mesmo uma resumidíssima história deste meio de expressão, e mesmo considerando todos aqueles exemplos menos imediatos mas passíveis para uma alargada consideração da emergência da autobiografia em banda desenhada, só podemos falar genuína e consolidadamente *deste* género *neste* meio a partir da década de 1990, depois de alguns percursos importantes nos anos 1970 e 1980. Como em muitos outros casos no estudo dos géneros ou outras tipologias da banda desenhada, referimo-nos sobretudo àqueles polos centrais como os Estados Unidos e a França-Bélgica, tendo países como a Itália, a Espanha, a Alemanha, o Japão e também Portugal seguido a tendência alguns anos mais tarde.<sup>4</sup>

Ainda que seja óbvia a diferença material, formal e social entre a banda desenhada e outras formas artísticas, da fotografia à literatura, do cinema à performance, é necessário analisar de perto essas mesmas diferenças, sendo talvez a dimensão visual a mais gritante. Muitas vezes, ainda que nem sempre, as autobiografias de banda desenhada parecem empregar estratégias não-realistas, não-naturalistas e até fantásticas para dizerem a «verdade», o que de resto não as diferencia de forma alguma de outros modos de expressão, o literário inclusive (cf. Gilmore, 2001 e Eakin, 2004). Afinal de contas, as pessoas não têm cabeças de gato ou rato (como no *Maus* de Art Spiegelman), não é possível falar cara a cara com Deus ou Marx (como em *Persepolis*, de Marjane Satrapi), as crianças não lançam raios invisíveis dos seus dedos (como em *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, de Justin Green), nem os nossos avós se transformam em pássaros quando morrem (como em *L'ascension du haut mal* de David B.). Porém, estas cenas ocorrem, *de facto*, em autobiografias em banda desenhada. Porquê?

Deparar-nos-emos com outras estratégias nitidamente fabricadas noutros meios, é certo, tal como o é o facto de que a textualidade é, afinal de contas, sempre já construída. Na banda desenhada, todavia, deparamo-nos com uma estratégia, que urge estudar, e é o alvo do presente estudo, à qual chamaremos de «fantasmas de tinta»<sup>5</sup>. Para isso, elegemos *L'ascension du haut-mal* de David B., brilhante exemplo e, em muitos aspetos, fundador, da autobiografia em banda desenhada. A análise a que nos propomos aqui será mais heurística do que exaustiva, como não poderia deixar de ser.

A expressão «fantasmas de tinta» quer dar conta de metáforas visuais que mesclam a

<sup>3</sup>Todas as traduções para português são da minha responsabilidade, excepto indicação em contrário.

<sup>4</sup>Sendo extensa a bibliografia especializada neste assunto, assinalemos Baetens, 2004, Gardner, 2008, Chaney, 2011, Mazur & Danner, 2014.

<sup>5</sup>Este estudo faz parte de um conjunto de pesquisas associadas a um projeto de dissertação de doutoramento, em torno dos Estudos do Trauma e da banda desenhada. Uma versão inglesa, sobre um texto diferente, intitulado “Ink Ghosts”, foi desenvolvido num contexto internacional, permanecendo inédito, e tendo sido apresentada uma sua versão curta em português nas Conferências de Banda Desenhada de Portugal, em 2013.

autorrepresentação com questões de fantasia, no seu sentido psicanalítico, para expressarem uma mais profunda, interna experiência do autobiografado. Aparentemente fantásticas, essas cenas querem transmitir experiências alegadamente reais, e o seu uso como que institui um elemento de ruptura no campo da autobiografia, uma vez que ele se abre para a fantasia, uma situação que nos parece ser mais bem equipada para *exprimir o inexprimível*.

Importa, desde logo, deixar claras duas dimensões em torno desta expressão. Em primeiro lugar, o conceito de metáfora visual é em si mesmo dado a debates, e não é nosso propósito apresentar uma sua definição neste estudo, mas antes aproveitar o que é pertinente nas tipologias propostas por vários autores.<sup>6</sup> O filósofo norte-americano Noël Carroll, num dos capítulos finais de *Beyond Aesthetics* ajuda-nos a esclarecer duas dimensões operativas. Por um lado, o da *homoespacialidade*, isto é, a coexistência num mesmo espaço (uma mesma composição visual) de elementos discretos que compõem a imagem (2001: 349sq.). Por outro, o facto de que as metáforas jamais são proposicionais, isto é, não são suscetíveis de falsidade ou verdade. Trata-se de um ponto sobre autenticidade em relação ao si, conforme a frase de Eakin citada no início.

Em segundo lugar, o vocábulo «fantasma» merece igualmente uma curta explanação. Tem menos a ver com o fantástico e/ou maravilhoso (enquanto géneros literários), ou um mistificado mundo dos espíritos dos que partiram e nos visitam, também tema muito comum em alguma banda desenhada. Um fantasma, neste contexto, significa algo que está em lugar de alguma coisa que seria inexprimível. Não é uma questão de algo «que não pode ou não deve ser dito» (um tabu), é antes algo que não tem condição de possibilidade de ser dito. Em *Notules sur le fantôme*, Nicolas Abraham define um fantasma como «non pas une source du dire mais une lacune dans le dicible» («não uma fonte do dizer, mas uma lacuna no dizível», 1987: 430).

Nicolas Abraham e Maria Torok discutiriam a noção do fantasma como sobretudo uma figura do trauma intergeracional, uma espécie de espectralidade social, mas pretendo focar-me numa figura que está no lugar da lacuna do exprimível. Nesse sentido, encontro ancoramento ainda no trabalho a nível social desenvolvido por Avery F. Gordon, em *Ghostly Matters*. Escreve Gordon: «Quando um navio, uma ponte, um rosto, um objeto inerte, um edifício vulgar, um local de trabalho familiar, um pedaço de relva, uma fotografia, uma casa, se tornam animados, se tornam assombrados, são as complexidades das suas relações sociais que o fantasmático figura» (1997: 179). Neste título de David B. há toda uma série de objetos animados, desde os desenhos criados a quatro mãos pelos jovens irmãos como um tufão que leva o pequeno David a viajar pela noite, passando pelas diferenças de escala entre os corpos das crianças e as ruas por onde brincam, como se não se procurasse uma clara distinção entre as brincadeiras e fantasias infantis e a «realidade». Todavia, o propósito dessas traduções visuais é menos a de uma narrativa fantástica ou não-real, mas antes sublinhar, materialmente, o efeito que fora sentido pelas personagens. Ainda nas palavras de Gordon, «Um evento torna-se a possibilidade de escrever a história [a autora escreve «a story, a history»], um evento que é passado [a outrem, subentende-se]» (*Idem*, 152).

*L'ascension du haut mal* é uma série de seis livros publicados entre 1996 e 2003 pelo autor francês David B., tratando-se de um dos livros fundamentais na emergência da editora, a cooperativa de artistas de banda desenhada L'Association, como uma das forças mais importantes, senão mesmo definidora, daquela forma de arte no espaço francófono nos anos 1990 e período seguinte. O livro segue o pacto autobiográfico preconizado por Philippe Lejeune no sentido em que se trata de um relato sobre a própria vida do autor, na qual ele tenta consolidar as suas memórias e transformar as suas leituras e experiências num relato passível de partilha. Todavia, a atenção actancial do livro, se se pauta pela focalização do protagonista-autor, elege como seu objeto de atenção a figura do irmão, Jean-Christophe, o qual sofre de epilepsia (o *haut mal* do título, citando-se um termo medieval para descrever a doença). De certa forma, estuda-se uma memória coletiva, ainda que à escala da família, o que me levou, numa outra ocasião, a considerar este projeto como fazendo parte de um género passível de ser chamado de «memória familiar» (Moura, 2009).

O livro abre com uma cena de David a ver um homem em sua casa, demorando alguns

---

<sup>6</sup> Fontes como Virgil C. Aldrich, o Groupe µ, George Lakoff e Mark Johnson, Sylvianne Rémi-Giraud, entre outras poderiam ser consideradas e discutidas.

segundos para se aperceber tratar-se do seu próprio irmão, despojado dos «artifícios do dia». Todo o projeto do livro pode ser visto como uma tentativa de recuperar essa identidade e reconhecimento, e, cronologicamente, iremos testemunhar as vidas dos membros da família de David, desde o primeiro ataque de Jean-Christophe na infância até ao momento «presente». O desenvolvimento da doença, as suas mutações internas, não apenas obrigarão a família a mudarem-se várias vezes, como a experimentarão todo um rol de soluções, desde a medicina mais convencional até a cultos suspeitos e disciplinas esotéricas. Todas elas, porém, sem verdadeiras soluções definitivas, até mesmo piorando o comportamento cada vez mais isolado, incontrolável e mesmo violento, do irmão, e servindo, por assim dizer, de pasto para o autor explicar sobre a credulidade e abusos perpetrados pelos seres humanos.

O traço de David B. é de uma estilização quase extrema, mas, ao mesmo tempo convida a uma sua integração nas tradições próprias da banda desenhada dita franco-belga. A esmagadora maioria do seu trabalho, e este livro não é exceção, é constituído por desenhos a preto-e-branco num alto contraste, em que as duas áreas distintas constituem *aplats* claríssimos: não existe trabalho de cinzentos, tramas, *screeentones* ou qualquer tipo de técnica de intervalos entre as áreas, mas isso não diminui a legibilidade do projeto. Bem pelo contrário, sublinha-a, tornando-a como que uma nova forma da «ligne claire» (Pontier, 2010: 10-12). No que diz respeito de uma forma mais imediata ao presente projeto é o facto de que todas e quaisquer representações no interior do livro, sejam elas «reais» - representando cenas passadas na autobiografia -, ou traduções visuais de sonhos, simbolizações de acontecimentos ou representações de estados afetivos partilham um mesmo plano gráfico.

Se bem que existam cenas anteriores e posteriores que pudessem ser eleitas, estamos em crer que é a transformação do avô materno em íbis que pode ser visto como o modelo das metamorfoses internas a *L'ascension*, e que pode ser eleito como o «fantasma de tinta» central à narrativa. No volume 2, página 24 assistimos à morte do avô. Deitado no seu leito derradeiro, da última vez que o pequeno Pierre-François («David B.» é um pseudónimo assumido pelo autor, que se explica no livro, e apenas nesta primeira fase o seu nome verdadeiro é empregue) o vê, a boca está fechada com um grampo o que a faz assemelhar-se a um bico de pássaro. A partir desse momento, o fantasma do avô juntar-se-á a um número de outros fantasmas que se comportam como figuras tutelares dos passeios noturnos do jovem David pelas florestas em torno da casa. Se David os abandona quando parte para Paris, como forma de crescimento e maturação, a sua negociação com o passado, que é expressa precisamente pela feitura do livro que lemos, levá-lo-á não apenas a regressar a casa, mas ao contacto com esses mesmos fantasmas, inclusive o do avô com rosto de pássaro. Essa imagem última, como que uma máscara mortuária, transformar-se-á, para sempre, no rosto do avô rememorado por P.-F./David. É assim que aparece na sua forma fantasmática, é ela já um trabalho de rememoração.<sup>7</sup>

É como se os mapas cognitivos do narrador-protagonista de *L'ascension* atravessassem literalmente um campo de fantasmas que se espalha no seio familiar.

A doença da epilepsia de Jean-Christophe não é vista como um contínuo impermeável e imbatível (apesar de existirem momentos suspensos em que se pensa ter-se dominado a doença)<sup>8</sup>, mas bem pelo contrário essa autonomia permite vê-la como uma espécie de ser independente, paralelo à existência de um Jean-Christophe não-afectado por ela, e que é alvo de evoluções internas, metamorfoses, em consonância com a prática artística do autor. Estas metamorfoses serão alvo de redobrada atenção ao longo do livro, fazendo o irmão de David B. atravessar toda uma série de avatares, explorando-se toda a espécie de transformações físicas e discussões sobre transfiguração (como a morte dos mil rostos, os objetos e as suas sombras transformando-se, as leituras ganhando corpo na imaginação do quotidiano, os espermatozoides de David B. ganhando

<sup>7</sup>Na capa da edição norte-americana, o avô-íbis surge como uma espécie de figura tutelar. O sistemático rearranjo das capas é já de si um exercício de narrativização (cf. Moura, 2009).

<sup>8</sup>Curiosamente, esta dimensão é reforçada pela separação dos volumes e o seu intervalo de edição, um aspeto que se perde na sua publicação em um só volume (em inglês, sob o título *Epileptic*, pela Pantheon, em 2003) e em francês em 2011. Este é um dos fatores fulcrais da materialidade da banda desenhada que deve ser tomado em conta na sua leitura, e que é apagado muitas vezes quando se se pretende lê-la isoladamente como «livresca» (cf. os termos *graphic novel*, *romance gráfico*, etc.), mas não é central na presente discussão.

rostos, etc.).

Estas figuras, portanto, não podem ser consideradas nem realistas nem fantásticas, a partir de categorias demasiado estreitas e antagônicas em termos de gêneros literários (ou outros), mas antes como uma síntese de características que lhes permitem este plano de existência especial. O que acontece então é um nível de interpretação e de expressão das suas experiências a que podemos chamar «fantasioso» apenas na medida em que esta palavra bebe do sentido psicanalítico de fantasia. Esse nível não cria estas imagens de fantasia para bloquear um passado supostamente real (aquilo que diríamos que «aconteceu mesmo», «como aconteceu mesmo»), mas para constituir uma narrativa exprimível. Slavoj Žižek, em *The Sublime Object of Ideology*, escreve que «na cena da fantasia o desejo não é satisfeito, mas constituído (são-lhe dados os seus objetos, etc., etc.) através da fantasia» (1992:118). Essas figuras dão corpo aos afetos de David B. nesses momentos, filtrando a suposta «realidade crua» no discurso que nos é apresentado. À luz dos escritos de John Paul Eakins, e outros teóricos, de que «o nosso sentido de identidade é gerado ele mesmo como uma e numa dimensão narrativa da consciência» (2004:129), aceitaremos que os textos autobiográficos exacerbam este sentido de geração de identidade.

Como é apanágio da banda desenhada, a textualidade tem uma dimensão visual por demais evidente, óbvia. Compreende-se que recorrer a um conceito como o de *imagetexto*, ou *imagetext*, de W. J. T. Mitchell, se torne particularmente útil, visto providenciar uma *indecibilidade* entre texto (isto é, organização em unidade textual, e não somente matéria verbal) e imagem, o qual por sua vez cria uma resistência em relação a «discursos dominantes», que criam «identidades essencialistas» e «perpetuam grandes narrativas», ao passo que estas narrativas «desconstroem as construções sociais da identidade e dos espaços para a (re)construção de identidade», nas palavras de Tanya K. Rodrigue (2012:55-56). De acordo com Hayden White, os eventos traumáticos são «irrepresentáveis no modo realista» (*apud* Walker 2005: 21), e estas estratégias permitem então um modo não-realista para essa mesma representação. Esta natureza particular da banda desenhada, que Marianne Hirsch também estudou, falando de uma «biocularidade visual-verbal» (2004: 12-13), não pode ser reificada em si mesma, levando ao ponto de dizer, por exemplo, que a banda desenhada está mais apta à representação e/ou expressão de narrativas traumáticas. Nada do que aqui é dito pode ser elevado a princípio essencial ou generalista. Os «fantasmas de tinta» são apenas uma forma particular de expressar e negociar os vários níveis de representação. Esses fantasmas operam em princípios paradoxais, entre a visão e a invisibilidade, entre a impossibilidade de exprimir o trauma e a possibilidade de expressão, a sua presença inolvidável e a recuperação impossível.

Por um lado, estas imagens recordam-nos de que estamos a olhar para marcas em papel (desenhos, letras, símbolos, composições de página), uma vez que não pretendem de modo algum criar a ilusão - se a aceitarmos - da «janela para o mundo» que por vezes a fotografia, o cinema ou a televisão desejam assumir. Elas são sempre claramente um texto construído. Mas no que diz respeito à memória, ao trauma e à auto geração, elas são uma forma de expressão genuína da experiência, e dão azo àquilo que Annette Kuhn chamou de «qualidade imagética de produções do inconsciente como os sonhos ou fantasias» (2002: 160-162), o que se associa por sua vez à noção radical de Freud de que a própria memória não é uma *reprodução*, mas uma *representação*.

A emergência deste conceito está relacionada com um outro campo de investigação, a saber, o cruzamento do modo de expressão da banda desenhada com a área interdisciplinar conhecida como Estudos do Trauma. Quando falamos de «trauma», estamos a falar de um conceito que teve entrada nos estudos sociais e humanos nos anos 1990, com Cathy Caruth e muitos outros autores. É um termo complexo com uma complicada história, desde o seu advento na medicina, referindo-se a um contexto puramente físico, e depois a sua transformação em noção psicanalítica por Freud, e a sua expansão ou desenvolvimento conceptual interno. Apesar de nos nossos dias ser um conceito algo alargado, ele pode ainda ser entendido como uma estrutura paradoxal, que se refere não apenas ao evento traumatizante como às consequências traumáticas psicológicas. Um não existe sem o outro, pois pode haver um evento sem consequências traumáticas, como é óbvio. Além disso, muitos dos seus teóricos defendem a sua irrepresentabilidade, empregando a ideia de Freud do *Nachträglichkeit*, ou «produção retroativa de significado», para justificar toda uma série de

silêncios, lacunas, omissões, elipses, não apenas nos casos reais, históricos, clínicos, como na sua presença em textos artísticos. Outros acadêmicos, porém, como Ruth Leys e Susannah Radstone, são muito críticos dessa teoria, alertando para a forma como esse posicionamento esquece, de certa forma, a ingovernabilidade radical do inconsciente preconizado pela psicanálise de Freud, e colocando antes o ônus no evento em si.

Isto abrirá outras tantas questões complexas, e noutras ocasiões tentei esclarecer de forma mais direta o papel do que chamei de «pequenos traumas», sobretudo no contexto da banda desenhada (Moura, 2014 e 2015). Associando essas noções ao conceito que importa no texto presente, e mais especificamente a *L'ascension du haut mal*, importa indicar que David B., tal como outros autores coloca no centro da sua narrativa um trauma, mas ao qual poderíamos chamar «pequeno» e «estrutural».

Por «pequeno» não queremos indicar que não há qualquer ligação a enquadramentos mais alargados, sociais e históricos. Tampouco se pretende diminuir o impacto psicanalítico no indivíduo, mas pretende-se deslocar o ônus do evento em si para o próprio indivíduo. As mais das vezes, os discursos dos Estudos do Trauma partem de eventos, como, por exemplo, e para citar aqueles que mais têm surgido na banda desenhada contemporânea, o Holocausto, o 11 de Setembro, o abuso sexual, certas doenças fatais ou extremamente debilitantes, etc. Na senda dos críticos a esta atitude centralizante em eventos, o que acaba por ocorrer é uma sua reificação. O evento torna-se absoluto, essencialmente traumático. Mas esse mesmo acontecimento pode ou não gerar sintomas traumáticos num dado indivíduo, em relação a essa mesma experiência, e os sintomas emergentes podem ser o mais variados possíveis. Tudo dependerá se a pessoa perlabora ou não essa experiência, isto é, se a faz atravessar um processo de apropriação e reflexão. Depende portanto do seu controlo (ou *mastery*, como lhe nos termos de Dominick LaCapra 2001). Esta escolha de termos, como indicado, encontra noutro artigo o merecido e aturado processo de investigação e argumentação, mas basicamente bebe dos questionamentos e expansões desta área de estudos propostos por autores tais como Laura S. Brown e Dorothea Olkowski. Estas autoras, especificamente, falam de «pequenos sofrimentos», «traumas insidiosos», ou «contínuos», e Kali Tal e Stef Craps pretendem deslocar o discurso dos *Trauma Studies* de uma meia-dúzia de casos vistos como excecionais para toda uma classe de experiências diferentes a nível de sexo, classe social e económica, profissional, de nacionalidade, etc.

Para efeitos de uma simplificação provisória, e sobre a qual estou consciente ser problemática, por «estrutural» entendo aquele conceito desenvolvido por Dominick LaCapra que o opõe, ou melhor, coloca num espectro de tensões, ao trauma «histórico». Por um lado, temos as *perdas* contingentes, específicas e históricas, que envolvem desde os atos de guerra a atos de violência doméstica, por outro as *ausências* ontológicas ou estruturais, a que, e cito, «todos estamos sujeitos de maneiras variáveis, enquanto categoria social, política e ética» (2011: 79). Em termos psicanalíticos, o trauma estrutural está para a melancolia de Freud como o trauma histórico está para o luto, no sentido em que o luto implica um processo de *Durcharbeiten*, *working through*, ou perlaboração, e a melancolia um de *Widerholen*, *acting out*, repetição. LaCapra não quer criar dicotomias fechadas nem dogmáticas, mas ele diz que por vezes os traumas ontológicos podem ser «naturalizados» através da narrativa, escrevendo o seguinte:

Quando a própria ausência é narrativizada, é talvez necessariamente identificada com a perda (por exemplo, a perda da inocência, da integração total na comunidade, ou da união com a mãe) e até figurada como um evento, ou derivada de um evento (como a história da Queda do Homem, ou o cenário edípico). Aqui há um sentido de que uma narrativa desta natureza, pelo menos em formas convencionais, tem de ser redutora, construída sobre enganos, e até mesmo próxima ao mito (2011: 149).

Ora, mesmo que haja algum grau de «engano» e «redução», mesmo que se considere a narrativa de David B. como «convencional», o que importa é que ela é construída sobre um trauma estrutural, arvorado, e cito Karyn Ball na sua discussão de LaCapra, «no sentimento de falta do sujeito, que resulta da sua incapacidade em controlar o seu próprio significado para si mesmo ou

para os outros. É a ausência deste controlo [*mastery*], então, que se torna o eixo negativo da constituição neurótica do sujeito» (2007: xxxii-xxxiii). Também Žižek diz algo similar quando escreve «ser isto precisamente o que define a noção do evento traumático: um ponto falhado de simbolização, mas ao mesmo tempo que nunca conquista a sua positividade - ele apenas pode ser construído retrospectivamente, a partir dos seus efeitos estruturais. Toda a sua eficácia reside nas distorções que produz na estrutura simbólica e, enquanto tal, no efeito retroativo desta estrutura» (1992: 56).

Um outro ponto desenvolvido parte daqui, precisamente a ideia de que o trauma não reside no passado, mas que a sua temporalidade atrasada, digamos assim, a sua *belatedness*, torna-o uma coisa do futuro desse passado, um *depois* em relação ao tal evento. As visualizações possíveis, e as metáforas visuais a que chamo «fantasmas» são precisamente isso, são sempre um efeito retroativo, um efeito feito no presente – o da construção do texto –, se não mesmo *através* do presente. É sempre, de resto, através do presente que olhamos para o passado. E são vários os momentos em que o autor providencia momentos em que discute o labor do próprio texto que lemos, abrindo prolepses para um «futuro» em relação aos acontecimentos apresentados cronologicamente, revelando-o a burilar a banda desenhada ou mostrando-a aos seus familiares, que se opõem ora a pormenores ora mesmo à sua missão.

Esses momentos que irrompem do tecido da intriga cronológica para alcançar um momento mais próximo do presente da narrativa são uma negociação com o tempo que são próprios da temporalidade não apenas da banda desenhada, mas da banda desenhada «do trauma» (arrolando por exemplo as noções de *queer temporality* de Ann Cvetkovich ou outros analistas). Esses momentos são como que molduras textuais que reforçam a distância temporal entre o que é contado - o passado, os eventos - e o seu ato de contar - o presente do texto.

A presença destes modos de representação fantasmáticos, de marcas gráfico-visuais que não correspondem à representação de objetos reais da cronologia mas antes de estados e interpretações afetivos recusam a ilusão fetichista do controlo do evento. Os «fantasmas de tinta» permitem à banda desenhada a possibilidade de representação daquilo que até então havia confundido a própria noção de representação, permitindo o luto, a recordação, a anagnórise e até, talvez, o esquecimento (a «cura» do trauma).

É necessário compreender que a identificação dos «fantasmas de tinta» apenas pode ser feita caso a caso e tomando em conta toda uma série de estratégias contextuais. É preciso desde logo distingui-los cuidadosamente de todas aquelas metáforas mais normalizadas, ou naturalizadas até (ao ponto da simbolização recursiva), da banda desenhada, como os *emanata* (isto é, todas aquelas linhas ou marcas que representam movimento ou impacto, um ponto de interrogação para marcar a surpresa, uma lâmpada acesa sobre a cabeça como ideia súbita, etc.). Não existindo nenhum tipo de instrumentos de emolduramento, de preparação da cena, etc., como é o caso de *L'ascension*, obriga o leitor a um trabalho de dedução que nos permite ler uma cena como *metafórica* e não como *real*.

Isto ainda se complica mais pelo próprio facto de que uma autobiografia em banda desenhada obriga a uma espécie de *torção* do Si, do Eu, a qual não está presente no uso do pronome pessoal «eu» na literatura. Na banda desenhada, está *para além* disso, mas também está *aquém* do uso de um ator ou atriz em projetos autobiográficos em modos visuais como o cinema ou o teatro, etc. Mais, tampouco corresponde totalmente a uma ideia clássica do autorretrato, seja ele na pintura ou na fotografia, mesmo aquela que explora desvios de representação ou autoficção, como no caso de Cindy Sherman, a título de exemplo. Paul John Eakin chega mesmo a dizer que «a autobiografia não apenas oferece metáforas do eu, ela é uma metáfora do eu» (130, ênfase no original).

Os «fantasmas de tinta», portanto, são uma libertação visual, disponíveis ao meio da banda desenhada, para muitos dos paradoxos desencadeados pelas experiências traumáticas, sobretudo aquelas que, em vez de súbita e pontualmente rasgarem um eu previamente «normal», constituem antes de forma contínua, difundida, esse mesmo eu angustiado. Esta possibilidade de redistribuição poética dos elementos “reais” dos efeitos traumáticos é, claro está, acessível noutros meios com dispositivos diferentes, e importaria compreender – começaria aqui o projeto comparatista propriamente dito – como é que os «fantasmas» se formam em palavras, gestos, celuloide, objetos,

etc.

O livro é encerrado com uma cena de fantasia, onde Jean-Christophe aparece finalmente curado, e sob o signo de uma citação de Fernando Pessoa, ou melhor, de Ricardo Reis: «Senta-te ao sol. Abdica/E sê rei de ti próprio». Mais uma vez, trata-se de uma projeção de um desejo de David sobre Jean-Christophe, como se procurasse que este se transformasse de modo definitivo abandonando todas as construções fantasiosas e errôneas que foi acumulando ao longo dos anos. E, regressando ao ponto de partida do livro, quando da falta de reconhecimento, David procura que aquele homem que está diante de si seja não um *fantasma* mas um *irmão*.

## Referências

- ABRAHAM, Nicolas (1987) and TÖROK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion [1978].
- BAETENS, Jan (2009), «Autobiographies et bandes dessinées», *Bélphegor* Vol. 4, 1., Novembro URL: <[http://etc.dal.ca/belphegor/vol4\\_no1/articles/04\\_01\\_Baeten\\_autobd\\_fr.html](http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr.html)> [última consulta: Novembro 2014]
- BALL, Karyn (2007), ed., *Traumatizing Theory. The Cultural Politics of Affect In and Beyond Psychoanalysis*. New York, Other Press
- CARROLL, Noël (2001), *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, New York, Cambridge University Press
- CHANEY, Michael A., ed. (2011), *Graphic Subjects. Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, University of Wisconsin Press
- CRAPS, Stef (2013), *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*, Hampshire, Macmillan
- EAKIN, Paul John (2004), «What Are We Reading When We Read Autobiography?», *Narrative*, 12, 2, pp. 121-132
- GARDNER, Jared (2008), «Autobiography's Biography, 1972-2007», *Biography*, 31,1, pp. 1-26.
- GILMORE, Leigh (2001), *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press
- GORDON, Avery F. (1997), *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- HIRSCH, Marianne (2004), «Editor's Column: Collateral Damage» *PMLA*, 119, pp.1209-1215
- KAPLAN, Ann E. (2005), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press
- KUHN, Annette (2002), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London, Verso.
- LACAPRA, Dominick (2011), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- LAPLANCHE, Jean and PONTALIS, Jean-Bertrand (1973), *The Language of Psycho-Analysis*, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis
- LEJEUNE, Philippe (2007), «Une pratique d'avant-garde», Interview by Michel Delon. *Magazine Littéraire*, hors-série, 11, «Les écritures do Moi», Paris, S.A.S. Magazine Expansion, pp. 6-11
- Levin, Bob (2005), *Outlaws, Rebels, Freethinkers & Pirates*, Seattle, Fantagraphics Books
- LEYS, Ruth (2000). *Trauma: A Genealogy*, Chicago, The University of Chicago Press
- LEYS, Ruth and GOLDMAN, Marlene (2010), «Navigating the Genealogies of Trauma, Guilt, and Affect: An Interview with Ruth Leys», *University of Toronto Quarterly*, 79, 2, pp. 656-679



- LUCKHURST, Roger (2008), *The Trauma Question*, Abingdon, Routledge
- MAZUR, Dan, and DANNER, Alexander (2014), *Comics. A Global History, 1968 to the Present*, London, Thames & Hudson
- MOURA, Pedro (2009), *Memória, Reminiscência, Traço e Sintoma na Banda Desenhada. Presença e leituras da Memória em seis casos da banda desenhada contemporânea francófona*, tese de dissertação de Mestrado em Filosofia Estética, com orientação de Maria Filomena Molder. Universidade Nova de Lisboa: depósito da biblioteca.
- MOURA, Pedro (2014), «Small Traumas, Little Emotions. Contemporary Portuguese Graphic Autobiographies in Times of Crisis», comunicação apresentada no Colóquio Internacional Aesthetics of Emotional Restraint, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 6 e 7 de Novembro
- MOURA, Pedro (2015), «Diários e rasgados. Formas de representação e resposta aos pequenos traumas na banda desenhada» in Macedo, Ana Gabriela, ed., *Conflito e Trauma*, Famalicão, Húmus (no prelo)
- OLKOWSKI, Dorothea (2007), «Catastrophe» in ALL, Karyn, ed., *Traumatizing Theory. The Cultural Politics of Affect In and Beyond Psychoanalysis*, New York, pp. 41-65
- RADSTONE, Susannah (2005), «Reconceiving Binaries: the Limits of Memory», *History Workshop Journal*, 59, pp. 134-150.
- RADSTONE, Susannah (2007), «Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics», *Paragraph*, 30, 1, pp. 9-29
- RADSTONE, Susannah (2010), «Cinema and Memory» in RADSTONE, Susannah, and SCHWARZ, Bill, eds. *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham University Press, pp. 325-342
- REY, Jean-Michel (1982), «Freud's Writing on Writing», Trad. ingl. de G. W. Most and James Hulbert in FELMAN, Shoshana, ed., *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 301-328
- PONTIER, Jean-Marc (2010), *Lectures de David B.*, Paris, PLG
- RODRIGUE, Tanya K. (2012), «Postsecret as Imagetext: The Reclamation of Traumatic Experiences and Identity» in AMIHAY, Ofra and WALSH, Lauren, eds., *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctures*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp.39-68
- SCHWAB, Gabriele (2010), *Haunting Legacies. Violent Histories and transgenerational trauma*, New York, Columbia University Press
- TAL, Kali (2013 [1996]), *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. 3<sup>rd</sup> ed. (1<sup>a</sup> ed., Cambridge University Press: 1996). Edição revista e aumentada online (2013). URL:<<http://kalital.com/Text/Worlds/index.html>> [última consulta, Março de 2014]
- WALKER, Janet (2005), *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, University of California Press
- WALKER, Janet (2006), «The Traumatic Paradox. Autobiographical documentary and the psychology of memory» in HODGKIN, Katharine and RADSTONE, Susannah, eds., *Memory, History, Nation. Contested Pasts*, New Brunswick and London, Transaction Publishers, pp. 104-119
- ŽIŽEK, Slavoj (1992), *The Sublime Object of Ideology*, New York, Verso