

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
CURSO DE JORNALISMO

MIRIÃ CRISTINA DE SOUZA BONIFÁCIO

PALIMPSESTO DE MEMÓRIAS:

lugar e cotidiano em *Aqui* (do acontecimento mais ínfimo ao instante grandioso da vida)

Monografia

Mariana

2019

MIRIÃ CRISTINA DE SOUZA BONIFÁCIO

PALIMPSESTO DE MEMÓRIAS:

lugar e cotidiano em *Aqui* (do acontecimento mais ínfimo ao instante grandioso da vida)

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dra. Hila Rodrigues

Mariana

2019

B715p Bonifácio, Miriã Cristina de Souza.
Palimpsesto de memórias [manuscrito]: lugar e cotidiano em Aqui (do acontecimento mais ínfimo ao instante grandioso da vida) / Miriã Cristina de Souza Bonifácio. - 2019.

78f.: il.: color.

Orientadora: Profª. Drª. Hila Bernadete Silva Rodrigues.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social.

1. Novelas gráficas. 2. Histórias em quadrinhos. 3. McGuire, Richard. I. Rodrigues, Hila Bernadete Silva . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 070.449.8

Catálogo: ficha.sisbin@ufop.edu.br

MIRIÃ CRISTINA DE SOUZA BONIFÁCIO

Curso de Jornalismo – UFOP

PALIMPSESTO DE MEMÓRIAS:

lugar e cotidiano em *Aqui* (do acontecimento mais ínfimo ao instante grandioso da vida)

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profa. Dra. Hila Rodrigues.

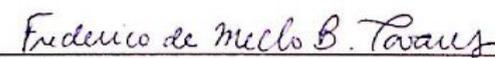
Banca Examinadora:



Profa. Dra. Hila Rodrigues (orientadora)



Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração



Prof. Dr. Frederico de Mello Brandão Tavares

Mariana, 17 de julho de 2019.

Dedico este trabalho à memória da minha avó Marlene Pacheco Moreira.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cássio e Luzimar, por confiarem em minhas escolhas e proverem amor e sustento para a continuidade delas.

Aos meus irmãos, Débora e Thiago, pelas memórias de infância, pelo companheirismo e ensinamentos de todos os dias.

Às minhas sobrinhas, Cecília e Helena, pelos sorrisos, brincadeiras, birras e bagunças no chão da sala.

Aos amigos de travessia, Larissa Helena, Nayara Freitas, Paula Koch e Wandeir Campos, pelos momentos que se tornaram memórias, pela nossa amizade.

À UFOP, pela oportunidade do ensino público e de qualidade, pelas descobertas e encontros. Para sempre em minhas lembranças!

À professora Hila Rodrigues, pela orientação crítica e delicada, pelos devaneios sobre a vida, por enxergar janelas onde só existem paredes, pelo aqui - e - agora, pela compreensão.

Aos meus professores do curso de jornalismo, em especial, André Carvalho, Cláudio Coração, Dayane Barretos, Denise Figueiredo, Fred Tavares, Karina Barbosa e Michele Tavares, pelo acolhimento, atenção, generosidade, convivência, inspiração e aulas inesquecíveis. Igualmente, aos funcionários do ICSA, recordados aqui na figura da sempre atenciosa Osmira.

Aos amigos de sala de aula e fora dela, Carol Coelho, Daniela Ebner, Flávio Reis, Matheus Bragansa e Matheus Effgen, pelo cuidado, respeito, carinho, planos para o futuro e por sempre poder contar com vocês. *We can be heroes!*

Ao grupo de estudos Quintais e ao coletivo (R)existir é preciso, pelas discussões, esclarecimentos e terapia coletiva.

Finalmente, aos amigos de luta e perseverança do Jornal A Sirene, em particular, Adelaide Dias, Ana Elisa Novais, Antonio Geraldo, Carlos Paranhos, Cristiano, Daniela Felix, Flávio Ribeiro, Genival, Isabella Walter, Juçara Brittes, Espedito (Kaé), Lucas de Godoy, Luzia Queiroz, Maria do Carmo, Marlene, Marquinhos Muniz, Mônica, Maria Aparecida (Pice), Rafael Drumond, Seu Milton, Seu Zé, Simone Silva, Silmara Filgueiras e Silvany, pela oportunidade de contar histórias e por não deixarem esquecer.

Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do Universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...

Poemas de Alberto Caeiro - Fernando Pessoa.

“Amanhã, e amanhã, e amanhã, chegando no passo impresentido de um dia após um dia, até a última sílaba do tempo registrado. E cada dia de ontem iluminou, aos tolos que nós somos, o caminho para o pó da morte. Apagai-vos, vela tão pequena! A vida é apenas uma sombra que caminha, um pobre ator, que gagueja e vacila a sua hora sobre o palco e depois nunca mais se ouve. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada.”

Ato 5º – Cena 5, Macbeth, William Shakespeare.

(Tradução de Millôr Fernandes).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo perceber alguns aspectos ligados à ideia de *lugar* e de cotidiano na novela gráfica *Aqui*, do desenhista americano Richard McGuire. A obra, lançada no Brasil em 2017, pelo selo Quadrinhos na Cia., é uma espécie de alargamento de um projeto experimental, no formato de tirinhas, publicado pelo autor em 1989. Ambas as produções gráficas são consideradas pela crítica especializada em HQs e Cultura como inusitadas por revelarem uma narrativa temporalmente não linear e fragmentada, com a sobreposição de quadros e a leitura simultânea dos acontecimentos. *Aqui* (2017), conta ao longo de 304 páginas a história de um *lugar* e de personagens que o habitam durante séculos. O livro também apresenta um caráter autobiográfico, já que para a sua elaboração, que demorou quinze anos para ser concluída, foram admitidas algumas inspirações pessoais, tais como a construção do cenário ser baseada na casa onde o autor nasceu e cresceu e os traços da ilustração terem semelhanças com os registros filmicos e fotográficos da família dele. Sendo assim, movidas pelo poder evocativo/emocionante dessa produção, buscamos, primeiro, empreender uma postura de olhar para o espaço da narrativa, associando-o aos sentidos que definem um *lugar*. E, segundo, procuramos compreender alguns temas que aparecem nessa obra, como a *efemeridade*, o *tédio*, e a *nostalgia/melancolia*, entendendo-os como partes da ideia de uma vida de todos os dias. Para subsidiar essa última discussão, tomamos como referência o trabalho do professor e pesquisador Denilson Lopes, que entre outras coisas, utiliza a concepção de *gestos de delicadeza e poética do cotidiano* para construir impressões sobre obras contemporâneas que elaboram uma opção pela narração de experiências mínimas, cotidianas, não gloriosas.

Palavras-chave: Novela gráfica; Richard McGuire; Lugar; Cotidiano; *Aqui*

ABSTRACT

The present work aims to perceive some aspects related to the idea of place and daily life in the graphic novel *Here*, by the American designer Richard McGuire. The publication, launched in Brazil in 2017, by the label Quadrinhos na Cia., is a kind of extension of an experimental project, in comics strip format, published by the author in 1989. Both graphic productions are considered by the critic specialized in comics and culture as unusual for revealing a temporally non-linear and fragmented narrative, with the overlapping of pictures and the simultaneous reading of events. *Here* (2017), tells the story of a place and characters that inhabited it for centuries. The book also presents an autobiographical character, since for its elaboration, which took fifteen years to complete, some personal inspirations were admitted, such as the construction of the scene being based on the house where the author was born and grew up, and the traces of the illustration be similar to the film and photographic records of his family. Thus, driven by the evocative/touching power of this publication, we seek, first, to undertake a posture of looking at the narrative space, associating it with the senses that define a *place*. And second, we try to understand some of the themes that appear in this book, such as *ephemerality*, *boredom*, and *nostalgia/melancholy*, understanding them as part of the idea of everyday life. In order to subsidize this last discussion, we take as reference the theories of professor and researcher Denilson Lopes, who among other things uses the concept of *gestures of delicacy* and *poetics of daily life* to build impressions on contemporary productions that have elaborated an option for narration of minimal, everyday, non-glorious experiences.

Keywords: Graphic Novel; Richard McGuire; Place; Everyday life; *Here*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Quatro páginas de “Ctrl” (2004)	28
FIGURA 2 – Páginas das duas versões de <i>Aqui</i> que foram publicadas	30
FIGURA 3 – Fotografias da família de Richard McGuire na casa de Perth Amboy	32
FIGURA 4 – Exibição das páginas de <i>Aqui</i> durante instalação no <i>Museum Angewandte Kunst</i>	36
FIGURA 5 – O quadro com o gato preto é a primeira sobreposição que aparece em <i>Aqui</i> (2017)	39
FIGURA 6 – Uma piada é contada ao longo de algumas páginas	40
FIGURA 7 – Mulheres repetindo o mesmo gesto de carregar bebês em diferentes anos	41
FIGURA 8 – Pessoas perdendo coisas de forma sincronizada	41
FIGURA 9 – Cenas que retratam momentos comuns vividos na sala de estar	42
FIGURA 10 – As cenas de paisagem aparecem sozinhas ou acompanhadas por outros episódios simultâneos	43
FIGURA 11 – Cenas em que a casa do filho de Benjamin Franklin surge do outro lado da rua	44
FIGURA 12 – O cenário do outro lado da rua vai se transformando	45
FIGURA 13 – O ambiente da sala, no futuro, como um oceano	46
FIGURA 14 – Outros momentos do cenário da sala no futuro	47
FIGURA 15 – Breves momentos vividos em diferentes cenas de festas	56
FIGURA 16 – Momentos de demonstração de afeto vividos no espaço da sala	57
FIGURA 17 – Na rotina dos dias uma mulher repete a mesma pergunta para o marido	58
FIGURA 18 – O tédio do animal e da menina preenchem o ambiente	59
FIGURA 19 – A cena da menina se debatendo com um pássaro se transforma em um balé de movimentos	61
FIGURA 20 – Uma família observa suas próprias cenas do passado	64
FIGURA 21 – Um homem apresenta a lua para um bebê	65
FIGURA 22 – Vários quadros vão sendo abertos como uma recordação do passado.....	66

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PALIMPSESTO DE MEMÓRIAS: LUGAR E COTIDIANO EM AQUI (DO ACONTECIMENTO MAIS ÍNFIMO AO INSTANTE GRANDIOSOS DA VIDA)	14
2.1 Lugar, valores e símbolos	15
2.2 Lugar e a fragmentação do espaço	17
2.3 Lugar e memória	20
3 AQUI: “A NOVELA GRÁFICA QUE MUDOU TUDO”	25
3.1 De uma página a outra: os lugares de <i>Aqui</i>	38
3.2 Os movimentos / deslocamentos nesse lugar	48
4 DELICADEZA E INTIMIDADE: MOVIMENTOS DO COTIDIANO	50
4.1 “Foi só um momento, acho que ninguém notou”	54
4.2 “Relógio, carteira, chaves?”	57
4.3 "Essa é a lua"	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	71
ANEXOS	75

1 INTRODUÇÃO

Imagine você olhando para um canto qualquer da sua casa dia após dia, ano após ano. Em um primeiro momento, você pensará que nada de muito relevante acontece, que o que se passa não é mais do que uma cena monótona e tediosa. Mas à medida que o tempo for se acumulando, se for somando os anos, as décadas, os séculos, você se dará conta de que o que parecia um espaço chato e pacífico na verdade está repleto de experiências, alegrias e tristezas, memórias.

(Alejandro Gamero)¹

O presente trabalho utiliza a novela gráfica *Aqui* (2017), do desenhista americano Richard McGuire, para refletir sobre questões relativas aos lugares e ao cotidiano. Essa obra revela, a partir de uma perspectiva fixa – o canto de uma sala –, pequenos dramas diários vividos em diferentes anos nesse mesmo lugar. O autor faz uso do recurso da múltipla visualização e da sobreposição de quadros para nos lançar simultaneamente aos cenários de um passado remoto e de um futuro inalcançado, passando ainda pela sua própria experiência nesse espaço. O livro, então, apresenta uma narrativa fragmentada com a movência não linear do tempo. Os anos de cada quadro são marcados por um recordatório que indica a data em que cada cena aconteceu. Assim, em uma mesma página são desenhadas, por meio de exercícios de sobreposição, diversas experiências cotidianas, todas elas livres de uma ordem determinada de leitura. Esses momentos ilustrados vão desde aniversários, festas, registros de nascimento ou da morte de alguém, até o aparecimento de dinossauros e a ocorrência de dilúvios.

Em todo caso, a trama tem início com a imagem de um cercadinho de bebê ocupando o centro de uma sala no ano de nascimento do autor. Com isso, mesmo que essa história passeie muito no tempo e no espaço, com um vai e vem de quadros, ela se desenvolve majoritariamente como um registro pessoal/emocional de observação das memórias do lugar em que McGuire nasceu. A partir desse caráter comovente que percebemos em *Aqui* (2017) –

¹ “Imagina que te quedas mirando un rincón cualquiera de tu casa, hora tras hora, día tras día, año tras año. En un primer momento piensas que en ese lugar no ocurre nada, que es una escena monótona y tediosa, pero a medida que se va acumulando tiempo, que se van sumando los años, las décadas, los siglos, te das cuenta de lo que parecía un espacio aburrido y tranquilo se llena de vivencias, de alegrías y tristezas, de recuerdos” (Tradução livre). Esse trecho é parte da resenha de Alejandro Gamero sobre *Aqui* (2017) para o site “La piedra de Sísifo”, disponível no link: <http://lapiedradesisifo.com/2018/05/18/aqui-de-richard-mcguire/>.

e que nos remete às nossas próprias lembranças de lugares de intimidade –, trabalhamos, nessa pesquisa, a percepção, em determinadas cenas dessa obra, de alguns temas ligados ao cotidiano, e que perpassam a ideia de uma vida de todos os dias. A questão do *lugar* é também uma curiosidade, pois sustenta o pressuposto de que por razões bastante específicas Richard McGuire direcionou o protagonismo dessa obra a um espaço com o qual ele tem forte ligação afetiva.

Reflexões sobre produções centradas no tema do cotidiano se fazem presentes em parte interessante da obra do professor e pesquisador Denilson Lopes, para quem esse tema exige um tipo de enfrentamento ético e estético à atual realidade dilacerada pelas transformações urbanas e midiáticas. Assim, ao contrário do que a crítica comum assevera, no sentido de que a cotidianidade não está inscrita em uma estrutura produtiva e por isso é despolitizada, o professor acredita que em sua forma poética e delicada o cotidiano pode ser uma percepção mais forte e intensa do real (LOPES, 2007). Por isso, a análise proposta nesta monografia se inspira no gesto de Lopes (2007) de tomar a *delicadeza* como um fio condutor para a compreensão de assuntos que revelam uma *poética do cotidiano*. Repensar o banal para confrontar a saturação de informações do agora talvez não tenha sido um propósito de Richard McGuire em *Aqui* (2017), mas perceber a importância dessa discussão, a partir dos gestos de uma banalidade que o autor imprime nessa novela gráfica, certamente foi uma maneira de nos tornarmos mais conscientes das potências desse tema.

A partir desses aspectos, organizamos este trabalho de maneira que, já no capítulo a seguir, investigamos os principais sentidos que definem a ideia de *lugar*. Para isso, recorremos a autores de outras áreas que não do campo da Comunicação – a geografia e a arquitetura, com ênfase no urbanismo. Duas perspectivas da geografia, uma humanista e outra crítica, foram visitadas, principalmente, em obras como as de Yi Fu Tuan (1983) e Milton Santos (2006). Já a concepção que a arquitetura e o urbanismo fazem desse termo se deu a partir da leitura de Norberg-Schulz (1983). Uma última visão, fundada em questões que ligam o *lugar* à memória, vieram de algumas das reflexões propostas pelo historiador Pierre Nora (1993).

O terceiro capítulo se dedica a apresentar o objeto de análise desta monografia em um exercício de compreensão do contexto em que a novela gráfica se originou, e qual foi a sua recepção pela crítica. Para isso, consideramos concepções e percepções de estudiosos e quadrinistas como Chris Ware (2015), que enxerga em *Aqui* uma “virada de jogo” no âmbito

das produções gráficas. Para ele, o grande impacto produzido pela obra resulta da sua capacidade de romper com a ordem tradicional de leitura das histórias em quadrinhos.

Nessa seção também foi realizado um recorte a partir da apresentação das mudanças do cenário do livro em épocas distintas. Assim, foram apresentados pelo menos quatro momentos de aparências radicalmente diferentes desse espaço. O primeiro é a imagem de uma *sala de estar*, o segundo está ligado à exibição de uma *vista para o outro lado da rua*, um terceiro é relacionado à visão de *paisagens* em eras pré-humanas e o último revela a ilustração de um ambiente do *futuro* durante e após a ocorrência de um dilúvio. Essa proposta de destacar o espaço da narrativa para enxergá-lo melhor baseia-se no pressuposto de que, embora a dinâmica temporal seja muito importante nessa obra, o *lugar* é o que verdadeiramente a define.

O quarto capítulo, por sua vez, ampara-se nas percepções de Denilson Lopes sobre a *delicadeza* e a *poética do cotidiano*. Utilizamos os sentidos dos gestos de *leveza*, *sublime no banal* e *sutileza*, trabalhados por Lopes (2007) a partir de percepções sobre obras da literatura e do cinema, para construir nossas próprias impressões sobre *Aqui* (2017). Pensamos, ainda, a relação desta novela gráfica com os temas da *efemeridade*, do *tédio/repetição* e da *nostalgia/melancolia*. Ao todo, oito páginas do livro foram observadas na medida em que se sentiu nelas uma proximidade com a discussão proposta.

Aqui (2017) é uma composição que aborda questões simples do cotidiano, como uma mulher varrendo o chão, uma família sendo fotografada, um pássaro entrando pela janela, um cachorro latindo. Mas o faz com tal complexidade formal e estética que nos provoca uma reflexão sobre nossa própria existência – questionando-nos sobre a relação que temos com o tempo e o espaço. Dessa maneira, essa obra é um convite para o reconhecimento e a familiaridade com o imenso contínuo da experiência humana na Terra.

2 PALIMPSESTO DE MEMÓRIAS: LUGAR E COTIDIANO EM AQUI (DO ACONTECIMENTO MAIS ÍNFIMO AO INSTANTE GRANDIOSOS DA VIDA)

No curso da história, o conceito de *lugar* foi se desenvolvendo e ganhando significados mais complexos do que aquele determinado pelo senso comum. Desde os anos 1970, com as considerações feitas pela geografia humanista, que se baseia nos estudos da fenomenologia e do existencialismo, o termo deixou de ser um mero sinônimo para localização, região geográfica ou sítio, e passou a ser observado como um conceito científico que possibilita uma reflexão das relações subjetivas que as pessoas estabelecem com o espaço e o ambiente em que vivem (BERGAMIM, 2013, p. 168).

Na década de 80, outras vertentes de conhecimento da geografia se interessaram pelo assunto do *lugar*, e, assim, passaram a cruzar as definições do termo com outras disciplinas voltadas para questões políticas, econômicas e sociais. Nesse sentido, de acordo com Castello (2007), *lugar* é um conceito transversal, que aparece em muitas áreas de estudos, não apenas na geografia, e que permite interpretações variadas. Portanto, compreendê-lo de forma isolada é insuficiente para entender todos os seus significados (CASTELLO, 2007, p. 37).

Assim, apresentaremos aqui algumas abordagens teóricas sobre o conceito de *lugar*. Entendemos que, por perpassar as esferas do vivido e se relacionar estreitamente com as experiências e acontecimentos do cotidiano, os sentidos que permitem a interpretação dos lugares e as suas dinâmicas constituem um tipo de chave para a compreensão de questões como as que aparecem em *Aqui* (2017). Dessa forma, tal como na obra de Richard McGuire, este capítulo pretende destacar aquilo que o *lugar*, com o passar do tempo, elabora da dialética mundo-espaço-sujeito. Pela complexidade e amplitude do tema, buscaremos nos ater às conceituações principais das áreas da geografia, da arquitetura e uma última observação vinda da história, que guardam uma correspondência direta com os assuntos que inspiram esta pesquisa.

Ressaltamos também que o cotidiano não será analisado neste capítulo como uma categoria conceitual específica, mas como um tema imbricado as definições que apresentaremos de *lugar*. Mais à frente, no quarto capítulo desta monografia, o assunto do cotidiano reaparecerá como algo essencial no entendimento do enredo de *Aqui* (2017). Será, então, lido a partir da perspectiva de Denilson Lopes (2007), para quem o cotidiano é um

“espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas conseqüências epistemológicas (...)” (LOPES, 2007, p. 91).

2.1 Lugar, valores e símbolos

O geógrafo chinês Yi Fu Tuan (1983) observou que um determinado espaço indiferenciado se transforma em *lugar* na medida em que os sujeitos o conhecem melhor e lhe atribuem valores e significados. Para explicar essa ideia, Tuan (1983) afirma que os humanos compartilham com os animais certos padrões e comportamentos. Desse modo, os lugares em que são satisfeitas “as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação” têm um sentido especial para os seres vivos, pois representam um tipo de ligação afetiva deles com os espaços (TUAN, 1983, p. 4). Contudo, ao convocar questões filosóficas, o geógrafo lembra que algumas maneiras de perceber os lugares inexistem no reino animal. Isso porque os dotes humanos, embora incluam “órgãos sensoriais semelhantes aos de outros primatas”, possuem uma “capacidade excepcionalmente refinada para a criação de símbolos” (TUAN, 1983, p. 5).

Esse movimento de definir e dar significado a um espaço, então, segundo Tuan (1983), é realizado pelos humanos através da dimensão temporal. Assim, o *tempo* e o *lugar* estão relacionados pelo geógrafo de três formas:

adquirimos afeição a um lugar em função do tempo vivido nele; o lugar seria uma pausa na corrente temporal de um movimento, ou seja, o lugar seria a parada para o descanso, para a procriação e para a defesa; e por último, o lugar seria o tempo tornado visível, isto é, o lugar como lembrança de tempos passados, pertencente à memória (REIS-ALVES, 2007, site).

Nessa perspectiva, duas características são válidas para compor um *lugar*: “o valor a ele atribuído e o tempo, que seria o responsável pelas experiências vividas” (REIS-ALVES, 2007, site).

Diante dessa reflexão, de acordo com Reis-Alves (2007), podemos perceber que há tipos de lugares qualitativamente diferentes, isto é, o *lugar* pode se desdobrar em muitas camadas e modos de ser. “No extremo de uma escala, uma sala de aula preferida é um lugar inserido num lugar maior que seria a sua escola, em outro, toda uma cidade” (REIS-ALVES,

2007, site). Sob essa perspectiva, cabem, também, as considerações do antropólogo francês Marc Augé (1994), que afirma que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). Portanto, estaria incluído nos sentidos de não-lugares uma “qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar em si mesmo” (REIS-ALVES, 2007, site). Os não-lugares são, pois, os espaços públicos de rápida circulação e/ou permanência, tais como os aeroportos, as rodoviárias, as estações de metrô, as cadeias de hotéis e os supermercados, algo diametralmente oposto aos ambientes personalizados, como os do lar e da residência.

Uma proposta que se aproxima dessa ideia de *lugar* como o espaço percebido, habitado e que traz referências para as pessoas é a construída pela arquitetura e pelo urbanismo. De acordo com Coelho Netto (1999), na arquitetura não se elabora apenas uma organização dos espaços – eles também são criados. Sendo assim, o espaço e o vazio são protagonistas da atividade transformadora e ordenadora da arquitetura, que entende o *lugar* como o contrário do espaço vazio, ou seja, como o espaço ocupado, a “concreta manifestação do habitar humano” (NORBERG-SCHULZ *apud* REIS-ALVES, 2007, site).

Em suas considerações, o arquiteto e teórico norueguês Christian Norberg-Schulz (1983) parte de uma reflexão sobre a ideia que os gregos tinham dos lugares para explicar seu próprio conceito. Segundo ele, as sociedades da Grécia antiga entendiam que cada cidade era regida por um Deus ou espírito do lugar (*genius loci*). Assim, as divindades pareciam ter características em comum com os espaços, e, portanto, conferiam certa personalidade à eles. Pois, se os deuses eram capazes de organizar o Caos, nessa tentativa de conferir um caráter ao espaço, o homem religioso se colocava na posição de encontrar estrutura, formas e normas na terra desconhecida para conseguir habitá-la (REIS-ALVES, 2007, site).

Recorrendo aos estudos do filósofo Martin Heidegger (1971), o arquiteto também compreende que o “habitar” humano significa muito mais que o “abrigar-se”. Ele indica, na verdade, as relações fundamentais entre o homem e o seu meio através da percepção e do simbolismo. Dessa forma, Norberg-Schulz (1983) vai entender que a estruturação de um *lugar* é constituída de duas categorias: o espaço (terra) e o caráter (céu). No espaço *terra* são consideradas as características morfológicas, o lugar e o seu entorno, que, embora mais estáveis, podem mudar suas propriedades no decorrer do tempo. Já no âmbito do *céu* são analisadas a instabilidade presente nos aspectos climáticos, nas mudanças das estações

sazonais, no curso temporal diário. As funções que ambas as categorias desempenham na relação dos sujeitos com os espaços correspondem, respectivamente, a um “orientar-se” e um “identificar-se”. Em resumo, para o arquiteto, os espaços “selvagens” se tornam lugares no momento em que são ocupados pelo ser humano, física ou simbolicamente (REIS-ALVES, 2007, site).

Ainda sobre os elementos que participam da construção do *lugar*, Norberg-Schulz (1983) afirma que eles são espaciais (referente às questões do espaço tridimensional, em termos de morfologia), ambientais (que dizem respeito às características climáticas do espaço) e de atributo humano (relacionada à interação do homem neste universo espacial, influenciando, modificando e concedendo valores aos atributos espaciais e os ambientais) (REIS-ALVES, 2007, site).

Percebe-se, dessa forma, que tanto para a geografia de perspectiva humanista, quanto para a arquitetura, perpassando a antropologia e a filosofia, o *lugar* é definido como o “espaço que nos identifica com algo, ou que é criado para nos fazer vivenciar determinada história, (...) onde sentimos aconchego ou que nos desperta um referencial” (BERGAMIM, 2013, p. 177).

Contudo, é importante destacar que esse significado e sensação de identificação e proteção dos lugares fazem parte de um tipo de visão menos problemática sobre os espaços geográficos, visto que se atém mais aos sentidos existenciais e essenciais reconhecidos pela subjetividade humana. Por isso, na seção a seguir, nos preocuparemos com outras abordagens, também vindas da geografia, mas que consideram as transformações pelas quais os lugares passam na medida em que são resultado de uma determinada cultura e sociedade.

2.2 Lugar e a fragmentação do espaço

Para o filósofo americano Edward S. Casey, o *lugar* “é sempre existencial, ele é nossa interação com onde estamos, é nossa correlação conosco, de modo que podemos ao encontrá-lo, acharmos os nossos próprios ‘selves’ lugarizados” (CASEY *apud* BERGAMIM, 2013, p. 177). Em suas reflexões, Casey (1998) também observa que o *lugar* é algo em processamento, não uma coisa “confinável”, uma simples localização (CASEY *apud* BERGAMIM, 2013, p. 177). Nesse aspecto concorda com ele o geógrafo britânico David Harvey, que elaborou de modo crítico a concepção de que os espaços são construções sociais,

relacionais, e, portanto, não podem ser compreendidos a partir de um único ponto, pois dependem de tudo que ocorre ao seu redor (HARVEY *apud* COSTA, 2014, p. 73).

Nesse sentido, Harvey (2006) defende que as formulações teóricas sobre os espaços, e, conseqüentemente, acerca das relações espaciais, devem atualizar seus significados frente às novas dinâmicas do mundo em transformação. Assim, ele próprio se ocupou de uma teoria que aborda os desdobramentos do capitalismo no espaço geográfico. Essa proposta buscou, principalmente, elaborar uma análise capaz de explicar “a evolução e a funções do Estado, do desenvolvimento geográfico desigual, das desigualdades inter-regionais, do imperialismo e a urbanização” (HARVEY *apud* COSTA, 2014, p. 72).

Seguindo esse tipo de proposta crítica, ou problemática, o geógrafo brasileiro Milton Santos se tornou referência ao substanciar seus conceitos sobre as transformações do espaço geográfico levando em consideração a sobreposição de fluxos locais e globais no cotidiano, isto é, os processos da globalização. Neste ponto, abrem-se algumas questões pelas quais nos interessamos do raciocínio de Santos (2006; 2008). Uma delas é a forma como a globalização é percebida pelo geocrítico. Outra diz respeito ao papel que o *lugar* desempenha nesse novo contexto.

Para Santos (2006), a ideia de uma totalidade integrada do espaço é uma fábula, uma crença enganosa que nos leva a acreditar que o mundo está ao alcance das mãos, quando, na verdade, o que existe é um “mercado avassalador” apresentado como “capaz de homogeneizar o planeta” (SANTOS, 2006, p. 9). Conforme ele mesmo descreve, a globalização é o “aproveitamento do alargamento de todos os contextos” para consagrar “um discurso único” em que “o culto ao consumo é sempre estimulado” (*ibidem*).

Assim, o uso sistêmico das técnicas (progressos conjuntos da ciência, da técnica e da informação), apoiados por fundamentos sociais e políticos a serviço de atores hegemônicos, são o que, conjuntamente, criam as mazelas da globalização no âmbito das relações sociais (SANTOS, 2006). Há com essa globalização “perversa” o aprofundamento das diferenças, o aumento das desigualdades e exclusões, que inversamente tornam o espaço menos unido e fazem com que o sonho de uma cidadania efetivamente global fique cada vez mais distante (SANTOS, 2006, p. 9).

Santos (2006), no entanto, propõe não a destruição da globalização, mas, a partir da utilização dessas mesmas bases técnicas, sustentadas em um outro tipo de princípio social e político mais humanizado, a construção de uma “nova globalização” (SANTOS, 2006, p. 10).

Essa “outra globalização” seria capaz, na visão do geógrafo, de provocar mudanças profundas no contexto da cultura e da sociedade, porque a partir dela seria criada uma sociodiversidade de fato (“mistura de povos, raças, culturas, gostos; cruzamento de diversas filosofias em detrimento do pensamento europeu”) (SANTOS, 2006, p. 11). Com isso, a universalidade deixaria de ser apenas uma elaboração abstrata para se tornar uma possibilidade de reescrever a história.

O geocrítico ressalta, porém, que enquanto as questões do sistema político e das relações econômicas nos são implacáveis, o espaço globalizado continua como um conjunto formado por redes desiguais, "que, emaranhadas em diferentes escalas e níveis, se sobrepõem e são prolongadas por outras" (SANTOS *apud* COSTA, 2014, p. 68). Essas redes estão associadas à tensão existente entre "verticalidades" e "horizontalidades", quer dizer, entre a agência de demandas externas vindas de atores hegemônicos (mercado) e de ordens internas provenientes de agentes hegemônizados ou não hegemônicos. Diante disso, Santos (2008) destaca que os lugares representam um tipo de grandeza do cotidiano na dialética da totalidade, pois são eles "os pontos de encontro de interesses longínquos e próximos, mundiais e locais, manifestados segundo uma gama de classificações que está se ampliando e mudando" (SANTOS, 2008, p. 6).

Totalidade e lugar, então, fazem parte de uma mesma equação, em que "o lugar é a força dos agentes não hegemônicos, das pessoas em seus cotidianos, para criar uma outra globalização, a globalização como possibilidade, a globalização vista do lado de cá" (SANTOS *apud* QUEIROZ, 2014, p. 158). Observa-se, portanto, que os lugares são intermediários entre o mundo e os indivíduos, posto que tanto pela sua existência corpórea (materialidade), quanto pela sua capacidade relacional de interação (imaterialidade), neles se encontra a chave para uma verdadeira universalidade (SANTOS, 1996).

A partir dessas perspectivas, não parece aleatório que as questões relacionadas ao *lugar*, até mesmo as mais subjetivas, assumam uma posição central na “redescoberta da dimensão local” na vida contemporânea (SANTOS, 2008, p. 73). O mundo, como visto, continua sendo um estranho, um rolo de fios embaraçados, e, por isso, faz-se cada vez mais necessário visitar o nosso lugar-mundo, deslocar-se não para longe, mas para perto, no intuito de que, dessa maneira, consigamos reconhecer o que somos.

Esse movimento de descobrir de novo os significados do mundo atual a partir do particular, do qual nos lembra Santos (2008), é realizado a partir dos lugares, pois são eles,

em sua dimensão local, elaborando as questões do reconhecimento e da identidade do local com o sujeito, que oferecem a força necessária para uma reação aos impactos da globalização como “fábula”, do mundo visto como uma grande esfera infinita (SANTOS, 2008, p. 212). Dessa forma, os lugares, em resumo, são a manifestação das “relações de ordem objetiva em articulação com relações subjetivas, relações verticais resultado do poder hegemônico, imbricadas com relações horizontais de coexistência e resistência” (BERGAMIM, 2013, p. 178).

Assim, podemos dizer que, para Milton Santos, a ideia de resistência dos lugares está centrada nas questões que as transformações atuais do espaço geográfico exigem em diversos níveis da análise dos territórios. As novas lógicas globalizantes – consequência direta do desenvolvimento científico e tecnológico, atributo essencial deste período da história da humanidade – são as responsáveis pela geografia das desigualdades produzidas pelo sistema-mundo e pela fragmentação. Nessa perspectiva, a própria “relevância do local” faz parte da noção de fragmentação do espaço, pois ela é “a ruptura de laços políticos-territoriais com a ambição de criar novas fronteiras e novos estados” (SANTOS; SOUZA; SILVEIRA, 1994, p. 11).

Além dessa perspectiva, outras e diferentes maneiras de conferir sentidos e elaborar questões a partir do *lugar* se desenvolveram em outras áreas de estudo. A próxima seção se dedica a compreender as considerações feitas pelo historiador Pierre Nora sobre o espaço como veiculador da memória, ou seja, sobre a importância que a sociedade confere aos lugares onde a memória se cristaliza a partir do momento em que toma consciência da “aceleração da história”.

2.3 Lugar e memória

O historiador francês Pierre Nora, em seu artigo “Entre memória e história – a problemática dos lugares”, evidencia algumas questões sobre os *lugares de memória* ao elaborar seus sentidos com relação à “aceleração da história”. De acordo com Nora (1993), essa expressão significa:

uma oscilação cada vez mais rápida de um passado definitivamente morto, a percepção global de qualquer coisa como desaparecida – uma ruptura de equilíbrio. O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do determinado, o fim

de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória, porque ela não existe mais (NORA, 1993, p. 7).

Desse ponto de vista, a consciência da ruptura com o passado, materializada no fim das sociedades-memória e das ideologias-memória (aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, a memória voltada para a herança, a passagem regular do passado para o futuro e indicava o que do passado se deveria reter para preparar o futuro), se confunde, para Nora (1993), com o sentimento de uma memória esfacelada. Desse modo, aos locais resta a tarefa de dar continuidade às memórias, ou seja, os *lugares de memória* são como os “resíduos locais ainda vivos desse esfacelamento” (NORA, 1993, p. 7). O autor afirma ainda que “há locais de memória porque não há mais memória” e que “se habitássemos ainda a nossa memória, não teríamos a necessidade de lhe consagrar lugares” (NORA, 1993, p. 8).

Em relação à isso abrimos uma pequena interseção para trazer as considerações do filósofo alemão Walter Benjamin, que também tratou da perda ou destruição da memória a partir do empobrecimento da experiência na modernidade. Benjamin (1989) apoiou-se na figura do narrador para tratar de uma substituição da forma narrativa pela informação e, com isso, de uma desarticulação das relações sócio-espáço-temporais que eram responsáveis pela transmissão das memórias na sociedade. Num trecho do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o filósofo diz:

Quanto à narrativa: Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila (BENJAMIN *apud* D'ANGELO, 2006, p. 248).

Portanto, para Walter Benjamin, a perda da experiência se deu em função da explosão da informação, da automatização e divisão do trabalho industrial na modernidade – o que, por sua vez, colocou os indivíduos em concentração para com as suas novas condições de vida mecanizada e os deixou imersos na vivência do presente, fazendo com que, assim, eles perdessem a capacidade de narrar suas sensibilidades do passado, isto é, as suas memórias (D'ANGELO, 2006, p. 248).

Pierre Nora (1993), quando associa o término da memória a uma “aceleração da história”, também fala no sentido do fim de uma coletividade-memória em coincidência com

o apogeu do crescimento industrial. Com os caminhos da globalização, da democratização, da massificação e da mediatização que se seguiram à isso, o historiador reconhece um tipo de independência das novas nações – o que levou a uma descolonização interior de grupos com forte bagagem de memória e capacidade de transmissão de valores. Desse modo, para Nora (1993), a percepção histórica “dilatou-se prodigiosamente” e acabou substituindo “a memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade” (NORA, 1993, p. 8).

Nesse sentido, memória e história não são sinônimos, mas um tipo de oposição uma em relação a outra. Segundo Nora (1993), a memória “é a vida, sempre carregada por grupos vivos (...) um fenômeno sempre atual, um elo vivido eterno no presente”, enquanto que a história “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais” (NORA, 1993, p. 9). Assim, para o historiador, a memória perdura nos lugares e a história nos acontecimentos. De modo que a memória dita e a história escreve (NORA *apud* WILD, 2016, site).

Especificamente sobre os lugares, Nora (1993) percebe os seus efeitos a partir de três sentidos: material, funcional e simbólico. O lugar é (1) material por seu conteúdo demográfico; é (2) funcional, pois permite ao mesmo tempo a consciência da cristalização da lembrança e a sua transmissão; é (3) simbólico por definição, já que se caracteriza pelos acontecimentos ou experiências do vivido. Desse modo, é entendido que

mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança (NORA *apud* WILD, 2016, site).

Retomamos, então, a concepção de Pierre Nora (1993) de que os *lugares de memória* são, antes de tudo, restos. Ou “a forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora”. Daí a ideia de que os *lugares de memória* nascem e vivem a partir da noção de que não há memória espontânea – que é necessário, já que não são naturais, “criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações”, pois sem “vigilância comemorativa” a história os destruiria. Uma história que é a “desritualização do

mundo”, que valoriza, com a ajuda da mídia, “mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado” (NORA, 1993, p. 11-12).

O autor indica, assim, que é preciso “ter vontade de memória”, pois na falta dessa intenção, os *lugares de memória* serão lugares de história. Assim é que ele descreve algo como:

a razão fundamental de ser um lugar de memória é parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial, prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações. (NORA *apud* WILD, 2016, site).

Pierre Nora também destaca outra importante distinção sobre os lugares. Para ele, existem os lugares dominantes (espetaculares e triunfantes, imponentes e geralmente impostos, quer por uma autoridade nacional, quer por um corpo constituído, mas sempre de cima, tem, muitas vezes, a frieza ou a solenidade das cerimônias oficiais) e os dominados (os lugares de refúgio, o santuário das fidelidades espontâneas e das peregrinações do silêncio). No segundo encontramos o coração vivo da memória (NORA *apud* WILD, 2016, site).

Podemos dizer, então, que, na concepção de Nora (1993), a partir do fim da história-memória, em que se inaugura um novo regime de memória em que elas são particulares e fazem de cada um historiador de si mesmo, os *lugares de memória* traduzem os sentidos do que está em nós (capacidade do simbólico) e das mudanças no modo como as sociedades percebem e dão valor para as memórias. Assim, na busca de decifrar o que somos à luz do que não somos mais, o autor também discute a essência dos acontecimentos.

Nora afirma que somente dois tipos dentre os grandes acontecimentos são relevantes, que não dependem em nada de seu tamanho. De um lado os acontecimentos, por vezes ínfimos, apenas notados no momento, mas aos quais, em contraste, o futuro retrospectivamente conferiu grandiosidade das origens, a solenidade das rupturas inaugurais. De outro lado, os acontecimentos onde, no limite, nada acontece, mas que são imediatamente carregados de um sentido simbólico e que são eles próprios, no instante de seu desenvolvimento, sua própria comemoração antecipada (WILD, 2016, site).

Diante de tudo o que foi apontado neste capítulo, compreendemos que o *lugar* é um redimensionamento do espaço geográfico dotado de significância afetiva e referências das experiências vividas; é o resultado das relações sociais existentes, vinculadas às forças econômicas e políticas de imposição dominante, e, por fim; é o espaço testemunhal que

armazena recordações, registrando as informações de tempos decorridos que contam a história dos momentos experimentados. Nesse sentido, os lugares se constroem, tal qual na ideia de um palimpsesto², como acumuladores de memórias, ou seja, na medida em que vão sendo ocupados e desocupados eles sobrepõem marcas importantes de um tempo vivido.

No próximo capítulo apresentaremos o objeto de análise desta pesquisa, a novela gráfica *Aqui* (2017). Percebemos que além das questões que no aspecto formal lhe são particulares, em função do seu caráter autobiográfico, essa obra condensa muitos dos sentidos que definem a ideia de *lugar*, e, a partir daí, elabora uma narrativa considerada pelos críticos como capaz de mudar tudo.

² Palimpsesto é um termo que denomina um pergaminho ou papiro cujo texto foi apagado para possibilitar uma reutilização. Em linhas gerais é um conceito que se aplica aquilo que permite um reuso.

3 AQUI: “A NOVELA GRÁFICA QUE MUDOU TUDO”³

“Sei exatamente onde eu estava” – escreveu Chris Ware (2015) sobre a primeira vez que leu a tirinha “Aqui”, lançada na nona edição da *RAW*, a revista de histórias em quadrinhos experimentais editada por Art Spiegelman e Françoise Mouly. “Sentado no sofá púido do apartamento que eu alugava em Austin, no Texas, em 1989”. O quadrinista, famoso pela publicação de *Jimmy Corrigan* (2000) e *Building Stories* (2012), na época apenas um estudante de pinturas da Universidade do Texas, disse que, entre as publicações contidas naquele volume, uma história curta havia chamado particularmente a sua atenção (ANEXO). Segundo ele, ainda que todas as tiras impressas pela *RAW* tivessem um caráter expressionista e estilisticamente sofisticado, essa era “simples, acessível, familiar até”, e ao longo de seis páginas em preto e branco, apresentava, com um mesmo enquadramento fixo, o do canto de uma sala, “(...) um desfile de momentos, festas, pessoas, animais, biologia, geologia (...), em quadrinhos aos quais são atribuídas datas (1971, 1957, 1999, 100.097 a.C.). Aniversários, mortes, dinossauros. Em 36 quadrinhos, o universo” (WARE, 2015, p. 129).

Impactado e comovido, Chris Ware conta que, sentado naquele sofá, sentiu o tempo se estender infinitamente, para frente e para trás, e percebeu todos os grandes pequenos acontecimentos abrangidos ali. Apesar disso, o motivo principal para a sensação de susto e emoção do quadrinista, de acordo com ele próprio, estava no fato de que “Aqui” (1989) extrapolava os limites da narrativa gráfica, isto é, expandia o universo da mídia “com um clarão incendiário, apresentando uma nova dimensão para a narrativa visual, radicalmente distinta da tradicional leitura de cima para baixo e da esquerda para a direita das HQs” (WARE, 2015, p. 129 - 130). Tratava-se, então, de uma produção diferente de tudo o que ele já havia lido ou visto naquela revista ou em qualquer outra do meio. Dessa forma, Ware (2015) entendeu que, mesmo apresentando quadros narrativos de maneira não linear e produzindo efeitos de fragmentação da história, essa publicação era orgânica e, portanto, “não apenas acenava para o passado daquele formato, mas apontava também para o [seu] futuro” (WARE, 2015, p. 130).

³ "A novela gráfica que mudou tudo" é o título para a versão em português da crítica sobre *Aqui* publicada por Chris Ware, em 2014, no jornal inglês *The Guardian*. A tradução se encontra na Revista Serrote, volume 21, 2015, p.129-131.

Uma das grandes preocupações dos produtores de quadrinhos no período que antecedeu a publicação de “Aqui” (1989) era justamente a de que as HQs explorassem mais o meio e conquistassem o reconhecimento de sua legitimidade estética e cultural. De acordo com a pesquisadora Beatriz de Carvalho, mestre pela Universidade Federal de São Paulo (USP), alguns movimentos, autores e obras que experimentaram visualmente e narrativamente novas fórmulas foram responsáveis pela abertura e aceitação dos quadrinhos como um produto culturalmente valorizado, rompendo com os estigmas que anteriormente classificavam esse tipo de produção como meros artigos de massa.

Entre esses momentos transformadores da história dos quadrinhos, Carvalho (2017) destaca o papel de *Maus* (1986), de Art Spiegelman, como uma espécie de publicação revitalizadora do meio. A obra narra a vida do pai de Spiegelman como um sobrevivente de *Auschwitz*, no período da Alemanha nazista, e faz uso de formas antropomórficas para representar os principais atores do Holocausto: os judeus são retratados como ratos, os nazistas como gatos, os poloneses como porcos e os americanos como cachorros. Desse modo, segundo a pesquisadora, juntamente com *Watchmen* (1986-1987), de Alan Moore, e *Cavaleiro das Trevas* (1986), de Frank Miller, a produção formou a “tríade” de 1986, conhecida por modificar a percepção do público que, até ali, limitava-se a associar as HQs a conteúdos de humor ou temas infantis (CARVALHO, 2017, p. 100).

Em 1992, *Maus* foi a história em quadrinhos vencedora do prêmio especial *Pulitzer* (do circuito jornalístico-literário), o primeiro concedido a uma produção gráfica. Com isso, tanto essa publicação quanto o trabalho geral de Art Spiegelman, mobilizando o cenário alternativo norte-americano, são encarados por Carvalho (2017) como definitivos para um reposicionamento dos quadrinhos no lugar de mídia capaz de articular temas sérios e com profundidade dramática. Ela também atribui a esse autor a façanha de iniciar a mudança ocorrida nos últimos anos no setor editorial de HQs, que antes voltava-se apenas para a publicação de conteúdos do *mainstream* ligados ao universo dos super-heróis.

Outro ponto que Carvalho (2017) ressalta, e que também servirá, mais adiante, para entendermos o terreno no qual o objeto de análise desta pesquisa está inserido, é a chegada das novelas gráficas ao mercado. Como já mencionado aqui, a obra *Maus* (1986) foi um marco, uma vez que, após sua publicação, os quadrinhos passaram a ser mais respeitados como produto cultural. Com histórias “mais longas, temáticas diferenciadas e público diverso”, as HQs começaram a figurar também nas prateleiras das grandes livrarias, e não

mais apenas em lojas especializadas do meio, como as *comics shops* e as bancas de revista (CARVALHO, 2017, p. 109). Houve, portanto, uma invasão dos quadrinhos alternativos no mercado. Esse movimento, na visão da pesquisadora, estava muito ligado à cristalização, na mente do público, das produções que carregavam o termo novela gráfica – e que, por sua vez, passou a significar o mesmo que "ser um quadrinho de qualidade" (CARVALHO, 2017, p. 110).

Richard McGuire concebeu a tirinha “Aqui” (1989) durante um curso com o quadrinista Art Spiegelman. Em entrevista,⁴ ele contou que tinha acabado de se mudar para um apartamento novo, e estava pensando em quem havia morado lá antes dele. Depois de uma aula com o criador de *Maus*, McGuire disse ter entendido que os quadrinhos eram essencialmente diagramas, ou seja, um tipo de representação gráfica dos fatos, um esquema determinado por um conceito ou ideia. Dessa forma, a princípio, o autor pensou em usar o canto de uma sala para criar uma linha divisória para os acontecimentos, “com o lado direito do cômodo avançando no futuro, e o lado esquerdo voltando ao passado” (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). No entanto, após receber a visita de um amigo que o informou sobre o programa de janelas do sistema operacional para computadores *Windows*, ele entendeu que poderia se valer de múltiplos planos de tempo simultaneamente.

Ao se aproveitar da possibilidade dada pelos quadrinhos – de congelar o tempo, mas abdicar-se de uma construção com leitura determinada ou contínua para a história de “Aqui” (1989) –, Richard McGuire acabou desconstruindo a perspectiva tradicional usada para definir as HQs, visto que após sua publicação pôde ser questionado o argumento de arte sequencial que frequentemente é utilizado para explicar o formato. Com isso, o autor transformou essa produção também em uma referência para estudiosos, críticos e aficionados pela mídia, pois, desde o seu lançamento, a tirinha é constantemente lembrada como uma entre aquelas produções capazes de promover “uma ruptura na linha evolutiva do meio” (FERNANDES, 2017, site). Mas quem é esse narrador, afinal?

Richard McGuire nasceu em 1957, na cidade de Perth Amboy, no estado de Nova Jersey, Estados Unidos. Sua biografia ainda é pouco conhecida em relação aos aspectos de cunho pessoal. Sabe-se que, na companhia do pai e da mãe – que foram casados por mais de cinquenta anos – e de uma irmã mais velha, morou por alguns anos na casa transformada no

⁴ A entrevista de Richard McGuire concedida a Xavier Guilbert foi publicada no site francês Du9, em maio de 2015, e está disponível no link: <https://www.du9.org/entretien/richard-mcguire/>.

Na concepção da diretora de cinema Kate Isenberg, cada painel dessa publicação mostra uma cena de cima, como “uma visão divina”. Em função disso, segundo Isenberg (2004), é criada uma tensão na relação gráfica entre a moldura dos quadros e a natureza da história.

Um homem recolhe folhas em seu quintal retangular, limpa uma pilha de migalhas de sua torrada retangular do café da manhã, trabalha em um cubículo com um aquário retangular, morre em uma colisão entre carros retangulares e é enterrado em um lote retangular de terra, entre inúmeros outros similares (ISENBERG, 2004, site tradução nossa).

Isenberg entende que, a partir dessa ordem fundada em escalas, “Richard McGuire parece sugerir que os quadrinhos permitem uma saída para a vida do mesmo jeito que a modernidade o faz, proporcionando um número limitado de movimentos dentro de um espaço controlado” (ISENBERG, 2004, site tradução nossa). Sendo assim, observamos que essa tirinha retrata, com o traço minimalista, um cotidiano marcado pela repetição (e exaustão) dos dias, reproduzindo um verdadeiro “copia e cola” de momentos banais, mas ameaçados de todos os lados.

Dez anos se passaram para que Richard McGuire – que estava em Paris, na França, criando alguns filmes e livros – retomasse a produção de “Aqui” (1989). Outros quinze se sucederam até que ele publicasse, em 2014, a versão estendida da ideia original.⁷ Após um longo período de trabalho e cuidados meticulosos, *Aqui* se tornou o que é hoje: uma novela gráfica de 304 páginas coloridas e “exuberantes, acachapantes, complexas, complicadas e, ainda assim, despretensiosas”, com “tons e texturas vibrantes, técnicas de desenho, linhas e superfícies narrativas” que, em sua forma total, “levam a crer que essa possa ser a primeira tentativa bem-sucedida de se recriar visualmente a matriz da memória e do entendimento humano do tempo” (WARE, 2015, p. 130).

Apesar de multiplicar o conceito gênese da tirinha lançada na *RAW*, o próprio Richard McGuire revelou, em entrevista para Alice Sant’Anna, do blog IMS,⁸ que o livro apresenta algumas diferenças fundamentais em relação ao primeiro trabalho. A mais sensível delas, talvez, seja o fato de que agora, segundo o autor, o canto da sala não é mais um espaço

⁷ A novela gráfica *Aqui* foi lançada no Brasil, com a tradução de Érico Assis, pela Companhia da Letras, em 2017. Embora esta pesquisa faça referência a essa obra desde sua data de publicação original, 2014, o livro será sempre referenciado, ao longo do trabalho, com base no ano de lançamento da sua edição brasileira.

⁸ A entrevista de Richard McGuire concedida a Alice Sant’Anna, publicada em janeiro de 2016, está disponível no link: <https://blogdoims.com.br/tudo-e-impermanente-quatro-perguntas-a-richard-mcguire/>.

genérico, mas, sobretudo, o *lugar* onde McGuire nasceu e cresceu, compartilhou e viveu experiências. A história também já não é construída a partir de um mero "exercício formal", mas como um processo catártico de pesquisa e de memórias de uma casa (MCGUIRE, 2016).

Outra modificação relevante em relação à versão anterior está no formato. De acordo com Chris Ware (2015), “posicionando de forma astuciosa aquele canto [da sala] na dobra do livro aberto, McGuire localiza o leitor no espaço da história” (WARE, 2015, p. 130). Assim, se antes era possível acompanhar com os olhos a jornada pelo tempo acontecendo em uma estrutura de seis quadros por vez, agora, faz-se isso através de janelas amplas, em páginas duplas, que apresentam momentos aparentemente aleatórios, mas que dialogam entre si.

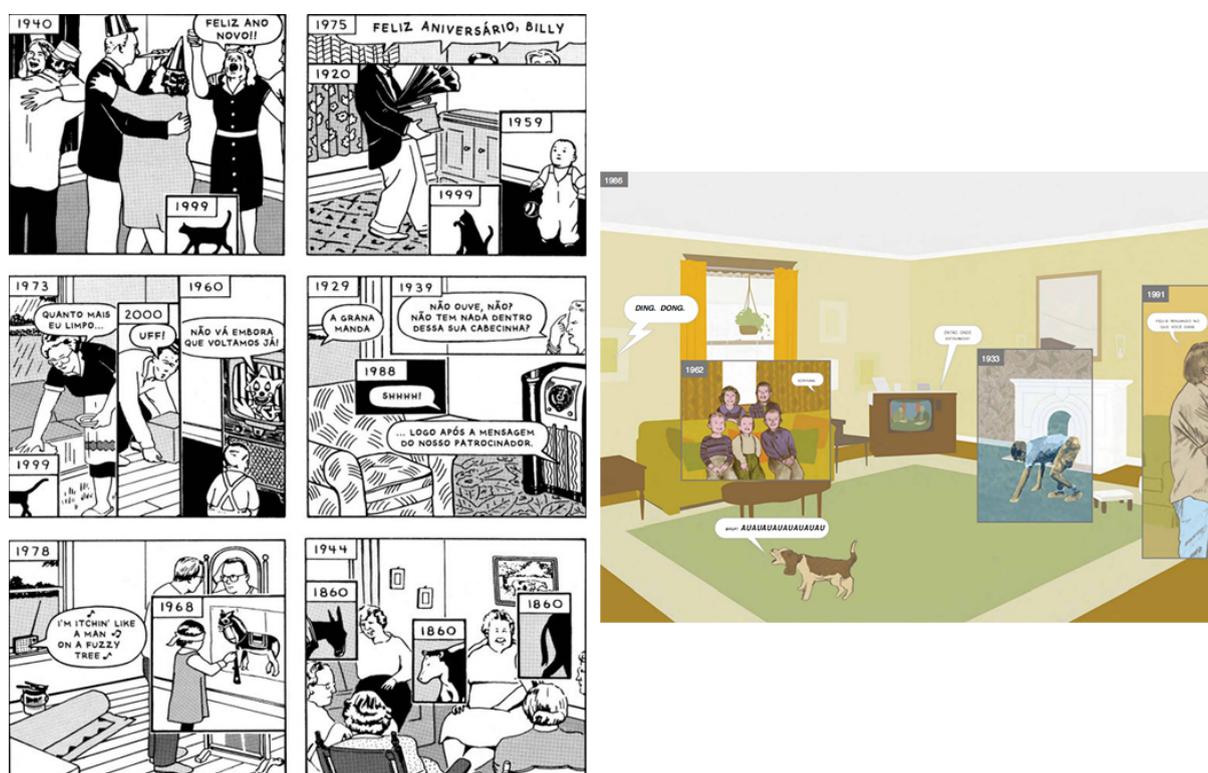


Figura 2: Páginas das duas versões que foram publicadas de *Aqui*.

Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** Richard McGuire (1989) e (2017).

As cores e as técnicas de desenho também variaram muito. Do preto e branco – com traços que lembravam um manual de instrução – que marcavam a publicação de 1989, têm-se, na edição de 2014, pinceladas grossas, uso de aquarela, lápis de cor, ilustração vetorializada e colorização digital, entre outros processos. Podemos perceber, assim, que, na segunda versão, a arte/desenho serve para evidenciar mais distintamente a inquietação que

permeia os acontecimentos de acordo com o período abordado – pois a alteração de tonalidades em cada cena vai indicando a relação delas com o tempo presente, com o passado e o futuro.

As razões para essas mudanças e também para que o autor voltasse a publicar essa ideia 25 anos depois – são as mesmas: as mortes da irmã e dos pais, bem como a experiência de esvaziar a casa onde tinha vivido a infância e parte da vida adulta (analisando fotografias, olhando para os familiares nas fotos como indivíduos, remexendo o passado e embalando memórias em caixas), atingiram McGuire em cheio. Refletindo sobre a vida que se desenvolveu naquele espaço, ele decidiu que transformaria essa produção em algo "mais pessoal", centrado em sua família, e que tudo "explode a partir daí" (MCGUIRE, 2016). Observando ainda o desenvolvimento da internet e "o modo como agora as múltiplas visualizações fazem parte da vida das pessoas", McGuire pensou também que podia estender essa história ao infinito, já que ela contava com uma quantidade indeterminada de espaço. A ideia de produzir um livro, assim, pareceu-lhe lógica (MCGUIRE, 2015 tradução nossa).

Houve, portanto, um deslocamento inusitado do formato e do olhar sob os quais se desenvolveu – mais largamente e intimamente – a história de um *lugar*. Sendo assim, no processo da feitura de *Aqui* (2017), foi muito valioso para McGuire ter passado um período como bolsista da Biblioteca Pública de Nova York. Nesse ambiente, ele conta que conseguiu fazer inúmeras pesquisas e se aprofundar sobre o contexto de onde a narrativa se dava. Admite, por exemplo, que retratou a costa Leste da América do Norte – pois “agora se tem a pista de Benjamin Franklin aparecendo” (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). Para McGuire (2015), esse aspecto parecia óbvio, embora ele próprio nunca o tivesse confessado na ocasião da publicação da obra.

Além dos estudos de contextualização, algumas inspirações pessoais contribuíram para a proposta conceitual de *Aqui* (2017). Por exemplo, o gesto do pai de Richard McGuire de fotografar a família durante muitos anos sempre na mesma locação, o sofá da sala (FIGURA 3), foi uma orientação importante para o projeto da novela gráfica, pois, segundo o autor, os registros se mostraram como um modelo da ideia de "interseção entre tempo e espaço" (MCGUIRE, 2016). Da mesma forma, um sonho em que o autor vê a irmã pela janela – e consegue sentir o vento nos cabelos quando sua cabeça chega ao lado de fora – também revelaram a ideia-chave dessa obra, pois McGuire sabia, nesse sonho, que aquele momento em que atravessou a janela pertencia ao passado – um passado no qual sua irmã

ainda estava viva, uma vez que ele, no presente, não tem aqueles cabelos (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). A partir disso foram construídos alguns quadros narrativos, como aqueles em que um pai tira fotos dos filhos à medida que eles crescem. Ou a sequência em que dois velhos estão interagindo com um tipo de janela de realidade virtual, no ano de 2050.



Figura 3: Fotografias da família de Richard McGuire na casa de Perth Amboy.
Fonte: *Comics Vacation*, 2015.⁹

Outra referência assumida por McGuire, para Amanda Ribeiro, do jornal Folha de São Paulo, é o filme *2001: uma odisseia no espaço* (1968), do americano Stanley Kubrick. Na cena que o autor toma como parâmetro, um homem está sozinho no quarto. O silêncio é interrompido pelos estalos de uma cadeira de balanço e também pelo barulho de talheres caindo ao chão. O autor percebeu, então, aquilo que buscava. “A cada vez que o homem [na cena] se vira, se vê um pouco mais velho” (RIBEIRO, 2017, site). Assim, anotou um bilhete para si mesmo, na tentativa de ir um pouco além do que achava que conseguiria: “seja épico como Kubrick” (ibidem).

A despeito da localidade e das influências particulares, segundo Amanda Ribeiro, Richard McGuire construiu em *Aqui* (2017) uma obra que narra a história não linear do mundo. A novela gráfica começa com uma mulher entrando na sala para procurar algo, no ano de 1957. E termina com essa mesma mulher se dirigindo a uma mesa de canto, para pegar um livro que, aparentemente, havia esquecido. No intervalo de trezentas páginas – em

⁹ Imagem sem autoria disponível no link: <https://comicsvacation.com/2015/03/>

que se desenvolve o enredo da vida de uma família iniciado na segunda metade do século XX, que se estende até as primeiras décadas do século XXI – também despontam índios nativos americanos em 1609, gases de formação da terra há 3 bilhões de anos a.C, um dilúvio em 2111, seres mesozóicos em 80 milhões de anos a.C. Por isso, o cenário da trama tanto pode ser uma sala de estar, como qualquer outra coisa que tenha existido ou vá existir no espaço ocupado por essa sala. Assim, a depender da época, o cenário também pode ser uma floresta, uma imagem rosa e preto da mistura de óxidos, um oceano, um campo aberto de coloração amarelada com o rabo e as patas traseiras de um T-rex. Mas tudo é o mesmo lugar.

Dessa maneira, pode-se dizer que, ao redor da casa que corresponde ao espaço de vivências de McGuire, estão alguns elos históricos e associações imaginativas. A novela gráfica se apresenta como uma longa sequência de histórias paralelamente contadas (passa-se de uma narrativa a outra através de conexões digressivas, às vezes difíceis de descrever, de modo que volta e meia somos invadidas pela pergunta: como viemos parar aqui?). O passado e o futuro são sobrepostos e, tal qual afirma Ribeiro (2017), como as histórias se misturam, “fica difícil digerir tudo” (RIBEIRO, 2017, site). Com isso, uma vez que não possui uma lógica determinada de leitura, o jogo narrativo de *Aqui* (2017) permite uma infinidade incalculável de interpretações para cada combinação de histórias, podendo mudar de acordo com a percepção individual de cada um que a lê.

O escritor Joca Reiners Terron, que escreveu um artigo para a Folha de São Paulo sobre *Aqui* (2017), avaliou no sentido da mescla de temporalidades que essa obra inventa um tipo de máquina do tempo. Para ele, “a ficção é também uma variação coletiva do sonho”. Sendo assim, tal como o surrealismo ensinou, “o tempo não existe, e passado e presente coexistem em contiguidade, a mesma existente entre o canto da sala e a lareira da máquina do tempo criada por Richard McGuire” (TERRON, 2017, site). A lareira à qual Terron (2017) se refere é o objeto/construção que aparece em maior número de vezes nessa novela gráfica. Dessa forma, entende-se que ele é uma espécie de demonstração de como algumas coisas duram mais que outras. Ou, metaforicamente, como algumas chamas ardem por mais ou menos tempo em nossas vidas.

Para Richard McGuire, a proposta de *Aqui* (2017) é exatamente essa de articular os sentidos de impermanência. Segundo ele, “a casa em si vai e volta na história” e ele queria que “a história fosse maior do que a casa, maior que a cidade” (MCGUIRE, 2016). Por esse

motivo, McGuire elaborou nesse livro cenas que retratam o instante em que o mundo é formado, bem como anunciam, em um documentário científico na TV, o dia em que o planeta será engolido pelo sol e deixará de existir. Dessa forma, o autor vislumbra o sentido do efêmero, isto é, de que “tudo é impermanente, de que as nossas vidas são todas muito curtas e de que é importante aproveitar o momento” (ibidem).

A partir desse fundamento, e utilizando um *pop-up* de quadros narrativos simultâneos, Richard McGuire buscou construir, como solução visual dessa obra, uma forma que se aproxima da maneira como todos nós pensamos:

(...) estamos todos pulando de um lado para o outro no tempo. Passamos nossos dias projetando o futuro, com planos para fazer, ou lembrando o que deveríamos ter falado ou feito. Um rosto na rua pode fazer com que você se lembre de alguém, uma música pode transportar você de volta no tempo, um cheiro pode ativar uma lembrança da sua infância. Raramente estamos no momento, a não ser talvez quando o telefone toca ou quando a chaleira apita (MCGUIRE, 2016).

Desse modo, segundo o autor, o ato de ler *Aqui* (2017) se parece mais com a experiência de "ouvir uma música do que a de acompanhar linearmente uma história". Ou seja, há partes que se refletem umas nas outras e, por isso, não é preciso assimilar tudo de uma vez (MCGUIRE *apud* RIBEIRO, 2017, site).

Guilherme Sobota, jornalista de Cultura do jornal O Estado de São Paulo, sobre a experiência de leitura de *Aqui* (2017), diz que ela é literalmente única, e que, por causa disso, é arriscado aplicar o conceito de novela gráfica ao livro. Para o jornalista, nessa obra as janelas independentes criam “uma espécie de vórtice que se movimenta livremente” e, assim, desfazem “as fronteiras fundamentais entre tempo e espaço” (SOBOTA, 2017, site). Diante disso, ele indica que o resultado é a quebra de expectativas, já que se espera encontrar um livro em quadrinhos, ou seja, uma obra em que normalmente o tempo de (e entre) cada quadro mobiliza a linha da história. Todavia, esse paradigma de que toda narrativa gráfica precisa apresentar certa sequencialidade ou cronologia já foi desfeito pelo mesmo McGuire em 1989. Atualmente, há uma ordem consensual de que, se existem balões de fala, nesses casos, há quadrinhos. Dessa maneira, *Aqui* (2017) é considerada não somente uma produção do meio, mas, de acordo com o crítico Dwight Garner, um trabalho que ajudou “a estabelecer a ideia de que os quadrinhos podem ter alta ambição estética, como a melhor literatura” (GARNER *apud* SOBOTA, 2017, site).

A singularidade transformadora de *Aqui* (2017), capaz de mudar tudo, conforme ressaltou Ware (2015), destaca-se, então, tanto pela proximidade com as composições musicais, quanto pela reflexão que elabora a partir das referências vindas das artes visuais. Nesse sentido, a forma como Richard McGuire percebe o desenvolvimento da narrativa como uma sinfonia, conduzida pelo ritmo harmônico de sua própria consonância, e o livro como uma escultura, construindo um espaço tridimensional para a história, é o que possivelmente elevou essa produção ao posto de uma cultuada obra-prima dos quadrinhos. Não por acaso, o autor recebeu com *Aqui*, em fevereiro de 2016, o prêmio mais importante do mundo para essa mídia, o *Fauve d'Or* de melhor álbum do ano, no Festival Internacional de Angoulême, na França.

Como já mencionado aqui, Richard McGuire passou a vida (como ilustrador, animador, músico, designer de brinquedos e autor de quadrinhos) inventando diferentes formas criativas de produzir arte. Por essa razão, o autor não se importa com os rótulos, embora afirme que não se sente um quadrinista de fato. Sempre que abordado sobre o assunto, McGuire comenta que não é “uma grande autoridade no assunto”, e também se refere à *Aqui* (2017) como “um livro de artista disfarçado de novela gráfica”, dando a ideia de que a produção “é meio que quadrinhos e meio que não é” (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). De que maneira for, percebe-se, no trabalho de McGuire – dos mais antigos aos mais recentes – um estilo que parece unir inteligência e humanidade. Ao contrário de ingênuas, suas produções são sutis, e repetidamente se propõem a examinar espaços domésticos. Assim, o movimento artístico realizado pelo autor em cada uma de suas obras parece ser maior do que aquele determinado pelo suporte delas. Por isso mesmo, McGuire tende a atravessar um limite que o próprio formato dessas criações permite, sublimando-os e reconfigurando-os tal como a ideia de arte.

Aqui (2017) foi traduzida em mais de dezoito línguas e ganhou, antes mesmo de ser lançada pela editora *Pantheon Books*, uma exposição no *Morgan Library and Museum*, em Nova York. A instalação “Daqui até aqui: Richard McGuire faz um livro”, aberta em setembro de 2014, revelou, na época, algumas páginas da novela gráfica e um pouco do processo de produção dela. De acordo com Jennifer Schuessler, do jornal *The New York Times*, entre os grandes painéis que davam a sensação de se estar “compartilhando um sofá com dinossauros”, era possível, ainda, ter acesso a uma parte das anotações, cadernos, desenhos, fotografias originais e outros materiais usados pelo autor na construção do livro

(SCHUESSLER, 2014, site tradução nossa). A mostra também foi exibida, em 2016, no *Museum Angewandte Kunst*, localizado em Frankfurt, na Alemanha. Com a curadoria de David Beikirch, porém, a exposição foi renomeada para "TempoEspaço: depois de "Aqui".



Figura 4: Exibição das páginas de *Aqui* durante instalação no *Museum Angewandte Kunst*.

Fonte: Arquivo do *Museum Angewandte Kunst*.

Ampliando ainda mais as possibilidades de produzir e compartilhar a narrativa, Richard McGuire publicou também sua versão interativa. No *e-book* de *Aqui* é possível embaralhar os quadros narrativos e criar outras e diversas conexões entre as histórias. Dessa forma, os leitores se vêem diante da surpresa que o visual de cada combinação de cenas reserva e, assim, tornam-se os guias (espécie de novos narradores) dos eventos que acontecem na trama, onde o tempo e o espaço são infundáveis e o único limite é a própria tela. Sobre mais esse modelo, o autor declarou que, diferente de alguns quadrinistas puristas, que se recusam a criar produções online, ele está sempre atrás de "experimentar diferentes mídias" (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). McGuire pretende lançar também uma proposta da obra em realidade virtual.

Por esses e outros aspectos concebidos pelos estudiosos e escritores como de vanguarda, grande parte da crítica acredita que *Aqui* (2017) é uma produção representativa do nosso tempo – e, principalmente, edificadora de uma épica sobre o tempo. No entanto, há quem perceba na narrativa um protagonismo muito mais direcionado ao espaço da trama, uma vez que a partir do *lugar* é que vários questionamentos surgem, incluindo os que têm relação com o tempo, com a nossa falta de controle sobre ele, com a inevitável tentativa de acessá-lo, com a irrelevância humana diante das batidas do relógio universal, mas também com a forma pela qual ocupamos histórica e geograficamente o mundo, a maneira como observamos as experiências vividas sucessivamente por diferentes gerações em um mesmo local, ou como compreendemos a grandiosidade dos pequenos encontros, das conversas insignificantes, das cenas banais da vida em família, entre outras.

Para Nahima Maciel, autora do blog *Leio de tudo*, do jornal Correio Braziliense, "a novela gráfica de Richard McGuire tem esse poder estranho de nos lembrar que o tempo não é linear (...) e atravessa o espaço sem pedir licença". Mas na percepção da autora, a proposta do livro é, na verdade, falar de "quantas histórias podem conter uma casa e um terreno pelos quais passaram dezenas de seres humanos e suas experiências" (MACIEL, 2017, site). Dani Marino, integrante do Observatório de Quadrinhos da ECA/USP e da Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial (ASPAS), também afirma que cada parede e cada canto retratado no livro, por mais banal que seja, testemunha uma quantidade de "memórias, histórias e significados infinitos" (MARINO, 2017, site). Dessa maneira, além de promover a interação entre pessoas que nunca estiveram juntas, no que incorpora lembrança e *lugar* onde se habita, a obra apresenta uma gama de personagens e vivências que conferem vida ao ambiente.

Diante disso, nos parece razoável supor que o tempo não é unicamente o tema de *Aqui* (2017), pois, ao invés de movimentar essa trama, ele parece ser movimentado dentro dela – ao passo que o *lugar*, “fixo”, é o responsável pelo desenvolvimento da história. Sendo assim, a proposta, aqui, é, a partir de agora, relacionar os aspectos dessa produção rumo a um recorte sobre o espaço da narrativa. A fim de ampliar a discussão dos cenários que compõem esta obra, faremos, na seção a seguir, uma apresentação dos lugares, dividindo-os em quatro grandes espaços: a sala, o universo/paisagem, o outro lado da rua e o futuro/água. Dessa forma, acreditamos que conseguiremos explicar aquilo que, de maneira geral, revela-se a engrenagem dessa obra, indicando os pontos que mais nos chamam a atenção.

3.1 De uma página a outra: os lugares de *Aqui*

É possível perceber, nesse ponto da discussão proposta, que *Aqui* (2017) não apresenta um formato tradicional de história: não tem um protagonista em si e a trama é formada por pequenos temas, que vão e vêm conforme se avança as páginas. A estrutura visual é similar ao funcionamento da memória, do ato de recordar pequenos acontecimentos durante a vida, com saltos e espasmos temporais (sempre indicados por uma data referencial) traduzidos na forma de janelas que se abrem em diferentes tamanhos diante de nós. O ritmo de leitura também não é aquele ao qual estamos habituados e funciona mais como o de uma composição que cria rimas visuais, com o objetivo de potencializar as mudanças que acontecem no cenário a partir dos anos retratados.

A estrutura textual é composta por poucos balões de fala, que em sua maioria carregam um diálogo entrecortado ou observações filosóficas sobre a vida: “Você quer ser lembrado pelo quê?”, “É sempre assim. Assim que as coisas são”, “Ninguém domina a arte de viver. Estamos todos tropeçando escuro adentro” (MCGUIRE, 2017, s/p). Em apenas dois episódios o texto não aparece dentro de um balão, mas como legenda na parte inferior da página. Os elementos pré-textuais do livro – capa, contracapa, folha de rosto e página dedicatória – reconstituem o próprio processo de reflexão do autor nos momentos de construção da narrativa. Uma janela com a cortina entreaberta, uma sala esvaziada por alguém que já se foi, a mesma sala no ano de publicação original da obra, 2014, com uma caixa de papelão no meio (como se alguém tivesse acabado de se mudar), e os dizeres "para minha família" (ibidem).

Richard McGuire inicia o livro como quem abre a porta da sala para uma visita entrar. O ano no qual a história começa é o mesmo em que o autor nasceu e, nessa cena inaugural, vemos um cômodo recoberto por papel de parede em tom rosa, com um sofá, duas poltronas e vestígios da presença de um bebê: mamadeira, manta, cercadinho. Página seguinte e a aparência da sala muda completamente. Agora ela é cinza, não há mobiliário (com exceção de uma escada-objeto parada em frente à janela) e a data indicada é 1942. Mais uma lauda e o cenário se transformou novamente. Pela janela entra um vento que faz esvoaçar a cortina e, embaixo dela, temos um sofá-cama vazio e sem lençóis. O ano é 2007. Na cena seguinte retornamos ao ambiente em que começamos, porém não há mais evidências do bebê e uma

mulher aparece se perguntando o que tinha ido fazer ali. Sobreposto a esse quadro maior surge outro, menor, com a imagem de um gato preto caminhando lentamente. Esse pequeno pedaço contornado no interior da página é marcado com outra data: 1999.



Figura 5: O quadro com o gato preto é a primeira sobreposição que aparece em *Aqui* (2017).

Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

A partir desse momento a lógica narrativa se desdobra de maneira que o número de quadros em uma mesma página passa a configurar um mosaico de eventos. Chama a atenção o fato de que algumas cenas são mais desenvolvidas que outras, isto é, acompanhamos um mesmo episódio se desenrolando por diversas páginas e/ou uma situação que aparece uma única vez no livro inteiro. Nesse ponto, pode-se inferir que há pelo menos dois tipos de tempo em preenchimento nessa narrativa: aquele em que a diferença temporal está determinada pelo ano fixado no canto esquerdo de cada cena – e que, portanto, varia de quadro para quadro entre algumas décadas, séculos ou bilhões de anos – e também o tempo medido de algum acontecimento narrado ao longo de algumas páginas, normalmente indicando que se

passaram entre a sequência dos eventos nestas laudas não muito mais do que alguns segundos.

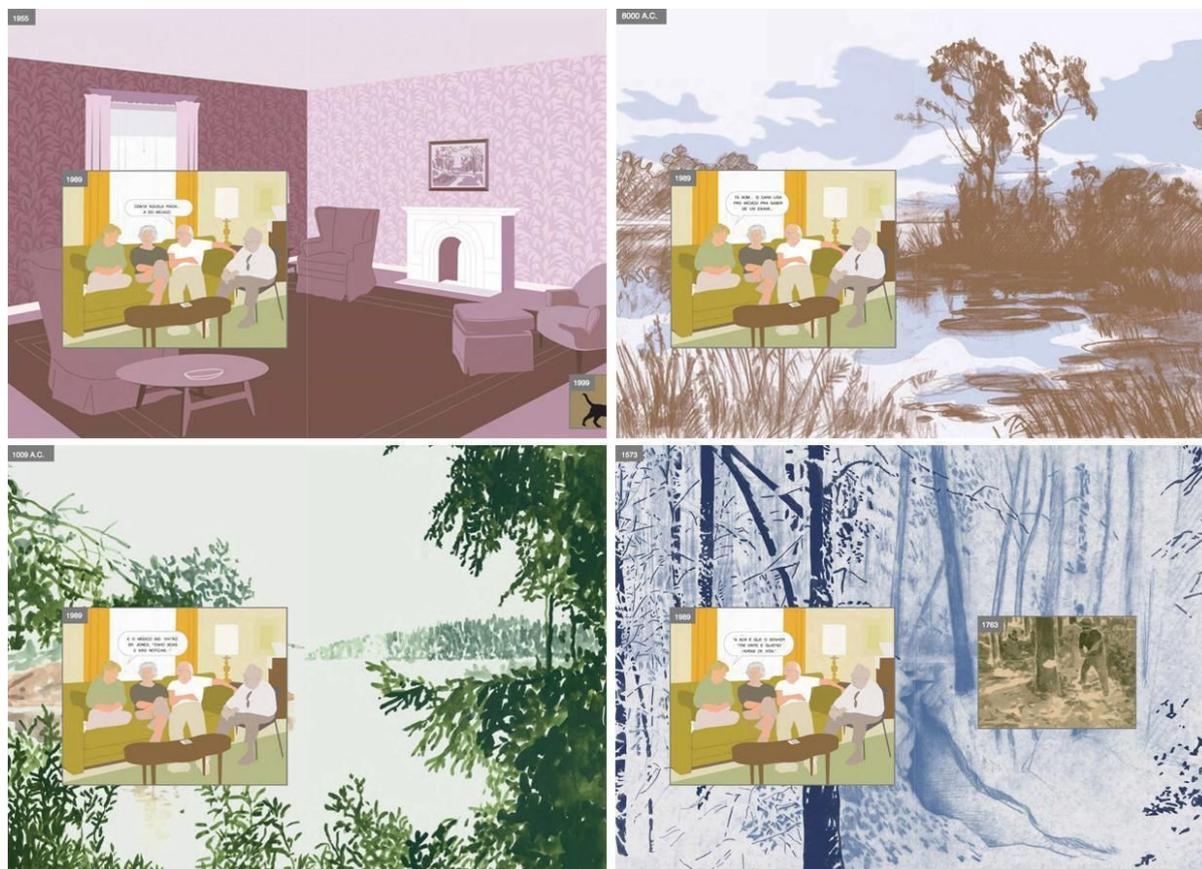


Figura 6: Uma piada é contada ao longo de algumas páginas.
Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Há também algumas formas pelas quais os temas de cada quadro se relacionam em uma mesma página. Uma delas é totalmente aleatória e não dispõe de qualquer associação direta entre os assuntos retratados, a não ser pelo efeito de um ambiente mudar radicalmente com o decorrer dos anos. Outra maneira se dá por meio de uma recorrência ou repetição, quando pessoas aparecem realizando um mesmo gesto em diferentes períodos na linha do tempo. Nesses casos é especialmente evidenciada a ideia de que mesmo com o passar dos anos certas coisas não mudam (FIGURA 7). Existe ainda um terceiro modo de correspondência que se dá por meio de uma sincronia, ou seja, as ações realizadas em cada quadro são diferentes, mas o assunto geral de que elas tratam exprime uma ideia semelhante. Assim, as cores dos quadros, que antes se diferenciavam de época para época, adquirem apenas um tom, como se essa unidade de pigmentação também as unisse em equivalência de significados (FIGURA 8).

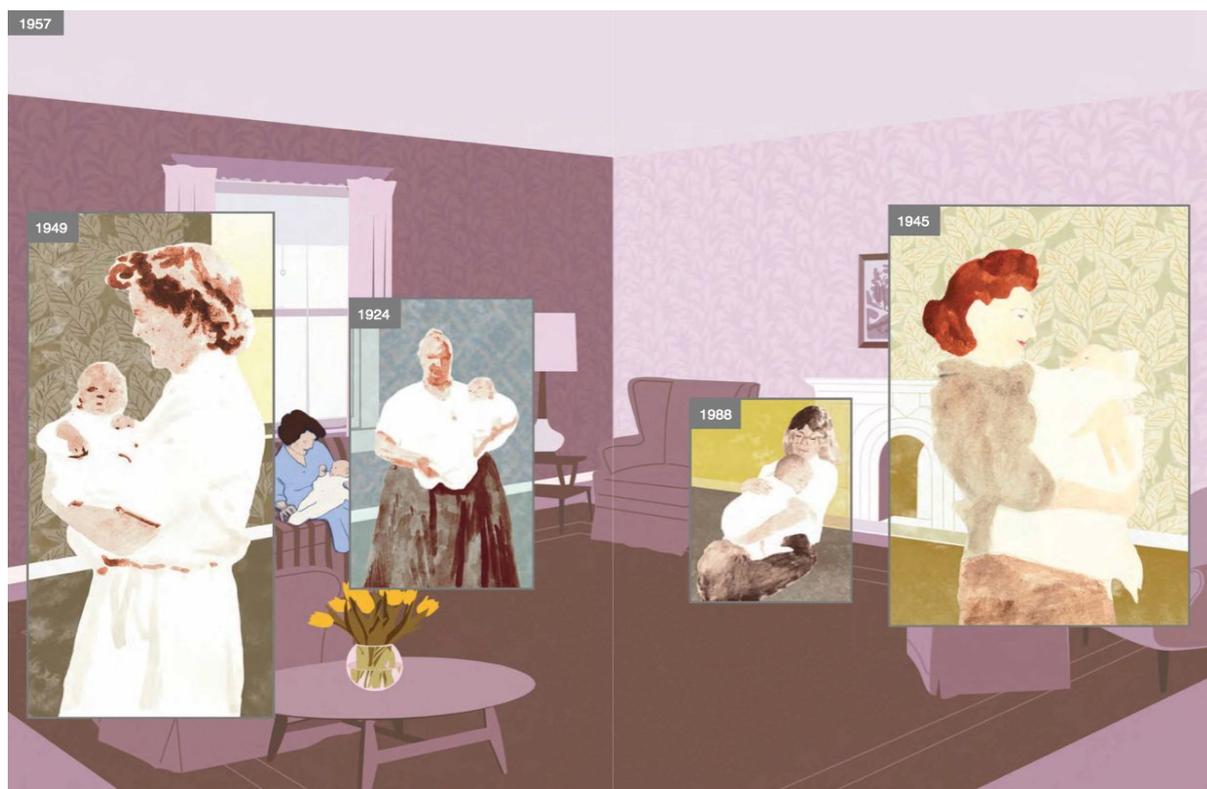


Figura 7: Mulheres repetindo o mesmo gesto de carregar bebês em diferentes anos.
Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

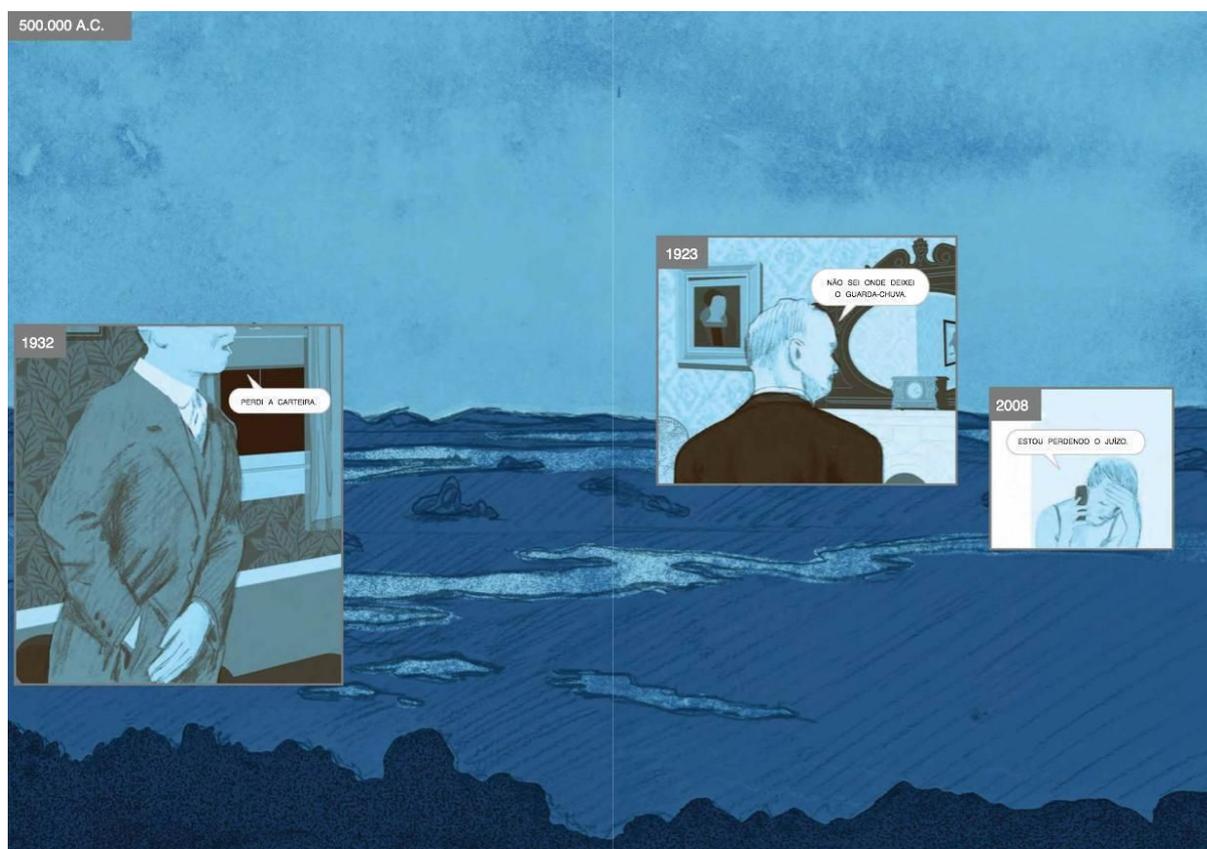


Figura 8: Pessoas perdendo coisas de forma sincronizada.
Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Dessa forma, Richard McGuire vai apontando as marcas do que se passou ou vai se passar nesses lugares: objetos, afetos, sensações, experiências. A *sala* é o primeiro espaço da trama – e também o que surge com mais frequência, sob diferentes aspectos. Além das circunstâncias já descritas, o cômodo serve como palco para mostrar brincadeiras, um cachorro latindo, noites de Natal, festas, pessoas dançando ou assistindo a TV, jovens lendo revista, bombeiros apagando um incêndio, brigas, xingamentos, coisas se quebrando, casais se abraçando, casamento, velório, conversas ao telefone, gargalhadas, os sons de uma vitrola, entre outros pequenos rituais cotidianos.



Figura 9: Cenas que retratam momentos comuns vividos na sala de estar.

Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Richard McGuire conta que fotografias e vídeos caseiros fizeram com que muitos de seus familiares pudessem estar no livro, assim como alguns de seus amigos. “Eu gravei muitos vídeos de pessoas fazendo coisas, e depois tirei [os gestos] disso” (MCGUIRE, 2015 tradução nossa). O autor não revela, contudo, se todos os registros utilizados para moldar os momentos que selecionou de fato aconteceram no espaço da *sala*. Mas por ter construído a

ideia original nesse cômodo, e também por ter entendido, no momento que projetou um modelo da sala, que a quina da parede e a dobra do livro coincidiam, ele fez caber dentro dela todos esses acontecimentos, contrastando a grandiosidade ou a banalidade deles ao posicioná-los um dentro do outro, às vezes, lado a lado. Ainda, no país de origem do autor, a sala é, culturalmente, um espaço de notória importância para uma casa. Por ali se têm a ideia de que todos os moradores vivem algum tipo de experiência. Fosse no Brasil, talvez a cozinha se revelasse o ambiente com mais histórias.

O *universo/paisagem* é um segundo cenário que identificamos em *Aqui* (2017). Nesse espaço estão compreendidas as cenas que retratam as eras pré-humanas e as épocas do passado em que o local não estava ocupado ou era habitado por animais selvagens e uma tribo indígena. Assim sendo, no começo do livro, os quadros que apresentam as imagens de florestas inertes, um veado saltitando, um lobo caçando e até de um casal nativo americano se acasalando, oferecem uma primeira perspectiva narrativa anterior à construção da casa em que Richard McGuire nasceu. Já para a metade do livro, essas paisagens iniciais voltam, e também irrompem outros horizontes de um tempo ainda mais remoto, em que a terra estava sendo formada.



Figura 10: As cenas de paisagem aparecem sozinhas ou acompanhadas por outros episódios simultâneos. **Fonte:** Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Um terceiro ambiente do livro começa no quadro em que um homem corta uma das árvores de uma floresta, em 1763. Na sequência dessa ação, o *lugar* retratado aparece com vários pedaços de troncos cortados e com uma casa sendo erguida no ano de 1764. Logo depois disso, a residência do *outro lado da rua* aparece pronta, em 1766. Muitas páginas adiante e a visão que temos é a de Benjamin Franklin, acompanhado do neto, numa carroça, dirigindo-se à casa em questão (FIGURA 11). A respeito disso, Richard McGuire conta que estava com medo de introduzir alguém como o articulador da Guerra de Independência dos Estados Unidos na trama, porque um nome conhecido como o dele poderia atrair muita atenção. Entretanto, durante sua pesquisa, o autor descobriu que, no ano de 1775, o da Revolução Americana, Franklin de fato visitou o filho no *outro lado da rua*. Assim, McGuire resolveu trazer esse episódio histórico para o livro, embora tenha se mantido atento ao seu objetivo de "tornar as coisas grandes pequenas e as pequenas coisas grandes" (MCGUIRE, 2015 tradução nossa).



Figura 11: Cenas em que a casa do filho de Benjamin Franklin surge do outro lado da rua.

Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

A vista do *outro lado da rua*, porém, não é somente a da casa visitada por Benjamin Franklin. Ela se transforma com o passar do tempo e se apresenta também com uma construção maior, de paredes brancas, em 1869. Ainda retrata a imagem de um casal fazendo piquenique no gramado, em 1870 e, já quase ao final do livro, de um grupo de crianças brincando de roda, em 1899. Outro aspecto desse mesmo cenário é o que antecede o momento em que a casa de Richard McGuire será erguida. No ano de 1906, o ambiente em frente àquele que seria o espaço da sala é formado por várias edificações, passando a ideia de uma vizinhança numerosa. Na página seguinte, em 1907, os primeiros tijolos que formarão o espaço de vivências de McGuire e sua família começam a chegar.

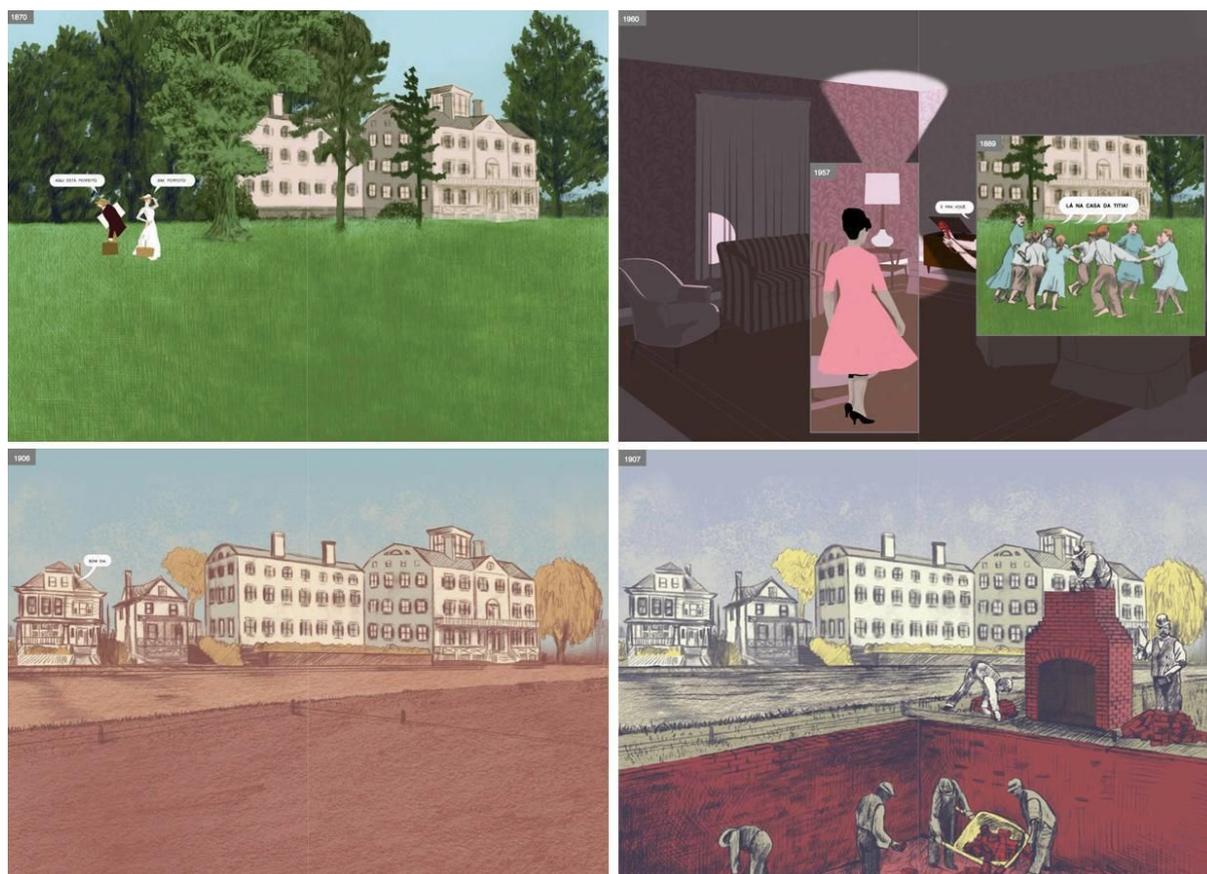


Figura 12: O cenário do outro lado da rua vai se transformando.
Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Um quarto e último ambiente que identificamos nessa obra tem relação com o tempo *futuro*. Ainda que alguns dos episódios retratados em um temporalidade futurística aconteçam dentro da *sala*, ou na conformidade de uma *paisagem*, a maioria deles se mostram em um cenário bastante diferente daquele que marca o início do livro – e , de forma geral, carrega

um aspecto pós-apocalíptico. A cena de um grande volume de *água* quebrando os vidros e invadindo a sala em 2111, por exemplo, sugere o momento em que a humanidade viverá um (novo) dilúvio. Algumas e muitas páginas depois, em 2113 e 2126, a imagem do que foi um cômodo de uma casa no século vinte já é a de um oceano, com outras espécies nadando livremente.



Figura 13: O ambiente da sala, no futuro, como um oceano.

Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Outros momentos que podemos destacar do *futuro* são as cenas em que o espaço da narrativa é um terreno inóspito, com um grupo de pessoas em trajes à prova de radioatividade, medindo a qualidade do ar em 2313. Muito mais à frente no tempo, em 22.175, o ambiente é um jardim florido, quase que renascido depois de muitos anos de destruição, com peixes nadando ao lado de criaturas que ainda não existem e beija-flores. Por fim, um dos mais curiosos cenários dessa obra: um quadro em que uma mulher, em 2213, apresenta, para um conjunto de seis pessoas, um programa de reconstrução e visualização da habitação que existia naquele local.



Figura 14: Outros momentos do cenário da sala no futuro.

Fonte: Montagem nossa. **Imagens:** *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Diante disso, a ideia do autor de fazer com que a leitura de *Aqui* (2017) seja como a maneira de entrar em um rio, tal como no sentido observado por Maciel (2017) sobre essa obra, de que "pouco importa a página na qual você abrir (...), você sempre estará no lugar certo para começar", também traduz um pouco daquilo que é uma metáfora sobre a vida (MACIEL, 2017, site). Tudo flui e nada permanece igual. Essa proposta, no ato de olhar para os lugares, consegue mostrar não apenas o que está lá, aqui ou ali, mas, sobretudo, o que já não está. Por isso, a importância do *lugar* nessa obra. Como afirmou Luis Aranguri, da Revista Antílope, ao revelar a riqueza de um espaço qualquer, McGuire expressou como "as coisas mais singelas têm diversas camadas e desdobramentos cada vez mais complexos" (ARANGURI, 2017, site).

Desse modo, por mais que tenhamos realizado essa divisão de cenários – para enxergá-los melhor –, entendemos que o interessante mesmo, nessa leitura, é percebê-los juntos, produzindo pontes de interpretação para que a nossa imaginação possa atravessá-las.

É assim, de um lugar até o outro, de uma página a outra, mediados por uma dinâmica que chamamos de temporal, que entendemos como a estrutura lógica dessa novela gráfica se forma. O que nos interessa no tema do *lugar*, então, não é apenas sua estrutura física ou sua aparência, mas o fato de que, como vimos no capítulo anterior, ele nos convoca a pensar sobre nossa existência, questionando a relação que estabelecemos com o tempo e o espaço (e a própria relação entre eles). Também por isso, nesta pesquisa o lugar será como em *Aqui* (2017): um ponto "fixo", mas que se abre para entendermos a natureza de outras questões.

3.2 Os movimentos / deslocamentos nesse *lugar*

Quando Richard McGuire se propôs a expandir a ideia de “Aqui” (1989), adicionando elementos da sua própria vida, ele precisou "aprofundar a pesquisa, emocionalmente inclusive" (MCGUIRE *apud* MACIEL, 2017, site). De tal modo, o autor passou a entender que:

nossas vidas são construídas de todos esses pequenos momentos e muitas delas são razoavelmente banais. Isolando um momento, como o quebrar de um copo, faz com que pareça mais dramático. Eu queria saudar esses pequenos dramas, como uma cortina se abrindo ou uma luz entrando através da janela. Os momentos dos quais mais lembramos são os emocionais, talvez uma troca de palavras que tocou seu coração ou talvez um toque físico, um abraço, um beijo (MCGUIRE *apud* MACIEL, 2017, site).

Dessa forma, entende-se que nessa obra McGuire movimenta/desloca diferentes momentos, passeando pelos ambientes onde eles aconteceram/acontecerão, conduzindo-nos por sua própria experiência. Assim, o autor vai do pessoal mais pessoal até o universal, explorando o sentido maior do que significa estar vivo e/ou habitar o espaço da Terra.

Essa obra, então, delineia um olhar autobiográfico, narrativo, poético, geográfico, literário, tornando-se uma espécie de desenho da memória pessoal e coletiva de uma pessoa comum. Se em alguma medida *Aqui* (2017) se assemelha a um mapa do tempo é porque nos leva à descoberta de tesouros preciosos que existem no tecido da vida cotidiana. Sendo assim, a novela gráfica apresenta uma perspectiva sobre a condição humana, de passar rápido demais pelos momentos, que é a de todos nós. Por fim, o livro nos lembra de nos deslocarmos do nosso lugar de origem, e também de nos voltarmos até ele, para enxergarmos melhor de onde e do que viemos.

Para explorar mais os sentidos do que está presente no interior dos lugares de *Aqui* (2017), como se fizéssemos um mergulho dentro da superfície, no próximo capítulo, propomos uma análise sobre alguns movimentos do cotidiano narrados nessa obra. Desse modo, faremos uma leitura do trabalho do professor e pesquisador Denilson Lopes, principalmente os que envolvem as questões da *delicadeza* nos *espaços de intimidade*, nos aproximando das percepções que ele elabora, para demonstrarmos algumas de nossas impressões sobre o livro de McGuire. Isso porque, sobretudo, percebermos que a discussão proposta por Lopes, acerca de produções que revalorizam as sensações das pequenas coisas e que têm um olhar estético em direção ao menor, dialogam com o que está exposto na obra analisada.

4 DELICADEZA E INTIMIDADE: MOVIMENTOS DO COTIDIANO

A sensibilidade de temas do cotidiano que perpassa o interior dos lugares retratados e movimentados na novela gráfica *Aqui* (2017) revela que Richard McGuire construiu essa obra a partir de um olhar estético muito voltado para o significado da vida como ela é. Dessa forma, o autor nos faz ver não uma história que se passa dentro de um *lugar*, mas um lugar por onde muitas histórias se passam. Assim, ele parte de uma perspectiva pessoal, autobiográfica, mas também a transcende, na medida em que articula uma experiência temporal do passado e do futuro muito distante da qual ele efetivamente viveu.

A partir dessas considerações, busca-se, neste capítulo, elaborar uma análise sobre os movimentos do cotidiano exibidos em determinadas cenas do livro e, conseqüentemente, do esforço criativo do autor para mirar em pequenos momentos e transformá-los em argumento para a realização de uma história grandiosa, que trata dos significados da vida. Portanto, com base no poder evocativo/emocionante de *Aqui* (2017), elencamos três temas que aparecem no livro e que dialogam com os *gestos de delicadeza no espaço da intimidade* trabalhados pelo professor e pesquisador Denilson Lopes em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2007). Esse exercício visa a uma compreensão mais profunda não apenas do que a novela traz como conteúdo, a partir da narrativa proposta, mas, ainda, a forma como esse interior é apresentado, isto é, a maneira extremamente delicada como se dá esse processo.

Ao pensar sobre a *delicadeza* – no artigo intitulado *Figuras e gestos de delicadeza* (2014) – Denilson Lopes diz que percebe, nela, uma “procura pessoal”, pois ele enxerga na *delicadeza* “um campo semântico constituído por obras e fragmentos de obras” que lhe chama a atenção (LOPES, 2014, p. 161). Diferenciando a *delicadeza* de um dos seus significados comuns, a polidez, até porque “a polidez pode esconder (...) a mais brutal grosseria”, Lopes (2014) propõe uma concepção outra quando afirma que a *delicadeza* pertence a uma categoria distante do excesso – esse que, na visão do pesquisador, “fascinou tanto a modernidade, e se encarnou em tantas manifestações de vanguardas, traduzidas como estratégias de confronto, ruptura e choque” (ibidem). A partir das considerações de Walter Benjamin, o pesquisador então compreende os sentidos da *delicadeza* como algo que vem sobretudo da *melancolia*, uma vez que essa “suave tristeza decorrente da passagem incessante

do tempo” é, na verdade, a “sensibilidade que tenta apreender as coisas que constantemente se rarefazem, um olhar estético em direção ao pequeno”¹⁰ (LOPES, 2014, p. 161 -162).

Desse modo, usando uma expressão do escritor Caio Fernando Abreu, segundo Lopes (2014), a *delicadeza* seria no máximo “uma modesta alegria”, sem a necessidade de ser afirmada ou mesmo verbalizada (LOPES, 2014, p. 162). Em resumo, ela é um tipo de “força menor, um gesto rumo ao menor”, e “menor não por ser desimportante, mas por se afastar dos gestos retóricos, grandiloquentes, convencidos de sua importância” (ibidem). Contrapondo-se, então, à procura por máxima visibilidade dos dias atuais. A *delicadeza* é, assim, “um sutil deslocamento diante do excesso de imagens, sons, ideias e informações” (ibidem). Logo, ela também é um movimento que resiste em busca da *sutileza*, “do meio-tom, daquilo que mal se vê” (ibidem).

Diante dessas observações, Lopes se faz uma pergunta que também pode ser a nossa, pois já foi a de Richard McGuire. A quem interessa uma história sobre o insignificante? Sobre o banal? Algo que rapidamente desaparece e que volta de onde veio? No caso de *Aqui* (2017), a quem pode importar a vida de todos os dias que repetidamente acontece? O gesto de amarrar os cadarços ou de dar cambalhotas? Por que contar uma história que não é novidade para ninguém?

A resposta de Lopes (2014), para isso, em alguma medida, também nos serve. O professor afirma que não ser “grande coisa” pode, na verdade, ser “o melhor e o mais difícil” dos trabalhos, pois, tal como afirmou Clarice Lispector em sua última entrevista concedida a Júlio Lerner, da TV Cultura, dez meses antes de morrer, é preciso “falar o menos possível” (LOPES, 2014, p. 162). Desse modo, para Lopes (2014), a *delicadeza* como narrativa se firma no neutro, ou seja, não conjuga um conflito que move a ação, pois sente o mundo sem grandes contrastes e embates. Ela é um “drama desdramatizado”, contrária ao trágico ou ao melodramático que caminham na “esteira da poética aristotélica” (LOPES, 2014, p. 163).

Pensando no filme *Pai e filha* (1949), do diretor japonês Yasujiro Ozu, conhecido por registrar em suas produções os movimentos quase imperceptíveis do cotidiano, Lopes (2014) afirma que os diálogos dessa produção são realizados tanto entre as pessoas quanto com o

¹⁰ Denilson Lopes não indica no artigo analisado, *Figuras e gestos de delicadeza* (2014), a referência da obra de Walter Benjamin da qual ele parte para elaborar as suas percepções. No entanto, em nossas pesquisas, identificamos que a posição do filósofo alemão de enxergar a melancolia “como uma contrapartida, mas não como uma inimiga da revolução”, como afirma Lopes, está presente no trabalho *Origem do drama barroco alemão* (1984).

espaço e os objetos. Assim, o pesquisador verifica que, mesmo “num mundo empobrecido e marcado pelo trabalho, pelo tédio da rotina ou simplesmente pela passagem do tempo”, as estratégias de uma desdramatização podem preencher “pequenos e breves momentos de beleza” (LOPES, 2014, p. 163). Dessa forma, também, ele entende que a neutralidade da *delicadeza* seria não a indiferença, mas a percepção de “sutis gradações de uma pintura abstrata monocromática ou de uma natureza-morta” (ibidem).

Lopes (2014), portanto, informa que “a tarefa da delicadeza é a difícil e diária reinvenção do cotidiano (LOPES, 2014, p. 164). Procura-se a *delicadeza* “não sob o peso da rotina, mas sob o signo da leveza” (ibidem). Mais à frente, os sentidos da leveza serão entrelaçados ao conteúdo de *Aqui* (2017), mas, neste ponto da nossa reflexão, é possível adiantar que, para o pesquisador, a *leveza* da *delicadeza* está no “se deixar levar com as ondas, no se deixar dissolver na paisagem, encenando um mundo de materialidades em que a figura humana desaparece, dilui, se rarefaz como nos últimos momentos de *O Eclipse*, de Antonioni”¹¹ (ibidem).

O desaparecimento e a invisibilidade são então, para Lopes (2014), figuras da *delicadeza*. O pesquisador observa que, ao invés de um sentido negativo na política de identidades, o "ser invisível numa sociedade consumista pode ser uma maneira de fazer uma diferença pela pausa e sutileza" (LOPES, 2014, p. 168). Não se trata de se esconder, de fugir da realidade, mas "de enfrentar o poder corrosivo do simulacro, o excesso de imagens e signos, cada vez mais desprovidos de sentido" (ibidem). Nessa perspectiva,

trata-se de buscar menos confronto e mais sutileza diante do crescente uso conservador das políticas de representação por movimentos religiosos e étnicos fundamentalistas, uma estratégia que privilegie e amplie o necessário diálogo com outros sujeitos na esfera pública, onde é esperado um confronto, uma luta, uma mudança de posição. Onde é esperado o grito, baixar a voz (LOPES, 2014, p. 168).

¹¹ *O Eclipse* (1962) é um longa-metragem dirigido por Michelangelo Antonioni, que, ao lado de *A aventura* (1960) e *A noite* (1961), insere-se na “trilogia da incomunicabilidade”. A película, que trata da vida de Vittoria (Monica Vitti), uma mulher que termina um relacionamento e se apaixona por um jovem operador da bolsa de valores (Alain Delon), apresenta um clima de angústia do pós-guerra, e, nesse ambiente, é como se os personagens tentassem se comunicar, mas simplesmente não conseguissem. Em muitos momentos o quadro do filme acompanha mais a paisagem e os objetos do que a protagonista, como na cena final em que vemos a câmera passeando de forma lenta pelo chão da cidade, detendo-se no vento que balança as folhas de uma árvore, no formigueiro que brota de dentro de um tronco, capturando o som de um caminhão ou da água escorrendo para o esgoto, até o instante em que um grupo de pessoas desce do ônibus e, sem dizer nada umas às outras, caminham em direções opostas, desaparecendo à medida em que dobram a esquina.

Nesse sentido, tornar-se invisível, como sinal de modéstia, é também conseguir ver a invisibilidade (social) do outro. Ser capaz de ter compaixão e construir uma dramaturgia do comum, pois como afirmou Maurício Lissovsky, em comentário pessoal enviado por e-mail para Lopes (2014), "só a compaixão (como sentimento distinto da piedade, da misericórdia etc.) salva o comum da indiferença, que é a ameaça que mina o comum por dentro" (LISSOVSKY *apud* LOPES, 2014, p. 167). Desaparecer, então, como uma resposta de enfrentamento sutil, delicado, leve – porque todos querem ser visíveis.

É possível perceber, com isso, que a *delicadeza*, para Denilson Lopes, é um fio condutor presente em todas as coisas que convocam a poesia como arma e a beleza como cura, mas não da maneira quase óbvia como as percebemos. A *delicadeza* como gesto é algo que gira em torno da crença de que a *leveza*, o *sublime*, a *sutileza* – enfim, a *poética do cotidiano* – não são inúteis. Ao contrário, elas são, na verdade, “uma opção ética e política”, transmitidas em volume mínimo, “em meio à saturação de informações” (LOPES, 2007, p. 18). Desse modo, a *delicadeza* é ao mesmo tempo um caminho e uma busca, um desejo de descrição e um recurso crítico do olhar para o indizível, o memorável da vida, pois algumas imagens afetivas resistem.

Mais ainda, de acordo com Lopes (2007), a *delicadeza* se encaixa em uma espécie de atualização dos sentidos da estética dentro de uma sociedade midiática, ou seja, da criação de uma *estética da comunicação*, que através da ótica benjaminiana, traduz-se em uma *poética do cotidiano* mediada pelos meios de comunicação.¹² De maneira mais direta, a *delicadeza* seria um gesto de resgatar o afetivo como possibilidade de comunicar (LOPES, 2007). A partir dessa perspectiva, o pesquisador propõe um tipo de análise que atravessasse as *teorias* na condição de *paisagens*, os *conceitos* na condição de *imagens* e as *obras* na condição de *produções* que se dissolvem em impressões e devaneios, pois “não há tempo para parar e entender de todo. A viagem tem que continuar” (LOPES, 2007, p. 18).

Nesse sentido, pretendemos, a seguir, examinar os temas da *efemeridade*, do *tédio* e da *melancolia/nostalgia* que se fazem presentes em *Aqui* (2017), tanto porque eles fazem parte de um *gesto de delicadeza*, como observa Denilson Lopes, quanto porque são sensações

¹² Denilson Lopes (2007) fala em atualização porque para ele o debate sobre a estética foi subestimado na esfera dos Estudos Culturais e na explosão multiculturalista dos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990. Sendo assim, o pesquisador tenta recuperar a questão da estética na atualidade propondo uma discussão em torno dela que aproxime arte à uma vida cotidiana marcada por imagens midiáticas. Dessa forma, Lopes (2007) contribui com uma noção de estética atrelada à experiência e engajada em um tempo e sociedade, uma *estética da comunicação* ou uma *estética pop* que não tem medo do fácil.

estimuladas pela leitura do livro dentro dessa perspectiva – em que se enxerga a obra analisada como sendo guiada pela estética do afeto e construída de delicadezas.

4.1 “Foi só um momento, acho que ninguém notou”¹³

Os elementos narrativos de *Aqui* (2017) revelam a estratégia de Richard McGuire para contar a história que ele imaginou. Os traços dos desenhos, muito próximos de uma fotografia, os diálogos entrecortados, a simultaneidade dos acontecimentos, os detalhes presentes na construção do cenário, a linguagem adequada – de acordo com a época abordada –, entre outros recursos, fazem com que essa obra guarde uma referência muito forte com o *real*, até pela relação autobiográfica na qual ela se apoia. Assim, ainda que o nosso dia a dia não se organize de maneiras sobrepostas, somos muito facilmente provocados a relacionar o conteúdo desse livro com aspectos da nossa própria vida.

Nesse sentido, quando pensamos em determinadas cenas de *Aqui* (2017) estamos raciocinando também sobre um mundo exterior ao da narrativa. O que mais permite que façamos isso é o pressuposto de que não há uma personagem especial ou uma linha de história cujo desfecho queiramos descobrir. Afinal, entrevendo alguns momentos do cotidiano de uma personagem já conseguimos deduzir a experiência pela qual ela passou. O que há, então, é um movimento de observar a dinâmica da vida como a conhecemos, com a passagem do tempo e a transformação do espaço. Ou seja, não se trata de uma narrativa da novidade, mas da contemplação, e, talvez, da reflexão sobre a poética de um dia após outro dia, que pode ser o nosso.

Assim, passados os primeiros momentos em que ainda trabalhamos para compreender a lógica de leitura das cenas desse livro (e voltamos algumas páginas para certificar se não perdemos nada da história), vamos, aos poucos, reconhecendo-nos nos sentidos dos momentos capturados. Fica evidente, em uma segunda ou terceira leitura, mais atenta, que o autor constrói a informação dos quadros movido por um desejo de revalorizar aqueles momentos, ainda que eles produzam consequências diferentes (grandiosas ou pequenas). Essa percepção nos abre espaço para relacionar o conteúdo de *Aqui* (2017) com o argumento de Lopes (2007), de que algumas obras contemporâneas elaboram uma opção pela experiência

¹³(MCGUIRE, 2017, s/p).

mínima, cotidiana, não gloriosa, pois simplesmente são afeitas à possibilidade de repensar o banal.

A *efemeridade* é um dos temas que se traduzem como *sensação* logo no começo do livro, e se revela não apenas no espaço de brevidade com que os nossos olhos vão de um acontecimento ao outro em uma mesma página – e o contraste dessa velocidade com a diferença temporal marcada pela data referência de cada cena (como se o tempo realmente estivesse acelerado, porque está determinado pela duração do nosso olhar) –, mas na questão maior, de mostrar a urgência temporal na experiência cotidiana. Assim, percebemos em *Aqui* (2017) a *efemeridade* como um sentido que atravessa a *sala* e se transforma em um paradigma discursivo da obra, engendrando, ainda, uma espécie de justificativa do autor para o próprio ato de recordar.

Para explicar melhor essa concepção – e também para articular os sentidos da *efemeridade* aos da *leveza* – observemos a cena da *festa* (FIGURA 14). Um grupo de pessoas está reunido em 1971, movidos por uma música que não ouvimos, mas que podemos sentir ao ver os gestos das mãos balançando e dos pés levemente fora do chão. Outras duas cenas de pessoas dançando em 1955 e 1954 ocupam, concomitantemente, a página. Os movimentos desses últimos personagens, no entanto, são ligeiramente diferentes dos primeiros, pois têm um “quê” de romance, de desejos de conquista. Os diálogos acontecem de forma simultânea em todos os quadros, simulando o fluxo natural de uma festa. Chama atenção a conversa em que duas pessoas se lembram de um momento em que estiveram juntas em um mesmo ambiente, mas que, devido à brevidade do encontro, ninguém teria chegado a notar.

Essa cena é emblemática de uma estratégia que se desenvolve em quase todo o livro: os personagens, a forma como eles aparecem e o que eles têm a dizer, geralmente, constroem uma relação entre as cenas que acontecem no interior de cada quadro na página - ou, ainda com a ideia geral que a novela gráfica nos passa, tanto particular quanto coletiva, ou seja, pode-se estar dizendo de uma situação que aconteceu com os envolvidos no diálogo e, ao mesmo tempo, indicar uma questão para o conjunto de todas as cenas na página. Assim, podemos pensar que o momento que “ninguém notou” se refere àquele ao qual eles estavam mencionando, mas também àquele que está se passando nas cenas ao lado (MCGUIRE, 2017, s/p). Mais ainda, o significado dessa frase pode estar relacionado também ao sentido das experiências em geral – e ao fato de elas imprimirem um ritmo rápido demais à passagem do

tempo, fazendo com que não percebamos os momentos que mais marcam a nossa relação com o outro e com o mundo.



Figura 15: Breves momentos vividos em diferentes cenas de festas.
Fonte: *Aquí*, Richard McGuire, 2017.

Richard McGuire desejava saudar os breves momentos, como já declarou – o que também pode significar a saudação da própria ideia de brevidade. O efêmero, então, é estrategicamente posicionado pelo autor no conteúdo e na forma de *Aquí* (2017). Ele é o sentido *fugaz* da existência no cotidiano e uma resposta para a impressão descontinuada de acontecimentos nessa novela gráfica. Mas, como observa Denilson Lopes, a *efemeridade* pode estar associada à *leveza*, que, por assim dizer, seria uma maneira de confrontar a rapidez, a informação, a ausência de memória, guardando "o mundo na sua impureza" (LOPES, 2007, p. 77). A *leveza* no efêmero, portanto, faz parte de uma construção que reavalia, retrabalha os extratos do tempo, retirando dele o que mais importa.



Figura 16: Momentos de demonstração de afeto vividos no espaço da sala.
Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Nesse sentido, dar-se á ver em *Aqui* (2017) uma mobilização de afetos (ou de lembranças afetuosas), sob o símbolo conjunto da *leveza* na *efemeridade*, ou seja, um reconhecimento da *leveza* na brevidade dos momentos vividos, justamente para conseguir “caminhar diante do peso das coisas” (LOPES, 2007, p. 78). Desta forma, *Aqui* (2017) revela duas atitudes: (1) a valorização do cotidiano em sua dimensão ínfima, mas memorável; (2) a demonstração que todo instante é uma faísca, porque tudo de importante acontece aqui e agora.

4.2 “Relógio, carteira, chaves?”¹⁴

Richard McGuire também explora, em *Aqui* (2017), o caminho da *repetição*, da *mesmice*, do *nada de extraordinário acontecendo* (apesar de tudo comover e ser extraordinário). Isso pode estar relacionado ao que Lopes (2012) chama de a *encenação minimalista do comum*, em que os heróis, os seres lendários, os sujeitos de fama instantânea

¹⁴ (MCGUIRE, 2017, s/p).

dão lugar ao anônimo, também em uma referência a figura do flâneur, que "mergulhava na multidão sem dela se distinguir" (LOPES, 2012, p. 104). Desse modo, algumas cenas podem ser consideradas como a repetição de hábitos cotidianos (FIGURA 17), ao passo que outras são mera expressão do *tédio* (FIGURA 18).



Figura 17: Na rotina dos dias uma mulher repete a mesma pergunta para o marido.
Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

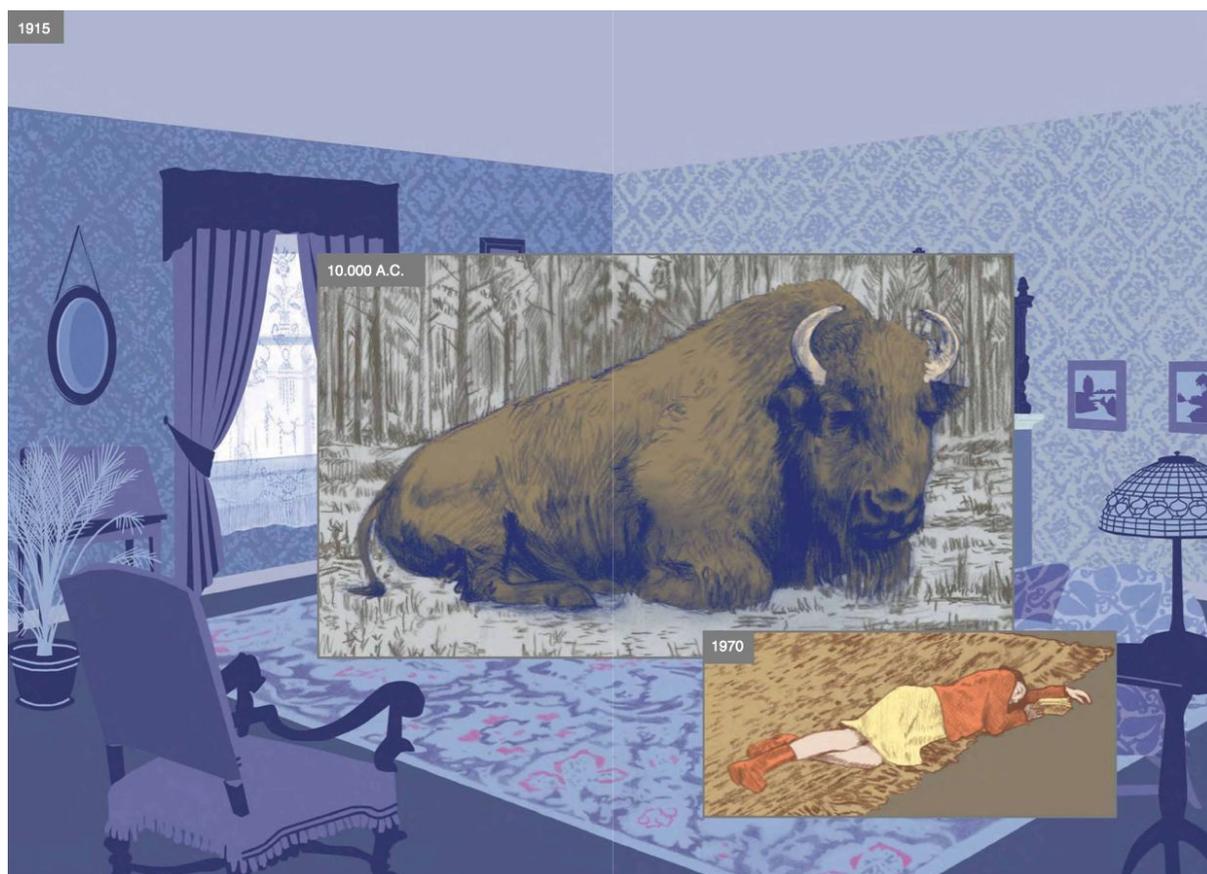


Figura 18: O tédio do animal e da menina preenchem o ambiente.

Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

A professora e pesquisadora Greice Schneider,¹⁵ que estuda a relação dos quadrinhos com a vida cotidiana, observa um crescimento das produções em quadrinhos em que a presença do cotidiano toma o lugar de mundos extraordinários e de histórias de aventura. Para ela, os trabalhos que privilegiam as situações cotidianas não-excepcionais formam enredos "muitas vezes privados de eventos especiais e habitados por personagens que fazem nada mais que viver suas próprias rotinas" (SCHNEIDER, 2010, p. 37 tradução nossa).

Na leitura de Schneider (2010), desde que os debates sobre a vida cotidiana se espalharam na França – conduzidos em especial pelos filósofos Henri Lefebvre e Michel de Certeau – até a atualidade, o maior desafio sempre foi delimitar e expressar os sentidos que compõem o *everyday life*.¹⁶ Nesse ponto, ela diz que, por ser um conceito naturalmente ambíguo e escorregadio, resta aos autores abraçar a imprecisão e as contradições do cotidiano, adotando uma abordagem capaz de abarcar as diferenças e os conflitos.

¹⁵ Professora adjunta do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

¹⁶ *Vida cotidiana* (tradução livre).

Desse modo, Schneider (2010) também percebe que o *tédio* e a *repetição* são recorrentes da tentativa de destacar os aspectos do cotidiano e realizam um tipo de resgate do insignificante, do negligenciado, daquilo que faz parte do dia a dia, mas ninguém percebe. Sendo assim, para ela, a *repetição* aparece mais frequentemente nessas obras de duas formas, tal como afirmou Lefebvre (1987): "a repetição de ciclos e ritmos (dias, estações, desejo e realização, vida e morte) e a repetição linear de gestos de trabalho e consumo" (LEFEBVRE *apud* SCHNEIDER, 2010, p. 53 tradução nossa). Já o *tédio* emerge como distorção da experiência temporal, prolongando o tempo experimentado pela não ocorrência de eventos, isto é, cada instante se desenrola como que dilatado e ampliado, porque não é medido com a ajuda de eventos significativos – o que acentuaria ainda a sensação de monotonia e angústia.

Recorrendo mais uma vez a Denilson Lopes (2007), é possível pensar que o fato de o *tédio* e a *repetição* dos gestos terem sido tão fortemente experimentados em *Aqui* (2017) tenha a ver não só com a ideia de "idealizar o simples, o cotidiano", mas também de "desmistificar o grandioso, o monumental" (LOPES, 2007, p. 44). Por mais contraditório que possa parecer, a proposta desses dois temas em articulação com os sentidos da *efemeridade* no livro – pois os primeiros (*tédio* e *repetição*) retardam a sensação de passagem do tempo e o segundo (*efemeridade*) a acelera – revela que Richard McGuire utiliza a dialética *tédio/repetição* menos como ambiência de lentidão e mais como forma de contrapor a euforia e a apatia dos acontecimentos. Entretanto, o autor faz isso não como um paradoxo da grandiosidade *versus* banalidade, mas como demonstração da profundidade de ambas.

Outro aspecto nesse sentido é que McGuire também parece se aproveitar de uma ausência de eventos (*non-eventness*) para expressar um vazio emocional. A atmosfera de silêncio que às vezes paira sobre a novela gráfica, ou seja, a maior utilização do elemento discursivo visual em detrimento da expressão verbal feita pelo autor funciona como um recado sobre a impossibilidade de se explicar o marasmo do cotidiano. Dessa forma, essa sensação de nada de especial acontecendo é quase sempre retratada com uma quietude de palavras. Mesmo assim, a reconhecemos pela proximidade que as imagens construídas estabelecem com a nossa experiência na ordinariedade dos dias.

Ainda como indica Lopes (2007), podemos relacionar as paisagens mais quietas de *Aqui* (2017) como expressão do *sublime no banal*, ou seja, uma espécie de fascínio diante da grandeza e da beleza das coisas em seu instante ínfimo, mas pelo aspecto principal da

“possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês (...)” (LOPES, 2007, p. 42).



Figura 19: A cena da menina se debatendo com um pássaro se transforma em um balé de movimentos.
Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Retomando a proposta de Schneider (2010), de pensar o que acontece quando nada acontece, percebemos na obra *Aqui* (2017) que a redundância de algumas situações, no sentido da rememoração de pequenos hábitos que se repetem e da solidariedade icônica¹⁷ entre esses quadros, é justamente o que revela a importância dos gestos pequenos e mínimos nessa obra. Pelo menos é o que nos fez notar que Richard McGuire sublinha – com os seus quadros de uma cena rotineira e de um *tédio* eventualístico – a essência dramática das nossas vidas de todos os dias, sinalizando, ainda, para a possibilidade de haver na recordação de um

¹⁷ Solidariedade icônica é um termo cunhado por Thierry Groensteen (1999) para explicar as relações que as imagens das histórias em quadrinhos podem exercer na página. O autor afirma que a justaposição das imagens, mesmo separadas, apresentam uma certa conexão semântica ou formal. Assim, elas precisam ser compreendidas também pela formação de unidade que estabelecem, porque isso gera um terceiro sentido para o leitor(a). Em resumo, Groensteen acredita na co-presença das imagens, em que o paradigma seria a variação entre a simultaneidade (pela “fraternidade de sentido”) e a sequencialidade (pela ordem proposta).

momento "cheio de nada" a mais bonita memória do que nós existencialmente somos: seres compostos de dor, de alegrias, de tristezas, de sorrisos e, inevitavelmente, de tédio, um sentimento que nos faz mais companhia do que podemos imaginar (SCHNEIDER, 2013).

Aqui (2017) apresenta, desta forma, uma proposta de narrativa desobrigada de revelar eventos significativos, isto é, uma história que em alguns momentos apresenta um direcionamento discursivo sobre o *tédio* – pois está olhando muito fortemente para o ínfimo no cotidiano, para a memória e para os afetos próprios da natureza humana.

4.3 "Essa é a lua"¹⁸

Desde o momento em que reconhecemos os elementos da lembrança e da perspectiva fixa em um mesmo *lugar* como os recursos fundamentais que engrenam a narrativa de *Aqui* (2017), sentimos, também, uma espécie de *nostalgia*, e, seguidamente, de *melancolia* formando a atmosfera delicada dessa obra. Recorrendo às reflexões de André Antônio Barbosa (2013) – que analisa esses dois elementos nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola –, percebemos a *nostalgia* no livro não como uma visão restauradora. Tampouco como visão romântica, de resgate do passado como tempo triunfante sobre o caos do presente e sobre a iminência de um futuro desolador (até porque o passado é recuperado em *Aqui* (2017) também em seu aspecto de desalento e, o futuro, mesmo catastrófico, aponta para a esperança de uma reinvenção). Mas como uma atmosfera nostálgica que nos conforta pela lembrança de um momento exatamente por sabermos que, bom ou ruim, ele não volta mais. Nesse sentido, a *melancolia* que enxergamos no livro, atrelada à *nostalgia*, relaciona-se a um tipo de consciência diante de um passado irrecuperável, e, por isso, acalentado pela lembrança. A sensação, porém, só nos causa certa tristeza na medida em que nos desperta para o sentido da nossa condição de impermanência.

Em suas reflexões, a partir da análise do cinema de Garrel e Coppola, Barbosa (2013) trabalha a ideia de que existe uma tradição, na perspectiva da modernidade estética, que tem a *melancolia* como uma de suas características-chave. Nas obras que analisa, o pesquisador percebeu que a *melancolia* aparece frequentemente como correlativo natural do sentimento de *nostalgia*. Observou, então, que, na contramão do que o discurso crítico propõe – quando

¹⁸ (MCGUIRE, 2017, s/p).

trata e diferencia a *melancolia* como de caráter crítico e radical e a *nostalgia* pelo aspecto conservador e ingênuo – existe também uma *nostalgia estética* que “toma a melancolia como uma espécie de motor; ela nunca a recalca ou esquece-se dela, mas forja com ela alianças várias; é a melancolia a própria condição de possibilidade da sua positividade, é nela que essa nostalgia vai buscar sua complexidade crítica” (BARBOSA, 2013, p. 74).

Para compreender melhor o ponto em comum entre o mecanismo da *melancolia* e o da *nostalgia*, sem eliminar a ideia de que existem contrastes, Barbosa (2013) recorre, entre outras referências, ao filósofo italiano Giorgio Agamben, que, por sua vez, identifica na *melancolia* uma contradição fundamental. O filósofo entende que "a tristeza específica do melancólico advém sobretudo do fato de ele desejar atingir ou obter o que, porém, ele sabe tragicamente impossível" (AGAMBEN *apud* BARBOSA, 2013, p. 74). Assim, "a falta de vontade típica do melancólico deriva paradoxalmente de uma vontade tão grande e forte que é irrealizável" (BARBOSA, 2013, p. 75). Portanto, "o pensamento melancólico se mostra como uma história rica de caminhos que só puderam ser traçados sob a sombra de limites intransponíveis, ou, aliás, justamente por causa deles" (*ibidem*).

Barbosa (2013) entende, então, que, para Agamben, a *melancolia* não é só um sentimento, mas um projeto, que "só consegue acessar o objeto sobre o qual se debruça paradoxalmente através do desespero da perda (...)" (BARBOSA, 2013, p. 75). Podemos perceber, com isso, que, para o pesquisador, a sensibilidade do *nostálgico melancólico* não é a tentativa de fazer com que o passado retorne ao presente, como asseveram em alguns momentos as autoras Svetlana Boym (2001), Linda Hutcheon (1998) e Pam Cook (2005). Pois além de saber que não se pode exatamente fazê-lo, não se quer transformar o presente com uma ideia do passado. Sobretudo, quer-se compreender o presente e o passado de maneira mais reflexiva e menos sonhadora, idealizada.

Uma das cenas de *Aqui* (2017), situada na segunda metade do livro, e que se passa no ano de 1973, revela uma espécie de *nostalgia* dentro da *nostalgia* (FIGURA 20). Uma família, que parece ser a mesma que acompanhamos no início da obra, assiste ao próprio passado através de uma tela que projeta filmes caseiros em que eles próprios, ainda crianças, são os personagens. Nesse ponto, dentro da narrativa, que é majoritariamente formada a partir da sobreposição de quadros de memórias, há um quadro em que o registro de um tempo passado é lembrado. Esse é, talvez, o momento mais visível desse traço nostálgico que

encobre toda a trama e que apela para uma sensação melancólica de contemplação do instante fugidio.



Figura 20: Uma família observa suas próprias cenas do passado.

Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

A julgar pelo modo como, nessa cena, Richard McGuire projeta duplamente uma época que pertence a um tempo do passado – tanto a que é vista por nós, quanto a que os personagens veem –, é possível perceber como ele nos convida a adentrarmos de vez nessa vibração nostálgica. Isso por sabermos, também, dos motivos que o levaram até uma visita aos registros filmicos e fotográficos de sua infância e que o impulsionaram para a construção dessa obra: a perda de alguns familiares. Deste modo, enxergamos, nessa cena, o principal exemplo ao qual o autor recorreu para falar do processo pelo qual ele passou. Percebemos ainda, nesse quadro, um gesto que imita o que nós, que lemos os momentos de recordação elaborados nesse livro, estamos fazendo o tempo todo diante de *Aqui* (2017).

Outra cena, essa de maneira mais subjetiva que a primeira, também nos remete aos sentidos de uma *nostalgia melancólica* em *Aqui* (2017). De novo, não por empregar um tom negativo de saudosismo ingênuo, mas por exprimir uma experiência no presente relativa a

uma experiência do passado (FIGURA 21). Antes de chegarmos até a cena em questão – situada quase ao final do livro, e que mostra um homem apresentando a lua para um bebê –, passamos por outros muitos quadros que apontam para as experiências vividas pelo homem que segura o bebê e a sua família nessa mesma *sala*. Deste modo, então, é como se o autor nos dissesse, com um cenário azulado e clareado pela luz do astro, alguma coisa sobre a continuidade da vida e a constante troca de uma geração por outra. Nesse sentido, o que percebemos é novamente a criação de um cenário *nostálgico melancólico* que insinua a experiência de uma saudade reflexiva dos momentos ínfimos que são perdidos com a passagem do tempo.

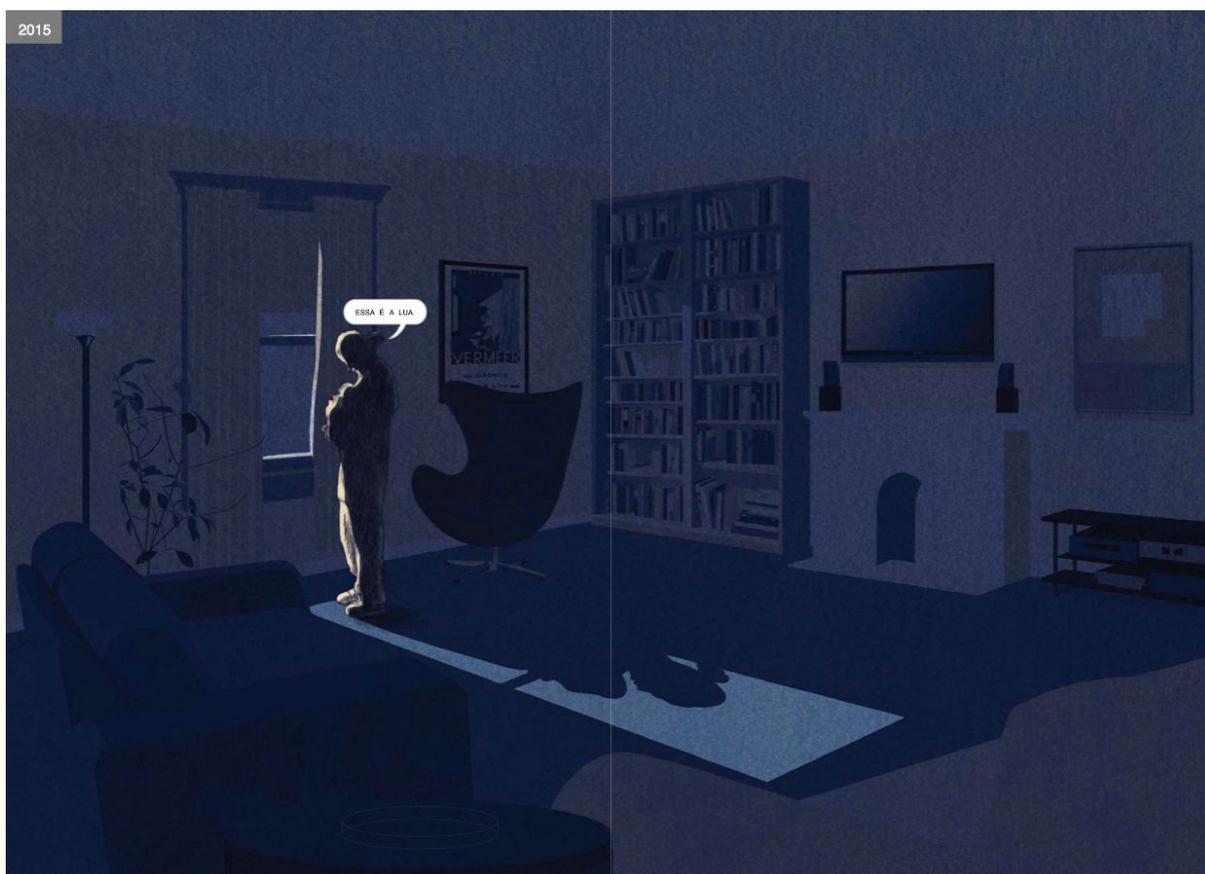


Figura 21: Um homem apresenta a lua para um bebê.

Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Diante disso, podemos perceber que alguns quadros em *Aqui* (2017) são especialmente construídos e ordenados como articuladores de um movimento que exprime uma *fuga do presente*. Entretanto, não podemos dizer que eles chegam a emular uma *recusa do presente*, tal como a posição mais conservadora da *nostalgia* quer indicar, pois há nessa

novela gráfica um deslocamento de quadros, no tempo e na página, que revela mais uma vontade de atravessar o passado, lembrando-o, do que de permanecer nele por muito tempo (BARBOSA, 2013).



Figura 22: Vários quadros vão sendo abertos como uma recordação do passado.

Fonte: *Aqui*, Richard McGuire, 2017.

Em linhas gerais, podemos dizer que *Aqui* (2017) faz uma aposta na utilização dos gestos de *delicadeza* no cotidiano por acreditar que eles são uma maneira mais possível de conseguir traduzir a *sutileza* dos afetos, tal como visto na cena do pai apresentando o mundo para o/a filho/a, e em tantas outras que capturam o momento de um abraço, de um beijo, etc. Para Denilson Lopes, “pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza é propor uma outra forma de encenar a realidade” (LOPES, 2007, p. 101). Desta maneira, o antídoto que, com essa narrativa, Richard McGuire parece oferecer para confrontar “um cinismo simulacral, que apenas vê na proliferação de imagens uma perda geral de sentidos (...)”, do qual Lopes (2007) fala, é o de inculcar em nós a ideia de uma *saudade* reflexiva como possibilidade para seguir adiante, porque o tempo não para (ibidem).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa foi construída a partir de uma vontade de compartilhar algumas impressões a respeito da obra *Aqui* (2017), de Richard McGuire, revelando os motivos pelos quais essa produção se revela tão comovente. Talvez por sentirmos muito instintivamente uma identificação com o cenário, e também em função do caráter autobiográfico dessa obra, duas questões, a que trata da importância do *lugar* e a que revela a potência do *cotidiano*, tenham sido escolhidas para a proposta de um caminho investigativo tão variado quanto esse que se pode fazer a respeito do livro.

A primeira vez que tive contato com a produção de Richard McGuire foi no início do ano de 2017, durante uma leitura da edição de novembro de 2015 da revista *Serrote*. Naquela ocasião, deparei-me, por acaso, com as quinze páginas de *Aqui* publicadas no periódico, antes do lançamento oficial da obra no Brasil, em julho de 2017. A princípio, quando contemplei aquelas cenas embaralhadas, senti-me como aquela pessoa que se insere em uma conversa já iniciada há algum tempo, entendendo somente a parte que lhe parece pertinente. Desta maneira, prossegui em uma leitura dos fragmentos da história como alguém que tenta encontrar a ponta de um fio, desenredá-lo, a fim de entender sua lógica. Para o quadrinista Chris Ware (2015), que assina um comentário crítico sobre a novela gráfica nessa mesma edição da *Serrote*, esse é um grande erro passível de ser cometido. Pois isolar o que essa narrativa abrange em partes é, para ele, como retirar dela justamente o seu poder de emocionar. Sendo assim, fui de novo até as páginas do livro, mas, naquele momento, já lendo-as por inteiro.

Depois disso, ainda em 2017, pude ver a obra completa, publicada no Brasil pelo selo *Quadrinhos na Cia.*, da editora *Companhia das Letras*. Também pude ler uma grande quantidade de críticas e comentários a respeito do lançamento. Ao contrário de mim, que não sabia que a produção era uma espécie de versão estendida da tirinha impressa em 1989 pela revista *Raw*, muitas pessoas aguardavam ansiosamente por esse trabalho – que demorou quinze anos para ser finalizado e que já tinha se consagrado mundo afora como uma das mais inovadoras produções em quadrinhos da história. A obra chegou a receber, em 2016, o prêmio de melhor álbum do ano no Festival Internacional de Angoulême, na França.

Para além da discussão principal sobre o carácter revolucionário da obra naquilo que se refere a questões como a definição e o formato dos quadrinhos, grande parte da visão crítica que acompanhou *Aqui* (2017), dentro e fora do Brasil, indicou uma característica considerada essencial deste livro: a elaboração dos sentidos de uma viagem no tempo. Deste modo, a maioria dos comentários e análises desprezava, de certa forma, o espaço da narrativa como articulador primordial para o desenvolvimento da história. Limitavam-se à constatação de que a trama acontecia a partir de um enquadramento fixo, o canto de uma sala.

Assim, o que tentamos empreender nesta monografia foi uma nova postura: olhar um pouco mais para o cenário de *Aqui* (2017), percebendo o espaço como um elemento fundamental para que Richard McGuire expressasse, de maneira delicada, detalhes importantes da vida cotidiana. Desta maneira, fez-se imprescindível entender mais profundamente os sentidos que envolvem o *lugar* e a maneira como esse termo é encarado em seu aspecto conceitual. Buscamos, então, como visto no capítulo 2 deste trabalho, acionar as principais perspectivas sobre o *lugar* nas duas áreas do conhecimento, a geografia e a arquitetura - com ênfase no urbanismo, que mais interagem com esse termo na condição de material ordenador de suas atividades. Também, procuramos apresentar, nessa primeira parte, uma visão sobre os lugares que apontam para a ligação deles com a memória.

Encontramos, pois, na geografia de perspectiva humanista, uma primeira e basilar reflexão científica sobre o *lugar*, que, entre outras coisas, evidenciou que ele estabelece uma ligação afetiva dos humanos com os espaços que habitam. Na visão da arquitetura, o *lugar* também é visto como um espaço geográfico ocupado pela existência humana, e, que, de maneira simbólica e subjetiva, diferencia-se de outros locais no Caos do mundo através de uma “aliança espiritual” que oferece abrigo e identificação para as pessoas.

Essas duas impressões sobre o *lugar* foram importantes para constatar algo que já suspeitávamos. *Aqui* (2017) evidencia um vínculo estreito entre a ligação de Richard McGuire com os espaços da narrativa e a memória afetiva do autor em relação a esses ambientes. O autor parece querer se deslocar no tempo por meio dos cenários que constrói, como um adulto que busca frequentar, em diferentes épocas, os lugares de sua infância. Com isso também podemos pensar que o trânsito dos objetos, e as várias aparências dos cenários retratados nessa obra, são elementos acessados por McGuire para demonstrar a mudança dos valores e dos símbolos que identificam as pessoas/personagens com o *lugar* onde elas vivem.

Já o raciocínio crítico do geógrafo Milton Santos nos ajudou a compreender que o *lugar* também é atravessado por forças objetivas, ou seja, que ele é constitutivo de uma totalidade socioespacial formada por uma rede de influências hegemônicas e não hegemônicas ligadas ao capitalismo e à globalização. Para Santos (2002), o *lugar* é uma espécie de condensador das dimensões locais que dão um nó na fábula do território globalizado e nas perversidades cometidas a serviço das leis que regem o mercado. Assim, na visão do geógrafo, os lugares são tipos facilitadores para um redimensionamento dos sujeitos no cotidiano e no reencontro deles consigo mesmos.

À vista disso, percebemos, na obra analisada, que Richard McGuire promove uma efetiva interação entre passado, presente e futuro ao montar as páginas sobrepondo cenários, e as (pequenas) experiências vividas nesses cenários, em diferentes datas. Nesse processo, McGuire toma a decisão criativa de fazer com que ordens discordantes se encontrem e, a partir daí, constrói um jogo narrativo que nos lança simultaneamente a espaços com grande potência de identificação, como os da *sala*, de observação e perspectiva histórica, como os da *vista do outro lado da rua*, de contemplação e reflexão, como os da *paisagem*, e de expectativa, como os do *futuro*. Realiza, assim, um resgate dos sentidos que definem a experiência humana na terra, desde o seu caminho infinitamente pessoal até o da coletividade.

Entendemos, a partir desses aspectos, que, na estrutura de *Aqui* (2017), em que as memórias de um *lugar* servem ao desenho de diferentes acontecimentos – um sobreposto ao outro – está colocada também o sentido dessa possibilidade vislumbrada por Santos (2002), de o *lugar* ser um mediador para a conciliação de nós mesmos com aquilo que é mais interessante em nosso relacionamento com os espaços. Nesse ponto, alguns movimentos do cotidiano foram observados como determinantes dessa sensação que a obra elabora: aquela de (se) voltar insistentemente para *casa*, ainda que discursivamente.

Ao propor uma *poética do cotidiano* na contemporaneidade, o pesquisador Denilson Lopes afirma que é preciso enfrentar o dilaceramento das atuais transformações urbanas e midiáticas com a aplicação de um olhar ético e estético direcionado aos espaços da intimidade. Enxergamos, nesse exercício teórico do pesquisador – de contemplar produções com estéticas de contenção e encenação minimalista, traduzindo uma “fisionomia do comum” e conjugando uma dimensão crítica e poética do cotidiano – um caminho especulativo que vai de encontro à nossa percepção de alguns dos temas tratados na narrativa de *Aqui* (LOPES, 2007, p. 40).

Notamos, desse modo, que a *efemeridade* associada à *leveza* de mover-se no tempo, assim como o *tédio* e a *repetição* das banalidades vividas de forma *sublime* todos os dias, e a *nostalgia melancólica* que reconhece as *sutilezas* e reflete sobre o passado, participam, juntas e ao mesmo tempo, nessa obra, de um argumento narrativo voltado para as questões pequenas e mínimas, mas ainda assim significativas e grandiosas. Foi sob essa perspectiva que nossa visão analítica pendeu para o fio condutor da *delicadeza* sugerido por Lopes (2007), no sentido de que percebemos, em *Aqui*, a impressão de um gesto poético, artístico, e por isso crítico, de revelar uma história sobre as coisas comuns (e em comum) do mundo.

Na atualidade, vivemos o apogeu de uma sociedade que espetaculariza a própria intimidade em troca de curtidas e popularidade virtual nas redes sociais. Assim, é importante ressaltarmos o quanto nos parece evidente essa diferença entre as imagens espetaculares do cotidiano, como as que foram observadas em *Aqui* (2017), e aquelas produzidas de maneira espetacularizada nas redes sociais em função dessa alienação tão manifesta nesse ambiente virtual. As primeiras, como dissemos, traduzem o sentido de perceber uma grandeza no ínfimo. Já as segundas são uma espécie de culto às aparências.

Esperamos que as discussões suscitadas por esse trabalho – principalmente no que diz respeito à importância de nos conciliarmos com o nosso *lugar* de origem, para enxergarmos melhor de onde e do que viemos – possam contribuir para o reconhecimento da necessidade, cada vez mais urgente, de reencontrarmos os sentidos da existência humana. Também desejamos que as impressões aqui colocadas orientem outras e novas percepções sobre *Aqui* (2017), esse trabalho inesquecível de Richard McGuire.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cyntia (2008). **Lugar de memória ... memórias de um lugar: patrimônio imaterial de Igatu, Andaraí, BA**. V. 6, n. 3, p. 569-590.

ARANGURI, Luís. Here – Richard McGuire. **Revista Antílope**. 03 jul. 2017. Disponível em: <http://www.clientes.tresdesign.com.br/antelope/here-richard-mcguire/>. Acesso em: 13 mai. 2019.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARBOSA, André Antônio. **Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3).

BERGAMIM, Juliane Stenzinger (2013). Arquitetura e geografia: como as diferentes ciências conceituam lugar. **Revista Unioeste**, Paraná, v. 06, n. 02, p. 167-180. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/geoemquestao/article/view/6470/6382>. Acesso em: 22 dez. 2018.

BOYM, Svetlana. *Taboo on nostalgia?*. In: **The Future of Nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

CARVALHO, Beatriz. **O processo de Legitimação cultural das histórias em quadrinhos**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo, Programa de Pós graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2017.

CASEY, E. S. **The Fate of Place. A Philosophical Story**. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

CASTELLO, Lineu. **A percepção de lugar. Repensando o conceito de lugar em Arquitetura-Urbanismo**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2007.

COELHO NETTO, José Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, (edição original s/d.) 1999. 178 p.

COOK, Pam. *Screening the past: memory and nostalgia in cinema*. Oxon: Routledge, 2005.

COSTA, Fábio R. (2014). O conceito de espaço em Milton Santos e David Harvey: uma primeira aproximação. **Revista Percurso - NEMO**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 63- 79.

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Estud. av. [online]. 2006, vol.20, n.56, pp.237-250. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n56/28637.pdf>

FERNANDES, Pablo Pires. Chega ao Brasil a graphic novel *Aqui*, de Richard McGuire. **Diário de Pernambuco**. 01 out. 2017. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/10/01/internas_viver,724714/chega-ao-brasil-a-graphic-novel-aqui-de-richard-mcguire.shtml>. Acesso em: 25 abril. 2019.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: PUF, 1999.

HARVEY, David. *From space to place and back again*. In: **Justice, nature and the geography of difference**. Oxford: Blackwell, 291-326, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Irony, Nostalgia and the Postmodern*. **University of Toronto English Library**, 1998.

ISENBERG, Kate. History. **Ctrl + Option**. 2004. Disponível em: <http://ctrloption.getamac.net/history.html>. Acesso em: 15 abril. 2019.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LOPES, Denilson. O Local, O Comum e o Mínimo. In: **No Coração do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/5023879/O_Local_O_Comum_e_o_M%C3%ADnimo>. Acesso em: 19 maio. 2019.

LOPES, Denilson. **Chuy**. **Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos**, [S.l.], n. 1, p. 161-171, jul. 2014. ISSN 2422-5932. Disponível em: <<http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/article/view/109>>. Acesso: 06 maio. 2019

MACIEL, Nahima. Graphic novel de Richard McGuire desafia o tempo. **Blog Leio de tudo - Correio Braziliense**. 30 out. 2017. Disponível em: <http://blogs.correiobraziliense.com.br/leiodetudo/graphic-novel-de-richard-mcguire-desafia-o-tempo/>. Acesso em: 20 abril. 2019.

MARINO, Dani. Aqui – de Richard McGuire. **Illuminerds**. 09 ago. 2017. Disponível em: <http://www.illuminerds.com.br/aqui-de-richard-mcguire/>. Acesso em: 10 mai. 2019.

MCGUIRE, Richard. "**Ctrl**". *Timothy McSweeney's Quarterly Concern*, n. 13, p. 188 - 193, 2004.

MCGUIRE, Richard. Richard McGuire. [Entrevista concedida a] Xavier Guilbert. **Du9 - l'autre bande dessinée**. 30 jan. 2015. Disponível em: <https://www.du9.org/entretien/richard-mcguire-2/>. Acesso em 30 fev. 2019.

MCGUIRE, Richard. Tudo é impermanente - quatro perguntas a Richard McGuire. [Entrevista concedida a] Alice Sant'Anna. **Blog IMS**. 04 jan. 2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/tudo-e-impermanente-quatro-perguntas-a-richard-mcguire/>. Acesso em: 05 mar. 2019.

MCGUIRE, Richard; tradução Érico Assis. **Aqui**. 1ª ed. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2017.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NORBERG-SCHULZ, Christian-. (1983). *Arquitetura ocidental – la arquitetura como historia de formas significativas*. Barcelona: Gustavo Gili.

QUEIROZ, Thiago A. N (2014). **Espaço geográfico, território usado e lugar: ensaio sobre o pensamento de Milton Santos**. Para Onde!?, 8 (2): 154-161, ago./dez.

REIS-ALVES, L. A. O conceito de lugar. **Arquitextos**, São Paulo, 08.087, Vitruvius, ago 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>. Acesso em: 10 fev. 2019.

RIBEIRO, Amanda. Em HQ 'Aqui', Richard McGuire narra história não linear do mundo. **Folha de São Paulo (Folha digital)**. 02 out. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923420-em-hq-aqui-richard-mcguire-narra-historia-nao-linear-do-mundo.shtml>. Acesso em: 18 abril. 2019.

SANTOS, Milton. et al. (orgs.) **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec. 1994.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico científico informacional**. 5ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHNEIDER, Greice. *Comics and Everyday Life: from Ennui to Contemplation*. **European Comic Art**, v. 3, p. 37-64, 2010.

SCHNEIDER, Greice. **Cheios de Nada**. Antílope, São Paulo, p. 37 - 39, 01 fev. 2013.

SCHUESSLER, Jennifer. *Sharing a Sofa With Dinosaurs*. **New York Times**. 25 set. 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/09/26/books/here-richard-mcguires-book-an-exhibition-at-the-morgan.html>. Acesso em: 25 abril. 2019.

SOBOTA, Guilherme. 'Aqui', graphic novel de Richard McGuire, sai no Brasil com status de obra-prima. Estadão - **Portal do Estado de S. Paulo**. 09 set. 2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,aqui-graphic-novel-de-richard-mcguire-sai-no-brasil-com-status-de-obra-prima,70001978459>. Acesso em: 22 mar. 2019.

TERRON, Reiners Joca. Com 'Aqui', Richard McGuire inventa a máquina do tempo. **Folha de São Paulo (Folha digital)**. 02 out. 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923422-com-aqui-richard-mcguire-inventa-a-maquina-do-tempo.shtml>. Acesso em: 27 abril. 2019.

TUAN, Yi Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

WARE, Chris; tradução Isabel Malzoni. A novela gráfica que mudou tudo. **Revista Serrote**. V. 21, p. 129 -131, 2015.

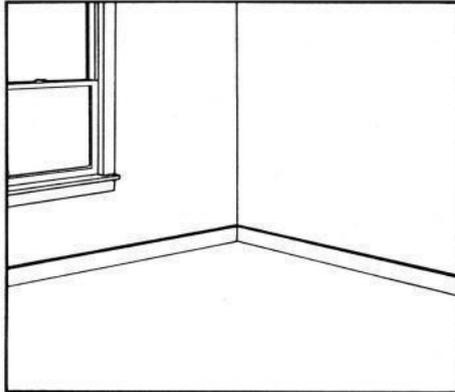
WILD, Bianca. **Entre memória e história- a problemática dos lugares – Pierre Nora - Projeto história – São Paulo – 1993**. Recanto da resenha, ago 2016. Disponível em: <http://recantodaresenha.blogspot.com/2016/08/entre-memoria-e-historia-problematca.html>. Acesso: 02 abril. 2019.

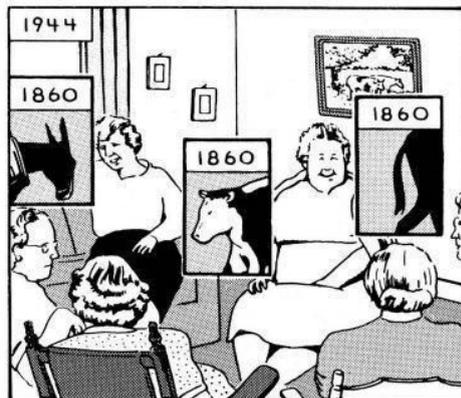
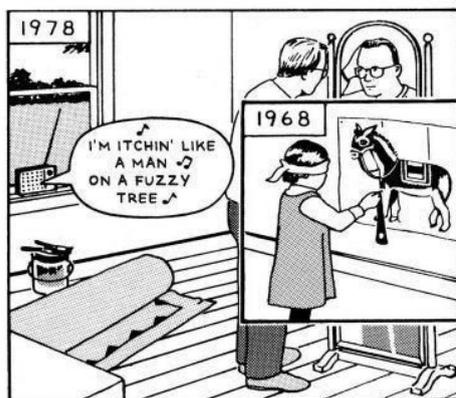
ANEXOS

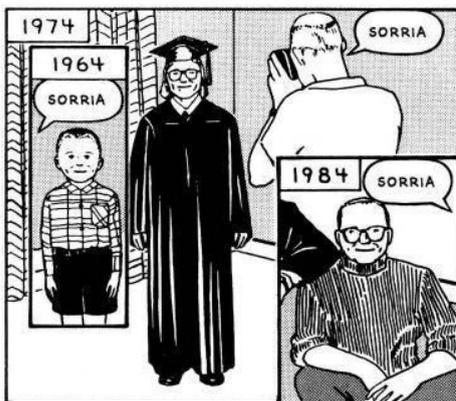
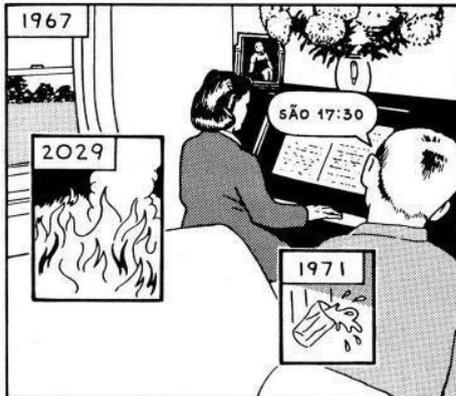
AQUI

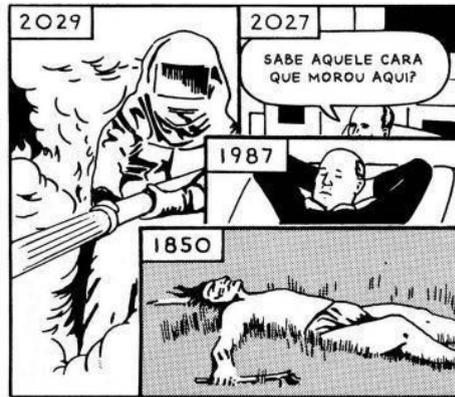
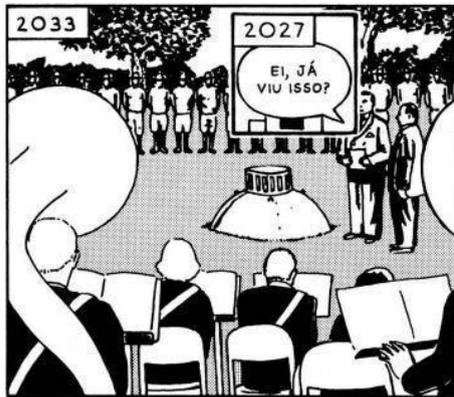
RICHARD McGUIRE

TRADUÇÃO: ÉRICO ASSIS









FONTE: COMIQUITA, SANS

