

## **Sobre a perda do invisível: aspectos psicanalíticos em *A Liga Extraordinária: 1898***

### **About the loss of the invisible: psychoanalytic aspects of *The League of Extraordinary Gentlemen: 1898***

**Daniel Baz dos Santos<sup>1</sup>**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul

**Lucilene Canilha Ribeiro<sup>2</sup>**

Instituto Federal do Rio Grande do Sul

#### **Resumo**

Discute alguns aspectos psicanalíticos de *A Liga extraordinária: 1898*, de Alan Moore e Kevin O'Neill, considerando as reflexões de Didi-Huberman sobre a visualidade e suas manifestações, as quais entendem o fenômeno visual como um processo de aparição e desaparecimento, ganho e perda, esquecimento e retenção. Para isso, analisamos algumas cenas protagonizadas pelo personagem Hawlet Griffin, também conhecido como Homem Invisível, visto que elas permitem entender de que maneira os quadrinhos se configuram na linguagem mais preparada para compreender os desdobramentos estéticos das conclusões divulgadas pelo teórico francês, além de oferecer novas possibilidades hermenêuticas que complementam e ampliam as leituras já realizadas sobre esta narrativa gráfica.

**Palavras-chave:** História em quadrinhos. Psicanálise. Moore, Alan (autor). O'Neill, Kevin (autor). Homem Invisível (personagem).

#### **Abstract**

Discusses some psychoanalytic aspects of *The League of Extraordinary Gentlemen*, by Alan Moore and Kevin O'Neill, considering Didi-Huberman's reflections about visuality and its manifestations, which understand the visual phenomenon as a process of appearance and disappearance, gain and loss, forgetting and withholding. For this purpose, we analyze some scenes performed by Hawlet Griffin, also known as The Invisible Man, as they allow understanding how comics are the most prepared language to comprehend the aesthetic

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras, com ênfase em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul. Email: [dbazdossantos@yahoo.com](mailto:dbazdossantos@yahoo.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6693-1404>.

<sup>2</sup> Doutora em Letras, com ênfase em História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Pesquisadora no Núcleo de Ensino e Pesquisa em Gênero e Sexualidade no Instituto Federal do Rio Grande do Sul, campus Rio Grande. Email: [lucilenehrs@yahoo.com.br](mailto:lucilenehrs@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3085-0052>.

developments of the conclusions developed by the French theorist. Besides, this approach makes it possible to offer new hermeneutic possibilities that complement and expand the readings about this graphic narrative.

**Keywords:** Comics. Psychoanalysis. Moore, Alan (author). O’Neill, Kevin (author). Invisible Man (character).

## Introdução

Este trabalho tem como pressuposto teórico o pensamento de Georges Didi-Huberman (2010) sobre o fenômeno visual. Em suas reflexões, o autor parte de uma perspectiva psicanalítica para, cotejando-a com outros vieses, dos quais se destaca Walter Benjamin, efetivar uma nova abordagem de interpretação das artes plásticas. Dentre suas inúmeras contribuições – muitas das quais emergirão do contato direto com o *corpus* deste artigo, ou seja, *A liga extraordinária: 1898* (2019), de Alan Moore (roteiro) e Kevin O’Neill (arte) – destaca-se a convicção de que a visualidade é, na mesma medida, um processo de aparição e de desaparecimento. Melhor dizendo, a fruição de imagens se desenvolve em um jogo entre o perder e o reter, em um espaço intervalar, repleto de fantasmas e resíduos, que exige, por parte do espectador, um processo ativo de escavação, dinâmica que, na concepção do teórico francês, configura o ato de olhar.

Contudo, este estudo pretende também demonstrar a maneira pela qual esses processos de retenção e progressão, de avanço e de recuo, em que a descontinuidade é um valor essencial da própria imagem e de suas expressões, adquirem um caráter poético fundamental na composição de histórias em quadrinhos (o que as diferencia de outras linguagens visuais), posto que, nelas, o meio se desdobra em um território anfíbio, no qual os valores do tempo estão condicionados à disposição espacial (MCCLLOUD, 2005). Essa conduta subordina-se a um jogo de antecipações e prolongamentos, regidos por um ideal de copresença e de codependência, base da ideia de “solidariedade icônica”, que Thierry Groensteen apontou como fundante nas narrativas gráficas (GROENSTEEN, 2013), em que o estático se torna cinético por um ato de imaginação (SOUSANIS, 2017), e cujos fundamentos se estabelecem no terreno fraturado – feito de itens que se evadem e de outros que permanecem – da sarjeta. Dessa forma, as reflexões de Didi-Huberman permitem estabelecer novos parâmetros estéticos para compreender certas possibilidades narrativas e simbólicas da nona arte enquanto forma. Em outras

palavras, é possível afirmar que nenhuma linguagem de natureza visual usufrui das possibilidades narrativas e expressivas do estatuto da imagem, como descrito por Didi-Huberman, com a complexidade das histórias em quadrinhos.

Com intenção de exemplificar esse fenômeno, este trabalho proporá uma leitura dos dois primeiros arcos da série *A liga extraordinária: 1898*, com ênfase na representação do personagem Homem Invisível, visto que, nas passagens envolvendo o infame membro da Liga, os processos atinentes à experiência visual, enquanto fenômeno cindido e descontínuo, apresentam um potencial mimético complexo, prenhe de possibilidades narratológicas que evidenciam a natureza cindida e descontínua do fenômeno visual. Naturalmente, os desdobramentos crítico-teóricos desta análise serão melhor elaborados (e demonstrados) na hermenêutica da obra, ficando alguns pontos melhor esclarecidos por intermédio da observação do objeto de estudo deste artigo.

Este trata das histórias contidas nas doze primeiras edições idealizadas por Alan Moore e Kevin O'Neill, reunidas em volume único quando da publicação no Brasil pela editora Devir, de São Paulo, no ano de 2019. Nessa obra, diversos personagens, majoritariamente da literatura inglesa do século XIX, convertem-se em uma espécie de força-tarefa, com o objetivo de proteger a Inglaterra de ameaças diversas. A revista se associava à linha editorial capitaneada pelo roteirista inglês para a editora *Wildstorm*, dentro de um projeto que imaginava como seria o mercado de quadrinhos, caso os super-heróis não tivessem existido. Nestas circunstâncias, é como se Moore sugerisse que o espaço deixado pelos campeões de capa e *collant* seria ocupado pelos heróis da literatura, especialmente aqueles provenientes de subgêneros como a fantasia e a ficção científica. De acordo com Ivana Emily Škoro (2020), o desenrolar da série se caracterizaria pela atitude ambígua de, por um lado, homenagear a postura dos personagens da era vitoriana e, por outro, criticá-la, tendo como base estilística a cultura *steampunk*, condicionada, ainda segundo a autora, pelo choque entre a poética do pós-modernismo e as convenções do gênero fantástico.

Em linha semelhante, Jeff Thoss (2015) situa o trabalho de Moore e O'Neill na vertente da ficção neo-vitoriana, responsável por revisar, e, em certa medida, subverter os tropos narrativos e arquétipos da cultura popular. Além disso, ainda de acordo com o pesquisador, a dupla criativa se apropria também da história da mídia impressa, em suas transformações físicas e editoriais, estabelecendo intertextos com

colagens de jornais, romances, *penny dreadfuls* e, claro, com outros formatos de histórias em quadrinhos. É possível complementar as reflexões de Thoss, argumentando que todas estas performances discursivas promovem uma série de permutas híbridas, que povoa a trama com regimes de leitura que atuam ativamente em estratégias de desconfiguração e reintegração, promovidas pelas diversas referências utilizadas pelos autores. É a esse território sobrecarregado de aproximações e distanciamentos que se incorpora a representação do personagem Homem Invisível, cuja atuação deve ser examinada à luz da disposição diegética (formal e conteudística) de sua efabulação.

### 1 - Entre o desejante e o repulsivo

Em ordem de realizar este escrutínio, começemos por uma cena do primeiro volume de *A liga extraordinária: 1898*. Nela, Alan Quatermain (de *As minas do rei Salomão*<sup>3</sup>), Mina Murray (de *Drácula*<sup>4</sup>) e Capitão Nemo (de *20 mil léguas submarinas*<sup>5</sup>) – depois de serem convocados por Champion Bond, a mando do misterioso “M”, para compor uma liga de seres extraordinários aptos a defender a Inglaterra – vão a uma escola de moças para investigar casos de concepção imaculada referentes a três estudantes virgens que teriam engravidado do Espírito Santo. Chegando lá, o trio descobre que Hawlet Griffin, ex-estudante da universidade de Londres, supostamente morto um ano antes, é o verdadeiro autor das gestações inesperadas, aproveitando-se de sua invisibilidade para violar as jovens. A página em que descobrimos isso (fig. 1), e que apresenta o personagem Homem Invisível (WELLS, 2019), talvez o ser mais ignóbil de toda a história da Liga, aproveita-se de uma crença no estatuto da imagem enquanto fenômeno ambivalente que oscila entre o ter e o perder, o aproximar e o distanciar, o presente e a memória.

<sup>3</sup> HAGGARD, Henry Rider. *As minas do Rei Salomão*. Londrina: Principis, 2019.

<sup>4</sup> STOKER, Bram. *Drácula*. Londrina: Editora Principis, 2020.

<sup>5</sup> VERNE, Jules. *20 mil léguas submarinas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Figura 1 – Encontro com o Homem Invisível



Fonte: MOORE; O'NEILL, 2019, p. 60. Acervo dos autores.

A sequência que culmina nesta página se inicia com os demais membros da Liga Extraordinária escutando um gemido vindo do dormitório das alunas. Por conta disso, as personagens se dirigem para o local, com o intuito de verificar se estão diante de mais uma das supostas manifestações do Espírito Santo. A prancha na qual estes ocorridos são apresentados termina com as personagens, no último quadro, diante da porta do quarto, observando aquilo que se sucede no seu interior. Imprime-se no leitor, portanto, um desejo de ver, uma necessidade, com requintes voyeuristas, sem a qual a página seguinte não funciona completamente. Nesta temos apenas dois quadros, escolha esta que quebra o ritmo da história como ele vinha sendo conduzido até então, posto que as cenas imediatamente anteriores se revezam em páginas de quatro a sete quadros, nunca menos.

Por conta disso, há aqui uma ênfase maior na dinâmica entre as duas vinhetas apresentadas na prancha e seus conteúdos complementares. Na primeira delas, vemos as estudantes em volta de uma de suas colegas, que parece flutuar no centro da imagem. Sua posição deixa claro que ela está sendo vítima de estupro por parte da personagem invisível. O que impressiona, contudo, assim que o choque inicial se ameniza, são os

olhares das demais meninas que se encontram ao redor da companheira violentada. Enquanto algumas fitam diretamente a agressão sofrida, outras evitam contemplá-la, prostrando-se com olhares perdidos, apontados para diferentes direções.

Essa necessidade de posicionar aqueles que veem no interior da sequência, já antecipada, como foi posto, na cena anterior, é confirmada pelo segundo quadro, de menor extensão, horizontal e cujo requadro se situa dentro do hiperrequadro (que aqui se confunde com o requadro da primeira página). Nele, temos quatro personagens, três delas sendo membros da Liga, que apenas observam e se espantam, enquanto uma delas aponta diretamente para a cena que acabamos de observar. Em outras palavras, o episódio é precedido e sucedido por imagens que tematizam a necessidade/vontade de olhar.

A partir de toda essa dinâmica, na qual se mimetiza o sujeito que observa e julga, a obra acessa aquilo que a teoria psicanalítica chama de “pulsão escópica” (AUMONT, 2012), conceito de fundo lacaniano que se refere à necessidade de ver, ou seja, que qualifica o ato de olhar como fenômeno desejante de um espectador que atua de forma habilitadora e censuradora. Sendo assim, ele não apenas observa, mas também é observado pelo objeto de sua contemplação. Segundo Lacan, o ato de olhar seria justamente o processo de elisão que medeia nossa relação com as coisas, “constituída pela via da visão e ordenada nas figuras de representação” (LACAN, 1985, p. 74, escrito originalmente em 1964), na qual há algo em permanente trânsito, volúvel e transmissível. Diferente do “ver”, ação regida por um “eu”, o “olhar” exige que o sujeito entenda sua condição de objeto que também é visto, obrigando-o, portanto, a lidar com eventos de aquisição e perda do olhar do outro.

Em cenas como esta de *A Liga extraordinária: 1898*, na qual se expõe um intrincado jogo de olhares entre as personagens, este efeito se torna ainda mais decisivo no tecido hermenêutico delineado pela obra. Com efeito, todos esses jogos polivalentes de perspectiva (associados ao desejo de ver) se aprofundam ainda mais quando percebemos que Griffin não está ali, no sentido de que não há informações, dentro da mancha gráfica, que o visibilize para nós, ainda que todas as posições performadas pelos demais indivíduos que participam da cena, estejam condicionadas à sua presença, o que intensifica o descompasso disruptivo, previsto por Lacan, entre aquilo que vemos e o que nos olha.

Em que pesem certas particularidades desses mecanismos de vetorização do olhar, como aquelas apresentadas por Laura Mulvey – que ressaltou os aspectos contraditórios da escopofilia, oscilantes entre o “prazer em usar outra pessoa como

um objeto sexual através do olhar” (MULVEY, 1983, p. 360) e o “narcisismo empreendido pela “identificação com a imagem vista.” (MULVEY, 1983, p. 360), além de se desdobrarem em práticas que articulam o desejo dentro da ordem simbólica – pretendemos abordar estas questões dentro do viés efetivado por Thierry Groensteen (2015). Ao explicar aquilo que entende por “artrologia restrita” das narrativas gráficas, conceito que abarca as relações semânticas que se sucedem no processo de decupagem de uma história em quadrinhos, o autor explica que o conceito de vetorização se aplica melhor às narrativas gráficas do que ao cinema, por conta de dois motivos principais. Primeiro, em decorrência da estabilidade dos quadros, posto que os movimentos internos da imagem não se opõem ao sentido de leitura. Além disso, os signos utilizados na Nona Arte são regidos pelo multirrequadro, o qual, no Ocidente, convencionou uma fruição da esquerda para a direita (GROENSTEEN, 2013). Contudo, se a leitura é vetorizada em coordenadas mais estáveis, a construção dos sentidos articulados pelo roteirista e desenhista ocorre em uma vetorização plurívoca, que só se revela de forma escalonada, estando o leitor ocupado em penetrar as diversas camadas de significado da obra gráfica diante de si. É com esse universo multimodal e heterogêneo que os olhares enviesados e pluridirecionados das personagens na página de *A Liga extraordinária: 1898* aqui citada (fig. 1), se relaciona, cindindo a mimese do estupro cometido pelo Homem Invisível em um potencial escopofílico, isto é: desejante, pois deseja ver o que está ocorrendo na página; e repulsivo, visto que se desconforta com os conteúdos apresentados.

## 2 - As distâncias do visível

Para nos aprofundarmos em relação aos demais componentes constantes nessa apresentação do Homem Invisível, é necessário recorrer ao trabalho de Georges Didi-Huberman, especialmente àquele desenvolvido no volume *O que vemos, o que nos olha*, no qual o autor, historiador e filósofo da arte, apresenta uma série de noções teóricas que permitem iluminar as escolhas narrativas, estéticas e éticas tomadas por Alan Moore e Kevin O'Neill, além de reelaborar os preceitos lacanianos já mencionados. Unindo estes princípios a outros decorrentes da fenomenologia (principalmente na vertente idealizada por Merleau-Ponty, 1999, 2012), o teórico francês apresenta a relação intrínseca entre as noções de “ver” e a de “possuir”

naquilo que considera os fundamentos da manifestação imagética, atestando que toda imagem visual é inseparável de uma ideia de perda:

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Com base nessa concepção, o teórico pode então concluir seu raciocínio nos seguintes termos:

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é, quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Essa reflexão só se sustenta completamente se entendemos como Didi-Huberman conceitualiza o ato de ver. Segundo ele, há que se pensar em uma relação dinâmica entre este ato, que nunca é meramente mecânico, e o ato de “dar a ver”, que nunca é simplesmente unilateral. Pelo contrário:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

De acordo com o autor, é justamente neste espaço inquieto, suspenso, impreciso, dialético e contraditório entre o que vemos e o que nos olha que é possível circunscrever uma abordagem do fenômeno visual. É também nestes termos que se torna possível propor uma leitura de certas realizações gráficas, como esta idealizada por Moore e O'Neill. Seu componente principal é justamente o caminho percorrido pelas zonas observáveis e de observação, desenvolvidas pelos inúmeros seres em seu interior, mantenedores de um ritmo preciso, que se processa por intermédio de avanços e recuos contemplativos, de expansão e retração, sístole e diástole, cujo centro, se é possível definir algum, é justamente a inconstância, ou, melhor dizendo,



a instabilidade de um visível que é, fundamentalmente, perda. Toda a performance diegética do episódio se sustenta em algo que não pode ser retido, não é apenas presença, e, justamente por isso, se apresenta diante de nós em seu estatuto visual.

Em ordem de abrangermos outras camadas envolvidas nesse processo, parece fortuito acompanhar a leitura que Didi-Huberman faz da famosa passagem de Freud em *Além do princípio do prazer*<sup>6</sup>. Nela, o pensador tcheco nos apresenta a brincadeira do “Fort-Da”, executada por seu neto com um carretel de madeira preso por um barbante no seu berço. O jogo consistia em lançar o objeto para além da cortina que cerca o leito e, em seguida, puxá-lo de volta. Cada um dos gestos efetivados pela criança era acompanhado pelas palavras “Fort” (algo como “Vá embora”) e “Da!” (termo que pode ser traduzido como “Aqui está”). Freud viu aí, no divertimento com algo que se afasta para ser recuperado logo em seguida, uma atividade de fundo simbólico, com a qual o indivíduo em formação aprende a lidar com a partida e a ausência da mãe, tratando e, em parte, superando, o trauma da ausência da figura materna no contexto do lúdico.

Partindo de Freud, o que Didi-Huberman faz, por seu turno, é sinalizar para a importância da experiência visual dentro dessa série de aparecimentos e desaparecimentos relatada na brincadeira do Fort-Da:

Então compreendemos melhor de que modo também o pequeno objeto, o carretel, tende a sustentar-se numa imagem visual – pois visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento, como sempre *frágil resto* -, e de que modo esse reaparecimento pode suportar, no exemplo freudiano, algo como um arqueologia do símbolo. É que o carretel só é “vivo” e dançante ao figurar a ausência, e só “joga” ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82-83)

Por esta via, é somente quando some, deixando de ser visto, que o carretel se torna verdadeiramente imagem visual. Sua ausência é essencial para que ele adquira conteúdo. Em outras palavras, é impossível compor ontologicamente/conceitualmente a imagem sem considerar, por um lado, o desejo de retê-la e, por outro, a inevitabilidade de sua perda, sendo esse vazio da coisa ausente a lacuna essencial processada no interior da subjetividade que vê. Somente por intermédio dela, os fenômenos podem se tornar

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

verdadeiramente visíveis. Em outras palavras: sem esta falta, não há ato de olhar. Ainda de acordo com o autor,

[...] o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge, tampouco é visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo. O que a criança vê, um jogo do próximo e do distante, uma *aura* de objeto visível, não cessa aqui de oscilar, e constantemente inquieta a estabilidade de sua própria existência: o objeto se arrisca constantemente a se perder, e também o sujeito que dele ri. A dialética *visual* do jogo – a dialética do jogo visual – é assim também uma dialética de alienação, como a imagem de uma coerção do sujeito a desaparecer ele próprio, a *esvaziar os lugares*. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 96-97)

Com efeito, o jogo do Fort-Da permite que a criança produza um lugar para pôr aquilo que se ausenta e para onde dirigir seu pasmo permanente em relação à convivência fundamental do *ver* e do *perder* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108). Esse sentido lúdico perpassa toda a atuação do Homem Invisível nas histórias de *A Liga Extraordinária: 1898*. Para começar, por ser uma figura inconfiável e ardilosa, é natural que nos perguntemos em quais cenas a aparente ausência da personagem pode indicar justamente sua presença. Essa procura é incentivada pela própria narrativa em determinados trechos, como naquele em que descobrimos que Griffin esteve ouvindo toda a conversa de Moriarty com seu empregado (DIDI-HUBERMAN, 2010), conteúdo revelado pelo índice de sua risada ao fim da página.

Outro dado importante para que se avance nos campos semânticos desvelados por essa primeira aparição do Homem Invisível nas histórias da Liga Extraordinária, refere-se ao vínculo fundamental que se estabelece entre sua invisibilidade e a atribuição dos estupros cometidos por ele ao Espírito Santo, o que tenta solucionar a falta de componentes/comprovações de ordem imagética por intermédio da explicação religiosa. De acordo com Didi-Huberman, uma das maneiras de se dar às costas à complexidade da experiência visual é justamente a de reduzi-la a um exercício de crença, no qual o autoritarismo e o dogmatismo atuam de forma teleológica e metafísica, isto é, em busca de um invisível que se daria a prever, anulando, portanto, a experiência visual em sua natureza subjetiva e fraturada, o que oculta, dessa forma, seu fluxo fulcral de aproximação e distanciamento.

Por esta razão, somente quando Murray despeja em Griffin o conteúdo de um balde de tinta branca, tornando visível parte de sua corporeidade, torna-se possível expor o todo paradoxal do ato de ver – conduta feita de visibilidade e invisibilidade – e o maníaco pode enfim ser detido, além de, temporariamente, controlado. Para a história, é essencial que ele seja visto (por nós e pelas personagens), mesmo que parcialmente, para que seja viável interromper suas ações. Há em todo esse excerto, portanto, a exposição da linguagem visual artística em seus desdobramentos expressivos, simbólicos e éticos.

#### **4 - A violência do olhar**

Para que sigamos com a investigação desse ponto, contudo, é necessário atentar para outra cena protagonizada pelo Homem Invisível, situada no segundo volume de *A Liga extraordinária: 1898*, quando as personagens devem deter um ataque alienígena inspirado no livro *A guerra dos mundos*, de H.G Wells (2000). No episódio em questão, Griffin ataca Murray depois que ela o flagra bisbilhotando o mapa com as posições planejadas pela artilharia inglesa para conter a invasão, sucedido que revela o óbvio: Griffin é um traidor a serviço dos seres extraterrenos. Após ser descoberto, portanto, o sujeito ataca a mulher, em ato de intensa violência gráfica (figs. 2 e 3).

Figuras 2 e 3



Fonte: MOORE; O'NEILL, 2019, p. 236-237. Acervo dos autores

A ação em si é narrada utilizando integralmente os quadros de duas páginas. Dessa forma, no começo do quadro que vem a seguir já estamos em outro cenário e em diferente núcleo dramático. Essa disposição usufrui das virtudes do hiperquadro, pois cria uma espécie de equilíbrio estrutural, que será melhor analisado em outro ponto deste artigo. Por ora, é preciso notar que o *layout* de ambas as páginas segue um padrão regular. Tem-se três tiras horizontais, cada qual com três quadros, em um esquema que ficou conhecido como *9-panel grid*, e que, inspirado nos trabalhos de Steve Ditko para as histórias do Homem-Aranha, se popularizou justamente em outro trabalho de Alan Moore (2020), *Watchmen*. A cena anterior à agressão, mostra a personagem se aproximando de uma porta entreaberta e observando o mapa sigiloso que paira no ar, como se levitasse. Mais uma vez, antes de introduzir as ações do Homem invisível, Moore e O'Neill nos conduzem ao terreno da “pulsão escópica”, tematizando o desejo de ver como prévia irônica do que está por vir: a representação da polivalência do olhar e da imagem visual.

Em cada quadro, acompanhamos, simultaneamente, uma ação de Griffin e outra de Murray, que sucumbe à agressão física do perverso inimigo. Por esta via, situa-se outro aspecto da dinâmica presença-ausência do Homem Invisível, antevista na análise da cena decorrida na escola de moças, já que o corpo da mulher violentada está disposto na cena em função das ações do indivíduo que a violenta, composição que enfatiza simbolicamente o desejo de abandono e impotência vivenciado por Murray. Além disso, ao não mostrar o agente da brutalidade, Moore e O'Neill nos obrigam a efetivamente visualizá-lo, ou seja, a resgatá-lo na memória individual que temos dele, a retê-lo em nossa mente, ainda que ele nos cause repulsa. Em outras palavras, há aqui um lugar vazio onde nós, em um esforço consciente, posicionamos/refiguramos o homem vicioso e sua mímica agressiva, permitindo que ele adquira em nós atributos efetivos de ente. Por não se dar a ver, a barbárie, ao nos atravessar, aparece.

É assim que Griffin ganha apelo essencialmente visual, posto que sua presença é resultado de nossa subjetividade fendida entre reter (situá-lo ativamente na cena e acompanhar sua ação) e deter (reprovar seu comportamento e reconhecê-lo como indivíduo abjeto), ou melhor, entre afastá-lo (Fort) e aproximá-lo (Da). Por esta via, só compreendemos visualmente a configuração do conflito exposto, se inferimos aquilo que não se deixa permanecer no ato contemplativo. Afinado com a reflexão de Didi-Huberman, a visibilidade de Murray neste momento da narrativa prescinde de nossa relação ativa e direta com sua ausência.

Nesse sentido, a passagem só funciona, em seus desdobramentos simbólicos e narrativos, a partir do ritmo preciso entre aquilo que se apresenta visível e o que se esconde invisível. Da mesma forma, o corpo da mulher agredida, que se contorce, sangra, cai, geme e sofre, sinaliza constantemente para a lacuna essencial do agressor ao seu redor e sua imoralidade. Ou seja, se, por um lado, estamos diante de um comentário sobre a violência e a crueldade humana, por outro, O'Neill e Moore demonstram como é intrinsecamente violento o ato de dar a ver conteúdos cruéis. Em caráter complementar, estes conteúdos só podem ser constituídos pela estrutura específica do ato de quadrinizar, que cinde seus elementos em quadros estáticos, nos convocando à reintegração de seus elementos, em uma sequência imaginada e, em última análise, desejada, ou seja, fruto de um ato de vontade. Além disso, a invisibilidade do nefasto membro da Liga, associada aos procedimentos formais

típicos dos quadrinhos, permite situar diegeticamente o dilema da natureza *in absentia* daquilo que se presentifica visualmente.

## 5 - Rasgadura da aura, escavação da perda

No entanto, esses fenômenos só atingem seus níveis mais profundos quando interpretamos, à luz da reflexão feita até este ponto, a morte do Homem Invisível neste mesmo volume de *A Liga Extraordinária: 1898*. O personagem é assassinado por Mr. Hyde (personagem originalmente criado por Robert Louis Stevenson<sup>7</sup>) em vingança ao que ele fez com Murray. Em grande parte, o ataque do *alter ego* de Jekyll a Griffin (figs. 4, 5 e 6) é contado de forma a parodiar a agressão feita por este último à mulher na cena anterior. Veja-se: a ação também começa com a criatura bisbilhotando uma porta entreaberta. Ele percebe que Griffin está ali e tranca a sala.

Em seguida, Griffin descobre que Hyde pode enxergá-lo. Todo o restante da sequência – que envolve uma série de atrocidades cometidas contra o Homem Invisível, inclusive estupro – é distribuído na página com o mesmo *layout* usado anteriormente: três quadros para cada linha, em três tiras horizontais. Sendo assim, ao executar a mesma configuração de *grid* utilizado previamente, Moore e O'Neill resgatam os valores recalcados da história, como se a forma guardasse ainda em sua memória a experiência da violência anterior, de natureza semelhante a esta, ainda que seus protagonistas sejam outros.

---

<sup>7</sup> STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Londrina: Principis, 2019.

Figuras 4 e 5 – A vingança de Mister Hyde



Fonte: MOORE; O'NEILL, 2019, p. 281-282. Acervo dos autores.

Figura 6 - A vingança de Mister Hyde



Fonte: MOORE; O'NEILL, 2019, p. 283. Acervo dos autores.

A sequência se inicia com a revelação de que Hyde pode enxergar o Homem invisível (informação que nós já tínhamos, mas Griffin não). Os gestos de Hyde são calmos e controlados. Lê com tranquilidade seu jornal, gargalha satisfeito, caminha até o inimigo sem se perturbar. No terceiro quadro da segunda página (fig. 5), observamos Griffin em representação que lembra o infravermelho, cena importante para que lembremos de que Hyde enxerga o mundo de forma distorcida. São escolhas feitas para nos inserir em um território de possibilidades distintas de visualização, frequentados por esquemas de representação visual que se substituem e se complementam, além de, é claro, formular uma espécie de comentário a respeito do medo que o Homem Invisível sente neste momento, estando completamente exposto e à mercê da criatura metamorfa.

O protocolo de leitura dos balões ajuda a criar esse clima de tensão da cena, já que eles se situam, geralmente, no plano superior do quadro, muitas vezes tocando o requadro, verticalizando, portanto, em sentido descensional, a leitura do intraquadro, posto que Griffin costuma se posicionar no estrato inferior das páginas. O jogo entre o que está acima e o que está abaixo configura a contraposição entre os dois mundos que se digladiam nos diálogos, cujo tema é justamente a questão visual: ao final da sequência, Hyde leva Griffin até a janela (fig. 6) para que observe a vista magnífica de Londres, paisagem essa que nós leitores não podemos contemplar, tratando-se, dessa forma, de ação que ironiza perversamente o desejo de ver que nos orienta ao longo de toda a cena. Sendo assim, estamos em frente de conteúdos essenciais para o escalonamento de sentido que rege as páginas (GROENSTEEN, 2015). Ao desvirtuar este anseio de ordem contemplativa para assunto aparentemente sem relação com a violência praticada, Moore e O'Neill estão adicionando mais um nível de refração em sua trama imagética. Coerente com isso, o último quadro se alarga, ocupando, com um único quadro, o lugar em que, na página anterior, cabiam três. Mais uma vez, é desse desvio, e do efeito retentivo que ele promove no nosso processo de leitura, conjugados em recursos estilísticos que somente os quadrinhos proporcionam, que o visual se apresenta em toda sua autenticidade e choque.

Este mesmo esquema, além dos conteúdos recalcados pelo leiaute, se complementarará no momento posterior à morte de Griffin, quando Jekyll se senta à mesa, na presença do capitão Nemo e demais aliados, e começa um monólogo acerca do fato de sua consciência estar cada vez mais no controle da mente e do



corpo de Hyde. Enquanto fala, novamente em um *9-pannel grid*, percebemos pequenas nódoas vermelhas em sua camiseta, manchas que vão aumentando de quantidade e tamanho, e revelam uma peça de roupa completamente empapada pelo sangue de Griffin, que acaba de falecer na biblioteca, perdendo, assim, seus poderes de invisibilidade. A cena pode ser interpretada por intermédio de pelo menos duas chaves hermenêuticas. Inicialmente, o sangue do Homem Invisível representa a contaminação simbólica da perversidade de Hyde, que entra em conflito com sua postura racional e verbal, além de ironizar novamente o equilíbrio rítmico do leiaute.

Contudo, é ainda mais importante reparar que estamos diante de um último manifesto em favor da “rasgadura” fundamental daquilo que se torna visível. O sangue de Griffin instaura a perturbadora presença daquilo que não está, mas que, por intermédio da dinâmica entre presença e ausência, se insere em um jogo complexo de transformação e permanência, ou, para falar com Freud, de ganho e de perda. Nestes termos, avulta uma reflexão que foi ignorada até o presente momento, mas que se torna essencial para a compreensão das histórias da Liga. Nossa experiência visual da personagem criada por H.G Wells não provém das narrativas de Moore e O’Neill, mas da literatura do século XIX. Estamos diante de uma adaptação cuja origem se situa em outra mídia, outro sistema artístico, ainda que reconfigurada em uma cosmovisão que é autoral e pertence à dupla de artista gráficos. Alguns estudos feitos a respeito da obra concentram-se justamente nessa dinâmica de recuos e avanços, de aproximações e afastamentos, em que as obras originais se visibilizam e invisibilizam diante dos conteúdos explorados na nova textualidade.

Há algo desse movimento escavador no já citado texto de Thoss, mas essa abordagem se constitui de maneira mais plena em trabalhos como o de Brittany Westerblom (2008), que estabelece uma série de comparações entre os originais e suas respectivas atualizações, tendo como eixo temas diversificados: questões de gênero, conceitos morais, e até mesmo as aparências e vestimentas das personagens. Segundo a autora, muitos dos desvios operados por Moore em relação aos materiais originais ocupam-se de estabelecer comentários sociais satíricos, promovendo uma reflexão sobre os hábitos e costumes da sociedade do final do século XX. Além disso, conforme defendido pela autora, essas alterações ajudariam ao apelo destas histórias diante de um público contemporâneo, o que acarretou na exclusão/atenuação de alguns elementos e na inclusão/acentuação de outros. Aqui, Westerblom destaca as mudanças ocorridas na personalidade de Hawley Griffin,

transformado em um ser mais maldoso e sinistro do que aquele presente na narrativa de Wells.

Estudos como esse demonstram que o personagem literário Homem Invisível chega às histórias de *A Liga extraordinária: 1898* carregado de uma “aura”, para usar o conceito desenvolvido por Walter Benjamin no emblemático texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, e que é resgatado por Didi-Huberman na seguinte reflexão:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de um aperda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação como o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148)

O teórico acrescenta a isso um segundo aspecto da manifestação aurática dos objetos contemplados, que envolveria a capacidade que eles têm de devolver o nosso olhar, sendo, portanto, itens olhados e olhantes ao mesmo tempo. É equivocado, como fazem alguns comentadores de Benjamin, reduzir o fenômeno aurático a uma experiência alienante e fascinatória, visto que se trata de “[...] um olhar trabalhado pelo tempo que se trataria aqui, um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reverter em tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149). Nesse sentido, quando se fala em “aura”, está-se falando também em uma dialética constante entre distância e proximidade, presença e ausência, tempo vivido e tempo memorado. E é a esse processo que se acrescenta outra camada analítica às sequências gráficas interpretadas ao longo deste estudo.

Há em todas elas um sentimento verdadeiramente visual de perda, posto que estamos diante de uma transfiguração de personagens que migram de um meio (literário) a outro (quadrinístico) e, ao trocar de sistema, se inserem em outros modelos canônicos, regidos por critérios de apreciação distintos. Nas personagens de *A Liga extraordinária: 1898*, os elementos das obras originais atuam de forma residual, às vezes se mostrando (quando reconhecemos aspectos que são

atualizados), às vezes devolvendo nosso olhar, (em quaisquer das apropriações feitas por Moore e O'Neill, responsáveis por remodelar nossas expectativas, assim como nosso conhecimento enciclopédico).

### **Considerações finais**

Por fim, e tendo como base a interpretação disposta até este ponto, impõe-se reparar que esse jogo entre ausência e presença, distância e proximidade, presentificação e rememoração, que configuram a performance da linguagem visual para Didi-Huberman, atinge sua manifestação mais plena justamente no terreno das histórias em quadrinhos, posto que estamos diante de um meio que se beneficia da dinâmica constante entre retenção e abandono, e do contato incisivo entre os diferentes signos imagéticos que coexistem em solidariedade dentro de si e que engendram seus conteúdos expressivos e temáticos. Por esta via, as histórias em quadrinhos seriam um lugar privilegiado para identificarmos o sentido de perda que marca a experiência visual, uma vez que envolvem, em maior ou menor grau, a colaboração direta e indireta de inúmeros códigos que se complementam e conflitam no interior da página, operando esquemas constantes de rememoração do que aqui estava e projeção do que se seguirá.

É dessa forma que a narrativa de Moore e O'Neill transcende seus objetivos particulares e manifesta o potencial que toda narrativa gráfica carrega, ou seja, o de formatar, em seus princípios, a natureza essencialmente anacrônica de nossa memória/percepção visual, e sua dialética precisa, que envolve itens retidos e acumulados, de um lado, e perdidos e abandonados, de outro. Ao ler uma história em quadrinhos, portanto, nos confrontamos diretamente com a impossibilidade de conter todos os seus elementos (incapacidade hiperdimensionada em certos casos, como o do Homem Invisível) o que nos obriga ao engajamento no jogo “perpétuo” e “vivo” da perda (DIDI-HUBERMAN, 2010). Assim, é possível reler a noção de “solidariedade icônica”, criada por Thierry Groensteen (2015), com o objetivo de desmistificar o primado da sequencialidade nas histórias em quadrinhos e ressaltar as inúmeras relações em que as figuras tópicas, sobrepostas, justapostas e interpostas, se empenham.

Contudo, como forma de encerrar o presente artigo, parece fortuito lembrar de trecho desse autor, no qual ele dá prosseguimento às reflexões feitas no livro anterior,

inclusive abordando os temas que mais inquietaram a comunidade acadêmica após sua publicação. Quando retoma seu famoso conceito de “solidariedade icônica”, o autor explica que esta coexistência se articula em quatro modalidades: “spatial complementarity”, “perpetuation”, “rhythm” e “configuration”, orientadas por três tipos de regime ou graus, “string”, “series” e “sequence” (GROENSTEEN, 2013). Ainda que excessivamente esquemático, o modelo nos estimula a experimentar as reflexões de Didi-Huberman em operações de cunho teórico e crítico que contemplem estes diversos níveis, em ordem de seguir no desbravamento deste complexo fraturado e lacunar que forma a experiência visual e os conteúdos expressos por ela em narrativas de história em quadrinhos.

## Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

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

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

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

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985 (1964).

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MOORE, Alan; GIBBONS, David. *Watchmen: edição definitiva*. Barueri: Panini, 2020.

MOORE, Alan; O'NEILL, Kevin. *A Liga Extraordinária: 1898*. São Paulo: Devir, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ŠKORO, Ivana Emily. *The graphic, the comic, the Postmodern, and the fantastic: a study on Alan Moore's League of Extraordinary Gentlemen*. Disponível em

[http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9172/1/Diplomski\\_Ivana\\_Emily\\_Skoro.pdf?fbclid=IwAR2pf9ecjnt9ESneUXcBKozt8zipKCTqN-HKTKdAL9rzSuKLnUbHveFa-9k](http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9172/1/Diplomski_Ivana_Emily_Skoro.pdf?fbclid=IwAR2pf9ecjnt9ESneUXcBKozt8zipKCTqN-HKTKdAL9rzSuKLnUbHveFa-9k). Acesso em 08 jul. 2020.

SOUSANIS, Nick. *Desaplanar*. São Paulo: Veneta, 2017.

THOSS, Jeff. From Penny Dreadful to Graphic Novel: Alan Moore and Kevin O'Neill's Genealogy of Comics in The League of Extraordinary Gentlemen. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, n. 13-1, 2015.

WELLS, H.G. *A guerra dos mundos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

WELLS, H.G. *O Homem Invisível*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

WESTERBLOM, Brittany. Deviation in The League: an exploration of deviation in classic characters and Victorian norms in the graphic novel The League of Extraordinary Gentlemen. [s.l.: s.n.], 2008.