



A Máquina de Sheherazade: Insumos para uma Ontologia da Ficção Seriada¹

Pedro TAPAJÓS²
Universidade de Brasília, Brasília, DF

RESUMO

A narrativa seriada tem um imanente comportamento maquínico e sua efetuação dá-se através da função abstrata Sheherazade. Com o imbricamento afetivo causado pelos fios da corda narrativa – a saber: personagens, paisagens, eventos e imaginário – Sheherazade consegue sobreviver mais uma noite, criando afetos e os cortando na hora certa, causando o desejo frustrado. Observou-se a presença de Sheherazade nos quadrinhos de linha americanos, brasileiros e japoneses. É proposta a imanência da Máquina de Sheherazade em outras formas da narrativa seriada, em especial na telenovela e nos *reality shows*.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa seriada; ficção seriada; quadrinhos; filosofia da comunicação; comunicação.

O presente texto apresenta os resultados da pesquisa de base teórica de dissertação para grau de mestre do autor no departamento de Comunicação da Universidade de Brasília DF, e tem como objetivo principal fornecer insumos para a discussão a respeito da ficção seriada dentro de um olhar filosófico de cunho ontológico. A pergunta essencial que guiou a pesquisa pode ser expressa como “o que é uma ficção seriada e como se dá sua efetuação material”? O presente trabalho justifica-se por haver uma necessidade de se entender o objeto não apenas dentro de um campo de efetuações ou influências sociais, mas também levar em conta sua questão existencial. Acredita-se ter chegado a conclusões importantes que iluminam a ficção seriada dentro de suas modalidades de existência. Para alcançar as conclusões trabalhou-se em duas etapas interligadas, a saber: reflexões e digressões de cunho teórico-conceitual e diálogo com o corpus formado por revistas em quadrinhos de origens brasileira, estadunidense e japonesa; os três grupos constituídos de traduções e/ou publicações em língua portuguesa e editadas no Brasil. É necessária tal abordagem, pois não há uma quantidade suficiente de material de pesquisa específico na área e também a natureza da dissertação é de cunho exploratório e

¹ Trabalho apresentado no NP Ficção Seriada do INTERCOM 2008 -- XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) na linha de pesquisa “Imagem & Som”, email: djthesix@gmail.com



investigativo já que o objetivo é apontar possibilidades e insumos para uma ontologia da ficção seriada, no caso as histórias em quadrinhos.

No imaginário contemporâneo são diversos os contadores de histórias. Esses famosos contadores são como molduras para as histórias que contam e com tais histórias são identificados. Temos Tio Barnabé e Tia Nastácia, com seus “causos” de sabedoria popular. Encontramos também Esopo e La Fontaine, com seus bichinhos moralistas. Identificamos a Carochinha, bem como os irmãos Grimm. Mas, há uma narradora que permeia e fantasmagoricamente existe em toda história contada. A imagem de Sheherazade e sua maneira de contar histórias prendendo, pela sedução e suspensão – pelo afago e abate – no fluxo e no corte -- a atenção do Califa e, assim, salvar a todos mais uma vez parece reverberar em todo fluxo narrativo. A ficção seriada, com sua característica de não ser encerrada em um bloco narrativo apenas, encontra em Sheherazade e sua operação maquinica a base ontológica de sua existência.

Considerado por Jorge Luis Borges “um dos mais belos [títulos] do mundo”³ *As Mil e Uma Noites* constitui um marco fundamental na arte da narrativa humana. Contando com uma soma de vários contos fantásticos e um conto-moldura que os apresenta, a obra atravessa séculos e funda um imaginário complexo que envolve magia, moral, ocidente e oriente, suspense e sedução, além de entretenimento. De acordo com o tradutor da obra para o português, Mamede Mustafá Jarouche, a obra surge com suas características atuais nos meados do século XIII.⁴ Sendo gradualmente construída por contadores de histórias e letrados que as reuniam para o deleite dos alfabetizados, “As mil e uma noites” solidifica sua estrutura distintiva: “de um lado, a predominância de uma narradora feminina por todo o livro, e, de outro, na encenação do ato narrativo no período noturno, em uma espécie de emulação das próprias categorias narrativas que a constituíam (...)”⁵ Esta narradora feminina, Sheherazade, faz parte do prólogo-moldura da narrativa, onde é contada a história que abraça as outras histórias que constituem as mil e uma noites. É assim que pode ser vista a fala “e disse Sheherazade”, tão comum n’*As mil e uma noites*.

Uma das características deste conto-moldura é sua dupla articulação “para a qual concorrem narrativas transmitidas oralmente pelos contadores de histórias e, por outro lado, obras escritas que posteriormente foram integradas à coleção”⁶ sendo essa a razão da miscelânea de temas, registros, enfoques, estilos na obra. Isso já é um reflexo forte da

³ BORGES, Jorge Luis. Obras completas: volume III: 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999. p.259

⁴ LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. Introdução e tradução do árabe por Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005. 422 p.

⁵ *Ibid.* p.20

⁶ WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura das mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.70.



cultura islâmica que compila a obra, pois para tal cultura “o acréscimo e a colagem de materiais são sempre bem-vindos.”⁷ Esta multiplicidade das mil e uma noites é um dos possíveis efeitos do modo de narrar oral, visto que é necessário capturar a atenção dos ouvintes mediante estratégias. Daisy Wajnberg afirma que uma das estratégias usadas “seria justamente a variedade dos materiais apresentados em seqüência – seja essa uma variação no gênero, no estilo, no estilo ou mesmo no tamanho das histórias --, assegurando-se assim de que a audiência não se cansará”.⁸

Como nos ilumina Borges, ao analisar a obra,

Temos vontade de perder-nos em *As mil e Uma Noites*; sabemos que ao entrarmos nesse livro podemos esquecer nosso pobre destino humano; podemos entrar em um mundo, e esse mundo é feito de umas tantas figuras arquetípicas e também de indivíduos.⁹

A reverberação do “e uma noites” no título ativa sentidos profundos de eternidade, visto que a seqüência infinita do porvir é sempre o $x+1$. Com certeza, as mil e uma noites levam o leitor ao amanhã, ao $x+1$ de um prazer eterno. Essa formulação é a própria noção do movimento e podem-se ver as mil e uma noites como um caminho, um passo após o outro, noite após noite com as passagens de uma noite a outra sendo um constituinte essencial de sua existência. Para Wajnberg, “As *noites* são esse puro efeito de passagem, de movimento de transmissão que não cessa de se recriar.”¹⁰

É necessário, então, construir ou identificar um instrumento teórico que permita efetuar uma reflexão a respeito dessa maneira de narrar e articular uma rede de sentidos que possa servir, posteriormente, como bússola na análise de certos sentidos reativados nas suas efetuações materiais. Para tal mapeamento mais geral, o conceito de máquina de Deleuze e Guattari apresenta-se como ferramenta teórica extremamente útil, visto que articula exatamente o núcleo do que forma uma narrativa seriada: um fluxo com cortes.

“Uma máquina define-se como *um sistema de cortes* (...) Funciona como uma máquina de cortar presunto: os cortes fazem extracções do fluxo associativo.”¹¹ A simplicidade abrangente da definição identifica dois componentes na máquina: o fluxo material contínuo e o corte. O funcionamento do corte para os filósofos, longe de representar uma oposição à continuidade, é uma maneira de definir ou implicar que aquilo

⁷ *Ibid.* p.70.

⁸ *Ibid.* p.71.

⁹ BORGES, Jorge Luis. Obras completas: volume III: 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999. p.263.

¹⁰ WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos*: uma leitura das mil e uma noites. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.79.

¹¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo*: capitalismo e esquizofrenia 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p.9.



que se corta como continuidade ideal. Afinal, “qualquer <<objecto>> supõe a continuidade de um fluxo, e qualquer fluxo a fragmentação de um objecto”¹²

A construção teórica dos dois autores atenta também para o fato de que as máquinas ligam-se a outras máquinas chegando ao ponto de dizer que “tudo é máquina”¹³ já que, “uma máquina está sempre ligada a outra (...) há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que se lhe une, realizando um corte, uma extracção de fluxos (o seio/ a boca)”¹⁴ Então, seguindo o jogo do ‘corte de um é fluxo do outro’ pode-se facilmente ver que “O que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões”¹⁵

Mas como são regidos os comportamentos das máquinas? Para Deleuze & Guattari, “todas as máquinas comportam uma espécie de código que está maquinado, armazenado nela. Esse código é inseparável, não só do seu registo e da sua transmissão nas diferentes regiões do corpo, como também do registo de cada uma das regiões nas suas relações com as outras”¹⁶ Esse código, tão próprio e tão definidor, da máquina a monta e possibilita seu funcionamento. Porém, não se deve pensar que estas noções a respeito da máquina tratem (apenas) de máquinas matérias ou concretas. Ambos esclarecem que as máquinas às quais se referem não são concretitudes ou metáforas, e sim agenciamentos e operam em um plano abstrato, sem forma ou funções pré-definidas.¹⁷

Abstratas, singulares e criativas, aqui e agora, reais embora não concretas, atuais ainda que não efetuadas; por isso as máquinas abstratas são datadas e nomeadas (máquina abstrata-Einstein, máquinas abstrata-Webern, mas também Galileu, Bach ou Beethoven, etc.). Não que remetam a pessoas ou a momentos efetuentes; ao contrário, são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas, e a seu efetuado.¹⁸

A cartografia do trajeto na pesquisa fica clara: traçando a narrativa como fluxo e os cortes provocados ao nascer do dia, Sheherazade claramente torna-se máquina, uma máquina abstrata de narrativa suspensa até um porvir. Essa imanente máquina-de-Sheherazade torna-se então objeto passível de uma análise mais detalhada visando torná-

¹² *Ibid.* p.11.

¹³ *Ibid.* p.8.

¹⁴ *Ibid.* p.11.

¹⁵ *Ibid.* p.7.

¹⁶ *Ibid.* p.41.

¹⁷ Elas efetuam-se em formas e substâncias, mas com estados de liberdades variáveis, mais exatamente.

¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.* (5 vols.; v.5). São Paulo: Ed. 34, 1997. p.228.



la uma ferramenta teórica ainda mais eficiente. O procedimento da dita análise precisa necessariamente considerar os dois elementos principais que constituem uma narrativa milianoitesca¹⁹: o fluxo narrativo e o momento de corte. Para melhor entender o fluxo da máquina de Sheherazade, é essencial uma caminhada pelos labirintos da narrativa, suas constituintes e seus meandros. E os cortes podem ser melhor analisados através de um estudo mais aprofundado da serialidade nas narrativas contemporâneas. Fazendo tais análises, é possível delimitar uma ‘planta baixa’ mais eficaz desta ferramenta, o que posteriormente possibilita um uso mais apropriado na análise de uma maneira de narrar específica.

Uma das ferramentas mais antigas que o homem fabricou é a corda. A corda é um feixe de fibras trançadas de uma maneira tal que se forma um todo extremamente sólido e resistente. Pequenos feixes são entrelaçados primeiramente. Logo depois, esses mesmos feixes são trançados a outros e resultado desta trança é posteriormente trançado com outros resultados de trança até alcançar a grossura desejada. A força da corda é a força do entrelaçamento de seus feixes; os feixes ‘tornam-se’ uns nos outros e tornam-se uma corda.

O fluxo formador da máquina de Sheherazade é uma corda de elementos narrativos tornando-se um fluxo só. Roland Barthes parte da premissa que a lingüística deve parar na frase e que analisar a combinação de frases no discurso seria objeto de uma segunda lingüística, já que, como Hjelmslev, ele crê que as línguas naturais são por definição as mediadoras de todos os outros sistemas semióticos.²⁰ Utilizando-se do método dedutivo, visto que seria impossível abarcar todas as infinitudes narrativas, Barthes chega à conclusão que “a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa é, de certa maneira, o esboço de uma pequena narrativa”²¹ Utilizando-se da imagem da “frase” como modelo, Barthes alerta que o funcionamento da frase se dá através da solidariedade do vários níveis lingüísticos e suas correlações. Os níveis fonético, fonológico, gramatical, contextual todos funcionam e geram o sentido. São os vários feixes da corda enrolando-se para criá-la.

¹⁹ Termo utilizado por Daisy Wajnberg em seu “Jardim de Arabescos” e que exprime com precisão a idéia de uma narrativa que é cortada em um momento chave para ser continuada em um momento porvir. Não se pode usar “narrativa de cortes” pois toda narrativa, pra ser considerada como tal, deve ser separada de um fluxo de fala, texto, encenação por cortes que as definam como sendo uma efetuação narrativa específica. Estes cortes são dois, bem claros: O início (às vezes marcado, “era uma vez...”, às vezes não) e o fim (“the end” ou simplesmente um arfejo, um olhar distante, uma queda de luz...).

²⁰ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.

²¹ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.209.

Portanto, no campo da comunicação humana, vemos o quão complexas são as operações de compreender o sentido de uma narrativa. Para Barthes,

compreender uma narrativa não é apenas acompanhar o desenrolar da história, é também reconhecer “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre o eixo implicitamente vertical; ler (ouvir) uma narrativa não é apenas passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro.²²

Esses níveis de descrição específicos da narrativa são todos operações na produção da mesma. Barthes identifica três deles: o nível das ‘funções’, o das ‘ações’ e o da ‘narração’ e cada um conta com, digamos, *padrinhos*. O primeiro tem como referência o mesmo uso da palavra ‘função’ em Propp e Bremond; o segundo tem seu sentido reverberado no personagem Greimasiano (o actante); o terceiro equivale ao nível do discurso em Todorov. Os três níveis são como feixes, entrelaçando-se e formando a corda da narrativa. Corda essa, que futuramente será cortada pela máquina de Sheherazade.

Tomando-se o sentido como critério para determinar unidade (afinal, o narrador produz sentidos, independente da substância do conteúdo ter significado ou não), Barthes dialoga com os Formalistas russos e conclui que, “é o caráter funcional de certos segmentos da história que faz deles unidades: daí o nome de “funções” que de imediato se deu a essas primeiras unidades.”²³ O autor identifica dois tipos de funções: as “funções” propriamente ditas, que são as correlações entre unidades no mesmo nível e de estrutura sintática, distributiva, horizontal e diacrônica e os “índices” que são unidades de cunho semântico, integrativo, vertical, e sincrônico. Estes índices são informações que situam os personagens e paisagens e a narração. Logo, precisam passar para um outro nível (personagem ou narrativa) para serem resolvidos. Para que se possa resolver o sentido do desenho é necessário passar para o nível dos personagens. As funções estão então ligadas a uma funcionalidade do fazer enquanto os índices estão ligados a uma funcionalidade do ser. Neste momento, Barthes já percebe uma maneira de trabalhar a classificação de narrativas através dos empuxos entre funções e índices. Certas narrativas são predominantemente funcionais (onde o enredo predomina) e outras são altamente indiciais (como por exemplo os romances “psicológicos”).

Uma observação mais atenta ao funcionamento das funções mostra que na narrativa algumas funções são mais, digamos, “importantes”²⁴ do que outras. As mais

²² *Ibid.*, p.112.

²³ *Ibid.*, p.113.

²⁴ Palavras do próprio Barthes, “nem todas as unidades têm a mesma “importância”; algumas constituem verdadeiros gonzos da narrativa (ou de um fragmento da narrativa); outras não fazem mais nada que “preencher” o espaço narrativo



importantes são chamadas de *núcleos* e as mais irrelevantes de *catálises*. Para Barthes, as catálises “permanecem funcionais na medida em que entram em correlação com o núcleo, mas sua funcionalidade é atenuada, unilateral, parasita”²⁵ O que falta esclarecer no texto de Barthes é que cada narrativa determina o seu nível de ampliação e que certas núcleos podem ser catálises em certas narrativas e vice-versa.

Uma diferença significativa nas funcionalidades das duas é que as catálises são apenas cronológicas, pois mostram os sub-eventos que levam de um núcleo a outro, enquanto os núcleos têm funcionalidade cronológica e lógica, sendo ao mesmo tempo consecutivas e conseqüentes.

A sintaxe de uma narrativa, ou seja, o arranjo de suas unidades ao longo do sintagma narrador segue, de acordo com Barthes, uma série de regras. Os índices podem combinar livremente entre si, pois são paradigmáticos e são escolhidos verticalmente. As catálises e os núcleos têm uma relação de implicância simples: a catálise implica necessariamente um núcleo ao qual ela deve se ligar, mas a recíproca não é verdadeira. É possível uma narrativa apenas nuclear. Já os núcleos estão em uma relação de solidariedade. Um núcleo obriga a um outro do mesmo tipo e reciprocamente. Barthes define, então, uma seqüência como “uma sucessão lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade: a seqüência abre-se quando um de seus termos não tem antecedente solidário e fecha-se quando outro de seus termos não tem mais conseqüente.”

²⁶ Como “a seqüência é de fato sempre denominável,”²⁷ são usadas as palavras coberturas da língua natural, como *sedução*, *consumação*, *ataque*, etc. E, como logicamente pode ser deduzido que toda função já carrega consigo, no seu próprio nome, sua efetuação, pois aprende-se também a *língua da narrativa* ao receber todas as narrativas.

Como é composta de núcleos, a seqüência carrega, para Barthes, “momentos de risco, e é isso que justifica sua análise. (...) cada um desses pontos, uma alternativa, portanto uma liberdade de sentidos é possível” ²⁸ E, além disso, as seqüências podem, por sua vez, ser unidades e, portanto, funcionar como termos de outras seqüências, mais ampla. Feixes agindo como elementos de outros feixes: é a corda cada vez mais forte. Os

que separa as funções-gonzos.” (BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 119.)

²⁵ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.119.

²⁶ *Ibid.* p.126.

²⁷ *Ibid.* p.127.

²⁸ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.128.



feixes (termos de várias seqüências) “podem perfeitamente imbricar-se uns nos outros (...); funcionalmente, a estrutura da narrativa apresenta-se em forma de fuga.”²⁹

Estas anotações a respeito do funcionamento da narrativa em seu eixo sintagmático serão fundamentais na análise dos momentos de corte da narrativa, pois o momento escolhido para corte agirá em um ponto da narrativa. Ele sendo uma catálise ou um núcleo certamente gerará efeitos de sentido diferentes no ato comunicativo e nos afetos causados na recepção da narrativa em si. A corda tem lugares melhores para ser cortada, e caso seja mal cortada, pode ser desfeita e desmontada.

O segundo nível da narrativa que Barthes apresenta em seu trabalho é o nível dos actantes. Esse termo puramente estrutural, entretanto, não é suficiente para abarcar a totalidade da personagem na literatura, em especial nos quadrinhos, pois as histórias em quadrinhos são constituídas de uma complexa relação entre várias semióticas em especial a imagem visual. Portanto, a análise de Bakhtin para a personagem é mais adequada porque considera não apenas a atuação da personagem na narrativa, mas também a questão de uma “alma” para a personagem em si.³⁰ Para Bakhtin, a personagem é um *outro*, que o autor pode definir exatamente por um distanciamento, categoria muito presente na obra de Bakhtin. A personagem pode ser vista como um ser completo exatamente por NÃO ser o autor, visto que o sujeito pode perceber apenas uma auto-subjetividade e nunca a si mesmo como um todo, fechado e completo. Portanto, o autor é capaz de enxergar o “todo” da personagem, um ser integral que existe com seus elementos éticos e estéticos. Onde no autor têm-se o espírito, na personagem existe a alma. Como afirma Bakhtin, “o autor visa ao conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material (...) subordinando esse material ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva.”³¹ Conclui-se daí que conteúdo, forma e material são os três elementos do criar artístico. A personagem nos quadrinhos será composta não apenas de elementos discursivos e narrativos, mas também de toda uma figuração gráfica que será importante para esse “todo” que será apresentado ao fruidor. Portanto, muito além de apenas cumprirem funções nas estórias como propõem os estruturalistas, as personagens são seres como “almas” que existem nas obras de arte, nas

²⁹ *Ibid.* p.130.

³⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p. (coleção biblioteca universal)

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p. (coleção biblioteca universal). P.177.



narrativas como seres em um mundo, criado/observado pelo autor e depois observados/recriados nos leitores que fruem a obra.

A personagem, então, contribui para a narrativa não apenas no plano da seqüência de ações que fazem a narrativa andar no tempo, mas com um todo perpendicular, onde sua alma e seus afetos estão paradigmaticamente atravessando o texto com suas existências. Quando uma personagem como o Homem Aranha toma decisões ou age de maneira X ou Y, sua ‘personalidade’ ou ‘alma’ está indiretamente sendo refletida e agindo também na estória e reduzir isso a *apenas* funções na narrativa é por demais limitante, visto que as personagens e suas figurações são causadoras de afetos em quem as encontra na narrativa. Logo, as personagens não apenas atuam, mas são almas completas que atuam, sendo importantes no desenrolar das ações, mas também seres completos, mostrados pelo autor de maneira mais ou menos completa, de acordo com o fazer do autor. Entretanto, como afirma Barthes, “as personagens, como unidades do nível actancial, só encontrarão seu sentido (inteligibilidade) se forem integradas no terceiro nível da descrição, que denominaremos aqui nível da Narração (por oposição às Funções e às Ações)”³² É necessário então partir para o último feixe para que a corda esteja forte o suficiente para servir de instrumento na análise dos quadrinhos.

O feixe final na análise da narrativa para Barthes já não mais opera dentro dela, mas sim a considerando como um todo, quem a doa e o donatário da mesma. Mais importante até do que analisar a “intenção” do autor e a “percepção” do leitor é “descrever o código através do qual narrador e leitor são significados ao longo da própria narrativa.”³³ É neste nível de análise em que se observa o funcionamento da narrativa como um todo, com as imbricações dos feixes das funções e os jogos de tempo (visto que série e função não são necessariamente iguais³⁴) com o feixe dos actantes, ou personagens, da narrativa. Essa análise é a que abre espaço para o papel do narrador e das possibilidades de criação de sentidos que esse narrador proporciona, além da possibilidade da metalinguagem ‘colocar’ o leitor dentro da obra não mais como um espectador fantasma e invisível, mas como um ser levado em consideração. Esse é o nível onde há a relação entre o mundo narrado e o mundo da realidade vivida, porém a narrativa não mostra nem imita: ela (re)ativa sentidos e conseqüentemente afetos em uma

³² BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.135.

³³ *Ibid.* p.136.

³⁴ Este é o jogo do diegético e do extra-diegético. Os acontecimentos da narrativa não precisam estar na mesma ordem que os da escritura. Diegeticamente a idéia “Pedro entra em casa, coloca as chaves sobre a mesa, abre a geladeira e leva um susto” pode ser escrita da seguinte maneira: “Pedro colocou as chaves sobre a mesa após entrar em casa. O susto que levou ao abrir a geladeira...” As funções e catálises não precisam estar em relação de igualdade com o texto que as representa. É através de certos jogos da diegese que os autores criam suspenses ou fazem revelações inesperadas.

ordem maior do que aquilo que é simplesmente percebido. Para Barthes, “a complexidade de uma narrativa pode comparar-se à de um organograma, capaz de integrar voltas atrás e saltos para frente.”³⁵ Essa complexidade também abarca as interações entre os níveis funcionais e actanciais. Enfim,

A narrativa apresenta-se assim como uma sucessão de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia orienta uma leitura “horizontal”, mas a integração lhe impõe uma leitura “vertical”: há uma espécie de “coxear” estrutural, como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa o seu “tônus” ou energia: cada unidade é captada em seu afloramento e em sua profundidade, e é assim que a narrativa caminha: pelo concurso dessas duas vias, a estrutura se ramifica, prolifera, descobre-se – e se retoma: o novo nunca cessa de ser regular.³⁶

E é esta a corda a qual a máquina de Sheherazade irá cortar: a narrativa, com todas as suas mini-cordas enroladas umas nas outras, atuando juntas, constituindo um tônus. Em cada manhã, Sheherazade domina o amanhã ao suspender o hoje. O Califa Shahrizar, como nós, deseja saber quais são os próximos momentos, ou funções, e o que acontecerá com os personagens com quem se identifica. Mas, a máquina corta, suspende. E apenas no dia seguinte será possível saber o resto da estória. Mas o que faz com que nós e o Califa tenhamos esse amor todo pela narrativa para que essa seja preservada na manhã seguinte?

O ato de escrever atua sobre a realidade onde é praticado. Esta ação na realidade dá-se através das afecções produzidas pelos objetos da escritura no sujeito que é afetado pela escritura: o leitor. Para melhor enxergar esse acontecimento é necessário ter como instrumental algumas das noções do pensador Baruch de Espinosa, que observa a alma humana e o ser humano de maneira singular e coerente. E, do sistema filosófico spinozista, é essencial observar as afecções da alma para entender como se dá o processo chave da Máquina de Sheherazade.

Como premissa, Baruch de Espinosa declara no axioma II das Definições³⁷ que o homem pensa. E emenda logo depois, no axioma III, que os sentimentos da alma como amor, desejo, tristeza etc. não podem existir sem que exista a idéia da coisa amada, desejada, ou entristecedora, respectivamente. Ou seja, a alma reage e tem sentimentos perante os objetos, que podem ser tanto mentais (idéias) quanto materiais (objetos materializados, imagens, sons, textos...). A proposição XIV diz que “a alma humana é

³⁵ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.149.

³⁶ *Ibid.* p.150.

³⁷ ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.224.



apta a perceber um grande número de coisas, e é tanto mais apta quanto o seu corpo pode ser disposto de um grande número de maneiras.”³⁸ Como Espinosa afirma na demonstração da proposição, “tudo que acontece no corpo humano, a alma deve percebê-lo.”³⁹ Portanto, pode-se concluir que o encontro entre o sujeito e o objeto, no pensamento spinozista, é um diálogo entre a alma e o objeto, sendo que para Espinosa, no corolário II da proposição XVI, “as idéias que nós temos dos corpos exteriores indicam mais a constituição do nosso corpo do que a natureza dos corpos exteriores.”⁴⁰

Uma das maiores diferenças no pensamento spinozista quando comparado ao pensamento cristão de sua época é a redução da importância da alma no sistema corpo-alma até então hegemônico. Acreditava-se à época que a alma seria o centro do “humano” e que era a alma que animava a carne, reduzindo o corpo a simples invólucro do espírito. Para Espinosa, na proposição XIX, as coisas são diferentes, pois “a alma humana não conhece o próprio corpo humano nem sabe que este existe, senão pelas idéias das afecções de que o corpo é afetado”⁴¹ Continua, na proposição XXIII, afirmando que “a alma não se conhece a si mesma, a não ser enquanto percebe as idéias das afecções do corpo.”⁴² A redução da alma continua na demonstração da proposição XLVIII na qual Espinosa afirma que a

alma é um certo e determinado modo de pensar; por conseqüência, não pode ser uma causa livre das suas ações; por outras palavras, não pode ter uma faculdade absoluta de querer ou de não querer; mas deve ser determinada a querer isto ou aquilo por uma causa, a qual é também determinada por outra, e essa outra, por sua vez, por uma outra etc.⁴³

Portanto, pode ser deduzido que a alma não tem grandes volições absolutas, e sim pequenas volições, pequenas afirmações e negações que são produtos das afecções dos objetos no corpo e, portanto, na alma. A cadeia das causalidades anteriormente afirmada continua válida, pois são estas que produzem o querer ou não querer associados àquela afecção da alma pelo objeto.

É nesta alma em que se dão as afecções e as paixões. Espinosa aprofunda as noções com as quais trabalha ao adicionar outras noções de trabalho. Para Espinosa a alma pode ser ativa, quando é causa adequada de qualquer coisa que se produza dentro ou

³⁸ ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.241.

³⁹ *Ibid.* p.241.

⁴⁰ *Ibid.* p.242.

⁴¹ *Ibid.* p.245.

⁴² *Ibid.* p.247.

⁴³ *Ibid.* p.252.

fora da alma; e a alma pode estar passiva, quando não é a causa principal da coisa que se produz dentro ou fora de si. Lembrando que por afecção Espinosa entende a afecção do corpo, “pela qual a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as idéias dessas afecções.”⁴⁴ Diferenciando as afecções das quais a alma é causa última (chamadas *ações*) das afecções em que a alma é apenas causa parcial (as *paixões*), Espinosa é capaz de montar um sistema de análise muito eficiente para as afecções da alma, pois leva em consideração o par *alma/objeto* e a idéia de aumento e diminuição da potência de agir da alma através das afecções.

É a malha teórica de Espinosa que ilumina a máquina de Sheherazade dentro do seu âmago, pois, o que faz com que o leitor queira retornar àquela narrativa em um outro momento é essencialmente ligado às afecções e seus afetos na alma. Qual é a essência desse “gostar”, que parece ser tão subjetivo, mas que funciona na maioria dos casos da narrativa interrompida, ou *miliumanoitesca* fazendo com que o leitor/consumidor dos gibis retorne periodicamente? O espaço dos afetos é enorme, e alguns de seus lugares praticados coincidem com as engrenagens narrativas identificadas na máquina. Cada grupo ou comunidade lingüística determina quais engrenagens devem ser usadas e os seus formatos, mas, para Espinosa, a alma não conhece estas separações lingüísticas ou culturais. Ao colocar estas idéias em operação, a presente pesquisa encontra o mínimo denominador comum, a alma, e seus afetos gerais. Portanto, os afetos dos objetos “gibis” nas almas serão frutos das afecções nos corpos.⁴⁵ E estes podem ser, por sua vez, ações ou paixões, dependendo do aumento ou da diminuição da potência de agir da alma após a afecção, e conseqüentemente, afeto na alma.

Utilizando-se de um pensamento lógico-matemático simples e elegante, Espinosa mostra que a alma tende a preservar aquilo que lhe aumenta a potência de agir, e que o contrário (repugnar aquilo que lhe diminui a potência de agir) também é verdadeiro. Chega, então, à conclusão de que o “*amor não é senão a alegria acompanhada da idéia de uma causa exterior*, e o *ódio não é senão a tristeza acompanhada da idéia de uma causa exterior*.”⁴⁶ Neste mesmo escólio, Espinosa afirma ainda que “aquele que ama se esforça por ter presente e conservar a coisa que ama; e, ao contrário, aquele que odeia

⁴⁴ ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.276.

⁴⁵ É importante colocar claramente que os afetos na alma advêm das afecções nos corpos. As afecções no caso dos gibis são primariamente da ordem visual (como as diferentes imagens afetam as córneas, íris, bastonetes, etc.) com as da ordem háptica (segurar a revista, mexer na folha de papel, segurar a revista, passar as paginas, etc.) As dimensões narrativa e contextual já fazem parte de outra ordem, que é a das idéias, com suas afecções próprias e já ligadas à dimensão do pensamento (idéias) e não da extensão (matéria).

⁴⁶ ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.287.

esforça-se por afastar e destruir a coisa que odeia”⁴⁷ Esta é a citação chave que conecta a Máquina de Sheherazade ao mundo efetivado. É na alegria da alma perante o objeto, e a vontade de preservá-lo que mora o alvo da contadora de histórias. O desejo de preservar a vida daquilo que ama leva a alma a amar a narrativa e o percurso da fala e da escrita por todo o infinito tempo de vida indefinido da alma.

Junto com o amor pelo objeto há, segundo Espinosa na proposição XIX, uma alegria que a alma sente ao imaginar a coisa sendo preservada e uma tristeza por ver a coisa sendo destruída. Essa propriedade da alma é fundamental na estratégia de funcionamento da Máquina de Sheherazade, pois os leitores/ouvintes alegram-se no esperar pela noite seguinte. O sultão anseia retomar a(s) história(s) e voltar a experimentar as alegrias trazidas pelas narrativas evocadas pela narradora, já que, pela proposição XXXVI⁴⁸ “Aquele que se recorda de uma coisa com que uma vez se deleitou deseja possuí-la com as mesmas circunstâncias que da primeira vez em que se deleitou com ela.” Entretanto, Sheherazade faz disso uma provação, ou um teste: agüentar a tristeza até a noite seguinte, pois essa tristeza, enquanto se refere à ausência do que amamos, chama-se *desejo frustrado*. O desejo carrega o ser até a noite seguinte. Espinosa explica melhor o desejo frustrado na definição das afecções número XXXII:

*O desejo frustrado (Desiderium) é o desejo ou apetite de possuir uma coisa, desejo que é mantido pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, entravado pela recordação de outras coisas que excluem a existência da coisa desejada.*⁴⁹

Ou seja, uma vez na Máquina de Sheherazade, entravados pelo fato que a narração prosseguirá apenas na noite seguinte, todos, Shahryar, os leitores e ouvintes de histórias, têm(os) os desejos ativados e frustrados. E o retorno após o ritornelo, ‘será ainda melhor na noite seguinte’, é inevitável, pois não retornando, a alma fica refém do desejo frustrado.

Espinosa alerta, na proposição LI, que “homens diferentes podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto; e um só e mesmo homem pode, em tempos diferentes, ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto”⁵⁰ Eis um dos fatores pelos quais os gibis são mais ou menos populares: nenhuma massa pode ser vista como um aglomerado dismorfe e monocéfalo. Cada leitor/ouvinte das histórias será

⁴⁷ *Ibid.* p.287.

⁴⁸ ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.303.

⁴⁹ *Ibid.* p.332.

⁵⁰ *Ibid.* p.313.



afetado de maneira única, e, mesmo o próprio indivíduo será afetado de maneiras diversas pelo objeto em momentos distintos de fruição do mesmo. Ainda assim, é possível prever afetos e sentidos semelhantes sendo (re)ativados através da linguagem dos quadrinhos devido aos pontos em comum que as manifestações quadrinísticas têm. Algumas das engrenagens desta efetuação da máquina de Sheherazade são comuns a todos os membros da família “histórias em quadrinhos”, e entre elas, destacam-se no âmbito da pesquisa, os personagens, as paisagens, o elemento meta-textual, e os fluxos e cortes da narração.

Foi observado no decorrer da pesquisa que os elementos acima citados foram encontrados operando dentro do esperado na Máquina de Sheherazade. Afetos são construídos nos quadrinhos através das percepções visuais condicionadas por um universo cognitivo, de acordo com a semiótica de Hjelmslev. Também foram encontrados pontos de corte diversos, afetando de maneira diversas os possíveis leitores. Encontraram-se cortes mais eficazes, porém todos os cortes da Máquina comprovaram a idéia da suspensão do prazer fruidor e do nascimento da afecção da manutenção do objeto próximo. Notaram-se diversas estratégias para a preservação dos personagens contra a idéia do tempo.

Porém, o mais significativo, foi observar na narrativa seriada ficcional uma pré-estruturação maquínica onde o corte da estória é o mais significante na preservação do objeto. Rapidamente intui-se a possibilidade da presença imanente da Máquina de Sheherazade dentro das narrativas efetuadas em modo serial dentro das mais diversas efetuações e materializações, tais como telenovelas, *reality shows*, folhetins, festas temáticas. Abre-se a possibilidade da pesquisa da Máquina de Sheherazade ser um componente definidor do humano, pois o ato de narrar, de trazer pra perto o que não está lá, é um traço humano. São mistérios abertos por este texto, mas que só serão respondidos, se Alá assim o quiser, no capítulo seguinte... amanhã.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476 p. (coleção biblioteca universal)
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: volume III: 1975-1985*. São Paulo: Globo, 1999. 576 p.



- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (5 vols; v.5). São Paulo: Ed. 34, 1997. 235 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. 430 p.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. In: ESPINOSA, Baruch de. (Coleção Os Pensadores, s.n.). São Paulo: Nova Cultural, 2000. p.141-436.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 147 p.
- LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. Introdução e tradução do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005. 422 p.
- WAJNBERG, Daisy. *Jardim de arabescos: uma leitura das mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 204 p.