

EC comics: obra aberta?

Ivan Carlo Andrade de Oliveira
Mestre em comunicação
Professor do Centro de
Ensino Superior do Amapá – CEAP

Resumo

O artigo procura demonstrar que as histórias em quadrinhos da editora E.C.Comics podem ser caracterizadas como obra-abertas segundo o conceito de Umberto Eco. Tal abertura fundamenta-se não nos temas, mas na forma de suas histórias, com os finais-surpresa que desconcertavam o leitor.

Palavras-chave: obra-aberta, quadrinhos de terror, forma

Quem acha que o mundo é tudo na vida

Infelizmente não sabe de nada

Inclusive eu também não sei

Inclusive eu também não sei

O Mundo Ainda não Está Pronto

Pato Fu

Introdução

O conceito de obra aberta popularizado por Umberto Eco no livro homônimo tornou-se fundamental para a compreensão da cultura deste século.

Segundo Eco, o discurso aberto surge como uma opção ao chamado discurso persuasivo, que tende a levar-nos a conclusões definitivas. Ele nos indica o que devemos desejar e como devemos compreender o mundo:

O discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme. O discurso persuasivo tende a confinar o

ouvinte nas suas opiniões. Não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola.¹

A obra aberta, ao contrário, não pretende nos mostrar uma realidade definitiva. Ela nos instiga a participar do processo criativo no ato da fruição. Ela transforma a fruição num ato ativo. Ela nos apresenta as coisas de modo novo, infringindo as normas da linguagem já convencionadas.

O discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo (...) A grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.²

Meu objetivo aqui é demonstrar como o modelo de obra aberta pode servir para explicar as histórias de terror e suspense da editora norte-americana EC.

Claro, uma objeção óbvia é que o modelo não pode ser aplicado a um produto típico da Indústria Cultural, como é o caso das histórias em quadrinhos. Afinal, o próprio Eco nos diz que:

As mensagens de massa são mensagens inspiradas em ampla redundância: repetem para o público aquilo que ele já sabe e aquilo que deseja saber. Mesmo quando utiliza soluções estilísticas difundidas pela vanguarda, a cultura de massa o faz quando estes modos comunicativos já foram assimilados pelo grande público.³

Acontece que a EC não se apropriou de uma forma vanguardística quando o público já estava acostumado a ela.

O que aconteceu com a EC não foi o mesmo que acontece com o gráfico, que passa a colocar pinturas impressionistas nos seus calendários quando o público já está acostumado ao impressionismo, mas não queria saber delas quando o impressionismo provocava repulsa na massa.

Talvez os jovens estivessem preparados para as histórias da EC, mas os adultos certamente não estavam. Prova disso é que as revistas das editoras – com exceção da MAD,

¹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1997, p. 281

² *Ibid*, p. 280.

³ *Ibid*, p. 282.

foram sistematicamente boicotadas e praticamente proibidas. Nenhuma editora sofreu tamanha perseguição em um país dito democrático como é o caso dos EUA.

É difícil acreditar que a EC não provocasse, já que sua existência deu ensejo a tamanha reação.

Além disso, o surgimento das graphic novels e seus principais representantes (Watchmen, Cavaleiro das Trevas, V de Vingança, Orquídea Negra) demonstra que as histórias em quadrinhos não são apenas leitura fácil e descartável, mas podem configurar verdadeiras obras de arte.

A EC foi um dos primeiros vislumbres dessas possibilidades narrativas e estéticas dos quadrinhos, o que justifica nossa escolha.

O método empregado será o de estudo de caso, especificamente da história “Loucura em Manderville”, publicada no Brasil na revista *Cripta do Terror*, 5.

Parte 1 – Crônicas da Cripta

A editora EC surgiu no início dos anos 40, criada por Max Gaines, um dos pioneiros das revistas em quadrinhos ⁴. A sigla E.C. significava *Educational Comics*, o que se relacionava bem com o tipo de quadrinho publicado pela editora: adaptações bíblicas e inocentes histórias de animais.

A virada da E.C. começa em 1947, com a morte de Max.

Seu filho William assumiu o negócio e já pensava em se desfazer da editora quando foi procurado pelo desenhista e roteirista All Fellestein, que lhe propôs uma linha totalmente revolucionária de revistas.

Em maio de 1950 a nova linha de gibis era lançada com dois títulos de crimes, dois de guerra e três de terror. A sigla E.C. passou a significar *Entertaining Comics*.

⁴ Max foi o primeiro a lançar o que poderíamos chamar de um gibi. Em 1933 ele foi o responsável pela revista *Funnies On Parede*, que era distribuída gratuitamente para quem recortasse embalagens dos produtos alimentícios da Procter e Gamber. A primeira tiragem, de 10 mil, esgotou-se rapidamente. Em seguida ele lançou *Carnival Of Comics* e *Century Of Comics*, essa última com tiragem de meio milhão de exemplares. VER: SUPER Cronologia dos Comic Books in *Revista HQ CD*, 1. São Paulo, Sampa, maio de 1997, p. 9.

Alguns dos melhores artistas da época migraram para a E.C., atraídos pela liberdade criativa oferecida pela editora. Entre eles: Joe Orlando, Harvey Kurtzman, Joe Orlando, Wallace Wood, All Williamson e Frank Frazzetta.

O sucesso entre o público juvenil foi imediato.

Mas alguns de seus maiores méritos se tornaram também a causa do fim da EC.

Segundo Otacílio d'Assunção, o terror da EC não se parecia nada com o terror tradicional já experimentado por outras editoras, “mas um novo jeito de fazer terror, com histórias realmente apavorantes, onde nem sempre havia um final feliz (muito antes pelo contrário!)”⁵

Além disso, a E.C. também era uma editora crítica, que fazia propaganda pacifista em plena Guerra da Coreia. Para piorar, as autoridades, como os policiais, nem sempre eram mostradas como os mocinhos da história.

Essa postura rebelde acabou chamando a atenção do psicólogo Fredrick Werthan, autor do livro *Sedução dos Inocentes*.

Não seria correto afirmar que a cruzada de Werthan contra os quadrinhos tenha sido provocada pela E.C.. A campanha teve início em 1948, com a publicação do artigo *Horror in The Nurse* na revista *Collier*.

Horror marcava o início do estudo de sete anos de Werthan sobre os efeitos dos gibis nas crianças, resultado do qual formou a base de *Seduction Of The Inocent*. No artigo, Werthan argumenta que “o número de ‘bons’ quadrinhos não vale a pena ser discutido, mas o grande número do que se faz passar por ‘bom’ certamente merece uma atenção mais cuidadosa”.⁶

Como resultado imediato do artigo, houve uma queima pública de quadrinhos após uma coleta de casa em casa em Birghanton, Nova York.

Depois disso os jornais e revistas começaram a publicar crimes juvenis inspirados por revistas em quadrinhos. As crianças logo aprenderam que uma maneira fácil de se eximir da responsabilidade por seus atos era colocar a culpa nos gibis.

⁵ D'ASSUNÇÃO, Otacílio. Espístola do Editor in *Cripta do Terror*, 1. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 2.

⁶ CHRISTENSEN, William & SEIFERT, Mark. Anos Terríveis in *Wizard*, 7. São Paulo, Globo, fevereiro de 1997, p. 40.

Foi criada uma comissão no Senado Americano para investigar os supostos efeitos nocivos dos quadrinhos sobre as crianças. Os editores foram chamados para depor. Entre eles, Gaines. Mesmo respondendo à perguntas da comissão com calma e clareza, ele não conseguiu anular a impressão negativa deixada pelo depoimento de Werthan.

Assim, “quando a comissão do Senado sobre delinquência juvenil se reuniu, em junho, para concluir sua investigação, as opiniões do respeitável psiquiatra devem ter pesado muito em suas conclusões”.⁷

A comissão aconselhou os editores a criarem um mecanismo de auto-censura. As empresas imediatamente se reuniram para criar o Comics Code – um código de ética que praticamente proibia as revistas da E.C..

O gênero terror ficou completamente proscrito: além de as histórias terem de, a partir de então, serem submetidas ao Comics Code (Código de Ética), o que por si só provocaria a censura total de boa parte das histórias e a mutilação implacável das restantes, até mesmo as palavras “terror” e “horror” foram proibidas de constar na capa das revistas.⁸

As revistas da E.C., sem o selo do Comics Code, nem chegavam às bancas. Eram boicotadas pelos distribuidores. Por fim, acabou sobrevivendo apenas a humorística *Mad*, em formato magazine.

Ao acompanharmos a história da E.C. nos deparamos com algumas perguntas intrigantes. Afinal, por que a reação contra a editora foi tão extremada? Por que outras editoras não foram afetadas de maneira tão drástica?

Claro, a resposta mais óbvia é que a E.C. era especializada em terror, um gênero chocante por suas próprias características.

Entretanto, outras editoras também trabalhavam com terror e nem por isso foram afetadas tão drasticamente.

O que tentaremos mostrar é que a resposta está na forma. Era a forma utilizada nas histórias da E.C. que assustava o sistema, e não o gênero, fosse ele terror, ficção científica ou policial.

⁷ Ibid, p. 42.

⁸ SEGREDOS da E.C.! A “New Direction”: o Penúltimo Canto do Cisne da E.C. in *Cripta do Terror*, 5. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 88.

PARTE 2 – Loucura em Manderville

Nosso objeto de análise será a história “Loucura em Manderville”, desenhada por Harvey Kurtzman e publicada no Brasil na revista *Cripta do Terror*, número 5.

Já na primeira página nós nos deparamos com uma jovem bonita, de longos cabelos negros, que grita e leva a mão à cabeça, apertando-a. Acima de sua cabeça, um redemoinho no qual rodopiam pares de olhos inquisidores. Aos pés da moça, em primeiro plano, uma faca caída no chão. A cena pretende nos situar no clima da história. Através dela vemos que a Senhora Mander está atordoada. Os olhos severos e a faca caída no chão nos levam a acreditar que ela cometeu algum crime, interpretação corroborada por sua expressão arrependida.

O quadro, situado logo abaixo da palavra loucura, provoca uma associação por contiguidade.

A senhora Mander, é, portanto, louca.

Na lateral direita temos dois quadros que mostram, obviamente, fatos do passado. No primeiro quadro a mulher serve uma refeição ao marido, que desvia sua atenção do jornal para a mulher.

O quadro seguinte mostra a mulher de costas e o marido de frente para nós, em close. O senhor Mander usa óculos de aro fino, que lhe dão um ar de sofisticação e intelectualidade. Nós automaticamente o associamos a um comportamento lógico. O marido descansa o queixo na mão e olha para a mulher pelo canto do olho, em visível preocupação.

O texto da mulher reforça a decodificação anterior, de que ela não está de posse de suas faculdades mentais: “Desde aquele terrível acidente... quando perdemos o Billy... sinto uma grande transformação! É como se minha mente tivesse passado por uma espécie de metamorfose. Você entende, não é, Tom?”⁹.

O discurso deixa a entender que a mulher perdeu recentemente um filho em um acidente, o que seria a causa de seu desvio mental.

⁹ LOUCURA em Manderville in *Cripta do Terror*, 5. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 27.

As páginas seguintes nos mostram uma senhora Mander cada vez mais desnordeada. Na página dois ela deixa cair um copo e assusta-se com o cachorro.

Na página três, já na cama, ela se desespera com luzes fortes que entram pela janela. O marido não vê absolutamente nada e pensa: “Desde o acidente no qual Billy foi morto, ela piora a cada dia! A terrível tensão deve ter afetado a cabeça dela! E está péssima... vendo luzes onde não existem”.¹⁰

Ainda na mesma página ela ouve uivos.

Apesar dos desvios mentais da esposa, o senhor Mander permanece calmo e impassível. Ele é mostrado sempre ajeitando os óculos ou lendo um jornal.

Na página quatro, a senhora Mander sai da cama de madrugada e encontra uma faca no fim de uma trilha de sangue.

Ela e o marido seguem a trilha que leva ao porão, onde jaz o cachorro, morto.

A mulher admite que enlouqueceu: “Vou ficar louca, Tom... louca! Você está numa casa com uma mulher maluca! Matei o cachorro e coloquei a faca perto da cama... e não me lembro disso! Minha cabeça... está latejando... se esfacelando!”.¹¹

No dia seguinte um médico, vizinho do casal, é chamado e diagnostica degeneração mental: “Uma pessoa afetada deve ser internada num sanatório para doentes mentais... imediatamente! Não se sabe quando poderá haver um acesso violento... e precisamos estar protegidos contra ela!”¹²

O marido, com “o coração despedaçado”, leva a esposa ao sanatório, onde ela assina documentos que dão plenos poderes aos médicos para só liberarem o paciente quando ele estiver são.

Os enfermeiros, então, prendem *o senhor Mander!*

Para surpresa do leitor, o médico explica que todos aquele fatos relatados pelo marido com inexistentes eram reais:

As luzes da noite de anteontem foram as do meu carro, ao me aproximar de casa! E o uivo, durante o dia, foi a sirene de uma ambulância passando

¹⁰ Ibid, p. 29

¹¹ Ibid, p. 31

¹² Ibid.

por entre nossas casas! Quando seu marido descreveu esses fatos como se eles não tivessem acontecido, concluí que **ele** estava louco.¹³

O que está em jogo na história “Loucura em Manderville”? As noções de realidade e loucura.

Qual é a noção de realidade que nos acompanha por toda a história?

As luzes são mostradas como inexistentes, assim como os uivos, e esses acontecimentos passam a ser interpretados com indícios da loucura da senhora Mander. Ao nos depararmos, no final da história, com a informação de que tanto os uivos quanto as luzes eram reais, ocorre uma relativização do conceito de realidade.

O mesmo ocorre com o conceito de loucura. O esposo nos é apresentado como um sujeito calmo e racional. Os óculos e o jornal que ele lê o tempo todo confirmam essa impressão. E, no entanto, **ele** é louco, e não a esposa.

Ao contrário das HQs clássicas – em que era fácil identificar os personagens e sua participação na história através do tipo físico – não se pode confiar nas aparências, não nas histórias da E.C.

Essa ambigüidade é uma das características da obra aberta. Segundo Eco,

a obra permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas, substitui-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma coerência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e conceitos.¹⁴

Fazendo uma retrospectiva do século XX, a revista *Veja* definiu nosso século como o século da relativização.

O século 20 será lembrado ainda por uma mudança espiritual de grande impacto em todos os aspectos da vida humana. Pensadores, cientistas e pintores, pela primeira vez na história da humanidade, fizeram evaporar de um momento para o outro as certezas que levaram eras inteiras para se solidificar. Foi no século 20 que se tornaram relativas coisas concretas

¹³ Ibid, p. 32

¹⁴ ECO, op. cit.. p. 47.

como matéria e energia, tempo e distância, da mesma forma que sofreram relativização conceitos abstratos como certo e errado, justo e injusto.¹⁵

Essa ambigüidade da mensagem icônica colabora para que as histórias da E.C. tenham muito mais informação que a maioria das HQs da época.

Nos primeiros gibis e até mesmo nas tiras, há um certo “alfabeto icônico” que permite a rápida identificação dos personagens e de sua função na história.

Os vilões, por exemplo, são feios. E mais: há uma óbvia identificação entre eles. Ming, antagonista de Flash Gordon, é calvo. O mesmo ocorre com o Dr. Silvana, antagonista do Capitão Marvel e com Lex Luthor, antagonista do Super-homem.

Há, portanto, um padrão, uma ordem estabelecida segundo a qual os vilões, coitados, são feios e carecas.

Da mesma forma, os loucos são mostrados como pessoas perturbadas e desgrenhadas.

Pessoas de óculos e expressão calma são em geral associadas à intelectualidade e racionalidade.

Portanto, existe uma ordem estabelecida e E.C. rompe com essa ordem, mostrando o louco com a mesma expressão icônica de uma pessoa inteligente.

Sabe-se que todo padrão é caracterizado pela redundância. Assim, a sua quebra gera informação, pois a informação está associada “não à ordem, mas à desordem, pelo menos a um certo tipo de não-ordem-habitual-e-previsível”¹⁶

Importante lembrar que a quebra da regra gera um novo tipo de padrão, mais complexo: “cada ruptura da organização banal pressupõe um novo tipo de organização, que é desordem em relação à organização anterior, mas é ordem em relação aos parâmetros adotados no interior do novo discurso”¹⁷.

O chamado “final surpresa”, característico das histórias da E.C., é um ponto importante para a análise, pois também é uma fonte geradora de informação.

Qual seria o final esperado e, portanto, redundante, para a história? A senhora Mander, levada ao hospício, assina todos os documentos e é imediatamente internada para tratamento. Um final desse tipo não acrescentaria qualquer tipo de informação ao leitor,

¹⁵ O SÉCULO Terrível in *Veja*, ano 32, 5. São Paulo, Abril, 22 de dezembro de 1999, p. 102-103.

¹⁶ ECO, op. cit., p.110

¹⁷ Ibid, p. 123

pois o próprio desenvolvimento da história nos deixa advinhá-lo. Além disso, um final desse tipo confirmaria a opinião do leitor, suas convicções e certezas.

O final surpresa é entropia, já que “a ordem é um sistema de probabilidades que se introduz no sistema para prever-lhe o andamento”¹⁸. Esse final frustra o leitor, ajudando-o a aceitar novas realidade e levando-o a contestar o discurso persuasivo.

O discurso persuasivo é redundante por natureza, como demonstram as lições de moral, comuns nas histórias infantis. Todo desenvolvimento da história é feito com um propósito. À criança não resta nem mesmo a interpretação desse propósito, já que ele é esclarecido pelo escritor para que não haja a possibilidade de um entendimento diferente.

O desenvolvimento das histórias da E.C. não parecem ter nenhum propósito além de desconcertar o leitor, provocá-lo com um final que o desenvolvimento não deixa entrever.

Esse é o caráter subversivo da E.C., e é isso que a diferencia das outras editoras que publicavam terror.

Entretanto, até mesmo final surpresa pode se tornar redundante. Isso ocorre se ele se constituir uma fórmula, com regras e padrões fixos.

A extinta revista *Calafrio*, da editora D'arte, levou essa fórmula ao máximo da redundância. Havia um padrão bastante rígido seguido por todas as histórias. Os mortos sempre se voltavam para se vingar e o personagem principal sempre se tornava um monstro ou um vampiro no final da HQ.

Certa vez tive uma história recusada com a desculpa de que o protagonista não se transformava em monstro e, portanto, o final não surpreenderia o leitor.

Esse padrão rígido acaba com qualquer abertura da obra, tornando-a persuasiva.

Conclusão

Há uma característica essencial nas histórias da E.C., e essa característica refere-se à forma. Embora trabalhasse com temas comuns a outras editoras, a E.C. inovava na forma, que desconcertava o leitor com seus finais surpresa.

¹⁸ Ibid, p. 102

Esses finais – desde que não se transformem em uma fórmula a ser seguida e sejam sempre imprevisíveis e criativos – são uma característica de abertura da obra, pois relativizam aquilo que é conhecido pelo leitor, lançando mais dúvidas que certezas.

Ao mostrar um senhor Mander calmo e intelectualizado, mas louco, os artistas rompem com certezas e nos dão a oportunidade de algumas curiosas interpretações.

É possível que a esposa tenha sido capaz de manter a sanidade após a morte trágica do filho justamente por ser capaz de demonstrar suas emoções. O esposo, preocupado em manter uma capa de civilidade, jogou o problema para o inconsciente, criando uma neurose.

Não se pense que “Loucura em Manderville” é um caso isolado. Há inúmeras outras histórias da E.C. que apresentam características semelhantes. Uma delas, “Um tipo de Justiça”, publicada na revista *Cripta do Terror*, 6, mostra um caso de estupro em uma cidadezinha do interior dos EUA. O xerife e o ajudante prendem um forasteiro, que alega ser inocente. O ajudante é agressivo com o rapaz, ao contrário do xerife, que o defende e o convence a assinar uma confissão para escapar da sanha dos pais de família que estão do lado de fora, esperando para linchá-lo. Depois de assinada a confissão, xerife e ajudante trocam o seguinte diálogo:

Ajudante: *Sempre funciona*, hein, xerife? Da próxima vez, você será o vilão e eu serei *o amigo do otário!*

Xerife: Agora está tudo *perfeitamente legal*, Russ!¹⁹

Em seguida eles abrem as portas para que a multidão mate o rapaz. Tencionando “poupar a moça” do espetáculo, o xerife se oferece para levá-la para casa. No caminho ele diz: “Foi esperta em não dizer, Shirley! Lembre-se que... se disser para alguém... eu te mato!”²⁰

O leitor descobre, então, que o xerife era o esturador.

A característica de final-surpresa funciona mais uma vez como relativizador de padrões. O leitor, condicionado a pensar no xerife como um mantenedor da lei, espanta-se ao descobrir que ele é o criminoso.

Foram histórias como essas que provocaram a ira do Senador Esten Kefauver e sua comissão.

¹⁹ Um TIPO de Justiça in *Cripta do Terror*, 6. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 51.

²⁰ *Ibid*, p. 52.

BIBLIOGRAFIA

- CHRISTENSEN, William & SEIFERT, Mark. Anos Terríveis in *Wizard*, 7. São Paulo, Globo, fevereiro de 1997, p. 40.
- D'ASSUNÇÃO, Otacílio. Epístola do Editor in *Cripta do Terror*, 1. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 2.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1997
- LOUCURA em Manderville in *Cripta do Terror*, 5. Rio de Janeiro, Record, 1991, p.p. 27-32.
- O SÉCULO Terrível in *Veja*, ano 32, 5. São Paulo, Abril, 22 de dezembro de 1999, p. 102-103.
- PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- SEGREDOS da E.C.! A “New Direction”: o Penúltimo Canto do Cisne da E.C. in *Cripta do Terror*, 5. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 88.
- SUPER Cronologia dos Comic Books in *Revista HQ CD*, 1. São Paulo, Sampa, maio de 1997, p. 9
- UM TIPO de Justiça in *Cripta do Terror*, 6. Rio de Janeiro, Record, 1991, p. 51.