



Lucas Piter Alves-Costa

QUADRINHOS

Autorialidade, Práticas Institucionais e
Interdiscurso



EDITORA
**BORDÓ
GRENA**

**QUADRINHOS: AUTORIALIDADE, PRÁTICAS INSTITUCIONAIS E
INTERDISCURSO**

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes).

Lucas Piter Alves-Costa

**QUADRINHOS: AUTORIALIDADE, PRÁTICAS INSTITUCIONAIS E
INTERDISCURSO**



Catu, Ba
2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com
Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Capa: Lucas Piter Alves-Costa
e Keila Lima de Assis
Editoração: Editora Bordô-Grená
Revisão: Equipe Bordô-Grená

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

A474

Alves-Costa, Lucas Piter.

Quadrinhos: autorialidade, práticas institucionais e interdiscurso /
Lucas Piter Alves-Costa. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

44643kb, 278fls. il: color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-36-9 (e-book)

1. Análise do discurso 2. História em quadrinhos. 3. Autorialidade.
I. Título.

CDD 401.41
CDU 81'42

Esta obra foi custeada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos - POSLIN - da UFMG, com apoio do Programa Nacional de Pós-Doutorado da CAPES.

O conteúdo deste texto é de absoluta e exclusiva responsabilidade do autor.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Síntese dos processos de subjetivação e autorialização

178

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Les ignorants | 21 |
| Figura 2: Desvendando os quadrinhos | 29 |
| Figura 3: Exposição Jack Kirby no FIBDA 2015 | 34 |
| Figura 4: Druuna: Aphrodisia | 46 |
| Figura 5: Sequência em um manual de instruções | 46 |
| Figura 6: Campanha contra o câncer de mama | 46 |
| Figura 7: Uma história de Sarajevo | 47 |
| Figura 8: The Great Social Event of the Year in Shantytown. Outcault, 1895 | 50 |
| Figura 9: Filactérios | 51 |
| Figura 10: Suportes incidentais | 55 |
| Figura 11: Réalité, sortie de secours. Marc-Antoine Mathieu, 1999 | 55 |
| Figura 12: Cubitus. Roba, 2000 | 56 |
| Figura 13: Le Baron Noir. Got e Pétilion, 1999 | 57 |
| Figura 14: M. Vieux-Bois de Töpffer | 84 |
| Figura 15: M. Vieux-Bois das Edições Aubert | 84 |
| Figura 16: Mr. Pencil, Töpffer, 1840 | 88 |
| Figura 17: Capa da 6ª. ed. de Mr. Cryptogame | 90 |
| Figura 18: Primeira página da 6ª. ed. de M. Cryptogame | 91 |
| Figura 19: Journal Amusant, 1868 | 92 |
| Figura 20: Crève saucisse | 99 |
| Figura 21: Publicidade The Ultimate Graphic Novels | 110 |
| Figura 22: Créditos de Batman/Deathblow | 115 |
| Figura 23: Créditos de Wolverine Max | 115 |
| Figura 24: Créditos a Simon e Kirby em uma prancha original. | 116 |
| Figura 25: Quase nada 229 | 122 |
| Figura 26: Nome de Autor em exposição | 140 |
| Figura 27: Hugo/Muriel. Laerte Coutinho, s/d | 152 |
| Figura 28: Le Caravage | 167 |
| Figura 29: Exposição <i>Little Tulip</i> . Galeria Champs de Mars, 2015 | 171 |
| Figura 30: <i>François Boucq</i> em exposição. Galeria Champs de Mars, 2015 | 172 |
| Figura 31: Painel publicitário anunciando uma BD em Paris | 179 |
| Figura 32: Salon graphique na BPI, Paris | 181 |
| Figura 33: Cartaz do FOFF 2015 | 182 |
| Figura 34: Festival Off no Moon Club Angoulême, 2015 | 183 |
| Figura 35: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 1) | 184 |
| Figura 36: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 2) | 185 |
| Figura 37: Manifestação dos autores durante o FIBDA 2015 | 188 |

| | |
|--|-----|
| Figura 38: Estação Arts et Métiers, Paris | 189 |
| Figura 39: Painel sobre a estação 9e. Art | 190 |
| Figura 40: Manga Café, Paris | 191 |
| Figura 41: Rua Hergé, Angoulême | 193 |
| Figura 42: Estátua de Corto Maltese / Musée de la Bande Dessinée | 193 |
| Figura 43: Mapa do FIBDA 2015 | 198 |
| Figura 44: Legenda do Mapa do FIBDA 2015 | 199 |
| Figura 45: Presença da BD na igreja | 201 |
| Figura 46: Davodeau e Leroy em campo | 206 |
| Figura 47: Davodeau e Leroy em dédicace | 206 |
| Figura 48: Les ignorants | 207 |
| Figura 49: Assinaturas de Autores | 212 |
| Figura 50: Assinatura civil de Bill Watterson | 214 |
| Figura 51: Dedicatória de Peeters | 217 |
| Figura 52: Dedicatórias de Bloz e Emmanuelle Brillet | 218 |
| Figura 53: Sessão de autógrafos no Moon Club, FIBDA 2015 | 219 |
| Figura 54: Moon, Bá e Hatoum no Salon du Livre 2015 | 223 |
| Figura 55: Pajamas at the gate | 226 |
| Figura 56: Marvel 1 | 238 |
| Figura 57: Quase Nada | 243 |

LISTA DE DIAGRAMAS

| | |
|---|-----|
| Diagrama 1: Núcleo e periferia das instituições discursivas | 70 |
| Diagrama 2: Posicionamentos autoriais e dupla dimensão do Autor | 132 |
| Diagrama 3: Autor e Leitor personificados nas instâncias enunciativas | 133 |
| Diagrama 4: Processo de territorialização | 196 |
| Diagrama 5: Funções da assinatura no discurso autorial | 216 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| LISTA DE TABELAS | |
| LISTA DE FIGURAS | |
| LISTA DE DIAGRAMAS | |
| UMA BREVE GENEALOGIA DA AUTORIA NOS QUADRINHOS | 15 |
| INTRODUÇÃO | 21 |
| | |
| I. UNDERSTANDING COMICS: UM QUADRO DE DEFINIÇÕES PROBLEMÁTICAS | 29 |
| | |
| QUADRINHOS COMO ARTE | 32 |
| <i>Contra Saint McCloud, ou o início dos Quadrinhos</i> | 36 |
| <i>A história em quadrinhos: só mais uma arte sequencial?</i> | 39 |
| <i>[...] em quadrinhos</i> | 44 |
| | |
| QUADRINHOS COMO MÍDIA | 48 |
| <i>Muito antes do cidadão Kane</i> | 49 |
| <i>Há quadrinhos nos muros de Angoulême?</i> | 53 |
| <i>Uma arte-mídia?</i> | 59 |
| | |
| QUADRINHOS COM “Q” MAIÚSCULO | 62 |
| <i>A instituição discursiva quadrinística</i> | 63 |
| <i>Os campos discursivos</i> | 68 |
| <i>Uma trajetória na formação do campo quadrinístico</i> | 79 |
| | |
| II. O DISCURSO AUTORIAL QUADRINÍSTICO | 99 |
| | |
| O CARÁTER AUTORIAL DE CERTOS DISCURSOS | 101 |
| <i>O arquivo e o acervo</i> | 104 |
| <i>Um caso de arquivo/acervo: a instauração das graphic novels</i> | 107 |
| <i>A comutação autoral e a problemática da unidade “Autor”</i> | 112 |
| | |
| MÚLTIPLAS INSTÂNCIAS E POSICIONAMENTOS NO CAMPO QUADRINÍSTICO | 121 |
| <i>As instâncias enunciativas</i> | 123 |
| <i>Os posicionamentos autorais</i> | 129 |
| <i>Posicionamentos e dupla dimensão autoral</i> | 131 |
| | |
| OS ENUNCIADOS COMPLEXOS NO DISCURSO QUADRINÍSTICO | 136 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| | <i>Nomes próprios e nomes de Autor</i> | 138 |
| | <i>Nomes de autor como enunciados complexos</i> | 141 |
| | <i>O personagem de quadrinhos como um enunciado complexo</i> | 153 |
| III. | DOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E AUTORIZAÇÃO | 167 |
| | AS INTERAÇÕES LEGITIMADORAS | 171 |
| | <i>Espaços de canonização e de associação</i> | 173 |
| | <i>Espaços de sustentação e de recepção</i> | 175 |
| | <i>As três dimensões do espaço de sustentação</i> | 179 |
| | OS ALTARES DOS AUTORES: UMA ARQUITETURA PARA OS DISCURSOS | 186 |
| | <i>O “efeito templo” do espaço de sustentação</i> | 188 |
| | <i>Angoulême, capital da BD</i> | 192 |
| | <i>Os quadrinhos vão à missa</i> | 199 |
| | FAZER-SE EXISTIR PELAS TROCAS SIMBÓLICAS | 205 |
| | <i>A assinatura de autor e suas implicações</i> | 209 |
| | <i>Habitus e espaços de subjetivação no Salon du Livre</i> | 220 |
| | <i>A instância da crítica no discurso quadrinístico</i> | 224 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 243 |
| | REFERÊNCIAS | 247 |
| | ANEXOS | |
| | <i>Anexo 1: Super-Homem, meu velho, é aqui a gente se separa</i> | 264 |
| | <i>Anexo 2: Para qualquer fã do Superman com mais de 30 anos</i> | 268 |
| | <i>Anexo 3: Entrevista com Jean-François Kieffer</i> | 270 |
| | <i>Anexo 4: Entrevista com Ollivier Carval</i> | 272 |
| | SOBRE O AUTOR | 277 |

PREFÁCIO

Uma breve genealogia da autoria nos quadrinhos

Os quadrinhos nas mais diferentes esferas são atravessados por discursos que os organizam, cronologizam, dão forma e conteúdo e, por fim, os disciplinam. Um deles é o da autoria. Nos anos 1960, a teoria literária e do cinema francesas assistiram a uma revolução nas suas concepções da função autor. O cinema foi o primeiro. Ainda no pós-guerra, em 1948, Alexandre Astruc diria em *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo* que o cineasta “escreve” com a câmera, requisitando uma função autorial cara à literatura, em que pese todo o romantismo individualista, para uma arte industrial como o cinema. Depois seria a vez de François Truffaut com o artigo *Une certaine tendance du cinéma français*, publicada no número 31 da *Cahiers du Cinéma* em janeiro de 1954. Aqui seriam lançadas as bases críticas da Política dos Autores da *Nouvelle Vague* que, por sua vez, contagiaria o mundo todo. Surgiria o cinema autoral sob a figura heroica do diretor cinematográfico, um indivíduo capaz de entre tantos e no interior de uma indústria, construir uma poética singular. Não se pode perder, contudo, a ênfase política dessa iniciativa. Tratava-se de subtrair o controle de produtores e estúdios, e conquistar um espaço de poder e legitimidade, no qual o diretor merecia ser respeitado e respaldado.

Contudo, enquanto o cinema inventava a autoria, a literatura a sacrificava alguns poucos anos depois. *La mort de l'auteur*, ensaio de 1967, de Roland Barthes, acusava de maneira simples e direta a metafísica da autoria por uma inversão. Não é o autor que cria a obra, é a obra que cria o autor, é ela que faz com que determinada pessoa passe a ganhar esse sentido histórico e função simbólica. O autor torna-se então um instrumento epistemológico, uma maneira específica de produzir e fazer perceber sujeitos. Em outras palavras, a obra de Laerte inventa a autora Laerte, e a pessoa de Laerte, esta, sim, anterior à obra, passa a ser agenciada (narrativizada, compreendida, definida) pela perspectiva que a obra lhe confere na condição de autoria. Por isso a dureza de Barthes para com a crítica literária de sua época. Pois era cômodo ao crítico o binômio vida e obra, bastando meia dúzia de dados sobre a vida do autor (era de direita ou

de esquerda, de qual nacionalidade, quem ele lia, quais eram seus hábitos etc.) para produzir uma chave de leitura capaz de decifrar a obra. A morte do autor era, portanto, o clamor por uma responsabilização da leitura, recusa à metafísica da presença fantasmática do autor e retorno à linguagem como força-motriz da operação criadora e condicionadora da autorialidade. Dois anos depois, Foucault radicalizaria as questões levantadas por Barthes na conferência *Qu'est-ce qu'un auteur?*, pensando o discurso autorial e o autor que representa o papel do morto no jogo da escrita.

Cabe dizer que essas questões não eram exatamente novas. Mikhail Bakhtin em *O autor e a personagem na atitude estética* (1920-22) já trazia o germe desta problemática ao distinguir autor-criador e autor-pessoa. Contudo, a efervescência cultural do final dos anos sessenta, que tem na França um local privilegiado, faz com que a autoria se torne um cavalo-de-batalha de diferentes campos de saber e formas de arte. O cinema politiza o autor, a literatura o mata. E os quadrinhos?

Os quadrinhos vivem um momento singular de valorização artística e legitimidade cultural na sociedade francesa. O surgimento de periódicos de humor e drama adulto como *France Soir*, *Pilote*, *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*, *Chouchou*, *Charlie Mensuel*, *L'Echo des Savanes*; os quadrinhos eróticos de pretensões vanguardistas publicados por Éric Losfeld; o reconhecimento artístico e acadêmico das *bandes dessinées*, com obras teóricas, exposições artísticas e a criação do grupo *Club des Bandes Dessinées*, formado por acadêmicos, cineastas e escritores, e com sua respectiva revista de artigos *Giff-Wiff*. Todos esses fatores somados foram importantes para que, ao início dos anos 1970, os quadrinhos já tivessem, não só na França, um discurso autorial bastante solidificado. Já que a literatura queria o autor morto, aos quadrinhos, enquanto arte historicamente marginalizada, era estratégico reanimá-lo. Um gesto tão político quanto o do cinema, com demandas e problemas semelhantes. Pois, enquanto o cinema elegia o diretor como a figura heroica da autoria, os quadrinhos fizeram da dupla desenhista e roteirista seus principais nomes, com hierarquizações regionais (nos EUA o nome do roteirista vem primeiro, na França o do desenhista), e negligenciando por muito tempo outros profissionais como arte-finalistas, coloristas, letristas etc. Contudo, o

discurso autorial nos quadrinhos não se deu de maneira coesa. Três discursos podem ser identificados pela produção ocidental de quadrinhos a partir dos anos 1970.

O primeiro podemos chamar de *discurso aristocrático*, ou de autonomia. Trata-se de um discurso que já existia de maneira embrionária em revistas como a italiana *Linus* de 1965, e nos álbuns de luxo de Éric Losfeld, mas que aparece consolidado na revista francesa *Métal Hurlant*, de 1975, e na estadunidense *Raw*, de 1980. Trata-se de publicações que partem do pressuposto de que quadrinhos são uma forma autônoma de arte e que não precisam do prestígio de outras formas artísticas, tampouco convencer alguém de seu valor próprio. Os autores de HQ são artistas *à la lettre*, e através de suas produções colocam em jogo experiências pessoais e poéticas.

O segundo chamemos de *discurso marginal*, ou da antiarte. Trata-se do herdeiro direto do *underground* americano, principalmente da revista *Zap Comix*, de 1968, e dos semanários satíricos franceses. Este será o de maior influência no Brasil, de *O Pasquim*, de 1969, a *Chiclete com Banana*, de 1985, e se consolidará na França em 1975 a partir da revista *Fluide Glacial*. O discurso da marginalidade opera através do desdém e deboche das categorias artísticas e da validação cultural, fazendo do autor um iconoclasta, alguém capaz de fazer arte contra a arte, antiarte. Contudo, não é incomum esse mesmo autor ser ironicamente assimilado pelo mundo que ele diz repudiar, como acontece nas compilações de luxo de editoras de prestígio, caso explícito de Robert Crumb.

Por fim existe uma terceira linha, o *discurso romanesco*, ou da qualidade literária. Esse é o pai das *graphic novels*, e que fará da revista franco-belga (*À Suivre*), de 1977, através da proposta de produzir *romans en bande dessinée*, seu corolário. No editorial de (*À Suivre*) constava: “com toda a sua densidade romanesca, (*À Suivre*) será a invasão bárbara da *bande dessinée* na literatura”. Em termos práticos, trata-se de defesa explícita da figura do autor, histórias seriadas com número de páginas flutuante e finitas para que pudessem depois serem compiladas em álbuns, e originalmente em preto e branco, o que acrescentaria prestígio através da apreciação da arte. (*À Suivre*) procurava enfatizar uma “qualidade literária” que a crítica literária não a tinha mais como conceito. Contudo, esse anacronismo era

estratégico para um reposicionamento da mídia pela identidade romanesca do autor. O fato de *(À Suivre)* ser publicada pela gigante editora belga Casterman reforça o artifício mercadológico, algo semelhante ao que faria Will Eisner no mesmo período ao tentar vender *A Contract with God* sob a alcunha de *graphic novel*.

Restam, porém, mais perguntas. Como tudo isso foi possível exatamente assim? É a essa inquietude e reflexão dos discursos quadrinísticos, das práticas institucionais e dos construtos autoriais que Lucas Piter Alves-Costa se dedicará esmiuçadamente a partir de agora, adensando o caldo teórico e cultural que nos lega a autorialidade nos quadrinhos, nessa importante contribuição aos estudos de quadrinhos e análise do discurso.

Boa leitura!

Alexandre Linck Vargas, 2021.

Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e do site/canal Quadrinhos na Sarjeta.

INTRODUÇÃO

Figura 1: Les ignorants



Fonte: Davodeau, 2011

“Começemos.”

“Você prova estes quatro vinhos e me fala de suas diferenças e de suas semelhanças.”

Os Quadrinhos, assim como a Literatura, a Música, o Cinema, o Teatro, são, conforme Costa (2013b), uma instituição discursiva. Por isso, podem ser considerados um meio relativamente autônomo de instituição cultural, que detém características muito próprias no que dizem respeito aos modos de formação e gestão de seu capital simbólico.

Mas, a partir de quando e por que se tornou possível falar de uma instituição quadrinística, tal como Dubois (1978), Maingueneau (2006b) e Bourdieu (2008) disseram sobre a instituição literária? Quando e como foi que a totalidade do que seria chamado de o Discurso Quadrinístico passou a gerir sua própria lógica, a criar sua própria economia simbólica? E, por fim, quando e por que a figura do Autor se tornou tão importante nessa instituição?

Para tentar algumas respostas, é preciso levar em conta que a enunciação, por meio de uma obra em quadrinhos, é parte de uma rede discursiva muito mais complexa e abrangente do que a mera materialidade dos textos é capaz de mostrar. Os meios e modos de legitimar obras e agentes quadrinísticos são práticas socialmente constitutivas e constituídas. Isso quer dizer que, por meio delas, estruturas sociais distintas são formadas, pois tais práticas variam segundo as ordens de discurso a que se filiam. Esse imbricamento de discursos definidos e definidores, bem como as práticas sociais, formam a instituição discursiva (COSTA, 2013b).

Mas, afinal, quais são as práticas de produção e recepção atestadas por essa instituição? Quais os modos de interação que possibilitam falar em uma instituição quadrinística? Quais instâncias são formadas por essa instituição? Os Quadrinhos, em sua dimensão macro, podem ser abordados como um tipo de saber sistematizado, sobre o qual se pode estudar a sua gênese ou fazer a sua arqueologia, aos moldes *foucaultianos*, e descrever a sua construção como um ambiente relativamente autônomo no amplo cenário cultural.

Contrário a pressupostos que buscam estabelecer a origem dos Quadrinhos a partir do reconhecimento das marcas formais mais prototípicas dos gêneros ditos quadrinísticos (pressupostos que busco questionar aqui), parto da premissa de que a gênese de um tal saber, seja ele arte, mídia, teoria ou técnica, se dê de maneira processual, donde a

participação de sujeitos é fundamentalmente importante como elemento de análise.

Em uma projeção de análise do discurso quadrinístico, não se pode privilegiar a linguagem dos quadrinhos em detrimento das práticas quadrinísticas e sujeitos nelas envolvidos – um pressuposto que vai contra abordagens estritamente formalistas dos Quadrinhos, sobretudo as de bases *mccloudianas*. A formação de um saber é também, em maior ou menor grau, a formação de um campo de forças opostas, campo esse que não existiria sem a participação de agentes específicos. Sobre isso, o raciocínio *bourdieuniano* sobre o poder da linguagem pode ser transposto para os Quadrinhos:

Desde o momento em que se passa a tratar a linguagem como um objeto autônomo, aceitando a separação radical feita por Saussure entre a linguística interna e a linguística externa, entre a ciência da língua e a ciência dos usos sociais da língua, fica-se condenado a buscar o poder das palavras nas palavras, ou seja, a buscá-lo onde ele não se encontra. (BOURDIEU, 2008, p. 85)

Na presente proposta de análise do discurso quadrinístico, não se entende a linguagem dos quadrinhos fora dos sujeitos que a engendram e das condições de discurso que amparam e/ou restringem esses sujeitos. Assim, a autonomia (relativa) que evoco aqui vai ao encontro da noção *bourdieuniana* de instituição discursiva – noção que, como se sabe, é apoiada por Maingueneau (2006b) e Costa (2013b). No centro dessa pressuposição, que tem norteado meus trabalhos sobre o tema (COSTA, 2010, 2013b), está a ideia de que a linguagem dos quadrinhos é situada, e de que sua diferenciação em relação a outras linguagens passa pela compreensão das suas condições de uso, da(s) sua(s) finalidade(s), dos seus contratos, enfim, dos seus dispositivos comunicacionais ínsitos.

A bibliografia sobre os Quadrinhos, em sua grande parte, de cunho historiográfico, aponta que, desde os seus primórdios, os gêneros considerados quadrinísticos têm evoluído no que tangerem: aos seus recursos expressivos/linguageiros; à diversificação de suas temáticas; às tecnologias de produção; aos meios de difusão; à variação e diversificação do seu corpo autoral; à estratificação do corpo autoral e do público leitor; às formas de

reconhecimento enquanto arte e/ou objeto de consumo e/ou meio de comunicação; às estratégias de mercado; enfim, à consolidação, de fato, de um conjunto de saberes, interesses, agentes e práticas, tudo isso, reconhecível sob os nomes *Quadrinhos*, *Comics*, *Bande Dessinée*, dentre outros.

A perceptível consolidação desse saber abriu possibilidades para vários estudos, em diversas áreas de conhecimento: abordagens semióticas, sociológicas, linguísticas, literárias, pedagógicas, historiográficas, e possíveis outras, de onde se concluiu que os Quadrinhos têm sido cada vez mais objeto de interesse da academia, sobretudo das Ciências da Linguagem. Apesar disso, ainda há grandes lacunas de estudos teóricos sobre quadrinhos, principalmente no Brasil e, sobretudo, na Análise do Discurso (AD).

O presente trabalho visa diminuir um pouco essa lacuna, e tem por objetivos gerais: (a) descrever algumas práticas languageiras do campo quadrinístico, para, a partir de então; (b) verificar o funcionamento do nome de Autor na instituição discursiva quadrinística, e, por fim; (c) analisar a constituição do nome de Autor no discurso quadrinístico.

Dada a pluralidade de sentidos que o termo discurso pode movimentar no quadro da AD, assumo aqui a concepção de discurso como um “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 19), definição que encontra respaldo em Foucault (2008), para quem o discurso se põe como um conjunto de regras “anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em dada época, e para uma área social [...] ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 136). Por essa concepção de discurso, a análise que aqui desenvolvo não se limita a um conjunto de textos, mas busca, sobretudo, um conjunto de práticas e posições de sujeitos responsáveis por esses textos em questão.

Uma vez que este trabalho culmina de pesquisas que já venho realizando sobre os Quadrinhos, ele pode ser caracterizado como pesquisa descritiva, por descrever, sistematicamente, a estrutura sociodiscursiva dos Quadrinhos enquanto instituição, contando, para isso, com pressupostos de trabalhos anteriores na mesma linha. Esta pesquisa também se classifica

como analítica, pois analisar é “explicar e criar uma teoria aceitável a respeito de um fato/fenômeno/processo” (SANTOS, 2007, p. 28). Assim, em termos gerais, este trabalho se propõe a refletir sobre o fenômeno da constituição da autoria nos Quadrinhos.

Porém, a autoria aqui trabalhada não se resume a sua significação imediata, superficial: tomo o fenômeno da autoria em seu processo institucional de formação, em seu processo contínuo de gênese, ou, em outros termos, em seu processo sociodiscursivo de legitimação, que vai além da atividade exclusiva da pessoa de um autor. Diante dessa empreitada, este trabalho busca pensar a relação da noção *foucaultiana* de Autor com a própria formação e instituição de um tipo de discurso que coloca como pilares centrais Autores e Obras, tendo suas práticas fundamentais voltadas para a construção desses.

Segundo as fontes de dados, e, especificamente sobre o objeto Quadrinhos, esta pesquisa se caracteriza como bibliográfica e campal. Bibliográfica, pois, como em qualquer pesquisa, busca nas publicações o conhecimento compartilhado pela comunidade científica que já se interessou pelos quadrinhos como objeto de estudo. Campal, pois conta com dados observados de perto sobre aspectos do discurso quadrinístico, como a organização do espaço físico nos eventos, nas exposições da área e nas livrarias, ou mesmo aspectos da produção quadrinística, *tête-à-tête* com autores e editores, além de muitos outros pontos. Embora a coleta de dados seja majoritariamente por meio da bibliografia, é inegável que o levantamento de informações *in loco* pode direcionar, de maneira qualitativa, a interpretação da literatura sobre o tema e até mesmo a da própria AD.

Este trabalho divide-se em três capítulos, cada um com três seções. Cada parte tem uma questão principal que norteia as análises de acordo com os objetivos gerais desta pesquisa. No capítulo I, busco responder à pergunta: o que são os Quadrinhos? O intuito dessa questão é a busca por definir o alcance do objeto estudado, uma vez que esta pesquisa não se limita a abordar um *corpus* formado por textos, mas, sobretudo, por práticas e sujeitos. O percurso de análise e elaboração teórica deste capítulo busca descrever a formação do campo quadrinístico e do ponto de

convergência das práticas sociodiscursivas que possibilitaram instituir o Discurso Quadrinístico. Esse capítulo traz ainda três questões menores, a saber: (a) qual a origem e a definição possíveis dos Quadrinhos enquanto arte? (b) qual a origem e a definição possíveis dos Quadrinhos enquanto mídia? (c) por que os Quadrinhos são uma instituição discursiva?

O capítulo II pretende responder uma questão parcialmente desenvolvida no capítulo anterior: o que são discursos autoriais? Com essa questão, busco expor alguns fatores de um tipo de discurso do qual os Quadrinhos fazem parte, tipo esse cuja discursividade se volta para o nome de Autor, e que chamo aqui *ad hoc* de discurso autorial. Para atingir esse objetivo, cada seção desse capítulo se sustenta pelas seguintes questões: (a) como se caracteriza esse tipo de discurso? (b) que tipo de enunciado é o nome de Autor para um discurso autorial? (c) como se organizam os agentes do discurso autorial quadrinístico?

Em relação à dupla dimensão do nome de Autor proposta aqui, este trabalho estabelece uma distinção entre o Autor tomado como sujeito no discurso e o Autor tomado como enunciado, ou seja, produto desse mesmo discurso. O primeiro viés integra o Autor ao dispositivo comunicativo do qual fazem parte os inúmeros atos de linguagem que estruturam e consolidam o Discurso Quadrinístico, conforme Costa (2013b). O segundo viés toma o Autor em sua dimensão enunciada, como objeto de discurso construído coletivamente por meios desses mesmos atos de linguagem.

Por último, no capítulo III, já tendo definido os Quadrinhos como um discurso autorial e o nome de Autor como um enunciado, buscarei responder à questão: como se forma a figura do Autor? O objetivo deste capítulo é explicar e analisar as práticas institucionais do campo quadrinístico responsáveis pela criação e consolidação de um Autor (como sujeito e enunciado). Para isso, as seções se fundamentam nas seguintes questões: (a) quais espaços de interação são estabelecidos para formar a figura do Autor? (b) qual a relação do espaço físico na formação da figura do Autor? (c) quais relações podem existir entre os agentes do campo quadrinístico para a formação da figura do Autor?

As questões propostas neste trabalho não visam esgotar o tema, muito pelo contrário. Da mesma forma que este trabalho se originou de

muitas lacunas abertas na pesquisa de mestrado (que também foi uma tentativa de cobrir lacunas sobre o mesmo tema trabalhado na graduação), tenho consciência de que inúmeras outras questões ficarão expostas, latentes, esperando para serem respondidas.

UNDERSTANDING COMICS: UM QUADRO DE DEFINIÇÕES PROBLEMÁTICAS

Figura 2: Desvendando os quadrinhos



Fonte: McCloud, 1995

Arte. Mídia. Discurso. Linguagem. Literatura.¹ São muitas as respostas para a pergunta do que são os quadrinhos, mas nenhuma delas parece ser totalmente satisfatória, pois cada uma tende a necessitar de complementação de ao menos um ponto da outra. Vargas (2015) ressalta que tem sido muito comum na bibliografia quadrinística a presença de um capítulo dedicado à definição e à origem dos quadrinhos². E acrescenta que:

Revisar os esforços ontológicos por nomes, formalismos e funções sociais é de enorme valia para reconsiderar a aparente irredutibilidade das histórias em quadrinhos. A infundável disputa pela origem das histórias em quadrinhos [...] acaba por ser um dos reflexos da indefinição provocada pelas HQs. (VARGAS, 2015, p. 31)

Para García (2012), o debate em torno da origem dos quadrinhos envolve “uma manobra estratégica entre aqueles que querem definir os quadrinhos como meio de comunicação de massas e aqueles que preferem vê-los como parte da tradição cultural artística” (GARCÍA, 2012, p. 28) – no contexto de sua fala, ele referia-se aos jornais concorrentes de Pulitzer e Hearst e aos álbuns de Töpffer. Compreende-se, então, que não há uma história das histórias em quadrinhos, mas sim várias, que tomam consistência segundo o ponto de vista adotado. Dacheux (2009), por sua vez, também corrobora essa proposição: a origem e a definição dos quadrinhos – para ele, duas buscas intimamente ligadas – serão diferentes se partirmos do panorama das artes gráfico-narrativas e/ou sequenciais, da indústria cultural ou do advento da imprensa.

De modo geral, o debate em torno do que sejam os quadrinhos e quais as suas origens poderia transitar em dois grandes polos: Arte e Mídia. Essas duas formas de abordagem compartilham, cada uma, de três eixos

¹ Com Eisner (1999) e McCloud (1993, 1995, 2006), encontram-se os quadrinhos como *Arte*; com Costa (2013b), como *Discurso*; com Simões (2010), como *Linguagem*; para citarmos apenas algumas definições.

² A lista é extensa, mas, a título de exemplo, cito os trabalhos de conclusão de curso: Costa (2013b), Fonseca (2014), Ramos (2007), Vargas (2015). E alguns clássicos e bons volumes sobre a origem e definição dos quadrinhos: Cirne (1990), Bibe-Luyten (1985), Groensteen (2004), Guimarães (2005), McCloud (1993, 1995), Moya (1986, 1970), Ramos (2010), Kunzle (1973, 1990, 2007).

problemáticos principais, os quais gostaria de precisar: a problemática da origem (Onde surgiram? Quando surgiram? Como surgiram?); a problemática da linguagem (O que é essa linguagem? Como ela é empregada? Para que ela é e pode ser usada?); a problemática das nomeações (O que são os quadrinhos? Quais são os gêneros quadrinísticos? O que a nomeação em cada língua tem a dizer sobre esse meio e o que ela exclui/inclui?).

As abordagens dos quadrinhos enquanto Arte buscam, de modo geral, assinalar o seu valor simbólico, quero dizer, fazê-los adquirir reconhecimento perante outras artes já reconhecidas. Muitos dos agentes inseridos nessa abordagem são quadrinistas também, e parece comum na busca por reconhecimento institucional ressaltar a evolução das qualidades técnicas dessa forma de expressão.

Por outro lado, as abordagens que encaram os quadrinhos como Mídia buscam ressaltar o seu potencial linguageiro. Mais do que um simples objeto de comunicação voltado para o entretenimento, os quadrinhos aqui são abordados como uma mídia capaz de tratar de qualquer assunto para qualquer público. Ao focar o potencial dessa linguagem, os adeptos dessa visão midiática reforçam o aspecto democrático dos quadrinhos, que lhes possibilita grande alcance e difusão frente a um público diversificado.

Cada um desses polos – Arte e Mídia – imprime sua natureza constitutiva nas questões de cada problemática, multiplicando, por comparação, os exemplos e contraexemplos para cada uma. Dessa forma, ao tratar da origem dos quadrinhos, esbarraria na problemática de sua linguagem, de sua evolução como meio de expressão, e das relações com outras linguagens que favoreceram essa evolução; do mesmo modo, ao tentar especificar que linguagem seria essa, deparar-me-ia com a concepção de quadrinhos que cada cultura tem, refletida em cada nome dado a eles; por fim, sem fechar o ciclo, ao buscar, na história, os muitos nomes atribuídos aos quadrinhos, constataria que eles não refletem com justiça ou precisão o emprego da linguagem, de modo que, a partir do nome, algumas obras tidas como clássicas nos quadrinhos ficariam de fora. Sem a pretensão de esgotar as especificidades dos polos Arte e Mídia, proponho uma breve

abordagem sobre eles a fim de evidenciar esse objeto de estudo, não em sua delimitação, mas no alcance de suas problemáticas.

QUADRINHOS COMO ARTE

A prática de leitura de quadrinhos, em sentido lato, transcende a concepção de leitura (literária), ou seja, o consumo de quadrinhos não se dá apenas pela leitura *ipsis litteris*, mas também pelo fato de que o objeto quadrinho preza-se a ser contemplado, seja na página, por meio da impressão do desenho, ou na parede, por meio da exposição das pranchas originais. Diferente das artes consideradas *puras*, os quadrinhos, tal como o cinema, são, por natureza, híbridos. São artes compósitas que articulam vários códigos. Não obstante o ideal grego de pureza, os quadrinhos são reconhecidos, hoje, como arte. De acordo com Groensteen (2012), foi em 1964 que a banda desenhada passou a ser considerada a nona arte:

A iniciativa de etiquetar a banda desenhada como “nona arte” remete precisamente a um crítico e historiador do cinema, Claude Beylie. Ele foi o primeiro a propor a famosa nomeação, no segundo artigo de uma série de cinco, publicado de janeiro a setembro de 1964, nas *Lettres et Médecins*, sob o título genérico “A banda desenhada é uma arte?”. Foi, então, no número datado de março de 1964, na página onze, que a expressão fez sua primeira aparição, de maneira bem discreta, em favor de um parêntese: a banda desenhada, escreveu Beylie, “(que eu proponho, de passagem, chamar nona arte, em homenagem a Phil Corrigan, o X-93, e porque o oitavo lugar já está reservado)...”. Beylie pensava na radiotelevisão, mas o referente da “oitava arte” permaneceu flutuante, outros autores têm atribuído à fotografia e até mesmo a canção.⁴ (GROENSTEEN, 2012, p. 1)

³ Phil Corrigan, o Agente X-9, é um personagem criado por Dashiell Hammett e o desenhista Alex Raymond, publicado pela *King Features*, de 22 de janeiro de 1934 a 10 de fevereiro de 1936.

⁴ Todas as traduções, quando não especificadas do contrário, são minhas: L’initiative de labelliser la bande dessinée « neuvième art » revint précisément à un critique et historien du cinéma, Claude Beylie. Il fut le premier à proposer la fameuse appellation, dans le deuxième article d’une série de cinq, publiée de janvier à septembre 1964 dans *Lettres et*

Pouco depois, no final da década de 1960, a revista *Spirou* passou a publicar um folheto intitulado *9e Art* e com o subtítulo *Musée de la bande dessinée*, assinado por Morris e Vankeer.⁵ Em dezembro de 1971, Lacassin publicou *Pour un neuvième art, la bande dessinée*. Na ocasião, Lacassin era presidente do CELEG e titular de um curso na Sorbonne sobre história e estética da banda desenhada.

Não sem resistência de setores artísticos conservadores, a nona arte tem conseguido legitimar-se como uma arte dual: um mesmo trabalho é capaz de gerar dois nichos de expressão artística intimamente ligados, a saber, um literário e um gráfico – um, cuja atividade central é a leitura, mas que não dispensa a contemplação (não obrigando, então, o leitor a conhecer o trabalho original, uma vez que a reprodução em suas mãos preza-se à contemplação também), e outro, cuja atividade central é a contemplação, não dispensando a leitura, ainda que fragmentada (o contemplador não precisa ler a história completa para reconhecer na prancha exposta os valores estéticos de um objeto destinado a ser *visto*, mas que, no entanto, foi concebido para ser *lido*).

Assim, a obra impressa, reproduzida, e o fragmento original são objetos da nona arte. Ambas são peças originais, mas circulam de modos diferentes. O leitor familiarizado com o campo dos quadrinhos consegue mobilizar diferentes competências para apreciar a revista de quadrinhos e uma página original, ainda que incompleta. Comparando os Quadrinhos e a Música, poderíamos dizer que, *grosso modo*, a revista em quadrinhos estaria para o CD como a prancha original em uma exposição estaria para um concerto ao vivo, salvaguardando as especificidades de cada arte, claro.

Médecins, sous le titre générique « La Bande dessinée est-elle un art? ». C'est donc dans le numéro daté de mars 1964, à la page onze, que l'expression fait sa toute première apparition, de manière fort discrète, à la faveur d'une parenthèse: la bande dessinée, écrit Beylie, « (que je propose, au passage, d'appeler neuvième art, en hommage à Phil Corrigan dit X-9, et parce que la huitième place est déjà réservée)... ». Beylie pensait à la radio-télévision, mais le référent du « huitième art » est resté flottant, d'autres auteurs l'ayant attribué à la photographie et même à la chanson.

⁵ Morris é um dos desenhistas de *Lucky Luke* e Pierre Vankeer era, na ocasião, membro do CELEG (*Centre d'étude des littératures d'expression graphique*).

Figura 3: Exposição Jack Kirby no FIBDA 2015



Fonte: Arquivo pessoal

Para Wolton (2014), editor e pesquisador de banda desenhada:

[...] a BD é um objeto incomum que é o único a reunir cinco características: uma ausência de legitimidade, um sucesso massivo, uma arte, uma comunicação, uma revolta. A BD é uma arte singular, onde o desenho de um indivíduo se endereça a um consumidor individual, permanecendo dentro de um quadro coletivo. É essa estranheza que faz todo o sentido.⁶ (WOLTON, 2014, p. 33)

Levando em conta um posicionamento que vê os quadrinhos como arte, é importante especificar que visão é essa, que ponto do campo artístico ela ocupa, quais relações sociodiscursivas a fundamentam. Bem adiante, abordarei a noção de campo discursivo como uma espécie de delimitação movediça da atividade quadrinística, que seria também uma forma de selecionar os limites possíveis de um corpus. Fala-se, assim, em campo quadrinístico. No entanto, a partir de uma visão dos Quadrinhos como arte, deve-se saber que eles fazem parte também de um campo artístico amplo, no qual se colocam em concorrência com as outras artes. Assim, crendo que

⁶ [...] la BD est un objet insolite qui est le seul à réunir cinq caractéristiques: une absence de légitimité, un succès massif, un art, une communication, une révolte. La BD est un art singulier où le dessin d'un individu s'adresse à un consommateur individuel tout en s'inscrivant dans un cadre collectif. C'est cette étrangeté qui en fait tout l'intérêt.

os conceitos são construções ideológicas, defino arte, aqui, como um *sistema*, antes de tudo. Uma definição mais precisa redefiniria os objetivos deste trabalho, afinal:

Dizer o que seja a arte é coisa difícil. Um sem-número de tratados de estética debruçou-se sobre o problema, procurando situá-lo, procurando definir o conceito. Mas, se buscamos uma resposta clara e definitiva, decepçomamo-nos: elas são divergentes, contraditórias, além de frequentemente se pretenderem exclusivas, propondo-se como solução única. (COLI, 1995, p. 7)

Um dos problemas atrelados à definição de arte seria justamente definir o seu objeto, a obra de arte em si. E isso tem se refletido nas abordagens que tratam os quadrinhos exclusivamente como arte. Em maior ou menor grau, a definição ampla de arte como sistema dialoga com a definição do objeto arte que temos em mãos: “*uma obra de arte é um objeto estético intencional*, ou, o que dá na mesma: *uma obra de arte é um artefato (ou produto humano) com uma função estética*” (GENETTE, 2001, p. x, *grifos do autor*). É nesse ponto que, dentre outros, os teóricos, a crítica, os artistas, o público e, às vezes, o mercado divergem⁷.

Sobre os Quadrinhos como arte, arriscaria a dizer que (quase) nenhuma outra operaria atualmente em dois campos sem deixar de ser ela mesma, ou melhor, sem perder a função original naquilo que a torna arte. Uma página de um romance não é comumente exposta com a intenção de se observar a forma do signo linguístico, uma vez que a tipografia utilizada pode variar infinitamente. Mas o que parece ser a essência da arte literária é buscado por meio da leitura aos moldes da Literatura⁸ enquanto instituição discursiva, e não da Pintura. Uma exposição de *frames* cinematográficos deixaria de ser filme e passaria a ser fotografia. A partitura de uma música não é a música em si, embora *ouvidos treinados* a possam ler, e embora não

⁷ Parece-me ser o mesmo problema de definir a Literatura: podemos encontrar divergentes correntes, que são uma parte do sistema, tentando se afirmarem como as melhores representantes do todo.

⁸ Caberia uma indagação sobre a tentativa do Concretismo de transformar o signo linguístico em objeto contemplativo.

seja um elemento típico de outro meio que não a Música como instituição; tampouco a letra de uma canção seria a canção em si, podendo ser lida como um poema. A música tende a perder sua razão de ser se não for um objeto a ser contemplado, sobretudo com os ouvidos.⁹ Algo similar ocorre com o teatro, que não sobrevive como tal sem a encenação de seus textos. Textos esses que, por sua vez, podem ser apenas lidos, e justo por isso são deslocados (equivocadamente, ousado dizer) para o terreno da Literatura (em razão da hegemonia que cada arte almeja atingir no que diz respeito à sua linguagem e ao seu objeto de estudo). Mas as pranchas originais de uma história em quadrinhos, ao mesmo tempo em que denotam parte do labor do quadrinista, que se prezam a serem apreciadas tendo por base os recursos estéticos do desenho, essas pranchas são, cada uma delas, quadrinhos. E certas práticas institucionalizadas dentro desse domínio quadrinístico têm evidenciado que tanto as pranchas, quanto as obras impressas podem ser expostas, ressaltando o lado contemplativo da leitura-contemplação de quadrinhos.

A seguir, pretendo abordar de forma panorâmica alguns pontos que compõem as problemáticas da origem, da linguagem e da nomeação no que tangem os Quadrinhos tomados como Arte. Ver-se-á que cada abordagem evoca questões das outras, de modo que não pretendo esgotá-las. Uma abordagem quase exaustiva desses pontos incorreria na elaboração de uma história das histórias em quadrinhos, e esse, porém, não é meu objetivo.

Contra Saint McCloud, ou o início dos Quadrinhos

Em alguns casos, antes do primeiro elemento de um conjunto sequencial, linear e histórico ser considerado o primeiro, ele pode ter sido

⁹ E mesmo no caso de um videoclipe, esse objeto híbrido, a música seria o elemento chefe por razões situacionais. Sendo considerada uma das artes puras, a música atualmente tem servido aos mais diversos tipos de hibridismo artístico, no entanto. No Festival Internacional de Banda Desenhada de Angoulême (ou Angolema, em sua forma portuguesa), registra-se o concerto de desenhos, situação em que a música é usada como expressão do ato de desenhar do quadrinista.

considerado o único. Logo, muitas vezes, a atribuição do título de primeiro só se fundamentaria retrospectivamente. Esse tipo de fundamentação não parece sólida o bastante quando se pretende estudar a origem, a gênese ou o ordenamento de discursos, de instituições, de fenômenos de linguagem, de saberes. O olhar retrospectivo na história de uma ideia, de um saber, na tentativa de encontrar um ponto de origem, tem o vício de contar com a linearidade e a ruptura exata dos acontecimentos. Com a busca da origem dos quadrinhos não seria diferente.

McCloud (1993, 1995) é um dos mais conhecidos autores que tentaram traçar a história das histórias em quadrinhos. Em seu livro *Understanding Comics: the invisible art* (1993) – obra igualmente cultuada e rechaçada –, fez uma abordagem dos quadrinhos em seus aspectos formais e funcionais para a narrativa, mas fez poucas alusões aos aspectos sociológicos dos quadrinhos – não sendo esse, talvez, o objetivo do seu livro. A abordagem de McCloud (1993) contribuiu para dar visibilidade a uma *arte invisível*, como ele mesmo disse¹⁰, cuja linguagem carecia de compreensão por grande parte de um público ainda não acostumado com esse tipo de semiótica.

O longo percurso histórico que McCloud (1993, 1995) engendra em seu livro parece ter o objetivo de encontrar o que há de mais essencial na linguagem dos quadrinhos, ou seja, o elemento que torna a simbiose entre um estrato visual e um linguístico uma forma de expressão própria, autônoma, e não a mera complementação entre imagens e palavras. A proposta de McCloud (1993, 1995) leva-nos a interrogar se ele não estaria, de fato, buscando estabelecer a história de um tipo de linguagem, ao invés da história de um tipo de uso que se faz dessa linguagem – sendo esse uso uma área de saber reconhecida hoje como os Quadrinhos.

Já no seu segundo livro – *Reinventando os Quadrinhos* (2006) –, o autor tentou uma abordagem social dos quadrinhos à medida que tocava em

¹⁰ Os dois sintagmas que formam o título original da obra *mccloudiana* receberam tratamentos diferentes em duas traduções. No Brasil: somente a primeira parte, traduzida por *Desvendando os Quadrinhos*, e na França: somente a segunda parte, traduzida por *L'Art Invisible*.

questões relacionadas aos direitos dos criadores, inovações mercadológicas e tecnológicas, reconhecimento institucional e artístico, diversificação do público, variação de gêneros, dentre outros pontos. Como afirmou o autor:

Desvendando os Quadrinhos foi minha tentativa de descrever os sofisticados mecanismos internos dos quadrinhos, num contexto não valorativo. [Reinventando os Quadrinhos] é minha tentativa de descrever a vida externa dos quadrinhos, e para isso [foi] inevitável certo juízo de valor. (McCLOUD, 2006, p. 24)

Diferente do primeiro, esse livro fez um apanhado histórico contemporâneo, pois não era seu objetivo definir a origem dos quadrinhos. Mas, ainda assim, a proposta teórica *mccloudiana* ficou caracterizada por uma abordagem majoritariamente formalista, permitindo conhecer o potencial da linguagem quadrinística, e, em virtude de seu alcance, atestar que a gênese dos Quadrinhos não é ponto consensual entre os pesquisadores.

Da mesma forma, transnacionalmente, a origem das histórias em quadrinhos atenderá as mais diversas exigências de corte que permitam historicizar as HQs: Thierry Smolderen recuará ao século XVIII com William Hogarth ao começar seu *Naissances de la Bande Dessinée*; David Kunzle, topfferiano, definirá em *The Early Comic Strip* [...] que as HQs começariam apenas no momento em que acontecem pela massiva reprodutibilidade técnica em meio impresso; e Scott McCloud, por sua vez, em *Desvendando os Quadrinhos*, retrocederá ainda mais para a Coluna de Trajano, a Tapeçaria de Bayeux, o manuscrito pré-colombiano *Garras de tigre*, *As torturas do Santo Erasmo* do século XV ou a antiga pintura egípcia. (VARGAS, 2015, p. 24)

Definir um ponto preciso para a origem dos quadrinhos é epistemologicamente arriscado, pois os fenômenos discursivos, porventura levados em conta, acontecem de forma dispersa e, por vezes, simultânea. Então, não é possível afirmar com tanta certeza que a origem dos quadrinhos se deu com as imagens de Épinal ou com as gravuras de William Hogarth, tampouco com os desenhos das cavernas, com a Coluna de Trajano, com os vitrais religiosos, com os hieróglifos, com os vasos gregos, ou com outras formas de narrativa por imagens que McCloud (1995) e seus

seguidores tenham considerado quadrinhos – levando-se em conta que foi ele quem mais recuou na história para os definir. A análise feita por McCloud (1995), por exemplo, da peça pré-colombiana, datada aproximadamente de 1519, consistiu em separar as imagens das palavras e reorganizá-las em uma forma quadrinística (diferente, portanto, da forma original). Já na tapeçaria de Bayeux, que ele também aborda, encontra-se uma sequência de desenhos que registram uma história, organizados por assunto, mas de maneira contínua e sem os quadros. Os dois exemplos contam uma história por meio de desenhos. No entanto, as semelhanças com uma história em quadrinhos param por aí. Nenhuma dessas peças foram concebidas como bandas desenhadas. São peças únicas e com função decorativa e/ou de registro histórico.

Nem sempre encontraremos um elemento fundador que demarque claramente uma ruptura quando se trata da genealogia de discursos. Então, a origem das coisas de linguagem não seria senão a tomada de consciência da existência delas. Essa origem pode ocorrer somente quando o primeiro elemento já deixou de ser um ponto isolado na história, e passou a integrar significativamente a um conjunto vasto o bastante para alcançá-lo no passado, para manter com ele uma relação coerente no fio da história. Em outras palavras, paradoxalmente, a origem das coisas de linguagem não é sempre visível de forma linear e ininterrupta, mas de forma plana e concomitante.

A proposta de buscar a origem dos quadrinhos por meio de seu potencial linguageiro faz a definição da nona arte migrar da problemática da origem para a problemática da linguagem, como veremos.

A história em quadrinhos: só mais uma arte sequencial?

Com um retorno histórico tão longínquo, McCloud (1993, 1995) fez parecer que os quadrinhos são uma arte tão antiga como a própria linguagem verbovisual por si mesma, ao invés de ser apenas mais uma que dela se vale como tantas outras artes e/ou meios de expressão. Contudo, sua proposta assumidamente abrangente demais de uma definição de Quadrinhos que englobasse todo o potencial desse tipo de linguagem

resultou em um sintagma de difícil operação: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 1995, p. 9). Reconhecendo esse sintagma como pouco operacional, McCloud (1995) recorreu a outro já proposto por Eisner (1999) e amplamente divulgado: arte sequencial. Para McCloud (1995, p. 20): “Dos *vitrais*, mostrando cenas bíblicas em ordem e a *pintura em série de Monet*, até os manuais de instrução, as histórias em quadrinhos surgem em *todo lugar* quando se usa a definição *arte sequencial*”.

Porém, definir os quadrinhos como arte sequencial se mostra tão problemático como defini-los como literatura, em seu sentido lato, baseando-se na concepção de leitura e no fato de que um texto verbovisual pode ser também lido. Parece ser equivalente a dizer que o *kung fu*, o *karatê*, a capoeira, dentre outras, são artes marciais, mas não apresenta nelas nenhuma especificidade. O conceito arte sequencial não faz mais do que agrupar diferentes exemplos de práticas que compartilham alguns princípios, mas que podem ser (e geralmente o são) diferentes em sua gênese, aplicações, finalidades, filosofias, agentes, história. De modo que é preferível falar em artes sequenciais, no plural. Por analogia, o mesmo poderia ser dito das artes gráficas. Embora seja um sintagma menor, é igualmente pouco operacional.

Para Smolderen (2012), as definições de arte sequencial aplicadas aos quadrinhos têm variado sutilmente de autor para autor, e ressalta:

Os historiadores que selecionam seu corpus de maneira a fazê-lo corresponder o mais estritamente possível à definição axiomática de arte sequencial não percebem que eles se protegem assim em uma fortaleza teórica inexpugnável.¹¹ (SMOLDEREN, 2012, p. 76)

Em suma, com o conceito de arte sequencial, McCloud (1993, 1995) não define exatamente o que são os quadrinhos e sua origem, mas

¹¹ Les historiens qui sélectionnent leur corpus de manière à le faire correspondre le plus strictement possible à la définition axiomatique de l'*art séquentiel* ne s'aperçoivent pas qu'ils se barricadent ainsi dans une forteresse théorique inexpugnable.

demonstra os vários usos de um tipo de linguagem e, conseqüentemente, o seu alcance. Em relação aos quadrinhos, ele aparenta cometer dois equívocos em seu percurso: (1) o de tomar todas as possibilidades de uso dessa linguagem verbovisual como uma arte; (2) o de considerar essas mesmas possibilidades todas como manifestações de um único ambiente, de um único domínio cultural, por completo. Contra a primeira impressão causada por McCloud (1993), Cohn (2005) se impôs ao dizer que a “linguagem em si mesma não é considerada arte – somente o produto interpretável de seu processo”¹² (COHN, 2005, p. 7)¹³. Já a segunda proposição exige, pela natureza deste trabalho, algumas considerações mais detalhadas.

Considerando as muitas formas de linguagem como ambientes, Barbieri (1998) as compara com ecossistemas, cada qual com suas especificidades, com características em comum, com zonas fronteiriças entre eles. A visão da linguagem como ambiente, e não como mero instrumento de comunicação, amplia suas possibilidades de ser abordada não somente em seu aspecto formal, mas, sobretudo, social, funcional e interacional. Desse modo, como todo ecossistema seria parte da natureza, as muitas formas de linguagem seriam parte da comunicação em geral. A linguagem como ambiente, no qual e por meio do qual os sujeitos interagem, obriga o analista a considerar as várias dimensões da situação comunicativa. Sobre cada linguagem-ambiente, Barbieri (1998) ressalta que:

Não devemos pensá-las assim como áreas totalmente separadas e independentes: algumas linguagens são parte de outras, zonas específicas de linguagens genéricas, outras linguagens são o resultado de um nascimento, do processo de separação de uma linguagem que já existia, e assim se assemelham muito à sua progenitora, ainda que se diferenciem em alguns aspectos. Há outras que têm características

¹² Language itself is not considered art – only the interpretable product of its process.

¹³ O excerto foi retirado de um artigo apresentado em congresso, cujas páginas na edição compilada de todas as comunicações estão marcadas como sendo de 236 a 248. O excerto estaria, nessa compilação, na p. 242, mas o artigo encontrado está paginado de 1 a 11, o que pode demonstrar um erro no trabalho de edição.

comuns; talvez descendam da mesma linguagem ancestral e sigam mantendo algumas semelhanças.¹⁴ (BARBIERI, 1998, p. 13)

O autor vai ainda mais longe ao falar sobre as linguagens dos quadrinhos, no plural, atentando para as muitas formas de expressão e sistemas semióticos dos quais os quadrinhos se valeriam. Segundo ele, o estudo da linguagem dos quadrinhos deve abordar suas relações com outras linguagens, relações essas que a sustentam como tal. Para o autor, essa linguagem quadrinística pode ter estabelecido, em sua formação, quatro tipos interdependentes de relações mais visíveis:

- a) Inclusão: uma linguagem está incluída em outra; seria o caso, por exemplo, da linguagem narrativa, que guarda elementos comuns nas diversas formas de narrar. As artes sequencias que se valeriam de imagens para contar uma história teriam em comum esse elemento formal, mas poderiam se distinguir situacionalmente;
- b) Geração: uma linguagem é gerada por outra; a linguagem dos quadrinhos, por exemplo, se originaria de outras linguagens, como da ilustração, da caricatura, da literatura ilustrada. Cada uma das três, no entanto, teve um percurso evolutivo próprio;
- c) Convergência: duas ou mais linguagens convergem em alguns aspectos; seria o caso, a exemplo, da pintura e da fotografia, que muito influenciaram no desenvolvimento dos quadrinhos. Porém, tal influência se daria no aspecto formal, ficando a técnica de produção e os meios de circulação de cada arte divergentes entre si;
- d) Adequação: uma linguagem se adequa a outra; essa relação refletiria a tentativa dos quadrinhos em reproduzir os efeitos de outras linguagens através de sua representação gráfica. Como exemplo, seria o cinema, que, com sua forma própria de passagem do tempo e subjetivação da voz narrativa, teria influenciado os quadrinhos (ressalta-se que o

¹⁴ No debemos pensarlos por tanto como áreas separadas y del todo independientes: ciertos lenguajes son parte de otros, zonas específicas de lenguajes genéricos, otros lenguajes son el resultado de un nacimiento, del proceso de separación de un lenguaje que ya existiera, y así se parecen mucho a su progenitor, aunque se diferencien en algunos aspectos. Hay otros que tienen características comunes; descienden tal vez del mismo lenguaje ancestral y siguen manteniendo algunas semejanzas.

storyboard elaborado para organizar a narrativa cinematográfica tem, essencialmente, uma forma muito parecida com a de uma história em quadrinhos).

Por fim, a partir da leitura de Barbieri (1998) e com o apoio de pressupostos de Charaudeau (2004), conclui-se que as características que cada linguagem pode reivindicar como totalmente próprias são muito poucas, razão pela qual um conceito como arte sequencial, que é baseado nas recorrências formais de certos gêneros, pouco ajudaria a definir os quadrinhos por ser amplo demais, fugindo de qualquer tentativa de definição que levasse em conta também sua ancoragem social e as atividades linguageiras constituintes dessa arte.

Por outro lado, cientes das relações dos quadrinhos com outras formas de expressão, alguns teóricos preferiram se apoiar no conceito de multimodalidade para compreender, dentre outras, a linguagem dos quadrinhos. Mas, segundo Stefanelli (2012), a proposta de olhar para os quadrinhos sob a ótica da multimodalidade coincidiu com uma época em que ainda era preciso justificá-los como objeto de estudo, distanciando-os da Literatura que monopolizava a escrita e enriquecendo-os diante de outras mídias. Diz o autor:

[...] o resultado foi muito limitado, porque era centrado sobre uma visão bimodal e aditiva das potencialidades: texto escrito mais imagem. [...] Mas no contexto histórico da multimídia, onde “tudo é multimodal”, a ideia de bi-modalidade entra em crise, e mostra a parcialidade de um debate sobre o dispositivo-quadrinho que finalmente deve abandonar certos reducionismos para entrar na maturidade.¹⁵ (STEFANELLI, 2012, p. 260)

De fato, com o crescente processo de multimodalização de toda gama de textos, paralelo ao desenvolvimento tecnológico das formas de produzi-

¹⁵ [...] le résultat a été très limité, parce que centré sur une vision bimodale et additive des affordances: texte écrit + image. [...] Mais dans le contexte historique du multimédia, où « tout est multimodal », l'idée de bi-modalité entre en crise, et montre la partialité d'un débat sur le dispositif-bande dessinée que finalement doit abandonner certains réductionnismes pour entrer dans la maturité.

los, a aplicação do conceito de multimodalidade como forma de diferenciar um tipo de texto de outro acaba se enfraquecendo. O conceito de multimodalidade pouco ajuda a definir os quadrinhos, pois, enquanto ferramenta de abordagem de sua linguagem, ele permanece limitando os quadrinhos a aspectos formais.

Vê-se que a história das artes sequenciais seria bem distinta daquela das tiras cômicas consideradas isoladamente, bem como das histórias em quadrinhos propriamente ditas ou de outras formas narrativas por imagens. Como disse no início, a história dos Quadrinhos dependerá muito de sua definição, que passa pela compreensão de sua linguagem (sem reduzi-la a um elemento que lhe for mais básico, mas sim ampliá-la em suas relações) e que se reflete nas nomeações a eles atribuídas.

[...] em quadrinhos

Nos Estados Unidos, os quadrinhos são chamados, geralmente, de *comics* (abreviação de *comic books*, que também remete às *comic strips* – tiras cômicas –, publicadas nos jornais diários). A nomenclatura americana é um dos muitos exemplos de que as tentativas de autores, editores e, às vezes, teóricos de darem um nome para os quadrinhos, pouco levam em consideração a variação de gêneros nesta instituição. Diversos autores, no desejo, algumas vezes expresso, de dizer que suas obras não são como as outras do meio, acabavam por categorizá-las isoladamente. O termo *graphic novel* surgiu para superar o limitado termo *comics*, para caracterizar os muitos tipos de histórias em quadrinhos que já não se restringiam às narrativas de humor ou de super-heróis (essas últimas, com suas temáticas escapistas, eram marcadamente voltadas, na época, para o público infanto-juvenil).

Além do termo *graphic novel*, diversas outras nomeações figuraram como tentativas de superar o preconceito comumente atrelado ao nome *comics*: *comic-strip novel*, *comic-strip biography*, *picture novels*, *graphic memoir*, *picto-fiction*, *visual novel*, *graphic album*, *comic novel*, *novel-in-pictures*, para citar alguns. Todos esses nomes apontam para exemplos muito específicos de obras, não podendo ser tomados como um nome para

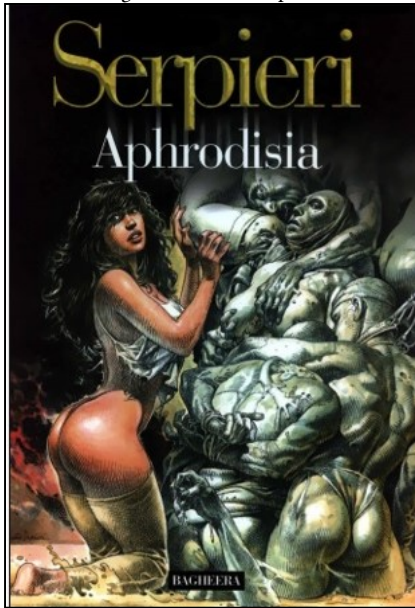
a *nona arte* como um todo. O que eles tentam é operar uma cisão entre os quadrinhos tidos como infante-juvenis e aqueles que propõem temas mais maduros. Tratava-se de ampliar os usos da linguagem quadrinística, que, por razões diversas, ficava aquém de seu potencial e de seu valor artístico.

A variedade de nomeações para os quadrinhos, que aumenta a cada nova técnica e a cada novo estudo, faz notar que esse meio cultural ainda não explorou todo o seu potencial comunicativo e expressivo. E não faltam exemplos dessa potencialidade linguageira: biografias, manuais técnicos, reportagens, manifestos, piadas, romances, poemas, campanhas, tratados teóricos, pornografia – todos esses gêneros podem ser retirados de seu reduto de criação habitual se forem seguidos da denominação “em quadrinhos”.

Talvez seja justamente por sua capacidade de ser também uma arte, que uma HQ reportagem, por exemplo, não seja consumida da mesma maneira que uma reportagem no rádio ou na TV. Não é da natureza da informação ser perene, inscrita, e chegar ao estatuto de Obra. A informação é efêmera, e, exercida a sua função, o que resta seria só o registro dela. Já uma HQ ativa a memória discursiva sobre como os desenhos, de modo geral, podem ter maior ou menor grau de qualidades estéticas e serem avaliados segundo tais ou tais convenções artísticas.

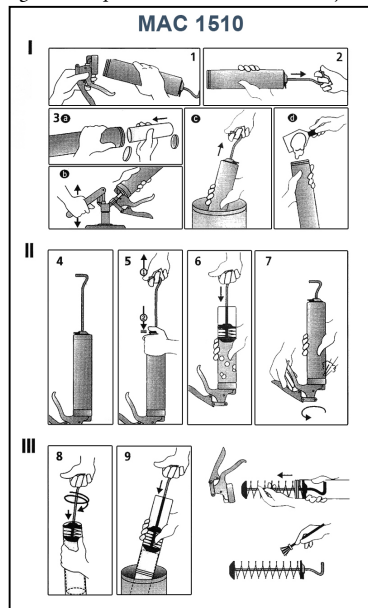
Não se trata apenas de definir finalidades e reduzir o meio às suas funções comunicativas: há imensas diferenças referenciais, expressivas e apelativas entre a linguagem empregada em um manual técnico de montagem, uma campanha de vacinação e a obra de Joe Sacco, Dave McKean ou Paolo Serpieri.

Figura 4: Druuna: Aphrodisia



Fonte: Serpieri, 2000

Figura 5: Sequência em manual de instruções



Fonte: Desconhecida

Figura 6: Campanha contra o câncer de mama



Fonte: Mozambique satellite office

Figura 7: Uma história de Sarajevo



Fonte: Sacco, 2005

Um manual técnico que se utiliza de uma linguagem quadrinística visa ser prescritivo, não compondo, assim, uma narrativa. As obras de Sacco (HQ reportagem) ou de Serpieri (HQ erótica ou pornográfica) têm, naturalmente, outras finalidades, mas são, antes de tudo, obras narrativas. Quadrinistas como Maurício de Souza e Ziraldo já fizeram histórias para campanhas diversas. Também é conhecida a campanha internacional de incentivo ao exame de mama veiculada pela *Mozambique satellite office*, em que se utilizaram personagens femininas do universo *Marvel* e *DC*. Embora não seja história em quadrinhos, a campanha se utiliza da linguagem específica desses gêneros, como o uso de recordatórios, o requadro e o desenho (SIMÕES; COSTA, 2011). É uma produção que ocupa um entre-lugar quadrinístico, publicitário e/ou outro. Conclui-se, então, que parecer com uma história em quadrinhos, ou usar elementos dela, não significa ser obrigatoriamente uma história em quadrinhos.

QUADRINHOS COMO MÍDIA

Antes de tudo, ressalto que o conceito de *mídia* adotado aqui difere daquele empregado de forma mais ampla em *Discurso das mídias*, de Charaudeau (2006b), embora a acepção aqui presente possa traduzir um aspecto que, certamente, está inserido naquele. Não se trata, aqui, de *mídia* no sentido de *as Mídias* ou *o Discurso Midiático*, alegando uma relativa autonomia que as eleve ao estatuto de *Discursos*, com “D” maiúsculo, prezando-se a serem analisados na mesma altura que o Discurso Literário, o Humorístico ou o Político, como pretendo seguir em relação aos Quadrinhos, como ver-se-á mais adiante. Emprego, assim, um sentido mais restrito, o de “*meio/dispositivo de comunicação*”, sentido que, em relação ao primeiro, limita-se a ser visto como uma parte do todo.

Os quadrinhos podem ser abordados também como um meio de comunicação, assim como o rádio, a televisão ou o jornal. Como meios de comunicação, os quadrinhos, podem ser usados para informar, persuadir, entreter etc., de tal modo que os mecanismos de censura podem tentar inocular o seu conteúdo, mas dificilmente a sua prática (como ocorreu com a intervenção do *Comics Code Authority* na produção de quadrinhos na década de 1960).

Para não aderir ao conceito de multimodalidade ou ao de arte sequencial e ainda assim ser capaz de abordar as muitas possibilidades de uso da linguagem quadrinística, Stefanelli (2012) preferiu definir os quadrinhos como um sistema de potencialidades:

É preciso, então, lembrar aqui que a história em quadrinhos é uma configuração de regras – tecnológicas e sociais – de interações e percepções, que envolve seus utilizadores em um sistema de potencialidades: a história em quadrinhos é também um dispositivo.¹⁶ (STEFANELLI, 2012, p. 259)

¹⁶ Il faut donc rappeler ici que la bande dessinée est une configuration de règles – technologiques et sociales – d’interactions et perceptions, qui engagent ses utilisateurs dans un système d’*affordances*: la bande dessinée est aussi un dispositif.

Considerando regras tecnológicas e sociais (a linguagem em uso e como uso, por assim dizer), os quadrinhos se mostram para Stefanelli (2012) como um dispositivo que pode ser usado para além da finalidade de contar histórias para entreter e, ainda assim, permanecer sendo uma história em quadrinhos. Dentro dessa ótica, seja qual for a sua finalidade, as temáticas, o produto do emprego desse sistema de potencialidades seria ainda reconhecido como uma história em quadrinhos, pois, antes de tudo, seu reconhecimento se dá pelo seu sistema semiótico particular em uma situação de uso própria. Caberia, então, uma abordagem desse sistema semiótico em suas potencialidades, indo além do mero estudo de suas recorrências formais, mas incluindo aí a dimensão social dos quadrinhos.

Muito antes do cidadão Kane

Enquanto McCloud (1993, 1995) considera os quadrinhos como arte, e, por isso, vai buscar suas origens nas mais antigas e diversas manifestações pictóricas sequenciais (como em tapeçarias ou na coluna de Trajano), há uma vertente de autores, sobretudo americanos, que veem os quadrinhos como mídia. Em razão disso, essa vertente inscreve a origem dos quadrinhos nos jornais diários de Hearst¹⁷ e Pulitzer, mais especificamente com as tiras *The Yellow Kid*, de Outcault. Robinson (2015) é um dos representantes da vertente que considera os quadrinhos como mídia, e, por isso, produto nascido no jornalismo norte-americano. Ele afirma:

Encontram-se reunidos em *The Yellow Kid* os critérios que farão dele a primeira *comic strip*: uma *série regular* com *personagens recorrentes* [...], um *título* [...], um *tema* [...] e o texto *integrado ao desenho*. O texto se fará progressivamente mais abundante sob a forma de mensagens incorporadas a painéis, cartazes e ao pijama de Kid, e ainda pelo emprego de *filactérios*, a primeira ocorrência

¹⁷ A vida do milionário William Randolph Hearst inspirou o aclamado filme *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), dirigido por Orson Welles, que conta a ascensão de Charles Foster Kane, um mito da imprensa americana. O documentário inglês *Muito Além do Cidadão Kane* (*Beyond Citizen Kane*, 1993) mostra as relações entre a mídia brasileira e o poder, focado na análise da figura de Roberto Marinho, que foi comparado a Charles Foster Kane.

explicitando o diálogo entre um papagaio e um garoto em “The Great Social Event of the Year in Shantytown” ([...] 10 de novembro de 1895).¹⁸ (ROBINSON, 2015, p. 18)

Acontece que nenhum dos argumentos apresentados por Robinson (2015) são consistentes. Todos eles encontram ao menos um contraexemplo de uma época anterior. O filactério que Robinson (2015) citou, usado como principal argumento da originalidade de Outcault, pode ser conferido na figura a seguir, em destaque:

Figura 8: The Great Social Event of the Year in Shantytown. Outcault, 1895



Fonte: Desconhecida

¹⁸ On trouve réunis dans *The Yellow Kid* les critères qui feront de lui le premier *comic strip*: une *série régulière* avec des *personnages récurrents* [...], un *titre* [...], un *thème* [...] et le *texte intégré au dessin*. Le texte se fera progressivement plus abondant sous la forme de messages incorporés à des panneaux, des affiches et à la chemise de nuit du Kin, ainsi que par l'emploi de *phylactères*, la première occurrence explicitant le dialogue entre un perroquet et un garçon dans « The Great Social Event of the Year in Shantytown » ([...] 10 novembre 1895).

O problema da proposta de ver *The Yellow Kid* como o quadrinho original é a nebulosidade sobre o que exatamente está sendo considerado como produto dessa origem: *The Yellow Kid* seria a origem dos quadrinhos enquanto nicho cultural? Ou dos quadrinhos como um gênero? Ou das tiras cômicas, como alude o nome *comic strips*? Seja qual for o ponto de consideração da proposta, ele perde consistência por ser possível encontrar exemplos anteriores.

O filactério/balão de fala, por exemplo, já havia aparecido em 1892, no jornal diário *The San Francisco Examiner*, nas tiras/cartuns *The Little Bears*, de Swinnerton. Ele também já havia aparecido em diversas charges e caricaturas datadas do século XVIII, em periódicos de diversas cidades nos EUA e Europa, incluindo uma charge de autoria de Töpffer, a quem se atribui os primeiros álbuns de banda desenhada na Europa. E ainda no âmbito das charges, George Cruikshank, no *The Comic Almanack*, em 1845, já havia publicado desenhos que integravam palavras e imagens no mesmo plano narrativo como cartazes, pichações, painéis, placas, elementos que compunham o cenário. O filactério também aparece em gravuras do século XV e XVI, como de Rohan e Strigel, respectivamente. Esses são só alguns poucos exemplos. Tais fatos vêm atestar que o filactério é irrelevante como elemento caracterizador da origem dos quadrinhos.

Figura 9: Filactérios



Fonte: Desconhecida

Ressalta-se o fato de que os desenhos de 1895 e 1896, de R. Outcault, apesar dos filactérios, não eram histórias sequenciadas, mas sim em um plano único. Não havia neles, portanto, outro elemento crucial da linguagem quadrinística: o requadro, responsável pelo desenvolvimento espaço-temporal da narrativa. Tudo isso faz parecer no mínimo tendencioso o título de primeira *comic strips* ao trabalho do americano Outcault. No entanto, essas evidências ainda não acalmariam o debate. A proposta de ver em Outcault como o criador das *comic strips* acaba invalidando as tiras cômicas sem texto escrito.

[...] numa rápida vista panorâmica à teoria francesa dos quadrinhos, fica a impressão de que a supremacia do desenho é um ponto bem mais pacífico do que na academia anglófona, onde Charles Hatfield, David Carrier, Robert C. Harvey, entre outros, atentam para uma maior equivalência ou mesmo essencialidade do texto nas histórias em quadrinhos como fator inerente de sua inovação. Não há como esquecer que, ao levantar a essencialidade do texto nas HQs, principalmente na forma de sua integração intraquadro pelo balão, o pai dos quadrinhos se torna Outcault, levando a taça criacionista para os EUA. Contudo, Hannah Miodrag (2013) afirma que estaria por trás dessa estratégia de supervalorizar o desenho a vontade de estabelecer um corte entre as histórias em quadrinhos e os livros ilustrados, já que supostamente, neste último, é o texto que ocupa uma posição preponderante. (VARGAS, 2015, p. 35)

Enquanto McCloud (1995) pareceu buscar o que havia de mais essencial e prototípico na linguagem quadrinística para a definição da origem dos quadrinhos, os teóricos que defendem a obra de Outcault como a origem em razão do filactério e das palavras intraquadros fazem o caminho inverso: parecem considerar esse elemento como o último que faltava para a definição da linguagem quadrinística. Tal postura paralisa a evolução da nona arte, e relega à periferia ou ao limbo do campo quadrinístico artistas como Trondheim, Ware, Rabin e o próprio McCloud (com seus quadrinhos teóricos), que:

[...] se divertiram experimentando os limites teóricos do que são os quadrinhos, propondo sequências não lineares, narrativas abstratas, associações de imagens não sequenciais, mas significantes, etc. Cada uma de suas experiências alargaram um pouco o território dos

quadrinhos e, talvez, traçou mais precisamente seus limites.¹⁹
(LAFARGUE, 2012, p. 13)

Há também autores, sobretudo europeus e latino-americanos, que *não* apoiam a tese de que os quadrinhos tenham surgido com *The Yellow Kid*. Grande parte da crítica francesa se empenhou em considerar o uso das imagens como elemento fundamental, mas sem descartar a importância das palavras, o que remontaria a exemplos bem anteriores a Outcault.

Há quadrinhos nos muros de Angoulême?

Uma vez entendido que os quadrinhos são uma das muitas formas de uso dessa linguagem que, *ad hoc*, chamo aqui de verbovisual, restaria ainda saber quais são suas possibilidades e condições de uso, de modo que o produto de seu emprego ainda seja tido como obra quadrinística. Isso poderia obrigar-nos a levar em conta um sem-número de exemplos e contraexemplos, e o resultado poderia ser muito próximo daquele obtido por McCloud (1993, 1995), de quem eu e muitos teóricos buscamos distanciar-nos.

Então, nesta seção, limitarei consideravelmente esses exemplos a fim de melhor problematizar a abordagem de gêneros que não se mostram claramente como quadrinhos. De fato, no que tange a teorização sobre a origem e a definição dos quadrinhos, a qualidade dos contraexemplos tem sido melhor argumento para invalidar pressupostos do que a quantidade.

Mais especificamente, uma vez que é possível encontrar imagens justapostas, com ou sem palavras a elas atreladas, formando uma sequência narrativa em suportes como tapeçarias, paredes, vasos, vitrais, livros, revistas, e-books, com as mais diversas finalidades, restaria ainda saber quais desses suportes trazem, de fato, um quadrinho. Visto que “o suporte não é neutro e o gênero não fica indiferente a ele” (MARCUSCHI, 2003a, p. 13),

¹⁹ [...] se sont amusés à éprouver les limites théoriques de ce qu’est la bande dessinée, en proposant des séquences no linéaires, des récits abstraits, des associations d’images non séquentielles mais signifiantes, etc. Chacune de leurs expériences élargit un peu le territoire de la bande dessinée et, peut-être, en trace plus précisément les limites.

concluo que uma abordagem das condições de enunciação que vá além do tipo de linguagem empregado possibilitaria delimitar com maior clareza o domínio discursivo dos quadrinhos.

A relação dos suportes com os gêneros quadrinísticos não costuma ser abordada por quadrinólogos que não sejam também linguistas. Em verdade, nem mesmo para os linguistas a questão dos suportes/gêneros está acabada, de modo que não pretendo desviar o foco deste trabalho para solucioná-la. De minha parte, tomarei a definição de Marcuschi (2003a; 2003b), para quem o “suporte de um gênero [é] um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto” (MARCUSCHI, 2003a, p. 11). Amparada por essa definição, segue-se a proposta de visualizar os suportes de duas maneiras, a saber, como *suportes convencionais*, que:

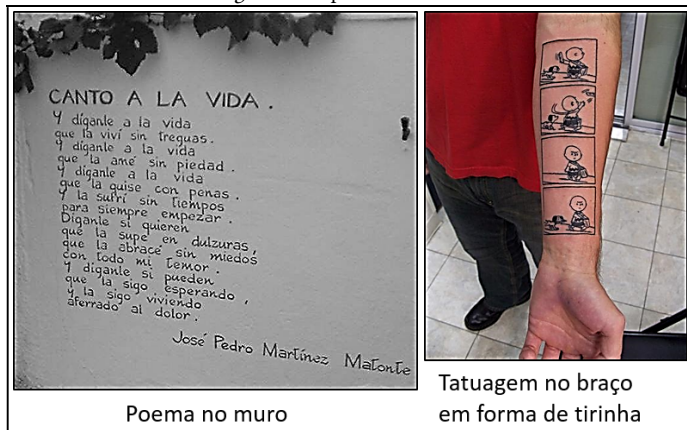
[...] foram elaborados tendo em vista a sua função de portarem ou fixarem textos. [...] E outros que operam como suportes ocasionais ou eventuais, que poderiam ser chamados de *suportes incidentais*, com uma possibilidade ilimitada de realizações na relação com os textos escritos. Em princípio, toda superfície física pode, em alguma circunstância, funcionar como suporte. (MARCUSCHI, 2003a, p. 20)

Os suportes incidentais são passíveis de serem utilizados para os mais diversos gêneros, como os literários ou os quadrinísticos, mas não é da natureza desses gêneros utilizarem-se de suportes incidentais para o seu processo de legitimação (que passa pela produção, circulação e recepção das obras). Embora possa ser encontrada uma tirinha tatuada em alguém ou a cópia de um poema ou de um quadrinho transcrita em um muro, há de se concordar que nenhuma dessas possibilidades permite uma produção e circulação em série.

Prestar atenção aos suportes é importante para entender o alcance de uma instituição discursiva no que diz respeito à sua produção e circulação de conteúdo. No caso de discursos autorais, como veremos, a recepção de obras não se dá sem o amparo de outros gêneros, conseqüentemente de outros suportes. Assim, enquanto um suporte incidental não for absorvido pelo campo, ele não fará parte do sistema institucional. Os exemplos

seguintes podem ser comparados aos casos citados por autores da linha de McCloud e Smolderen.

Figura 10: Suportes incidentais



Fonte: Desconhecida

Sobre a segunda foto: há quem diria que se trata apenas de uma tatuagem, há quem diria que se trata de uma tatuagem e, também, de uma história em quadrinhos, mas não há quem diria que se trata apenas de uma história em quadrinhos, pois não há como negar que seja, antes de tudo, uma tatuagem. Já o exemplo da foto seguinte seria um quadrinho, de acordo com McCloud (1995), que adota o ponto de vista do potencial linguageiro próprio da linguagem empregada nos quadrinhos, que, nesse caso, consistiria em imagens desenhadas justapostas que contam uma história:

Figura 11: Réalité, sortie de secours. Marc-Antoine Mathieu, 1999

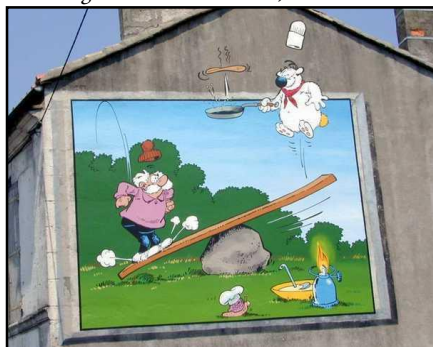


Fonte: Arquivo pessoal

A seqüência acima, composta por seis desenhos, consiste em uma curta narrativa intitulada *Réalité, sortie de secours* (*Realidade, saída de segurança*), de autoria do quadrinista Marc-Antoine Mathieu, situada na *rue de Beaulieu*, em Angoulême – cidade conhecida como a capital mundial dos quadrinhos e famosa pelos seus grafites. A narrativa se desenvolve à medida que os personagens retiram tijolos do muro e confrontam o mundo do outro lado. No penúltimo desenho, um dos personagens diz: “Isto é bem o que eu temia!”, ao que o outro pergunta: “O quê? Outro submundo?”. A resposta final dá o tom da narrativa: “Pior que isso! É a realidade!”.

Porém, nem todo desenho feito por quadrinista nos muros de Angoulême são, de fato, sequenciais, embora a maioria faça alusão a personagens de quadrinhos. Dos não sequenciais, mostro um exemplo de cada tipo de ocorrência, que diferem muito daquele encontrado na *rue de Beaulieu*: (1) o primeiro é um desenho de *Cubitus*, personagem do quadrinista Roba, e representa os casos de desenhos sem qualquer seqüência ou balões de fala, mas que são inspirados em BDs; (2) o segundo é um desenho inspirado em *Le Baron Noir*, de Got e Pétillon, e é representativo dos casos de desenhos sem seqüência, mas com a presença de balões de fala, que se aproximam, à primeira vista, do formato dos cartuns. Sobre esse último, ressalto que a presença de balões de fala é um indicativo de som, logo, de tempo, uma vez que o som se propaga no tempo e espaço. Sendo assim, mesmo sem a presença de um quadro seguinte, a cena em questão tem uma estrutura narrativa mínima.

Figura 12: Cubitus. Roba, 2000



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 13: Le Baron Noir. Got e Pétillon, 1999



Fonte: Arquivo pessoal

Por todos os aspectos de sua gramática verbovisual, ter-se-ia razão para dizer que o exemplo da *rue de Beaulieu* seria uma história em quadrinhos. Ademais, é feito por um quadrinista e foi inspirado em personagens de quadrinhos do mesmo autor. O mesmo não poderia ser dito dos outros dois casos, pois não são uma arte sequencial. Partindo dos pressupostos de McCloud (1993, 1995), chamar-se-ia o primeiro de quadrinhos e os dois outros de grafites, desconsiderando totalmente o suporte, os meios de produção e a forma de recepção dessas obras. Em outras palavras, desconsiderando aspectos sociais dos quadrinhos.

Vê-se que o raciocínio *mccloudiano* apresenta muitos equívocos: se partíssemos apenas da linguagem das histórias em quadrinhos, e aceitássemos que textos similares ao da *rue de Beaulieu* são histórias em quadrinhos, estaríamos aceitando que tais gêneros podem ser veiculados por diferentes suportes, tais como: livros, revistas, jornais (suportes convencionais impressos); *web*, *e-books*, *PDFs* (suportes convencionais eletrônicos); paredes, muros, portas, *outdoors* (suportes incidentais), dentre outros. Isso justificaria outras formas de histórias, que poderiam se aproximar do uso sequencial e justaposto de imagens, como os desenhos pré-históricos, por exemplo, serem histórias em quadrinhos, como apontou McCloud (1993, 1995). Por essa ótica, seriam ignorados as charges e os cartuns, e quase toda tradição do jornal satírico *Charlie Hebdo*, pelo fato

deles não serem desenhos justapostos. Com isso, pretendo mostrar que considerar apenas a linguagem verbovisual narrativa sem analisar o papel dos suportes arrolaria para o domínio dos quadrinhos textos que não fazem parte do circuito quadrinístico, e jogaria ao limbo outros que estão intimamente ligados a esse circuito e feito por autores de renome.

Se, por outro lado, partíssemos apenas dos suportes, e adotássemos apenas as formas impressas como legítimas dos quadrinhos, seria excluída uma gama de histórias em quadrinhos que é veiculada na *internet*, em *blogs* ou pelas páginas do *Facebook*, como a *Will Tirando*, do quadrinista Will Leite, autor de tiras seriadas como *Dona Anésia*, *Viva Intensamente*, *O Pior Namorado*, dentre outras. Will ganhou o prêmio *HQ Mix* em 2015 como *Melhor webtiras do ano de 2014*. Há autores, no entanto, como Wolton (2014), que defendam que as bandas desenhadas veiculadas na internet são outra coisa, que criará uma forma expressiva específica, não sendo, de fato, BD. Mas como explicar o fato de que, em maio de 2015, Will Leite teve suas *webtiras* publicadas em forma de livro, totalmente financiado pela plataforma do *Catarse*, e que o livro teve uma das campanhas mais bem-sucedidas do financiador naquele ano?

Vê-se que a ênfase aos suportes impressos colocaria à margem do discurso quadrinístico incontáveis autores cujas produções adotam recursos canônicos de uma história em quadrinhos (como desenhos, requadros, balões de fala, recordatários, caixas de diálogo), mas que preferiram utilizar a *internet* como meio de difusão. Pautando-se apenas nos suportes impressos, poderia ser resolvido o problema de classificar os desenhos dos muros de Angoulême, que seriam apenas grafites, e das formas duvidosas de arte sequencial em outros suportes, além de incluirmos como quadrinhos as charges e os cartuns que constituem a obra de diversos quadrinistas, mas isso seria negar a existência de um fenômeno cada vez mais frequente que é a *webcomic* ou *webtiras* (no Brasil) e o financiamento coletivo via *Catarse* e *Ulula*, por exemplo, que possibilitou inúmeras *webtiras* serem impressas.

Entre esses dois extremos (a supra importância do suporte contra a supra importância da linguagem específica dos quadrinhos), talvez seja possível marcar pontos em comum, mas não sem exclusões: em ambos os lados há exemplos que se sustentam pela capacidade de serem produzidos e

difundidos em massa, e portáteis, cada um à sua maneira, e destinados a uma leitura individual segundo condições maleáveis pelo próprio leitor: ele pode ler um quadrinho no metrô ou na sala de estar de sua casa, seja numa edição impressa ou em um *tablet*. Os suportes incidentais, tais como os exemplificados aqui:

[...] são apenas meios casuais que emergem em situações especiais ou até mesmo corriqueiras, mas não são convencionais [...]. Ninguém nega que uma porta de banheiro porta textos, mas isto não é comum em todos os banheiros, como não é comum todos terem seus corpos com inscrições ou que [...] os muros em geral estejam cheios de inscrições. (MARCUSCHI, 2003b, p. 29)

Assim, proponho uma definição que atenda simultaneamente a três requisitos, no que tangem os meios de produção, circulação e recepção das obras: reproduzibilidade, difusão em massa, e portabilidade. Embora não sejam as únicas características para definirmos os quadrinhos, elas possibilitam centralizar uma vasta quantidade de obras na instituição quadrinística. Essas três características não se encontram nos muros de Angoulême, nem na *Coluna de Trajano* ou na *Tapeçaria de Bayeux*, embora muitos desses desenhos sejam, no sentido restrito das palavras, histórias em requadros. Os desenhos dos muros de Angoulême são grafites que se utilizam do tema quadrinhos, e que, por isso, não deixam de ter uma relação interdiscursiva com o discurso quadrinístico. Mas são, em todo caso, fenômenos periféricos dessa instituição. Sabin (2010) aponta que as pessoas tinham que viajar até à *Coluna de Trajano* e à *Tapeçaria de Bayeux* para vê-las *de fato*, e o mesmo se dá com Angoulême. Segundo ele, foi depois do advento da máquina impressora que imagens puderam viajar até as pessoas. Com isso, inaugurou-se a era dos meios de massa.

Uma arte-mídia?

Histórias em quadrinhos e gibis, no Brasil; *comics*, nos EUA; *bandes dessinées*, na França e Bélgica; *bandas desenhadas, histórias aos quadrinhos*, em Portugal; *fumetti*, na Itália; *historietas, cómics*, em países de língua espanhola, e *tebeos*, mais popularmente na Espanha. Pode o nome

de um meio, de uma arte, influenciar em sua percepção por parte do público, da crítica e dos próprios artistas? Possivelmente, sim.

Não podemos dizer alegremente que o nome não importa. Os nomes importam muito, visto que, ao mesmo tempo que falam de nossas origens, podem também determinar o nosso futuro, e os nomes que têm sido utilizados para designar a arte praticada pelos novelistas gráficos [ou pelos quadrinistas, em geral] são habilmente depreciativos. (GARCÍA, 2012, p. 29)

Desde à sua origem, a nomeação do que viria a ser considerada a nona arte apresenta desafios para aqueles que querem delimitar o horizonte de produção, circulação e recepção dessa arte. Razões ideológicas, mercadológicas e/ou teóricas respaldam, como veremos, os muitos nomes que já foram atribuídos à nona arte. Com Töpffer, considerado por muitos o fundador dos quadrinhos, encontram-se definições como *garatuñas*, literatura em estampas, histórias em estampas, filmes desenhados, ou mesmo bobagens gráficas (em traduções livres). Enquanto no Japão, “o termo mangá data do século XVIII e foi usado pelo artista japonês Hokusai, em 1814, para designar seus livros de ‘rascunhos excêntricos” (GRAVETT, 2006, p. 13).

Aparentemente, a problemática dos nomes para a nona arte apresenta três eixos principais, cada qual com suas inconsistências que se chocam ciclicamente: (1) o de um nome amplo que tente representar todo o conjunto de produções, mas que não seja específico de nenhum tipo de gênero. Por exemplo, as designações *os quadrinhos*, *os comics*, *a BD*, geralmente precedidos de artigos definidos. Este eixo peca por buscar ser amplo, acabando por excluir exemplos mais pontuais, como no caso da nomeação *comics* que exclui as obras de caráter não cômico, ou a nomeação quadrinhos, que não faz alusão aos quadrinhos sem requadro (embora o requadro esteja a serviço do enquadramento, que não limita formas, podendo assim variar, ter contorno ou não); (2) o de um nome específico de um tipo de produção, de gênero, mas que acaba sendo tomado na tentativa de representar todo o conjunto. Por exemplo, história em quadrinhos, novela gráfica, *comic strip*. Ao contrário do eixo anterior, este peca por ser restritivo demais, ditando uma forma rígida ao gênero a partir do alcance

dos nomes; (3) o da tentativa de definir o que é o sistema semiótico da nona arte a partir de recorrências formais e funcionamento narrativo – ou seja, a partir de uma gramática dos quadrinhos. É desse eixo a nomeação arte sequencial, que inclui a fotonovela, os grafites de Angoulême ou as tapeçarias medievais, por exemplo (mas que também exclui as charges, por elas não serem sequenciais).

Vê-se que, no que concerne aos Quadrinhos, o nome do domínio de atividade é, muitas vezes, confundido com o nome do gênero, coisa que não ocorre com a Literatura, por exemplo. Não se define a Literatura pelo nome *romance*, *poema* ou *conto*. Também não é usual afirmar “estou lendo *uma* literatura”, não tomando nota se se trata de um romance ou outro gênero, ou de alguma distinção como “literatura infantil” ou “romântica” (embora eu possa dizer “estou ouvindo (*uma*) música/(*um*) rock”).

Essa distinção demonstra, minimamente, a percepção de que o nome *Literatura* englobaria diversos gêneros, e, portanto, uma variação considerável de julgamentos. Isso não ocorre com a mesma rigidez em relação aos Quadrinhos: na Espanha, por exemplo, utiliza-se o nome *tebeo*, derivado da revista popular *TBO*, fundada em 1970, e destinada ao humor infantil. Em outros países de língua espanhola, também se utilizam os nomes *historietas* (que significa fábula ou relato de pouca importância, de acordo com o *Dicionário da Real Academia Española*) ou *muñequitos*, que faz referência aos desenhos infantilizados.

Para García (2012), a demora em encontrar um nome nos faz pensar em uma arte órfã, uma arte que não consegue ser reconhecida pela sociedade. A distância conceitual entre arte e mídia possivelmente tem dificultado o reconhecimento dos quadrinhos entre esses dois universos de interação social. A natureza constitutiva das artes e das mídias são muito distintas, o que interfere consequentemente nos critérios de valorização que são estabelecidos para julgar os quadrinhos.

Para tentar contornar essa discussão, abordarei, a seguir, os Quadrinhos de uma forma diferente, uma forma que os insere no quadro teórico-metodológico da AD com o qual já venho pesquisando sobre o tema em trabalhos bem anteriores.

QUADRINHOS COM “Q” MAIÚSCULO

Vimos, até então, que uma tentativa de definição da nona arte a partir de sua complexa linguagem, de sua suposta origem ou de sua variada nomeação se torna um jogo de exceções do qual se pretende sair ao longo deste trabalho: vasculhar as formas dessa linguagem faz elencar seus avanços técnicos e variações estilísticas; buscar sua origem poderia forçar uma cronologia linear; por fim, os nomes atribuídos aos quadrinhos revelam certo contexto sócio-histórico, mas seu estudo isolado não faria mais do que ajuntar fenômenos discursivos dispersos. Cedo ou tarde, cada uma dessas três abordagens acabaria por direcionar a pesquisa a um historicismo. Segundo Stefanelli (2012), a pesquisa historiográfica sobre as bandas desenhadas conhece hoje uma virada teórica. Segundo ele, os teóricos da área estão deixando de lado uma visão historicista em prol de uma visão genealógica: o importante não é mais o que se passou no campo, mas sim como se chegou a modelar o campo desta maneira (STEFANELLI, 2012). E afirma, sobre a BD, que: “Não se deve mais traçar a ‘presença’ em um *continuum* eventual, mas revelar os processos de institucionalização”²⁰ (STEFANELLI, 2012, p. 262).

Sendo assim, pretendo, ao longo deste trabalho, efetuar uma abordagem da nona arte que considere panoramicamente as diversas práticas linguageiras envolvidas na sua constituição e instituição, práticas essas que compartilham, interdiscursivamente, um sem-número de elementos de outros meios culturais, artísticos, mercadológicos e/ou jurídicos.

Por esse viés – o da relação com outros nichos –, os quadrinhos poderão ser considerados um sistema relativamente autônomo de instituição cultural. Vê-se que eles congregam características ínsitas no que dizem respeito aos seus recursos de linguagem, gêneros, meios de produção, veiculação e consumo, autores, público, crítica, premiações, festivais, dentre

²⁰ Il ne faut plus retracer la «présence» dans le *continuum* événementiel mais saisir les processus d’institutionnalisation.

outros elementos, muitos destes sempre em relação com outros sistemas também relativamente autônomos. Considerando essa relativa autonomia e o crescente reconhecimento social dos quadrinhos como (a nona) arte, proponho abordá-los como um grande domínio sociodiscursivo que chamarei, na esteira de Maingueneau (2006b), Costa (2013b), de instituição discursiva.

A instituição discursiva quadrinística

A abordagem dos quadrinhos como uma instituição discursiva tem influência dos pressupostos de Maingueneau (2006b) sobre a instituição literária, de onde extraímos as seguintes palavras:

Se empregada em sua acepção imediata, a noção de *instituição* designa a vida [literária/quadrinística] (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu domínio de validade, como o fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita [literária/quadrinística], tanto as representações coletivas que se têm dos [autores], como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas [concursos, prêmios, *dédicaces*], os usos (envio de um original a um editor...), os *habitus*, as carreiras previsíveis e assim por diante. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 53)

Salvaguardando as suas especificidades, os Quadrinhos, podendo ser comparados a uma instituição discursiva como a Literatura, ao utilizarem uma linguagem que lhe é particular, estabelecem suas próprias regras estéticas e estão submetidos a um conjunto muito maior de regras sistemáticas para o seu funcionamento específico como um domínio quadrinístico (diferenciando, assim, de um domínio literário ou simplesmente midiático).

Tanto as regras internas (sua linguagem) quanto as regras externas (seu meio social) da produção quadrinística são estabelecidas por um conjunto de instâncias variáveis, ocupadas por diferentes agentes (autores, editores, crítica) que determinam os rumos que a produção quadrinística tomará. Portanto, não “se pode dissociar as operações enunciativas por meio

das quais o discurso *se institui* e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo ele pressupõe e estrutura”²¹ (MAINGUENEAU, 2006a, p. 80).

A partir de Maingueneau (2006a, 2006b) e Costa (2013b), estabelecem *ad hoc* uma distinção teórico-metodológica entre quadrinho(s) e Quadrinhos (que se ampara na distinção similar entre literatura(s) e Literatura): o primeiro termo, em minúscula, se refere de maneira genérica aos muitos tipos de textos identificados como quadrinhos, como as charges, as tiras (cômicas e seriadas), os romances gráficos, as minisséries, dentre outros. Assim, dizer que alguém lê quadrinho(s) se assemelharia a dizer que alguém ouve música ou lê literatura: não se busca aí determinar uma comunidade que integre sistemática e rotineiramente leitores, autores e gêneros. Já o segundo termo, os Quadrinhos, com “Q” maiúsculo, não se restringe a um gênero ou conjunto de gêneros que emprega essa semiótica particular da qual falei (COSTA, 2013b). Eles estão em um nível maior, que engloba as materializações ditas quadrinísticas, os agentes por elas responsáveis e as práticas que os permitem existir.

A mesma distinção gráfica com a maiúscula já foi assinalada por Maingueneau (2006a, p. 105), para quem: “a ‘Literatura’ maiúscula não é apenas as representações da criação literária ou os pressupostos sobre como convém ler os textos, ela é, também, as instituições de saber, com as comunidades e as rotinas que isso implica”²². A distinção também deve valer, *ad hoc*, para discurso(s) e Discurso, quando se precisar isolar, dentro de um raciocínio teórico-metodológico, as produções dos aparelhos que as produzem.

Em outros termos, para que haja a Literatura e os Quadrinhos, não basta incluir em cada domínio os textos que lhes são fundamentais ou canônicos: as produções ditas literárias e quadrinísticas, atribuídas aos respectivos autores, são sustentadas por outras de caráter muito menos

²¹ On ne peut dissocier les opérations énonciatives par lesquelles s’institue le discours et le mode d’organisation *institutionnel* que tout à la fois il présuppose et structure.

²² [...] la «Littérature» majuscule, ce ne sont pas seulement des représentations de la création littéraire ou des présupposés sur la manière dont il convient de lire les textes, ce sont aussi des institutions de savoir, avec les communautés et les routines que cela suppose.

estético e, por vezes, periféricas nessas instituições. O caráter institucional desses discursos ritualiza um sem-número de práticas para a efetivação dos gêneros que lhes são pertinentes, contando, assim, com outros gêneros que não são propriamente literários ou quadrinísticos (e, portanto, com agentes que não são propriamente autores).

Ainda na mesma esteira de Maingueneau (2006a, 2006b) sobre a obra literária (e sua literariedade), diremos que a obra quadrinística, e igualmente o caráter de quadrinístico que seria a ela atrelada, não se formam sem o amparo institucional de uma dada comunidade, que faz dessas obras e de seu valor agregado a razão de suas práticas. Assim, em resumo:

O conceito de instituição permite acentuar as complexas mediações nos termos das quais [os Quadrinhos são instituídos] como prática relativamente autônoma. Os [autores] produzem obras, mas [autores] e obras são, num dado sentido, produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas. Deve-se assim atribuir todo o peso à *instituição discursiva*, expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 53)

Porém, aquilo que chamamos *os Quadrinhos*, ou *a Banda Desenhada*, *the Comics*, *la Bande Dessinée*, *los Cómics...*, enfim, essa percepção comum que leitores e autores de quadrinhos têm desse objeto cultural em seu país ou além dele, não pode ser algo definitivamente instituído e unitário, mas sim em processo contínuo de instituição, cuja relação (de coocorrência e concorrência) com os seus pares estrangeiros têm se intensificado, tal como já ocorre com a Literatura e suas literaturas diversas. Assim como postulou Dubois (1978) a respeito da Literatura, podemos inferir que não existem os Quadrinhos (como um fenômeno homogêneo e uma unidade conceitual), mas práticas sociodiscursivas muito singulares sobre e em torno de um tipo de linguagem, permitindo a instituição quadrinística. Portanto:

É preciso deixar claro que o sistema literário [ou, no caso, o sistema quadrinístico], enquanto instituição, não pode ignorar o problema da articulação do seu sistema dentro do sistema social maior. Quem lê e

quem escreve? Segundo que códigos? Em função de que determinações particulares? (GRAWUNDER, 1997, p. 29)

E acrescento: que propriedades do discurso permitem-nos associar as obras quadrinísticas no Brasil com as da França ou as dos Estados Unidos? Quero dizer, que tipo de identificação, de semelhanças, de similaridades, de ritualizações, contém a *Turma da Mônica*, as edições de *X-Men* e a série *Les Cités Obscures* para que se possam dizer pertencentes a um mesmo domínio de práticas?

Quando Charaudeau (2006a) abordou o *discurso político* em seu livro homônimo, ele não pôde abarcar toda forma de discursivização política existente: lembremo-nos que os regimes políticos são diferentes no Brasil, na França, na Inglaterra, e outros. Isso, porém, não nos impede de tomar emprestadas algumas generalidades em seu livro para análises de discursos políticos no Brasil. Dessa forma, quando se fala do discurso quadrinístico, ou, simplesmente, dos Quadrinhos, deve-se estar ciente de que essa não é uma concepção universal e homogênea (como vimos inicialmente acerca das nomeações da nona arte em diferentes países). Os meios de existência dos discursos quadrinísticos são diferentes de época para época, de lugar para lugar.

Bourdieu (1994, 2011), ao introduzir um capítulo intitulado *Espace social et espace symbolique*, compara seu conhecimento sobre a França com o sobre o Japão, questionando se, ao levantar parâmetros gerais sobre a França, ele não estaria também falando do Japão:

Quer dizer que isso significa que me fecharei na particularidade de uma sociedade singular e que eu não falarei nada do Japão? Eu não acho. Eu acho que, pelo contrário, ao apresentar o modelo de espaço social e espaço simbólico que eu construí sobre o caso particular da França, eu não vou parar de falar do Japão (como, falando de outros lugares, falarei dos Estados Unidos ou da Alemanha).²³ (BOURDIEU, 1994, p. 15)

²³ Est-ce à dire que ce faisant je m'enfermerai dans la particularité d'une société singulière et que je ne parlerai en rien du Japon ? Je ne crois pas. Je pense au contraire qu'en présentant le modèle de l'espace social et de l'espace symbolique que j'ai construit *à propos* du cas

Essa proposição é particularmente interessante a este trabalho. Quando falamos em discurso quadrinístico, ou os Quadrinhos, temos alguma mínima noção de que existe uma diferença entre a produção francesa e a brasileira, bem como entre a americana e a japonesa, ou entre a algeriana e a sueca, de modo que não é difícil sustentar a ideia de que a instituição discursiva quadrinística pode ser, por um lado, tomada como um todo, considerando todos esses espaços sem delimitá-los, mas também pode ser tomada em partes relativamente autônomas, considerando-as separadamente. Podemos sobrepor a pergunta de Bourdieu (1994): se tomarmos em particular a instituição quadrinística no Brasil, não falaremos nada sobre a mesma instituição na França?

Em certo ponto, esse pensamento ecoa nos dizeres de Genette (1972) quando ele afirma, em relação à Literatura, que a totalidade do sistema literário de um leitor coincide com a totalidade de suas leituras (e podemos ampliar essa concepção de leitura, incluindo os textos sobre as obras, além delas mesmas): “[...] para um homem que leu apenas um livro, esse livro é toda a sua ‘literatura’ [...]; quando tiver lido dois, esses dois livros irão partilhar todo o seu campo literário, sem nenhum vazio entre eles, e assim por diante [...]” (GENETTE, 1972, p. 161). Da mesma forma, salvaguardando algumas especificidades, o contato com quadrinhos americanos favorece uma visão parcial da totalidade do Discurso Quadrinístico. Essa visão é ampliada após o acesso aos quadrinhos franco-belgas, e assim sucessivamente em relação aos mangás, aos quadrinhos nacionais, e, sobretudo, em relação às correntes de cada época, como nos quadrinhos da década de 30 ou do pós-guerra.

Desses apontamentos, podemos concluir que a instituição quadrinística não é apreensível em sua globalidade, e não somente pela imensurável extensão de sua produção discursiva, mas, sobretudo, pela instabilidade própria de suas fronteiras – quero dizer, pela própria impossibilidade de definir um domínio quadrinístico que seja tão específico,

particulier de la France, je ne cesserai pas de vous parler du Japon (comme, parlant ailleurs, je parlerai des États-Unis ou de l'Allemagne).

válido em igual teor para todos os agentes que o compõem. Em razão dessa instabilidade, a análise das instituições discursivas se dá por seleção de algumas relações de força nesse panorama global: a essas relações e ao modo como elas são estabelecidas, chamamos campo discursivo.

Os campos discursivos

A noção de campo não deve ser vista aqui como apenas um mero recorte da noção de instituição discursiva. Essa proposição choca-se diretamente com a de Maingueneau (2010, p. 50), para quem “o próprio campo não é mais que uma dimensão da instituição literária”. Embora o campo seja também uma dimensão de uma instituição discursiva, ele não seria só isso. Ele divide suas fronteiras com outros campos, que, por sua vez, são dimensões de outras instituições. O que está em questionamento aqui, como se verá adiante, é um suposto fechamento do campo em sua própria instituição ou natureza institucional (como a literária ou a quadrinística, por exemplo), quando, na verdade, esse campo não existe se não pelas relações interdiscursivas com outros campos e outras instituições. Em qualquer dimensão de uma instituição, o campo é, como diria Bourdieu (1975), um lugar de lutas mais ou menos desiguais entre agentes desigualmente providos de capital simbólico.

Para entender o funcionamento do campo, podemos lançar mão de duas metáforas, inicialmente, antes de uma discussão mais profunda: (1) a de dois dados de seis faces que se alteram de valor, lugar e posição a cada jogada em um tabuleiro quadriculado e enumerado, sendo que cada dado seria um agente em processo de posicionamento. O valor de cada agente estaria condicionado à sua posição no tabuleiro em relação ao outro; (2) a de um campo de guerra, em que os adversários são escolhidos aleatoriamente, sendo que cada embate, bem ou malsucedido para um dos lados, determina o adversário seguinte segundo seu condicionamento para um novo combate. As duas metáforas ressaltam a imprevisibilidade dos resultados das ações dos agentes de um campo e seu valor relativo segundo certas condições sociodiscursivas.

O campo, visto como campo de guerra ou tabuleiro de jogo, é formado por uma espécie de *mise en relief* que pode destacar, pôr em confronto e/ou em disposição, diferentes agentes, comutáveis entre si. Assim, há um campo intelectual na Política, na Religião, na Arte, na Literatura, nos Quadrinhos, já que o campo é um lugar de lutas pelo tipo de poder que ele institui. Em outras palavras, quando se pensa em campo artístico, literário ou quadrinístico, por exemplo, deve-se levar em conta que tais campos podem, metaforicamente, ocupar o mesmo lugar, com os mesmos agentes, mas a nomeação que lhes é atribuída ocorre em razão de uma escolha prévia do analista, por uma dimensão do jogo de poder em detrimento de outras.

Moon e Bá ao reescreverem em quadrinhos *O Alienista* de Machado de Assis, ocupam, ao mesmo tempo, uma posição central no campo quadrinístico (seus prêmios internacionais e cifras de venda atestam isso) e uma posição muito periférica no campo literário (atribuída por setores da academia ou pelo senso comum de que os quadrinhos são uma forma de gênero literário menor), sempre ofuscada pela imagem de Machado. No entanto, “Moon e Bá exercem um contínuo movimento de apagamento [...], uma contínua tentativa de silenciar Machado (sem, no entanto, censurá-lo) e fazer falar a voz do discurso quadrinístico” (COSTA, 2013b, p. 8), que é a fonte de sua autoridade enunciativa, o seu lugar de poder de fala. Afinal:

Quem, num dado campo discursivo, tem autoridade para tomar o texto do Outro e fazê-lo seu enunciado? Nesse caso, o atravessamento de instituições discursivas gera um campo de confronto de posicionamentos estéticos e éticos (o direito de falar a fala do outro) cuja característica latente é a interdiscursividade. (COSTA, 2013b, p. 34)

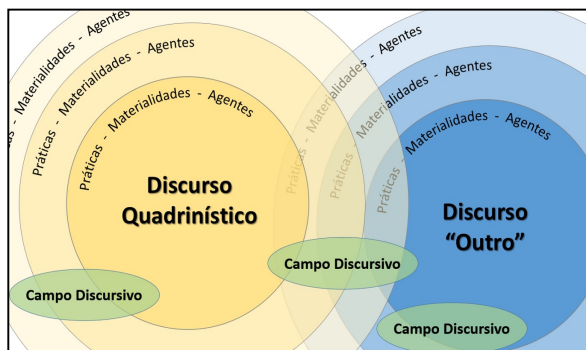
Por meio das atividades analisadas em um campo, percebemos que as diversas instituições discursivas têm práticas, materializações e categorias de sujeitos mais centrais do que outras, podendo o núcleo de uma ser a periferia de outra.

Os Quadrinhos e a Literatura, cada uma ao seu modo, têm o seu corpo de autores que, por meio de práticas coletivas, são posicionados com maiores ou menores poderes de fala em um campo, e suas obras são, em virtude desses posicionamentos, mais ou menos canonizadas.

Essa noção de posicionamento (doutrina, escola, teoria, partido, tendência...) implica que, sobre um mesmo espaço, relacionam-se enunciados em construção e em preservação de diversas identidades enunciativas que estão em relação de concorrência, em sentido lato: sua delimitação recíproca não passa necessariamente por uma confrontação aberta.²⁴ (MAINGUENEAU, 2014, p. 66)

O diagrama a seguir tem por objetivo ilustrar nosso raciocínio até aqui:

Diagrama 1: Núcleo e periferia das instituições discursivas



Como mostra o diagrama, os Quadrinhos e o Discurso “Outro” (que pode ser substituído aqui pela Literatura, por exemplo) estão representados por segmentações, cada qual com partes cada vez mais nucleares (e nítidas), em detrimento daquelas cada vez periféricas (e opacas). Em cada parte, assinala a presença de sujeitos (agentes), materializações (textos, obras) e práticas (publicação, divulgação, entrevistas, entre outras). O campo discursivo permearia, assim, essas segmentações, trazendo para o jogo de relações sujeitos, materializações e práticas mais ou menos centrais, a depender do que está sendo analisado.

²⁴ Cette notion de positionnement (doctrine, école, théorie, parti, tendance...) implique que, sur un même espace, on rapporte des énoncés à la construction et à la préservation de diverses identités énonciatives qui sont en relation de concurrence, au sens large: leur délimitation réciproque ne passe pas nécessairement pour une confrontation ouverte.

O primeiro campo assinalado da direita para a esquerda, por exemplo, poderia indicar as relações de uma obra quadrinística premiada com outra que fosse periférica, de um autor novato. Ou até mesmo representar as relações que as obras de dois autores consagrados têm com a maneira como são produzidas, com um *savoir faire* próprio de cada lugar no campo. Schuiten e Crumb são dois exemplos de artistas cujos ritos genéticos de suas obras são quase opostos, quero dizer, que a atividade laboral de cada um está tão intimamente ligada a um *habitus* específico que tal atividade poderia ser anulada se esse *habitus* se invertesse. Schuiten é arquiteto conceituado, famoso pela sua série *Les Cités Obscures*, donde se podem conferir histórias de cujo cenário é minuciosamente desenhado pelo autor. Sua produção quadrinística está, desde a sua formação, enraizada no academicismo. Por outro lado, Crumb, mesmo sendo um autor consagrado, preserva sua maneira, por assim dizer, *não acadêmica* de fazer quadrinhos, guardando alguma similaridade àquela da época de formação dos quadrinhos *underground*. Em entrevista com Hans Ulrich Obrist, Crumb explicou que carrega consigo uma caderneta de desenho e uma caneta à nanquim, considerada arcaica por muitos desenhistas. Quando perguntado sobre a sua forma de trabalho, ao final, Crumb deu a seguinte resposta: “A maior parte de meu trabalho é em preto e branco, à nanquim. Preciso apenas de um pote de tinta e de um pincel, de um corretivo branco, de uma toalha de papel e de um copo d’água, é tudo. Uma luz decente também.”²⁵ (OBRIST, CRUMB, 2012, p. 38).

O segundo campo assinalado representaria, por exemplo, o papel de um livreiro parisiense na articulação das sessões de autógrafos dos autores quadrinísticos e literários, cujas publicações são contemporâneas. O terceiro campo, por fim, aparentemente alheio às práticas quadrinísticas, poderia manter tão poucas relações comuns com os Quadrinhos que um analista poderia apenas configurá-lo como *campo literário*. Esse último campo

²⁵ La plus grand part de mon travail est en noir et blanc, à l’encre. J’ai juste besoin d’une bouteille d’encre et d’un stylo, d’un blanc correcteur, d’une serviette en papier et d’un verre d’eau, c’est tout. Une lumière décente aussi.

assinalado está representado, no diagrama, muito mais próximo do núcleo “outro” do que do núcleo quadrinístico.

Porém, tanto a Literatura quanto os Quadrinhos estão submetidos a pontos comuns de uma lógica de consumo de livros como bem cultural. O literato e o quadrinista, em algum momento, dividirão a necessidade de direitos autorais, por exemplo, que não é um elemento da instituição literária e nem quadrinística *per se*, mas sim de uma instituição jurídica que se alimenta, neste caso específico, das necessidades emergentes desses dois campos. Como discurso autorial, os Quadrinhos compartilham com outros de mesmo tipo a necessidade de se inscrevem na lógica dos direitos autorais, lógica essa que é central em um campo jurídico.

Portanto, não há linearidade, espacialidade e temporalidade que obriguem sempre as (mesmas) relações entre os agentes num campo: isso quer dizer que o caráter de dispersão na formação dos discursos prevalece. Autores de épocas e países diferentes podem ser posicionados no campo quadrinístico, de modo a ressaltar as possíveis influências sobre o estilo do outro ou sobre as temáticas abordadas. Bá e Moon já assumiram várias vezes suas influências estilísticas em relação a Mike Mignola.

Quem acompanha o nosso trabalho, este blog, assiste às nossas palestras, sabe da nossa admiração pelo trabalho do Mignola, da influência dele no nosso trabalho e da nossa participação em minisséries dentro do universo criado ao redor do Hellboy. (MOON, 2014, web)

Como na Literatura, os quadrinistas manifestam recorrentemente suas influências e predileções autorais. Cito ainda como exemplo outro Mike, o brasileiro Mike Deodato (pseudônimo de Deodato Taumaturgo Borges Filho). Quando ele declarou publicamente o seu desejo em um dia desenhar uma história do personagem Tex, por exemplo, diante da possibilidade, mais tarde, de um contrato com a editora italiana *Sergio Bonelli*, ele próprio, embora de maneira não tão analítica, viu seu posicionamento regulado pelo histórico de autores consagrados que desenharam esse personagem.

A entrada de Deodato para a lista de autores de *Tex*, no entanto, se viu frustrada por causa de um desentendimento com o editor vigente Mauro

Boselli. Deodato já havia declarado seu apreço pelo personagem Tex em mais de uma entrevista. O caso do desentendimento com Boselli, no início de 2015, ficou notório nas redes sociais, divulgado, inclusive, no próprio perfil do autor no Facebook, inviabilizando a sua contratação e minando suas chances de assumir o personagem até então²⁶.

O campo não existe *antes* dos agentes que nele se posicionam (ou são posicionados). O posicionamento ocorre ao mesmo tempo em que a *organização* do campo. Esses agentes que reforçam a existência de uma instituição, por comutação, podem reforçar também outra instituição. Um mesmo agente de um campo pode estabelecer relações simultâneas com outros agentes, de outros campos; e que, destarte, uma mesma prática pode ser vista de forma diferente segundo o *posicionamento* analisado. É assim com o livreiro, o editor e o leitor, por exemplo. Durante o *Salon de la Bande Dessinée* – SoBD – de 2014, Ollivier Carval, autor autoproclamado da linha *independente* ou *underground*, afirmou em entrevista que é um quadrinista amador, e que o seu ofício principal era o de *animador gráfico*. Segundo ele, as fronteiras entre a banda desenhada e o desenho animado tem estado cada vez mais reduzidas.

Um caso bem mais expressivo para tomar como exemplo é o de Quentin Tarantino, que ocupa privilegiada posição no *campo cinematográfico*, como diretor, roteirista, ator e produtor, e que lançou o filme *Django Unchained* (2012), uma releitura em tributo a um clássico do *western* italiano, *Django* (1966), de Sergio Corbucci. O filme de Tarantino teve uma adaptação em quadrinhos pelo selo *Vertigo*, da *DC Comics*, e em seguida, essa adaptação teve uma sequência em quadrinhos em sete edições (*Django/Zorro* (2015), em edição compilada), inédita no cinema, coescrita com Matt Wagner (conceituado cenarista da DC) e Esteve Polls (desenhista), pela *Vertigo/Dynamite*. De cineasta a quadrinista, Tarantino pode ser posicionando de forma diferente nos dois campos citados.

²⁶ Mais informações:

<<http://www.terrazero.com.br/2015/03/mike-deodato-jr-corta-relacoes-com-a-bonelli/>>.

Os campos podem perpassar diversas instituições, embora alguns campos estejam intimamente ligados a certos Discursos. Por exemplo, o *campo intelectual* não se restringe ao Discurso Científico (*a Ciência*), já o *campo científico* pode ser uma concepção centralizada nesse Discurso (onde as Ciências da Linguagem disputam com as Ciências Exatas e Biológicas, algum reconhecimento). Como os agentes de um campo estão a todo instante se posicionando e sendo posicionados pelos *jogos de poder*, os campos podem conter diversos posicionamentos advindos de outros campos. Por exemplo, quando um quadrinista faz uma tirinha ou uma charge criticando um político, ele pode ser posicionado em, no mínimo, três campos diferentes: o quadrinístico, o humorístico, o político – campos esses que apontam para três instituições discursivas diferentes.

Haja vista a problemática proposta por Vale (2013) sobre o *lugar* (*topia*) atribuído ao humorista no campo humorístico. Podemos verificar que esse tipo de sujeito é posicionado em diferentes pontos do campo discursivo humorístico que, por sua própria natureza, traz de outros campos outros sujeitos (em outras *topias*). Como exemplo de autores dentro dessa problemática, citamos:

Angeli, Bastos Tigre, [...] Jô Soares, Juó Bananére, Luís Fernando Veríssimo, Millôr Fernandes e o próprio Mendes Fradique se encontram num “lugar” problemático, limítrofe entre o *campo do humor* e os demais campos discursivos – mais especificamente, [o quadrinístico,] o publicitário, o midiático/jornalístico e o literário. (VALE, 2013, p. 151)

Posto isso, podemos entender que a conceituação de um campo (como político, intelectual, artístico, científico, literário, quadrinístico ou outros) é por uma questão teórico-metodológica de análise (que pode estar ligada à construção do *corpus*, uma vez que a escolha por um campo já seria uma seleção prévia de fenômenos discursivos que justifiquem a configuração e conceituação do campo analisado). Conceituar um campo ou adotar uma conceituação já bem aceita, seria uma necessidade, a depender do objetivo do analista, do sociólogo, enfim, do pesquisador em questão. O campo seria uma forma de separar os discursos que estão em *jogo* durante a análise.

Os quadrinhos na periferia de outros campos

Leitores *fiéis*, intelectuais *apocalípticos ou integrados*, no sentido *econiano*, aficionados *polêmicos, nostálgicos* ou *entusiastas* contemporâneos – segundo Stefanelli (2012), as descrições e explicações do estado de marginalidade a que os quadrinhos se submetem tendem a divergir segundo a concepção social, indo desde a atribuição de uma condição “injusta” no mercado e nas artes, até a consideração de um estado de *desmarginalização*. “A maioria dos observadores de fora, mas também os especialistas, tendem a concordar em um ponto: os quadrinhos são, e continuam sendo, um setor marginal da indústria cultural”²⁷ (STEFANELLI, 2012, p. 254).

A *marginalidade* dos quadrinhos hoje é em um sentido muito diferente daquela atribuída às produções culturais das periferias urbanas. Com o crescente desenvolvimento da linguagem e da qualidade material dos quadrinhos nos principais mercados mundiais, diríamos que a marginalidade atribuída aos quadrinhos hoje é em sentido restrito, de um grupo quase fechado, formado por leitores com algum poder aquisitivo²⁸ e familiaridade aos recursos expressivos do meio. Embora considerado por alguns como *mídia de massa* (ECO, 1979), os títulos mais rentáveis têm sido aqueles considerados *cult, canônicos*, símbolos de *status* entre os leitores.

Para Stefanelli (2012), essa marginalidade quadrinística se dá de forma *estrutural e institucional*. A primeira no sentido de que os quadrinhos ocupariam uma pequena porção, pouco rentável, da indústria midiática (às exceções *histórica* – anos 1920-1930 – e *geográfica* – o Japão contemporâneo). A segunda no sentido de que os quadrinhos ainda permanecem um elemento estranho (e um tanto inovador, portanto) para as instituições de ensino e políticas públicas. Não há disciplinas específicas

²⁷ La plupart des observateurs extérieurs, mais aussi les spécialistes, tendent à s'accorder sur un point: la bande dessinée a été – et reste – un secteur marginal de l'industrie culturelle.

²⁸ Séries completas como a recente *The Absolute Sandman*, em cinco volumes, de Gaiman (2006), podem ser encontradas por mais de 200 dólares (cada volume), para citar apenas um exemplo.

nem nas escolas, nem nas universidades – com raras exceções – que abordem o tema; e os programas governamentais voltados para a produção, difusão e estudo dos quadrinhos ainda são inexpressivos, sobretudo no Brasil (o que justificaria a crescente produção quadrinística por meio do financiamento coletivo na *internet*).

A história em quadrinhos, em essência, foi desde sempre um setor periférico em relação ao *núcleo* do sistema midiático: no século XIX, foi comparada com o circo ou com o imaginário popular, no século XX, ela foi comparada com o cinema, o rádio e a televisão, no século XXI, em relação aos *video games* e às mídias digitais.²⁹ (STEFANELLI, 2012, p. 254)

A marginalidade dos quadrinhos em relação às artes e mídias socialmente aceitas funcionou como recurso estratégico para o seu desenvolvimento, segundo Stefanelli (2012). Uma condição nem positiva nem negativa, mas constituinte de sua identidade enunciativa, nutrindo sua circulação social de forma muito particular (como por meio dos *fanzines* ou dos arquivos pirateados na *internet*), por onde se vê forte participação do público como agente mediador, também. Para o autor, os quadrinhos contam com uma “circulação social que se caracteriza, além disso, por um traço que é cada vez mais reconhecido como estratégia nos domínios das mídia-culturas: a dimensão participativa”³⁰ (STEFANELLI, 2012, p. 254-255).

Aqui, caberia tomar emprestado, com alguns deslocamentos, o conceito de paratopia, proposto por Mainueneau (2006b, 2008c), para compreender as relações excludentes e includentes dos autores implicadas no campo quadrinístico. Segundo o analista, a paratopia conceitua “uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária

²⁹ La bande dessinée, en substance, serait depuis toujours un secteur périphérique par rapport au *noyau* du système médiatique: au XIX^e siècle il l'était par rapport au cirque ou à l'imagerie populaire, au XX^e siècle il l'était par rapport au cinéma, à la radio et la télévision, au XXI^e siècle par rapport aux jeux vidéo et aux médias numériques.

³⁰ Une circulation sociale que se caractérise, par ailleurs, par un trait qui est de plus en plus reconnu comme stratégique dans le domaine des médiacultures: la dimension participative.

que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 368). Mais do que um *lugar não-lugar*, a paratopia representa uma mudança de estatuto pragmático e linguageiro de um agente inserido em um conjunto de práticas em relação a outros que delas não compartilham.

O agente paratopicalizado pertenceu (ou devia pertencer) a uma *topia* da qual faz agora uma distinção (que pode ser também a causa de sua fundação paratópica). Se o escritor se retirar para o deserto metafórico, o isolamento ou a marginalização, é porque antes estava sendo forçado a pertencer a um lugar comum, socialmente compartilhado por outros agentes ordinários e que estabilizam o campo.

A paratopia é como tal em relação a uma *topia* (cabe perguntar se essa *topia* não é ela mesma a paratopia de outrem). A paratopia é engendrada *pele* discurso e *no* Discurso. Ela é sustentada não apenas pelo dizer de um sujeito representativo de um tal Discurso, mas também pelos seus interlocutores, que corroboram sua paratopia por meio do contrato de fala. Isso explica por que é possível falar em diversos tipos de paratopias engendradas por um mesmo Discurso. A noção de paratopia não pode ser reduzida ao estatuto social, ou seja, “não basta ser exilado ou órfão para ser criador. Para que a paratopia interesse ao discurso, é necessário que seja estruturante e estruturada pela produção dos textos” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 369).

Assim, cabe ressaltar que, dentro desse quadro teórico, produção de obras é diferente de produção de livros. O mercado editorial é diferente do mercado de bens simbólicos, embora estejam atrelados. A economia, por vezes, se apropria de bens simbólicos e os transforma em *fetiches*, necessidades ou mercadorias. Mas não basta escrever um livro e publicá-lo para ser considerado Autor, e seu produto, uma Obra. Além do investimento do autor na criação de sua imagem de Autor, e do reconhecimento do público através do consumo (e, no caso, como disse, até mesmo da difusão através das obras pirateadas), o papel de outros agentes no campo discursivo é igualmente importante: a crítica, seja ela especializada ou não (como é o caso, nos quadrinhos, dos críticos de *blogs* ou redes sociais na *internet*), faz circular enunciados essenciais para a criação de uma imagem de Autor. A crítica integra a obra ao seu sistema,

retirando-a da atividade de leitura individual, silenciosa, e fazendo dela um produto social, e, por consequência, do autor um agente extraordinário em relação às pessoas comuns. Assim, a paratopia institui um contrato que necessita da aderência de um público (ainda que essa aderência suscite formas de censura e coerção).

As modalidades dessa paratopia variam segundo as épocas, as sociedades: aédos nômades da Antiguidade grega, parasitas protegidos dos grandes à época clássica, boêmios que se opõem aos “burgueses”... Em uma produção literária [ou quadrinística] fundada sobre a conformidade dos cânones estéticos, são mais as comunidades de “artistas” mais ou menos marginais (aédos e trovadores) que são paratópicos.³¹ (MAINGUENEAU, 2004, p. 72)

O excerto da obra de Maingueneau (2004) leva-nos a crer que a paratopia não é um fenômeno restrito à relação da Literatura com a Sociedade, mas que ela pode ocorrer também entre os diversos regimes de autorialidade do próprio Discurso Literário, ou seja, os autores podem instituir relações paratópicas entre si. O mesmo pode ser pensando, portanto, em relação ao campo quadrinístico: os autores que se intitulam, por exemplo, do movimento *underground* ou da produção *independente* o fazem em relação a *quê* ou a *quem*?

Essa tal marginalidade dos quadrinhos, pelo menos atualmente, não deve ser confundida com aquela atribuída às produções culturais das grandes periferias urbanas. Com o crescente desenvolvimento da linguagem e da qualidade material dos quadrinhos nos principais mercados mundiais, diríamos que a marginalidade atribuída aos quadrinhos hoje está no sentido de um grupo quase fechado, formado por leitores com algum poder aquisitivo e familiaridade aos recursos expressivos do meio.

³¹ Les modalités de cette paratopie varient selon les époques, les sociétés: aèdes nomades de l'Antiquité grecque, parasites protégés des grands à l'époque classique, bohèmes qui s'opposent aux «bourgeois»... Dans une production littéraire fondée sur la conformité à des canons esthétiques, ce sont plutôt les communautés d'«artistes» plus ou moins marginales (aèdes ou trouvères...) qui sont paratopiques.

O espaço gerado pelos quadrinhos não é o de um discurso atópico (como o pornográfico) ou mimetópico (como a publicidade) (VALE, 2013). Sua paratopia consiste em uma autoexclusão não intencional por parte dos membros, mas motivada por razões práticas ao longo da história (derivadas das muitas formas de silenciamento que os quadrinhos enfrentaram, dentre as mais fortes estão a Literatura e, por tabela, o Ensino). Desde sua origem, os quadrinhos vêm tentando se definir ao demarcar exatamente o que eles não são, em relação às outras mídias e artes.

Uma trajetória na formação do campo quadrinístico

Partindo da premissa construída nas seções anteriores, de que os Quadrinhos são compostos por várias instituições discursivas, o objetivo desta seção é descrever, de forma analítica, como se deu a formação do campo quadrinístico por meio de relações discursivas de ordens diversas, advindas, principalmente, do embate com a Literatura, com uma tradição da imagem que se formava, com o desenvolvimento de técnicas de impressão, dentre outros fatores.

Trato, então, da formação dos quadrinhos enquanto um processo de convergência de fatores sociais, formais, intencionais, técnicos e temáticos. Reconhecer tal processo não se resume, portanto, em dizer quando ocorreu a invenção dos quadrinhos, como se fossem apenas um objeto sem historicidade, mas sim em perceber a formação de um saber novo. Como ponto central desse processo de convergência, que não é linear e ininterrupto, nem mesmo restrito a um só local, coloco o nome de Töpffer. Nesse autor, é possível encontrar pontos comuns entre manifestações artísticas que lhes são anteriores e produções posteriores que parecem ter copiado a forma, temática, meios de produção e circulação das criações *töpfferianas*. Töpffer, assim, pode ser visto como quem reúne as características necessárias para ser considerado um dos fundadores principais desse saber que hoje chamo de *quadrinístico*.

Um saber que se converge em Töpffer

Nascido em 1799, na cidade de Genebra, o professor Töpffer foi ser conhecido em sua cidade graças a seus romances, poemas e sua posição de docente. Mas ele se tornou conhecido fora dos limites de Genebra justamente por aquilo que fazia sem aspirações literárias ou acadêmicas: foi pelas *histoires en estampes* que o professor suíço se consagrou Autor em um tipo de domínio discursivo que bem mais tarde, só na década de 1970, seria considerado *bande dessinée*, ou discurso quadrinístico.

Töpffer iniciou sua trajetória de quadrinista em meio ao que Groensteen (2000) considera como a *idade de ouro* da caricatura inglesa, que abrange o final do século XVIII e início do XIX. Seu contato com as produções inglesas se deu por meio de seu pai, Wolfgang-Adam Töpffer³², que, por sua vez, influenciado por esses trabalhos, publicou em francês suas *Caricatures* (1817). Foi o Töpffer pai quem também apresentou ao filho as gravuras do inglês Hogarth, que seriam uma forte influência acerca do que o filho viria a desenvolver.

Sem qualquer intenção manifesta de criação de uma arte, estima-se que seu primeiro trabalho – *Les Amours de Mr. Vieux Bois* – tenha sido mostrado aos seus alunos em 1827, mas ainda não se tratava de uma publicação. Atualmente, é inegável o reconhecimento de Töpffer como um autor de histórias em quadrinhos, e, em muitos aspectos, o pioneiro.

Mas sabemos hoje que ele não foi o primeiro de seu século a experimentar esta nova forma. No entanto, as obras de seus antecessores conhecidos até então, o sueco Pehr Nordquist e o holandês Willem Bilderdijk, permaneceram confidenciais, para a primeira, e inédita, para a segunda. É por isso que o lançamento do primeiro álbum topfferiano (vendido e logo traduzido em toda a

³² O Töpffer pai foi pintor de respeitável talento, recebendo, em virtude disso, uma oferta de estágio, em 1786, na *Société des Arts*, em Paris. Foi também caricaturista igualmente talentoso, utilizando-se da técnica de aquarela. (BOISSONNAS, 2014).

Europa) é um fator determinante [de Töpffer como fundador].³³
(GROENSTEEN, 2000, p. 14-15)

Ainda assim, o reconhecimento de Töpffer como *autor* de quadrinhos e *fundador* se deu retrospectivamente, quando a noção de *arte relativamente autônoma* já estava interiorizada entre seus agentes (*interiorizada* em seus aspectos pragmáticos, incorporados, e não conceituais como indica a utilização do sintagma *instituição discursiva*). Dessa forma, o autor, ou melhor, a *entidade enunciativa* tida como autor e fundador das histórias em quadrinhos (e não dos Quadrinhos, como um todo), passou a definir sua trajetória em relação de *concorrência* e *coocorrência* com os outros autores no campo discursivo.

Em 27 de dezembro de 1832, pouco depois de seu primeiro *experimento* de recepção de seus textos, o trabalho de Töpffer recebe uma avaliação de ninguém menos que o próprio Goethe. Tendo tido contato com o rascunho da obra *Le Docteur Festus*, por intermédio de Frédéric Soret³⁴, o escritor alemão disse que, apesar de absurdas, as narrativas de *Le Docteur Festus* revelam criatividade e talento, e que Töpffer poderia criar algo melhor com essa linguagem se trabalhasse com menor precipitação e mais reflexão (KUNZLE, 2007). O comentário de Goethe foi publicado após sua morte, em *Kuns und Alterthum*³⁵, mas a obra *Le Docteur Festus* permanecia inédita até então.

Em 1833, Töpffer utilizou a litografia para publicar sua primeira história em quadrinhos – *Histoire de Mr. Jabot* –, que foi distribuída pessoalmente. Segundo Groensteen (2000, p. 15), se “for necessário lançar uma data para o nascimento do modo de expressão ao qual, mais tarde, será dado o nome de *história em quadrinhos*, parece-me que é a de 1833 que

³³ Mais on sait aujourd’hui qu’il ne fut pas le premier, dans son siècle, à expérimenter cette forme nouvelle. Cependant, les œuvres de ses deux prédécesseurs connus à ce jour, le Suédois Pehr Nordquist et le Hollandais Willem Bilderdijk, restèrent confidentielle, pour la première, et inédite, pour la seconde. C’est pourquoi la diffusion du premier album töpfférien (vendu et bientôt traduit à travers l’Europe) est un critère déterminant.

³⁴ Soret foi amigo de Goethe e tradutor de suas obras para o francês sobre ciências naturais.

³⁵ Periódico alemão sobre arte e antiguidade, no qual Goethe era também colonista.

deve ser mantida, ou seja, o ano em que o álbum *Histoire de Mr. Jabot* foi colocado em circulação³⁶. No entanto, após essa primeira publicação, só em 1835 que esse trabalho seria posto à venda nas livrarias.

Em seu primeiro trabalho em quadrinhos, Töpffer foi *autor e editor* ao mesmo tempo:

Para realizar esta publicação, Töpffer teve a ideia de buscar um processo de que nenhum outro artista se serviria, então, um processo considerado indigno – o equivalente, para a época, ao estêncil ou à fotocópia. A *autografia*, para chamá-lo pelo seu nome, consistia em desenhar em um papel de transferência, papel especial em cujo desenho, executado no local, poderia ser realizado ao inverso sobre a pedra litográfica, em seguida, para a impressão de várias centenas de cópias.³⁷ (GROENSTEEN, 2000, p. 15)

Em 1837, Töpffer publicou, ainda por sua própria conta, as obras *Mr. Crépin e Les Amours de Mr. Vieux Bois* (que já havia sido apresentada aos seus alunos dez anos antes), totalizando, até então, três obras do gênero. Nesse ínterim, os trabalhos de Töpffer já haviam sido traduzidos em diversas línguas. E no ano de 1839, o francês Cham³⁸ (principal colaborador de Töpffer em suas publicações) publica suas primeiras obras, *Histoire de monsieur Lajaunisse e Monsieur Mélasse*, inspiradas nas de Töpffer.

Dessa forma, podemos inferir que suas obras já se nutriam de algum valor simbólico que justificasse certo investimento mercadológico e um *habitus* coletivo, que, “como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital [...], [*o poder gerador*] de um agente em ação [...]” (BOURDIEU, 1989, p. 61). Em outras palavras, já havia um

³⁶ S'il faut avancer une date pour l'avènement du mode d'expression auquel sera, plus tard, donné le nom de bande dessinée, il me semble que c'est celle de 1833 qui doit être retenue, c'est-à-dire l'année où l'album de l'Histoire de Mr. Jabot fut mis en circulation.

³⁷ Pour réaliser cette publication, Töpffer a l'idée d'aller chercher un procédé dont aucun autre artiste ne se servait alors, un procédé jugé indigne – l'équivalent, pour l'époque, du stencil ou de la photocopie. L'autographie, pour l'appeler par son nom, consistait à dessiner sur un papier de report, papier spécial dont le dessin, exécuté à l'endroit, pouvait être reporté à l'envers sur la pierre lithographique, permettant ensuite l'impression de plusieurs centaines d'exemplaires.

³⁸ Pseudônimo de Amédée de Noé (1819-1879).

mercado em torno das autografias desse gênero, e pode-se constatar a rentabilidade desse empreendimento em uma carta de Töpffer, de 6 de janeiro de 1841, endereçada a um amigo, em que ele diz que suas autografias lhe custavam 1 franco, e eram vendidas a 10 já se faziam dez anos.

Ainda de forma independente, Töpffer imprimiu *Monsieur Pencil e Le Docteur Festus* (1840, ambas no mesmo volume) e *L'Histoire d'Albert* (1844). E em 1845, Töpffer publicou a *Histoire de Monsieur Cryptogame* (1845b), em onze capítulos, em um semanário ilustrado parisiense intitulado *L'Illustration*, que pertencia ao seu primo Jacques-Julien Dubochet, “convertendo-se na primeira tira serializada em revista e posteriormente recopilada como álbum, um processo que seria o habitual nos quadrinhos franco-belgas durante quase todo o século XX” (GARCÍA, 2012, p. 53).

Até esse ponto podemos registrar: (a) um conjunto de textos impressos e reprodutíveis sob um nome de autor (ou não); (b) uma relação comercial (mesmo que não contratual) entre autor, livreiro e público; e, (c) a percepção de uma crítica não-especializada no tema, como veremos, mas dotada de poderes de fala (alcance público por meio de jornais e revistas).

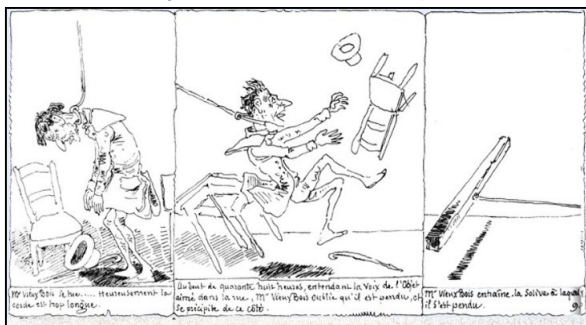
Parte das obras de Töpffer foram coligidas, copiadas (embora não com a mesma exatidão), e publicadas sem autorização do autor (e sem menção ao seu nome) sob o título de *Collection des Jabots*, juntamente com diversas outras obras do gênero, donde podiam-se encontrar obras de Cham, devidamente autorizadas.

Em 1839, a editora Aubert, em Paris, também publica versões piratas dos três primeiros álbuns de Töpffer (é uma prática comum na época, a proteção jurídica das criações literárias e artísticas não estavam firmemente estabelecidas). [...] No entanto, longe de “matar o gênero”, como o autor saqueado expressa receoso em sua correspondência, Aubert vai fazê-lo crescer. A “coleção de Jabots” [...] será simplesmente a primeira coleção de histórias em quadrinhos na história editorial francesa.³⁹ (GROENSTEEN, 2000, p. 18-19)

³⁹ En 1839, la maison Aubert, à Paris, publie elle aussi des versions pirates des trois premiers albums de Töpffer (c'est une pratique répandue à l'époque, la protection juridique des

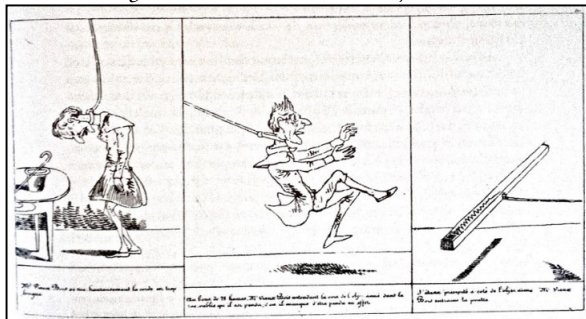
As cópias não autorizadas eram vendidas por 6 francos, e foram difundidas muito mais rapidamente por isso. Em resposta às Edições Albert, Töpffer, tendo tomado conhecimento das falsificações por via de um anúncio em um jornal parisiense, o *Journal des Débats*, o autor suíço publicou anonimamente, no *Le Fédéral*, em Genebra, um protesto, alegando que as edições de Albert eram cópias malfeitas por um aprendiz e incompletas, e que as edições originais se encontravam em Genebra.

Figura 14: M. Vieux-Bois de Töpffer



Fonte: Groensteen, 2014

Figura 15: M. Vieux-Bois das Edições Aubert



Fonte: Groensteen, 2014

créations littéraires et artistiques n'étant pas solidement établie). [...] Cependant, bien loin de 'tuer le genre', comme l'auteur pillé en exprime la crainte dans sa correspondance, Aubert va le faire fructifier. La 'collection des Jabots' [...] sera, tout simplement, la première collection de bandes dessinées dans l'histoire de l'édition française.

O fato de Töpffer ter sido plagiado evidencia alguns pontos importantes da formação do campo quadrinístico: primeiro, que já havia uma *hexis* – um comportamento sistematizado –, e que o autor era não só *imitado*, mas também *copiado*. Ou seja, que a prática de narrar *histoires en estampes* já havia se ritualizado (pelo próprio Töpffer, inclusive) e se difundido, de modo que as características do gênero já estavam sendo internalizadas. Segundo, que reforça a existência de um *sistema* entre autor, obra e leitor⁴⁰.

A editora Aubert desempenhou um papel importante na difusão dos álbuns de Töpffer e, ademais, foi por meio dela que caricaturistas como Cham, Doré, Forest, dentre outros, tiveram seus trabalhos publicados. E muito embora esses artistas seguissem outras carreiras depois, o fato é que uma primeira geração de quadrinistas havia se formado, com forte influência das caricaturas de décadas bem anteriores, e que figuram agora nos mesmos encadernados das narrativas.

Já podemos notar alguns fatores que solidificam a ideia de campo quadrinístico, como traduções, reedições, falsificações, a utilização de nomes de autor (algumas vezes até como chamariz), uma editora especializada no gênero (e cuja relação com os autores já se iniciou problemática, perdurando esse confronto até os dias atuais), a reunião de artistas em um mesmo periódico – como no *Caricature, Charivari, Journal pour rire*, todos da editora Aubert –, enfim, podemos notar elementos necessários por meio dos quais os agentes do campo exerciam seus papéis.

Mesmo que o campo quadrinístico já estivesse sido instituído, sua relação com outros campos, sobretudo o literário, ainda consistia em tentativas de fortalecimento. O sistema de produção, circulação e recepção

⁴⁰ A existência de um *sistema entre autor, obra e público* é uma das premissas da qual partiu Candido (1959) para definir a Literatura como sistema. Em sua obra polêmica, *Formação da Literatura Brasileira*, o autor distingue um período *pré-formação* (no qual ele insere o Arcadismo e o Barroco) e um período de formação da Literatura Brasileira com o Romantismo. É dessa forma que o autor recebe como resposta de Campos (1989) o livro *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*. De minha parte, longe de supor uma divisão tão radical como essa para os Quadrinhos, recorro aos conceitos que já citei aqui e acolá.

das obras ainda era muito restrito, tanto que o seu autor fundador, mesmo com sete obras publicadas no ano de sua morte, em 1846, acabou sendo criticado pela *Revue de Genève*, tendo por base o seu posicionamento no discurso literário, considerado, como reportou Kunzle (2007), uma corrupção do gosto, uma prostituição de um talento literário indiscutível. Lembremos que Töpffer também produziu romances e poemas, e disfrutava de certa notoriedade também em razão de ser professor. Mas mesmo com a opinião positiva de Goethe, suas histórias sofreram críticas constantes até o final de sua carreira, ao contrário de suas obras literárias, que eram regionalmente admiradas.

Um dos pontos importantes para a definição de um campo discursivo a partir da trajetória de Töpffer é sua consciência e/ou intencionalidade de situar sua obra em um lugar diferente daquele já reservado para a Literatura, marcando, assim, as diferenças na forma de produzir e ler suas narrativas. Em uma compilação de artigos organizada pela Biblioteca Universal de Genebra, encontramos o prefácio à obra *Histoire de M. Jabot*, escrito pelo próprio autor, de onde extraímos esta parte que elucida, se não uma intencionalidade, ao menos certa consciência de seu projeto discursivo:

Este pequeno livro é de carácter misto. Ele se compõe de uma série de desenhos autografados. Cada um desses desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto sem os desenhos não significaria nada. Todos juntos formam um tipo de romance particularmente original, uma vez que parece mais como um romance do que outra coisa.⁴¹
(TÖPFFER, 1837c, p. 334)

Longe de querermos atribuir um carácter profético a essa citação, mas o fato é que podemos ver, a partir dela, a possibilidade de que uma história

⁴¹ Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte sans les dessins ne signifierait rien. Le toute ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose.

em quadrinhos viesse a ser *um tipo de romance*, não *o mesmo romance literário*, mas um *romance gráfico*, aos moldes daqueles que, de fato, surgiriam a mais de um século depois. O ponto central aqui não é o surgimento de um novo tipo de romance no seio da Literatura, mas da possibilidade de que o gênero romance não fosse mais privilégio do reduto literário.

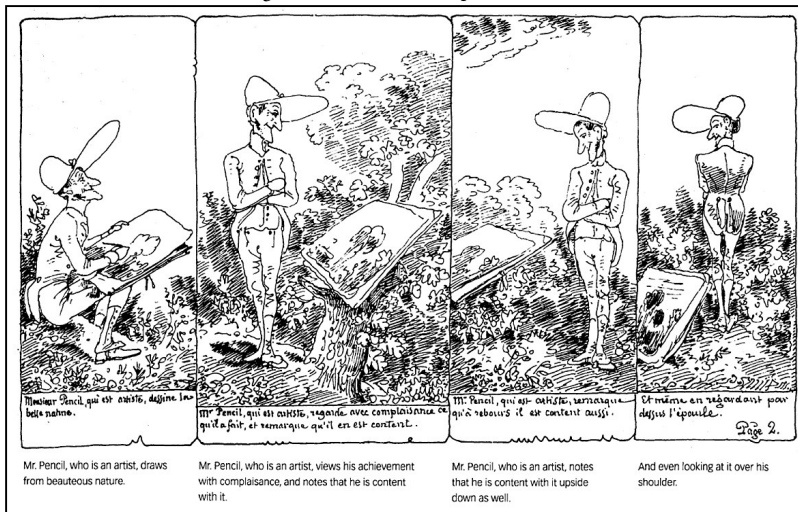
A principal razão sobre a qual os teóricos e historiadores dessa arte apoiam-se para legar o título de *pai dos quadrinhos* a Töpffer é a forma como as suas narrativas eram produzidas. Diferente das imagens de seu contemporâneo Hogarth – tido como o *avô dos quadrinhos* –, que eram criadas para funcionar, sobretudo, isoladamente umas das outras, as obras *topfferianas* consistiam em narrativas coesas. Já nas imagens de Hogarth, cada enquadramento era por si só a metonímia de uma narrativa, não necessitando das outras imagens, embora as complementasse. Atrela-se a isso o fato de que elas eram reproduzidas isoladamente como peças completas em si mesmas. Ademais, Hogarth estava inserido em uma tradição muito diferente daquela de contar histórias, terreno das artes narrativas. Sua tradição era a da sátira por meio da representação, na qual podemos alojar diversos outros nomes da caricatura. Por fim, podemos dizer que os componentes imagéticos utilizados por Hogarth são essencialmente simbólicos.

Já as narrativas de Töpffer foram construídas com retomadas tempo-espaciais em cada quadro. Por mais que o desenho do cenário e dos personagens fosse artisticamente deficiente, era possível estabelecer ligações diretas entre os quadros justapostos, formando uma história coesa, com progressão. Se fosse de outra forma, isoladamente (como nos desenhos de Hogarth), e dada a simplicidade exacerbada do traço, cada enquadramento narrativo de Töpffer abriria margens para interpretações múltiplas, muito distantes da ideia global de sua narrativa.

No fragmento a seguir de *Monsieur Pencil* (1840), vê-se o personagem que dá nome à obra em diferentes momentos de uma mesma cena. A passagem de tempo é inferida pelo leitor com o auxílio do estrato verbal, que denota ações espaçadas. O tom repetitivo, longe de denotar

inaptidão do autor, sugere de modo satírico o comportamento narcisista de Mr. Pencil em relação à sua criação artística:

Figura 16: Mr. Pencil, Töpffer, 1840



Fonte: www.gallica.bnf.fr

As considerações sobre as imagens de Hogarth podem ser aplicadas às imagens de Épinal, que diferem das narrativas *topfferianas* pelo seu fluxo: enquanto Töpffer criava cenas em cujas ações repartidas em quadros estavam realmente sendo impulsionadas por uma relação de causa e efeito, as narrativas de Épinal, embora quadro a quadro, pouco se diferenciavam das narrativas das tapeçarias ou dos vitrais: o que elas faziam, na verdade, era mostrar cenas isoladas que, justapostas, criavam a narrativa, mas não havia nenhum elemento de coesão entre elas que justificasse causa e efeito. Serve como exemplo a adaptação da consagrada narrativa de Dom Quixote, em que o leitor poderá constatar certa similaridade com as grandes elipses da narrativa da vida de Cristo nos vitrais de algumas igrejas. Nesses casos, o leitor era obrigado a recorrer ao imaginário popular sobre a história em questão para preencher essas elipses. Tais lacunas não são encontradas nas histórias de Töpffer, que, além do mais, eram inéditas. Sobre as obras de Töpffer, García (2012) comenta que:

Estamos falando simplesmente de um tipo de narrativa em imagens que não existia até o momento. Um tipo de narrativa em que, pela primeira vez, “os desenhos impulsionam a narração”. Um tipo de narrativa em imagens que era inconcebível sob as regras estritas das artes acadêmicas. (GARCÍA, 2012, p. 56)

Töpffer desenvolveu uma linguagem que não é estritamente visual e nem verbal, e que seria e continua sendo aperfeiçoada pelos artistas descendentes. E, diferente das outras narrativas sequenciais que vieram antes dele, e que em nenhum caso caíram dentro do que chamamos de *entretenimento* (GROENSTEEN, 2000), pela primeira vez no século se presenciou uma forma de linguagem nova, empregada na criação de suas próprias narrativas, ao invés de servir de registro de narrativas oriundas de outros domínios, como da tradição oral, clássica ou religiosa.

Os Quadrinhos, enquanto instituição, não surgiram de apenas um ponto fixo no panorama das obras quadrinísticas. Os gêneros caricatura e charge se inserem nessa instituição, embora não tenham a estrutura do quadro a quadro (SIMÕES, 2010; SIMÕES e COSTA, 2011; COSTA, 2013b). Dessa forma, se Töpffer é tido hoje por muitos como o fundador das histórias em quadrinhos, em razão da configuração narrativa de seus textos, somos obrigados a admitir que diversos caricaturistas que vieram antes dele, inclusive Hogarth, foram arrolados para o Discurso Quadrinístico devido a uma série de fatores que aproximam atualmente esses agentes (como as múltiplas atividades de certos autores, que atuam como caricaturistas, cartunistas e desenhistas ao mesmo tempo).

Por essas razões, Töpffer pode ser considerado um ponto de convergência na formação do campo quadrinístico. E como fundador das histórias em quadrinhos (enquanto gênero narrativo), é *um* dos fundadores dos Quadrinhos (enquanto instituição discursiva). A metáfora da relação de *avô e pai* dos Quadrinhos incide na relação de influência de Hogarth para com Töpffer. Afinal, o discurso não é um objeto que se funda sozinho.

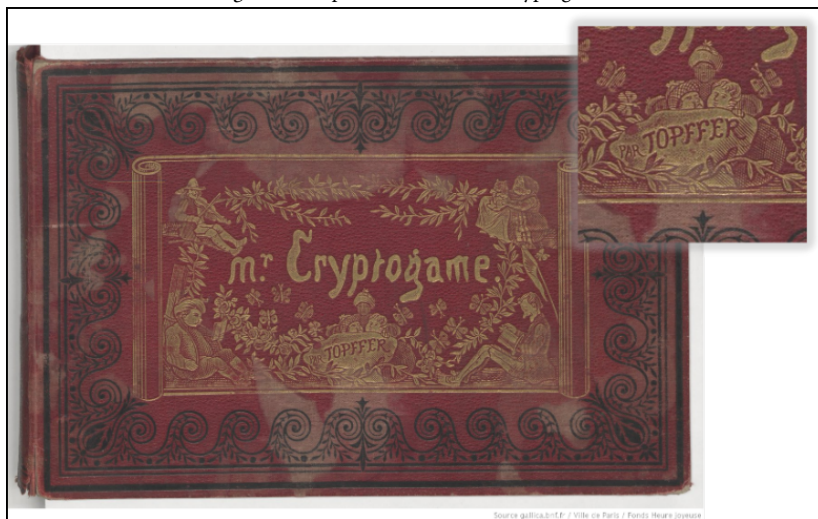
M. Töpffer, qui est artiste...

Mesmo após a morte do autor, o trabalho de posicionamento de sua obra e de seu nome de autor continua, pois ele passa a ser gerido pelo

próprio discurso. Em outras palavras, “a autoridade de um texto não se reduz à de seu autor, mas implica também os reinvestimentos dos quais ele é eventualmente objeto” (MAINGUENEAU, 2010, p. 56), sejam esses reinvestimentos negativos – como foi com a crítica da época, ainda desacostumada com essa linguagem multimodal – ou positivos – como no caso dos atuais estudos sobre o autor.

Na sexta edição póstuma de *Histoire de M. Cryptogame* (1873), alguns personagens já figuravam na capa, bem como o nome do autor – “par TOPFFER” – em caixa alta. Na página de apresentação, depois do título e antes do parágrafo introdutório, encontram-se os dizeres “Pelo autor de M. Vieux-Bois, de M. Crépin, de Doutor Festus, etc., etc., etc.”⁴² (TÖPFFER, 1873, p. IV), o que significa uma busca ao arquivo já construído até então, reconhecido pela singularidade das obras (ou seja, do gênero, sobre o qual outros autores se apoiaram) indexadas pelo nome do autor (que o difere dos outros nomes inseridos no mesmo campo).

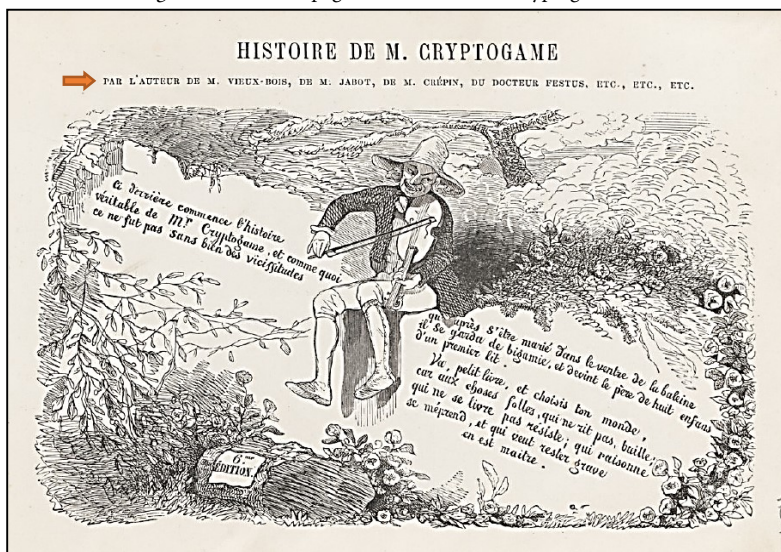
Figura 17: Capa da 6ª. ed. de Mr. Cryptogame



Fonte: www.gallica.bnf.fr

⁴² Par l’auteur de M. Vieux-Bois, de M. Crépin, du Docteur Festus, etc., etc., etc.

Figura 18: Primeira página da 6ª. ed. de M. Cryptogame



Fonte: www.gallica.bnf.fr

Pode-se encontrar outro exemplo de tentativa de posicionamento de Töpffer em uma publicidade de Léonce Petit (1839-1884). Petit, ex-aluno de Töpffer, e que seguiu também uma carreira de quadrinista, foi cotado em uma publicidade como superior ao seu mestre em uma de suas obras, *Les Mémoires de M. Reton* (1868), em um jornal parisiense:

O público não esqueceu este trabalho que, no ano passado, ele acolheu com tão grande favor: *Monsieur Tringle*, de Champfleury, onde o nosso artista Leonce Petit tinha colocado tantos alegres e humorísticos desenhos. Hoje, o autor de *Cenas da vida provincial*, que os leitores do *Journal amusant* estimaram convenientemente, L. Petit, reaparece com um novo livro de singular e nova alegria, M. BÉTON. Nós não saberíamos como bem felicitar a casa Lacroix por ter, para a sua primeira tentativa (um trabalho de mestre), feito um álbum tão interessante e tão completo: *nunca Topfer [sic] faria melhor, e faltava muito ao malfeitor genebrês este elemento parisiense que L. Petit foi capaz de implementar de uma maneira tão pungente*. E agora,

senhores, venham audaciosamente: por QUATRO FRANCOS veremos a piada.⁴³ (JOURNAL AMUSANT, 1868, p. 8, *grifos meus*)

Figura 19: Journal Amusant, 1868



Fonte: www.gallica.bnf.fr

Embora essa publicidade⁴⁴ tente diminuir Töpffer, o que ela faz é legitimar toda uma tradição quadrinística até então, e, portanto, o estatuto

⁴³ Le public n'a point oublié cette œuvre que l'an passé il accueillit avec une faveur si grande : *Monsieur Tringle*, de Champfleury, où notre dessinateur Léonce Petit avait mis tant de joyeux et humoristiques dessins. Aujourd'hui l'auteur de ces *Scènes de la vie de province*, que les lecteurs du *Journal amusant* ont estimées comme il convenait, L. Petit, réapparaît avec un ouvrage nouveau d'une gaieté singulière et neuve, M. BÉTON. Nous ne saurions trop féliciter la maison Lacroix d'avoir, pour son coup d'essai (un coup de maître), mis la main sur un album aussi intéressant et aussi complet : *jamais Töpfer [sic] ne fit mieux, et il manquait du reste au malin Genevois cet élément parisien que L. Petit a su mettre en œuvre d'une façon si piquante*. Et maintenant, Messieurs, allez-y hardiment : pour QUATRE FRANCOS on en voit la farce.

⁴⁴ Curiosamente, essa publicidade aparenta ser assinada pelo próprio autor, mas certificar isso exigiria uma pesquisa mais aprofundada das condições de publicação (como, a exemplo, se os autores pagassem por um espaço no periódico e fornecessem o texto). No mesmo jornal, outras ilustrações, de caráter não publicitário, tinham a mesma estrutura:

de sujeito-fundador de Töpffer, por ter recorrido a ele como parâmetro de comparação: ela aponta para uma repetição das práticas sociodiscursivas (ao elencar outras obras de Petit); para uma evolução dessas mesmas práticas (ao dizer, em um espaço de sustentação de autores, que Petit é melhor do que Töpffer); para a instituição de um mercado editorial consolidado (ao agradecer à editora Lacroix, o que aponta que a editora Albert já não era a única); para a formação de enunciados que se perpetuam no imaginário da época, formando um espaço de canonização (ao evidenciar a criação de personagens reconhecíveis pelos nomes, a que o público pode recorrer como recurso de comparação).

Habitus e transgressões

Pode parecer contraditória a ideia de que o Autor seja uma categoria discursiva – acima das formulações jurídicas que regem os direitos de autor – quando falamos de sistematização dos corpos sociais, dóceis e adestrados, de práticas laborais, de *habitus*, e todas as outras noções que apontam para o indivíduo em carne e osso e documentos civis. Mas a contradição é só aparente, no sentido lato de aparência, pois a atividade laboral de um autor ajuda a formar a sua imagem no plano discursivo.

As ideias compartilhadas, os enunciados, os conceitos, os saberes, tudo isso sintetizado por nomes (e o nome de Autor é tudo isso), realizam-se em materializações que são não só os textos, mas tudo aquilo que é perceptível e tangível aos sentidos: organizar-se em um espaço físico, nomeá-lo; portar-se de tal maneira e não de outra; falar, escrever, assinar, autografar; enfim, gestos que não têm sentido no *vazio do deserto*⁴⁵; são

antecipadas por um título, e atribuindo uma autoria. Há inclusive uma ilustração seguida de uma anedota, ambas de autoria de Petit. Se essa hipótese pudesse ser confirmada, indicaria uma estratégia de autopromoção ao atribuir a publicidade a uma terceira voz. O jornal completo pode ser acessado no *site* da *Bibliothèque Nationale de France*.

⁴⁵ Nem mesmo a metáfora paratópica do *escritor no deserto*, como exemplificou Maingueneau (2006b) em relação ao escritor literário, caberia ao campo quadrinístico. O escritor na Literatura conta com o prestígio dessa instituição. O retiro, ainda que metafórico, como formulação de um *habitus* não atinge sua produção ou seu reconhecimento ulterior, muito pelo contrário, legitima sua cena de enunciação. Já no

materializações, por vezes, anteriores aos discursos, mas só possíveis por causa de outros discursos.

Tem-se, assim, que para existir o Autor, é preciso existir autores. Cada nome de autor é construído coletivamente, sustentado coletivamente, apesar da concorrência silenciosa que há no campo discursivo. Não se concebe a Literatura ou os Quadrinhos com um Autor só.⁴⁶ Os autores produzem quadrinhos aderindo às regras impostas pelo campo, ao mesmo tempo que tentam mudá-las.

É dessa forma que as “teorias de Bourdieu encontram a experiência do autor-editor Jean-Christophe Menu que, interrogado por um jornalista sobre o que era, segundo ele, os quadrinhos, respondeu que ele os vê como um lugar de luta”⁴⁷ (GORGEARD, 2011, web). E se há um discurso contra a produção dos quadrinhos (como houve o *Comics Code*, ou o discurso escolar que por muito tempo considerou os quadrinhos leitura inferior), esse discurso é incorporado de algum modo no interdiscurso, como foi precisamente o caso de Töpffer em relação ao discurso literário no início de sua carreira de quadrinista.

Tendo um estatuto de fundador⁴⁸, Töpffer ocuparia, à sua época, o centro do campo discursivo quadrinístico. No entanto, o percurso de sua posição de quadrinista estaria em concorrência com sua própria imagem de

campo quadrinístico, os atores são marginalizados com frequência: não precisam, portanto, adotar um *habitus* que corrobore isso.

⁴⁶ Tal afirmação parece óbvia, mas revela algo que parece ser um misterioso objetivo desses discursos em cujo nome de Autor é incontornável: inscrever o sujeito no tempo. Afinal, por que há Autores?

⁴⁷ Les théories de Bourdieu rencontrent l'expérience de l'auteur-éditeur Jean-Christophe Menu qui, interrogé par un journaliste sur ce qu'était selon lui la bande dessinée, répondit qu'il la voyait comme le lieu d'une lutte.

⁴⁸ Considerar esse autor suíço como *um fundador*, sem, porém, precisar os outros, é compreender que as *sucessões* e *simultaneidades* no fio da história adquirem sentido *somente quando* podem ser relacionadas *no/pelo interdiscurso*. E o analista deve tomar cuidado para não fazer dessas relações uma escolha arbitrária. É importante saber que há sempre um jogo de *não-continuidade* e *não-linearidade* do discurso, como afirmou Foucault (2008), que os fenômenos discursivos não se relacionam de forma ininterrupta e sequencial.

literato, e, portanto, com os posicionamentos do campo literário. A possibilidade do duplo posicionamento o coloca como representante de duas instituições, que devemos considerar *ad hoc* como opostas: de um lado, o discurso dos signos linguísticos consagrados da Literatura, do outro, o discurso dos signos icônicos e plásticos dos Quadrinhos, até então, nunca usados para contar uma história em suporte livresco.

O estatuto de literato de Töpffer, embora não se nutrisse de um posicionamento central no campo literário (já que ele não é um escritor universal), obriga-o, bem como a crítica, a buscar no arquivo os parâmetros de (auto) avaliação, regulação e (des) legitimação do seu discurso. O próprio Töpffer reforça sua marginalização ao batizar seus trabalhos com nomes pejorativos diversos, dentre os quais encontram-se exemplos como “bobagens gráficas”. Sendo literário, quadrinístico, ou mesmo cotidiano, podemos dizer que, em maior ou menor grau, qualquer discurso:

[...] mantém uma relação essencial com a memória. Em consequência, todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo [...], a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição. Para se posicionar, para construir para si uma identidade, o criador deve definir trajetórias próprias no intertexto. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 163)

Embora o contexto atual seja bastante diferente, os quadrinhos foram objeto de críticas depreciativas, até mesmo da crítica literária, desde as suas origens. No entanto, conseguiram se desenvolver até angariarem o título de nona arte nos anos de 1960-70 (do mesmo modo que Ciência e Religião se embatem, mas se conservam, os Quadrinhos vêm mantendo relação com a Literatura e as Artes desde a sua fundação).

Não se pode sustentar a ideia de que a hostilidade na instituição quadrinística seja contra o seu processo de criação. As coerções e tentativas de silenciamento podem modificar a configuração da instituição, interferindo no *habitus* dos agentes, nos gêneros discursivos, na forma de produção, recepção e circulação dos enunciados, e, por fim, nas identidades enunciativas a partir daí. Mas as dificuldades existentes para os agentes como um todo (como leis que regulam os direitos de autor ou mesmo o

senso comum sobre o objeto quadrinho) fazem parte do modo de produção, circulação e recepção dos textos num dado momento histórico.

A noção de *habitus* faz referência ao funcionamento sistemático do corpo socializado. Tal ideia *bourdieuniana* encontra eco nas palavras de Foucault (2004), que nos lembra que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2004, p. 126). O funcionamento sistemático dos corpos sociais seria o conjunto de práticas rituais, cada uma delas com uma função disciplinadora e nomeadora dos agentes no campo. Desse modo, para a existência de autores – não só no sentido laboral, mas também no sentido conceitual – é preciso uma mobilização contínua e sistemática dos agentes, o que acaba por determinar todo um conjunto de práticas.

A constante negação de um discurso o faz notar que ele ainda existe ou o faz existir pela via da negação. Na verdade, querer delimitar um início e um fim de um discurso soa tão problemático como delimitar um dentro e um fora – concepções essas que se chocam com o primado do interdiscurso, pois pressupõem um ponto fixo no tempo e no espaço e um espaço fechado no qual o discurso ocorre. Igualmente problemática é a vontade de atribuir a Töpffer a fundação dos *Quadrinhos* ou a Marx a do *Capitalismo*, como se as práticas que representam esses discursos não existissem sem esses autores. A necessidade de instituir uma fonte enunciadora que seja o início de tudo é, em alguns aspectos, *a-histórica*.

Dado o desenvolvimento da ilustração e da caricatura no século XIX, parece inevitável que as histórias em quadrinhos cedo ou tarde acabassem surgindo, e afinal os quadrinhos não são apenas uma linguagem, mas toda uma tradição que deve mais ao que acontece na imprensa norte-americana do final do século [XIX] do que aos álbuns desse professor suíço [...]. (GARCÍA, 2012, p. 57)

Assim, a criação de um campo quase nada deve à cronologia das práticas sociodiscursivas, uma vez que fenômenos de outra natureza, anteriores ou contemporâneos à criação de um campo, podem ser arrolados para ele, dispostos em jogo por relações contextuais. Esse é justamente o caso da caricatura e da charge, que são contemporâneas à formação do

campo quadrinístico, mas que não são consideradas como textualizações fundadoras desse Discurso. Nem a Literatura, a Política, nem tampouco os Quadrinhos articulavam o campo do discurso em séculos precedentes como o articulam hoje.

Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo de discursos, e ainda mais quando se trata de analisar conjuntos de enunciados que eram, na época de sua formulação, distribuídos, repartidos e caracterizados de modo inteiramente diferente: afinal, [os “quadrinhos”], a “literatura” e a “política” são categorias recentes que só podem ser aplicadas [à cultura moderna,] à cultura medieval, ou mesmo à cultura clássica, por uma hipótese retrospectiva e por um jogo de analogias formais ou de semelhanças semânticas [...]. (FOUCAULT, 2008, p. 25)

No entanto, considerar apenas a forma desses textos (sejam eles as tapeçarias, as xilogravuras ou as charges) seria considerar apenas um aspecto genérico, na tentativa de compreender a formação do campo quadrinístico – fazendo desse modo, ficariam de fora todas as coordenadas da atividade linguageira e da ancoragem social desse discurso.

Töpffer foi transgressor de práticas genéricas que privilegiavam o uso de signos linguísticos para escrever (e inscrever) textos narrativos, e de práticas que privilegiavam o uso de signos imagéticos para representação. A junção de um talento literário e pictural para contar histórias rocambolescas era, para a crítica vigente, um desperdício vindo de um jovem com a erudição de Töpffer.

A formação de um campo, como quis mostrar até aqui, tende a ocorrer justamente pelo embate ideológico, muitas vezes gerando uma ruptura.⁴⁹ No caso do campo quadrinístico, a conjuntura vigente à época de Töpffer permitiu instituir um fundador de campo discursivo por meio de rupturas com os moldes narrativos anteriores, ao mesmo tempo em que essas rupturas demarcavam os pontos que o legitimariam. Dito de outra

⁴⁹ Poder-se-iam enumerar exaustivamente diversas correntes estético-ideológicas nas artes em geral que surgiram em virtude de uma transgressão genérica, que, com seu caráter inovador, foi copiada por outros agentes.

forma, o sujeito institui o discurso e o discurso institui o sujeito, reciprocamente. Tratei de Töpffer como ponto de convergência de aspectos que definiriam os Quadrinhos bem depois dele. Suas primeiras obras reuniram diversos caracteres que hoje nos permitem visualizar um campo discursivo bem estruturado, apesar de ainda inaugural à sua época.

Os Quadrinhos são um tipo de discurso cuja figura do Autor sempre esteve presente, quero dizer, um tipo de discurso que, desde o início da trajetória de Töpffer como quadrinista, se consolidou e se estruturou em torno de alguma noção de Obra e Autor, e que parece se justificar em torno da consolidação desses elementos binômicos. A esse tipo de Discurso, chamo de discursos autorais.

O DISCURSO AUTORIAL QUADRINÍSTICO

Figura 20: Crève saucisse



Fonte: Hureau e Rabaté, 2013

“Eu nunca pude ler essas coisas aqui, mesmo garoto...”

A variedade semântica da palavra *autor* a faz transitar por diversos gêneros, alguns dos quais não têm qualquer valor para a crítica: uma redação escolar, um artigo de opinião na *internet*, uma matéria jornalística, um discurso eleitoral, um panfleto revolucionário, uma propaganda publicitária, dentre outros, todos esses têm autores e garantes, passíveis de responder juridicamente pelos textos ou de disputar direitos autorais. Mas a noção de autor/autoria que interessa a este trabalho não é de ordem judiciária. Para o analista do discurso, é importante “perguntar em que condições um enunciado é suscetível de ter um ‘autor’” (MAINGUENEAU, 2010, p. 28). Essa questão caminha ao lado dos apontamentos *foucaultianos* sobre os mecanismos de construção da autoria, quero dizer, da autorialidade de certos acontecimentos.

A atividade propriamente autorial se distingue daquelas majoritariamente voltadas para a produção de textos efêmeros, que atendem a uma necessidade pontual, como alguns advindos do jornalismo, da política ou do ensino, por exemplo. Tais textos podem ter autores, mas não Autores, pois não costumam ser coligidos para terem a função de Obras. O discurso autorial, portanto, se fundamenta pela construção coletiva de: (a) Autores, Obras e público, (b) um sistema de possibilidades de produção, circulação e recepção contínuas, (c) mediações (interdependentes) realizadas por um sem-número de agentes não exclusivamente empenhados em atividades advindas de discursos autorais. A atividade autorial, então, é sustentada por autores e não-autores, e não se limita a construir autores-responsáveis ou garantes de textos.

Maingueneau (2010) distingue três dimensões da noção de Autor, as quais gostaria de precisar: a de autor-responsável, a de autor-ator, a de *autor*. O autor-responsável seria aquele que, segundo Maingueneau (2010), é um *autor de [algo]*, estatuto que é historicamente variável. O autor-responsável, que funciona como garantia de algo, não é, obrigatoriamente, nem o enunciadore de um texto, nem o seu produtor efetivo. Essa dimensão, segundo o analista, não tem nada de especificamente literária, “uma vez que ‘ser o autor de um texto’ vale para qualquer gênero de discurso; além disso, ela pode, segundo os gêneros de textos, corresponder a dispositivos muito variados” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30).

Por seu turno, o autor-ator seria aquele que efetivamente segue uma carreira de produzir textos, sem, no entanto, fazer obrigatoriamente dessa carreira sua profissão. “Esse estatuto varia consideravelmente segundo os lugares, as épocas e segundo os posicionamentos dos interessados” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30). Assim, a própria palavra autor, segundo as conjunturas históricas vigentes, entra em concorrência com outras: escritor, literato, produtor etc.

Por fim, Maingueneau (2010) chama de *auctor* a terceira dimensão da noção de Autor. O estatuto de um *auctor* é relacionado a um *Opus*. As duas primeiras dimensões são de pouca importância para os objetivos deste trabalho e para as análises discursivas inspiradas na problemática instruída por Foucault (2008). A terceira, embora de base *foucaultiana*, suscitaria algumas ressalvas que não são o foco deste trabalho. Aqui, por ora, substituo *auctor* e *Opus* por Autor e Obra, respectivamente. Ao longo deste trabalho, pretendo tornar mais clara a distinção entre autor e Autor, obra e Obra (com maiúscula), uma vez que ela não se restringe à distinção proposta por Maingueneau (2010). É em torno dessa diferença que se desenvolve este capítulo, especificamente, e os capítulos seguintes.

O CARÁTER AUTORIAL DE CERTOS DISCURSOS

Os discursos autoriais são aqueles para os quais a função-autor é fundamental, ou seja, em que o nome de Autor é o centro de uma instituição, sendo ele construído de maneira coletiva, por meio de uma rede de aparelhos e com base em um arquivo. Para um discurso autorial, o nome de Autor, diferentemente de um nome próprio qualquer, é indício de práticas muito específicas, ele:

[...] manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da

função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos. (FOUCAULT, 2009, p. 274)

A importância da função-autor para os discursos autoriais permite estabelecer uma diferença entre autorial e autoral. É fato que os discursos autoriais produzem discursos autorais, mas a recíproca nem sempre é verdadeira: isso quer dizer que os primeiros englobam não só os dizeres de Autores, mas também as práticas de uma dada instituição que possibilitam a existência deles; e, também, engloba os dizeres de não-autores, dizeres esses que têm por função (ou por efeito) sustentar os nomes de Autores. Já um discurso autoral, que está contido no primeiro, diz respeito àquele tipo de discurso no qual um sujeito se insere como o seu responsável e/ou o seu produtor efetivo, não ascendendo obrigatoriamente ao estatuto de Autor, que, como veremos em seções apropriadas, mantém duas dimensões: uma personificada (que diz respeito ao *sujeito autor*) e uma enunciada (que diz respeito ao *autor projetado*). Podemos resumir o raciocínio pela relação lógica: todo discurso autorial abrigaria discursos autorais, mas nem todo discurso autoral residiria em um discurso autorial.

Enquanto esses autores ordinários se limitam a produzir discursos autorais, um tipo restrito de autor é capaz de produzir discursos autoriais, e, ao mesmo tempo, deles fazer parte em seu caráter institucional: trata-se do Autor enquanto correlato de uma Obra, de um *Opus*, e não de “uma sequência contingente de textos dispersos” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30). Portanto, nem sempre esses autores responsáveis e produtores efetivos têm o amparo institucional que qualifica e reconhece o seu nome como um nome de Autor, e o seu objeto de autoria como uma Obra. Dessa maneira, um discurso autorial engendra sua própria estrutura ao engendrar também seus Autores e Obras, formando, então, o seu arquivo.

A Literatura, a exemplo, é um discurso que se tornou mais e mais autorial desde que se começou a dar importância ao autor tanto quanto à obra – não se concebe hoje a produção literária sem autores, e, muito embora possa haver peças literárias sem o nome de um Autor, é do caráter da Literatura instituí-lo de alguma forma. Para as produções sem Autor, é reservada, normalmente, a periferia do campo discursivo literário.

A Literatura é um discurso constituinte e autorial, mas a relação entre os dois tipos não é obrigatória (os Quadrinhos não se mostram como constituintes, nem a Religião se mostra como autorial, embora ambos possam ter pretensões dessas duas qualidades). Os discursos constituintes, de acordo com Maingueneau (2006b, 2008a), são discursos que mantêm um estatuto intransitivo em relação a sua posição no interdiscurso, ou seja, encontram sua razão de ser em si mesmos, buscam fundar sua discursividade a partir de uma Fonte legitimadora não ordinária como nos discursos transitivos (como na publicidade, na política ou no ensino). Tais Fontes, que são construídas por esses próprios discursos, podem ser o *Belo* (para o Literário), o *Sagrado* (para o Religioso), a *Razão* (para o Filosófico), o *Método* (para o Científico). Geralmente, tal Fonte permite ao discurso constituinte não reconhecer discursividade para além da sua e não se autorizar senão pela sua própria autoridade. Ela confere-lhe o estatuto singular de serem “zonas de fala em meio a outras e falas que pretendem preponderar sobre todas as outras” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 34).

Desse modo, podemos dizer que a abstrata totalidade de um discurso responde à abstrata totalidade de outro, de maneira contínua, no interdiscurso. Isso quer dizer que – retomando o raciocínio de Foucault (2008) a respeito das unidades de discursos criadas sob os termos Literatura, Ciência, Religião, Artes, Cinema, Quadrinhos, dentre outros –, ainda que não estejamos certos se essas unidades são válidas, podemos dizer que a Religião tem algo a dizer à Ciência, e vice-versa. Bem como os Quadrinhos teriam algo a dizer à Literatura, e essa, por sua vez, sendo um discurso constituinte e autorial, teriam algo a dizer aos Quadrinhos (seria, por exemplo, desse confronto uma possível gênese dos dizeres que relegam os Quadrinhos ao estatuto de subliteratura).

Outros Discursos também teriam o nome de Autor (este, como correlato de uma Obra) como centro (salvaguardando suas especificidades de centralização): a Música, as Artes Plásticas, a Filosofia, e possivelmente outros. Em comparação com a Literatura, alguns discursos estariam, talvez, em processo de autorialização: seria o caso da Ciência nos paradigmas atuais, por exemplo, cuja rede de aparelhos e o arquivo privilegiam

enunciados e relegam a segundo plano seus autores, sem, no entanto, deixar de construir Autores e Obras.

Para as instituições científicas, uma sessão de autógrafos de nada serve para validar os pressupostos de um autor, mas ela tem um papel muito importante para a instituição literária, quadrinística ou musical, pois o autógrafo funciona como reconhecimento do valor da arte (mas não pode funcionar como reconhecimento do valor científico). Ademais, os enunciados científicos não estão submetidos à crítica como um setor diferente dos autores, um setor especializado do público, como ocorre com a crítica literária, musical e quadrinística.⁵⁰ Porém, não sendo o foco deste trabalho os regimes de autoria científica, prosseguirei com a elucidação do conceito de discurso autorial.

O arquivo e o acervo

O *arquivo* é um termo chave na teorização *foucaultiana* que tem sido empregado em muitas análises de discursos. Longe de abraçar apenas o sentido corrente, o termo *arquivo* representa o sistema de possibilidades dos enunciados, o conjunto de suas condições históricas. Sendo os enunciados considerados acontecimentos discursivos, estão sujeitos a regras de existência, formação, dispersão e transformação.

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...]; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade* [...]; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento* [...], é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (FOUCAULT, 2008, p. 147)

⁵⁰ A “crítica” científica é composta por outros cientistas, e não se busca, por meio dela, a legitimação de autores, mas sim a corroboração ou refutação de enunciados. Tais diferenças, porém, não excluem da Ciência os *Autores*, no sentido com que pretendo trabalhar aqui.

Sobre a noção de *arquivo*, podemos concluir que ela se aplica a qualquer instituição discursiva. Mas no caso de discursos autoriais, faz parte ainda do arquivo a construção de um espaço de canonização de certos enunciados (complementado por espaços de associação, sustentação e recepção, como veremos). A noção de arquivo aplicada aos Quadrinhos articula:

- a) As formas de embate com outras instituições, por meio dos campos (como, por exemplo, o embate com a Literatura desde os períodos de formação; a integração a uma cultura underground, da qual fizeram parte outros setores culturais, como a música hippie; a disputa por espaço nas livrarias com o surgimento dos álbuns de quadrinhos em formato de livro; a massiva presença das tiras cômicas nos jornais diários; a premiação de Maus, de Spiegelman (2009), com o Pulitzer, em 1992; a concorrência com as adaptações cinematográficas, entre outros);
- b) Os meios de produção das obras (tais como, as litografias do séc. XIX; os fanzines fotocopiados; o uso de certas técnicas de desenho, em detrimento de outras; os quadrinhos feitos exclusivamente para o meio digital; os contratos editoriais; as produções em série, que fragmentam a história; e outros mais);
- c) Os meios de difusão e circulação (que incluem a distribuição de cópias dos fanzines de maneira informal, fora do circuito livreiro e editorial; a digitalização de quadrinhos e disponibilização deles na internet; os quadrinhos ocupando lugar em livrarias, no mercado franco-belga, ou as comics shop norte-americanas, as lojas de usados, as vendas na internet e em rede sociais, e possíveis outros);
- d) Os meios e modos de recepção ao longo da história (que contribuíram para a marginalização das obras, como a proibição nas escolas, a instauração de uma censura organizada; e, ulteriormente, as premiações, o interesse da academia pelas obras quadrinísticas; a criação de eventos e festivais quadrinísticos; a prática da *dédicace* como elemento próprio dos Quadrinhos; o colecionismo; a crítica amadora e/ou especializada difundida em revistas, blogs, redes sociais; e outros meios);
- e) Os recursos de linguagem admitidos (que distinguem o domínio da nona arte como um meio de expressão relativamente autônomo,

distanciando-a da Literatura ou do Cinema; o emprego contínuo de novos recursos, como o surgimento dos balões de fala e de suas formas estilizadas, das onomatopeias; a predominância dos desenhos; o surgimento de tipos de requadros; dentre outros);

Enquanto a noção de arquivo articula esses e outros pontos, todos mantendo uma relação com a memória, a noção de acervo, para os discursos autoriais, parece se restringir à articulação das Obras, à formação de um espaço de canonização. Longe de figurar como um conceito, definir o acervo para um determinado discurso autorial é tão problemático como a própria definição de Obra. Dessa forma, é possível encontrar instituições discursivas que têm autores responsáveis ou garantes, têm o seu arquivo, mas não têm acervo constituído por Obras e tampouco a construção de nomes de Autor⁵¹.

Em todo caso, o acervo, como parte integrante do arquivo de um discurso autorial, aponta para as materialidades que podem ser coligidas, organizadas, preservadas, consultadas e, acima de tudo, avaliadas. O acervo deve permitir-se ser a porta de entrada para o arquivo: por meio dele, é possível percorrer o espaço de canonização de um determinado discurso autorial e as formas de constituição desse espaço. O acervo é, portanto, a constituição da história de uma determinada cultura e, ao mesmo tempo, parte dessa cultura.

⁵¹ É o caso da Dança, se tomada como instituição discursiva, ou, talvez, da Tatuagem. A Dança, embora detenha seus ritmos de cada região, época e cultura, embora detenha em seu arquivo diversos conjuntos de técnicas corporais, de formas de expressão, não constitui um acervo de Obras. Mesmo que se agrupem dezenas de apresentações de tango em vídeo, nenhuma dessas performances será Obra organizada por um nome de Autor. Outro exemplo, a arte da Tatuagem, que congrega circuitos muito específicos, que teve (e tem), como parte de seu público, diferentes comunidades discursivas que fazem de certos tipos de tatuagens a sua marca pessoal em detrimento de outras, que sofreu influência da Moda, de movimentos de contracultura; a Tatuagem, se tomada em sua globalidade, tem *autores*, mas não tem Obras/Autores. Ela não conta com um acervo, e suas obras não são *assinadas*.

Um caso de arquivo/acervo: a instauração das graphic novels

Um enunciado inscrito significa que lhe foi atribuído algo com um valor permanente. Esse valor permanente cria uma Obra e seu Autor. Mas em um meio que, por muito tempo, se caracterizou pela produção/recepção de obras periódicas, que valor permanente pode ser atribuído a um quadrinho, de modo que se criem Autores e Obras? A resposta talvez passe pela diferenciação nem um pouco simples entre um quadrinho com características de periódico e um quadrinho com caráter de livro.

Os quadrinhos periódicos, sobretudo os quadrinhos de super-heróis, que foram o carro-chefe do mercado internacional por muito tempo, trazem consigo certa conotação de descartáveis, de valor temporário: não é novidade que muitos personagens clássicos desses universos ficcionais tiveram suas histórias reformuladas ao longo de anos, à medida que o público se modificava. Essas reformulações passaram por desenhistas e cenaristas diversos, ficando o título como propriedade da editora, não de um autor.

Antes de Eisner publicar o quadrinho autobiográfico *A Contract With God* (1996 [1978]), não se concebia, fora do cenário europeu, a ideia de um quadrinho ser consumido como livro, com a seriedade que isso implicaria. Os livros trazem a promessa de algo durável, de valor permanente. *A Contract With God* era de fato um livro de quadrinhos, não só no formato, mas, sobretudo, na proposta explícita pelo autor: de “que os quadrinhos eram uma legítima *forma literária e artística*”, repete McCloud (1995, p. 26).

As *graphic novels* estabeleceram um novo perfil de leitores dentro do panorama das HQs. Suas intenções (pretensões) se direcionaram a *um* leitor, mesmo que virtual, e não a uma massa de leitores, delimitados pelas leis de mercado de uma época. Por sua pretensão literária, uma *graphic novel* institui uma voz individual que fala a um ouvinte singular, o leitor, ocupante de um lugar privilegiado no público, pois é um leitor instituído.

Por sua natureza e pretensões, uma *graphic novel* é um quadrinho autoral, mas nem todo quadrinho autoral é uma *graphic novel*. Perceber essa diferença é importante para entender como se forma a autoria no

discurso quadrinístico sem cair nas reduções a gêneros (como se não houvesse autoria nas tirinhas ou nos quadrinhos de super-heróis) ou a épocas bem precisas (como se a autoria nos quadrinhos fosse um fenômeno recente ou só surgido a partir do movimento *underground*, como disse García (2012).

A diferenciação estabelecida entre as tiras de jornais e os quadrinhos de super-heróis, de um lado, e os quadrinhos que se pretendiam instituir com a publicação de *A Contract With God*, de outro, fez parecer que quadrinho autoral seria somente aquele sobre a alcunha de *graphic novel*. O problema, talvez, não fosse a concepção de *quadrinhos de autor* que Eisner tenha tentado criar com o termo elitista *graphic novel*, mas sim a concepção de *autor de quadrinhos* que ainda carecia de apreciação. A crescente autorialização do meio quadrinístico desde Töpffer revela que é possível observar outros regimes de instituição de um nome de Autor, bem mais antigos do que as constantes *dédicaces* francesas, e bem mais sinceros do que a banalização da etiqueta mercadológica *graphic novel* (um *tour panorâmico* sobre a produção de revistas da década de 1930 e, principalmente, de tiras diárias revelaria muitos exemplos de quadrinhos com a assinatura de um Autor à mostra).

Do ponto de vista que considera os quadrinhos como mídia, como abordei outrora, Baetens (2012) justifica a aproximação entre os domínios literário e quadrinístico como um fenômeno contemporâneo. No entanto, essa visão justifica a atribuição do nome romance gráfico/*graphic novel* a um certo conjunto de gêneros quadrinísticos e ainda faz alusão ao apanágio da Literatura aos Quadrinhos:

Que os domínios do romance – que é um gênero literário – e da banda desenhada – que é uma mídia artística – tenham convergido recentemente no conceito conector de romance gráfico (do americano *graphic novel*), é ao mesmo tempo normal e surpreendente. Normal, porque um tipo de gênero pouco forte pode bem migrar de um meio a outro, enquanto a paleta genérica de uma mídia não se limita jamais a um gênero único e singular. [...] Normal também porque, no cenário

midiático contemporâneo, o “transbordamento” se tornou a norma.⁵²
(BAETENS, 2012, p. 200)

A aproximação entre o romance e o quadrinho é, para Baetens (2012), um fenômeno normal à medida que ele não consegue explicar a natureza mutante dos gêneros. Mas é também intrigante, para ele, pelo fato de que os universos do romance e da banda desenhada têm grandes diferenças e analogias, que serão fortes ou fracas seja no plano midiático (o do sistema de signos), seja no plano cultural (o da produção, difusão, recepção, transmissão e canonização dessas estruturas), segundo o autor (BAETENS, 2012).

O fato é que o romance gráfico não surgiu como *romance*, de fato. Ele foi nomeado assim com uma certa intencionalidade. Ao ter sua proposta de publicação de *A Contract With God* negada pelo editor sob a alegação de que a *Baronet Books* não publicava quadrinhos, Eisner havia dito que não se tratava de um “*comics*”, mas sim de um “*graphic novel*”. A anedota ganha sentido se pensada na língua original: como já dissemos, *comics* remetia às histórias em quadrinhos de humor, infantilizadas. A resistência para a publicação não incidia sobre a forma do gênero (vista com desconfiança desde sua origem em razão do uso de imagens como recurso narrativo), mas sim sobre o conteúdo até então encontrado nele. O nome atribuído por Eisner pretendia ressaltar o caráter maduro da história, associado ao gênero romance, e não aos *comics*. Embora o termo *graphic novel* tenha se tornado popular com Eisner, o pioneirismo em seu uso é creditado a Richard Kile, que o usara para designar suas publicações em meados 1960.

O nome *romance gráfico*, desde que surtiu bom efeito mercadológico em virtude de obras que, de fato, o eram, passou a ser atribuído sem critérios unânimes em cada país. Nos EUA, o termo foi e ainda é usado

⁵² Que les domaines du roman – qui est un *genre* littéraire – et de la bande dessinée – qui est un *média* artistique – aient convergé récemment dans le concept branché de *roman graphique* (de l’américain *graphic novel*), est à la fois normal et surprenant. Normal parce qu’un genre peut fort vite migrer d’un média à l’autre, cependant que la palette générique d’un média ne se limite jamais à un genre unique et singulier. [...] Normal aussi parce que, dans le paysage médiatique contemporain, le «débordement» est devenu la norme.

também para distinguir obras que as editoras julgam importantes, obras que faziam ou ainda fazem parte das séries regulares, geralmente com dezenas de números, e que são compilados em uma única encadernação sob a etiqueta de *graphic novel*, sem, no entanto, terem sido feitas inicialmente com esse propósito comunicativo.

Além dessa estratégia de venda, a etiqueta *graphic novel* tem sido usada, em geral, para qualquer quadrinho autoral, não fazendo distinção entre séries e narrativas completas, feitas em uma única encadernação. A série *The Sandman*, de Gaiman e diversos desenhistas, é considerada *graphic novel*. Mas as inúmeras séries publicadas na França, que também são, antes de tudo, quadrinhos autorais, não carregam a mesma etiqueta anglo-saxã. Ela simplesmente perde o seu efeito à moda americana em um mercado em que a imensa maioria das produções são autorais, em que o autor não é escondido pelo nome da editora, como é no caso do mercado franco-belga.

Recentemente, a *Marvel Comics* lançou uma grande coleção de encadernados sob o título *The Ultimate Graphic Novels Collection*, que nada mais é do que a compilação de edições seriadas de grande sucesso entre os vários títulos da editora, como mostra a figura seguinte. No mercado franco-belga, que tem pouco apreço pelo termo *roman graphique*, a compilação de edições seriadas normalmente recebe a etiqueta de *L'intégrale* – ou seja, trata-se apenas de uma edição *integral*.

Figura 21: Publicidade The Ultimate Graphic Novels



Fonte: Desconhecida

A relação duvidosa do romance gráfico com a Literatura e os Quadrinhos, como se ele fosse um gênero a *meio caminho* desses dois discursos (BAETENS, 2012), só se estabelece como tal, como *duvidosa*, em razão do poder de um *nome*. O peso da palavra *novel* (e suas traduções, nem sempre felizes: *novela*, em espanhol; *romance* e *novela* em português; *roman*, em francês), outrora restrito à Literatura, faz pensar que essa instituição se renova, ampliando sua linguagem com uma nova *forma de romance*, quando, na verdade, é a própria concepção de *romance* como objeto restrito da Literatura que está em jogo. Não se trata da Literatura expandindo as suas fronteiras, mas sim de um fenômeno puramente quadrinístico, que, em virtude de uma infeliz nomeação, não é tratado como tal.

Poderíamos dizer que o bem-intencionado empenho, por parte de autores como Eisner, em considerar os quadrinhos como literatura não fez senão prejudicar a visão que se tem deles, já que facilitou que fossem julgados utilizando-se os critérios próprios da literatura, em vez de seus critérios específicos. As histórias em quadrinhos são *lidas*, mas é uma experiência de leitura completamente distinta da experiência de leitura da literatura, do mesmo modo que a forma como *vemos* uma história em quadrinhos não tem nada a ver com a forma como vemos televisão ou um filme. (GARCÍA, 2012, p. 25)

De fato, as fronteiras entre Literatura e Quadrinhos são reduzidas quando se trata de uma tradução intersemiótica de obras literárias (que, em alguns casos, recebe a etiqueta de *adaptação*, noutros, de *graphic novel*), mas é justamente esse tipo de empoderamento de quadrinistas que incentiva a interrogação sobre a autonomia e potencialidade da linguagem quadrinística como elemento de um discurso autorial. Seja com a pretensão de ser um romance quadrinístico, seja com a possibilidade de ser apenas uma tradução intersemiótica de uma obra literária, não é a etiqueta *graphic novel* que determina a autorialidade de uma obra em quadrinhos. Como já foi dito outrora, o trato com a linguagem quadrinística instituiu um novo Autor ainda que a narrativa já seja canônica de um Autor literário (COSTA, 2013b).

Para finalizar, proponho refinar a noção de *graphic novel* para além de uma mera etiqueta comercial. Faz-se oportuno superar, em português, a

ambiguidade do termo *graphic novel*, e dividir o conjunto de obras sob essa alcunha em *romance gráfico* e *novela gráfica*, segundo suas características: para o primeiro, as obras autorais em encadernação única, não seriadas (como *Blankets*, de Thompson (2003)); para a segunda, as obras autorais seriadas, mesmo que mais tarde tenham sido compiladas em encadernação única (como *The Sandman* (2006); *Il était une fois en France* (2014), entre outras). A justificativa para essa distinção terminológica reside na dinâmica narrativa de cada tipo de obra: o romance gráfico apresenta uma narrativa coesa e indivisível. Sua lógica narrativa não precisa obedecer a um limite de páginas equivalente para cada parte, como ocorre nas partes da novela gráfica. E mesmo que o romance gráfico tenha uma “continuação”, cada obra funciona independentemente da outra como narrativa completa. A novela gráfica é de natureza seriada. Cada edição de sua série conta com um número próximo de páginas, o que altera sua lógica narrativa, tanto de cada álbum, quanto da série completa. Ademais, esse estilo fragmentado, *à suivre*, como se diz na França, faz cada álbum ser dependente do outro.

A comutação autoral e a problemática da unidade “Autor”

Na Literatura, um nome de Autor pode funcionar como ponto de partida para o conhecimento de outras obras. Sob um único nome, é possível encontrar ‘n’ obras. Nos Quadrinhos, como discurso autoral, também é possível percorrer uma trajetória marcada por títulos de obras a partir do nome de um Autor, que é a origem desse percurso. Mas, nos Quadrinhos, ao contrário do que é comum na Literatura, o caminho inverso também é possível, e com pontos de convergência muito variados: uma única obra, quando escrita em coautoria, também pode ser a origem de uma trajetória de encontro com diferentes autores, pois:

[...] eles publicam sob diversos pseudônimos diferentes, retomam séries desenhadas por outros produtores de quem adotam o estilo, compartilham com outros desenhistas a produção de uma mesma prancha (divisão do trabalho entre aquele que faz o esboço, a arte-

finalização, a colorização ou, nos grandes estúdios, relativamente raros na Europa, como o estúdio Hergé, entre os especialistas de decoração, de personagens, de letragem, etc).⁵³ (BOLTANSKI, 1975, p. 38)

Uma obra em quadrinhos pode apontar para uma trilha labiríntica de nomes de Autor compartilhados, de modo que, a escolha por um ou outro desses nomes pode levar o leitor a universos ficcionais e textos tão variados em termos de estilo narrativo que a busca por uma unidade autoral, aos moldes da Literatura, se torna improdutiva.

Diferentemente do que ocorre no Discurso Literário, nem sempre se pode estabelecer a unidade da Obra – um *Opus* – de um Autor. Em Literatura, pode-se facilmente dizer “a Obra de Saramago”, e, com isso, estabelecer abstratamente uma totalidade para um único nome. Mesmo que se encontrem na Literatura autores que escreveram ou só contos, ou só poemas, ou só romances, ou ainda autores que escreveram de tudo, os parâmetros para determinar a totalidade de uma Obra são aplicáveis a qualquer nome de Autor dentro do Discurso Literário.

Mas nos Quadrinhos, tal pretensão de totalidade enfrenta a problemática da *autoria compósita*, que tende a ser a regra, e não a exceção. Ademais, essa autoria compósita é, por vezes, também *comutativa*, ou seja, os nomes de Autor são recombináveis entre si, formando uma rede de correlações. E, ainda, essa comutação implica determinação de papéis distintos, cujos principais tendem a ser o de desenhista e o de cenarista (ou roteirista), mas não são os únicos, nem tampouco exclusivos de cada autor. Moon e Bá, por exemplo, são desenhistas e roteiristas de suas histórias: esses papéis são revezados entre os dois.

Em Matemática, a comutação é uma lei de combinação referente a elementos de um mesmo conjunto, cujo resultado não se altera se as posições de seus elementos são alteradas. Ao contrário da lei matemática, na

⁵³ [...] ils publient sous plusieurs pseudonymes différents, reprennent des séries dessinées par d'autres producteurs dont ils adoptent le style, partagent avec d'autres dessinateurs la production d'une même planche (division du travail entre celui qui fait le crayonné, l'encrage, la couleur ou, dans les grands studios, relativement rares en Europe, comme le studio Hergé, entre les spécialistes des décors, des personnages, du lettrage etc.).

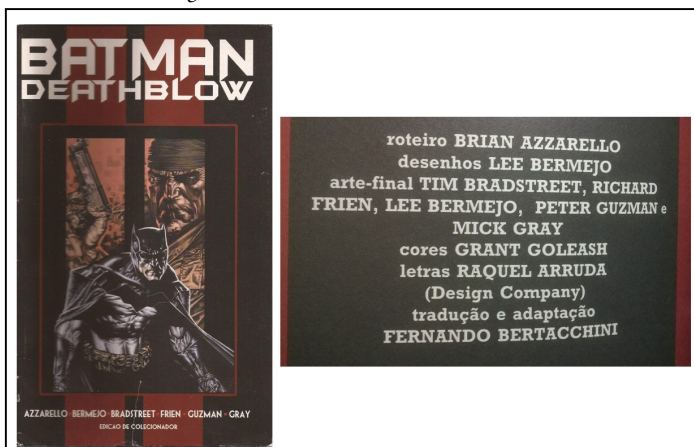
comutatividade autoral, os elementos (autores) do conjunto (Quadrinhos) têm seus valores simbólicos alterados a depender de seus posicionamentos no campo e de seus lugares e relações de coautoria.

Mesmo que a produção de uma história em quadrinhos seja, na grande maioria dos casos, um trabalho coletivo, os nomes que são comumente utilizados como carro-chefe da obra são os do desenhista e do roteirista. *The Sandman* é canonicamente atribuído a Gaiman, o roteirista, mas as 75 edições que compõem essa obra contam com mais de uma dezena de desenhistas e coloristas. Por sua vez, Jim Lee é desenhista, roteirista e arte-finalista⁵⁴. Fez incontáveis trabalhos sob a tutela da *Marvel*, da *DC*, da *Image* e da *Wildstorm* – editoras que detêm os direitos autorais de seus personagens independentemente de seus criadores, o que significa dizer que Lee desenhou, roteirizou e arte-finalizou histórias cujos personagens não foram suas criações. Dizer, por exemplo, “a Obra de Jim Lee” ou “a Obra de Neil Gaiman” é silenciar propositalmente a participação de ‘n’ roteiristas, desenhistas e coloristas que dividiram a autoria em ‘n’ títulos, ao menos do ponto de vista do trabalho com a linguagem quadrinística.

A história de *Batman/Deathblow* é um *crossover* de personagens de duas editoras diferentes: *DC* e *Wildstorm*. Ela foi produzida por oito quadrinistas (considerando roteirista, desenhista, arte-finalistas e coloristas), mas na capa da edição de colecionador (que compila os dois volumes dessa história) figuram somente quatro nomes. Já a capa de *Wolverine Max: Fúria Permanente* omite dois dos três arte-finalistas e anuncia somente um dos três coloristas.

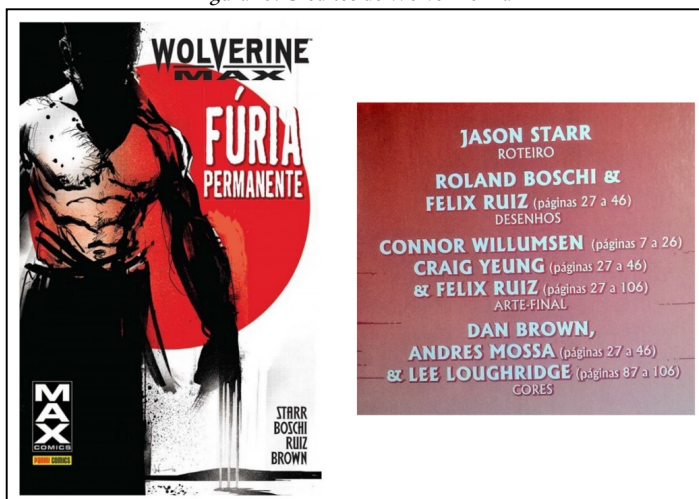
⁵⁴ Profissional responsável por aplicar a tinta (geralmente nanquim) nos esboços à lápis. Alguns desenhistas são também seus próprios arte-finalistas. Após a finalização, os desenhos são ainda coloridos, o que pode acontecer por um terceiro profissional. A contribuição de cada profissional é visível: um esboço carece de sombreado e pode apresentar imperfeições. É na arte-final que o sombreado principal é aplicado e as imperfeições corrigidas. Na parte de colorização é ainda possível acrescentar o efeito *dégradé* ao desenho, favorecendo o volume e a profundidade do mesmo. O resultado final é fruto do trabalho de três profissionais.

Figura 22: Créditos de Batman/Deathblow



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 23: Créditos de Wolverine Max



Fonte: Arquivo pessoal

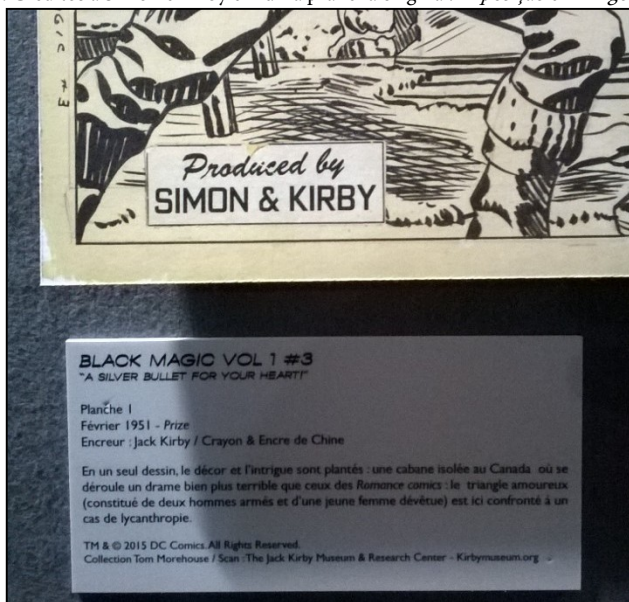
Não há critério regular para os créditos atribuídos nas capas de quadrinhos (que pode ser muito mais uma questão jurídica do que de valoração autoral). E os critérios para atribuição autoral (aqueles que buscam estabelecer a identidade concomitante de uma Obra e seu Autor)

são igualmente nebulosos, fazendo parecer que essa convenção é fruto da mais proeminente subjetividade de um público.

Logo, vê-se que é possível nos Quadrinhos ocorrer um processo de comutabilidade autoral, que faz com que a imagem do Autor escape às tentativas de unificação de uma identidade, privilegiando, assim, a diversificação dessa mesma identidade. Por comutação, a identidade enunciativa de cada Autor está sempre em transformação. Em Angoulême, durante o FIBDA de 2015, as exposições de autores como Jack Kirby, Fabien Nury, Bill Watterson revelavam a dificuldade que é tentar definir “a Obra de...” por meio de um parâmetro aplicável a todos os nomes de Autor, como ocorre na Literatura.

No caso de Kirby (pseudônimo de Jacob Kurtzberg), sua exposição foi organizada mais em função dos personagens que ele criou (muitos ao lado de Stan Lee) do que em obras unitárias ou séries. A foto a seguir é um fragmento de uma prancha original do autor, datada de 1951, onde podemos notar os créditos atribuídos a ele e a Joe Simon.

Figura 24: Créditos a Simon e Kirby em uma prancha original. *Exposição em Angoulême, 2015*



Fonte: Arquivo Pessoal

Intitulada *Jack Kirby, le super-créateur*, a exposição organizada cronologicamente evidenciava um autor cuja Obra escapa às tentativas de fechamento. Além do reconhecimento como criador de personagens icônicos na *Marvel* e *DC*, a exposição de Kirby ressaltou também, através dos painéis explicativos, o seu estilo peculiar de desenho.

No caso de Nury, que é cenarista/roteirista, sua exposição coligiu seus trabalhos em termos de títulos (séries e narrativas completas). Diferente de Kirby, cujo trabalho de suas próprias mãos é visível, o trabalho de Nury é visível pelos desenhos de diversos outros autores. O nome de Nury é um ponto comum que une desenhistas com estilos diferentes. Por fim, a exposição de Nury abre espaço para outros nomes que também têm outras obras.

Por um outro lado, a exposição de Watterson se restringiu à sua produção de *Calvin & Hobbes*, que representa, em muitos sentidos, o mais próximo do que podemos dizer da totalidade de sua Obra. No entanto, Watterson trabalhou, antes de *Calvin & Hobbes*, no jornal *The Cincinnati Post* com grande produção de charges e tiras políticas – obras que não são responsáveis, evidentemente, pelo *index* “Bill Watterson, autor de *Calvin & Hobbes*”. Essa fórmula funcionaria também ao inverso, “Calvin e Hobbes, autores de *Bill Watterson*”, pois o Autor que se conhece hoje, e sobre o qual se fez uma exposição, só existe em razão de *Calvin & Hobbes*: sua exposição em Angoulême marcava uma diferença entre o Watterson antes e depois desses personagens.

Responder por uma obra ou se apropriar dela são operações que apontam para um indivíduo agente na instituição discursiva. Nesse ponto, não importa o estatuto desse indivíduo em relação à obra, se ele é, de fato, o produtor e/ou o signatário. Importa que haja um agente responsável pela circulação de discursos materializados em obras. Certamente que, no plano pragmático, a função-autor deve ser ancorada a um agente que, pleno de investimento de sentidos, faça-a *funcionar*.

Digamos que todo esse pragmatismo que faz *funcionar a função-autor* está no plano da enunciação, no plano do dizer e do fazer-dizer, do sentido a construir, o que explicaria a necessidade de agentes. Mas no plano do enunciado, do dito, do sentido construído, o Autor é uma categoria

desencarnada. Sua função não é mais a de *responder por* ou de *se apropriar de*. É, antes, uma função de indexar.

Como exemplo, podemos citar o caso de Bakhtin e Volochinov que não é diferente do caso de Menard e Cervantes. A obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (doravante MFL), por exemplo, antes atribuída a Bakhtin, mostra-se como pertencente a Volóshinov após as revelações do livro de Bronckart e Bota (2012). No entanto, podemos definir um campo semântico do *MFL de Bakhtin* e o do *MFL de Volóshinov*. Ainda que as duas obras sejam o mesmo texto, o fato de cada uma ser inserida num universo próprio de outras obras indexadas por cada nome de Autor dá a elas outros significados. Por muito tempo, MFL foi lido pela ótica *bakhtiniana*, o que obrigá-los-ia a considerar a totalidade do pensamento desse autor e buscar interpretar concomitantemente cada obra sua pela leitura da outra. Com a instituição de Volóshinov como verdadeiro autor de MFL, a obra pode começar a ser lida dentro de um campo semântico diferente, próprio da unidade indexada pelo nome de Volóshinov. O nome de Autor, então, funciona também como ancoragem para os sentidos dos enunciados.

O caso de Bakhtin/Volóshinov se insere na problemática estabelecida por Borges em seu conto *Pierre Menard: autor do Quixote*. Trabalhei em torno dessa mesma problemática em relação a *O Alienista*, de Moon e Bá, e, como se vê, ela pode se estender facilmente aos personagens criados por Kirby assumidos por outros autores, ou, ainda, a um sem-número de nomes no campo quadrinístico.

No conto de Borges, um narrador crítico literário fala da obra de Pierre Menard, um personagem escritor, em cujas obras estava o *Quixote*. Não o *Quixote* de Cervantes, mas o *Quixote* de Menard, embora o texto fosse exatamente o mesmo. No universo criado por Borges, Menard havia escrito *Dom Quixote, ipsis litteris*, e Cervantes também.

O que teria feito, então, Menard? Uma explicação seria afirmar que ele compôs o Quixote pelo próprio Quixote, valendo-se de recursos da colagem e do silenciamento de algumas partes. O resultado foi um novo discurso, propenso a erradicar sentidos jamais cogitados pelo livro de Cervantes. Motivo: o sujeito da enunciação, a atitude enunciativa e o contexto de emergência do texto são outros. Portanto,

a recepção acaba se condicionando por novas variáveis semióticas e espaço-temporais. (FERNANDES, 2007, p. 49)

Os casos que elenquei aqui impõem dificuldades não somente na constituição da unidade da Obra desses Autores, mas também na determinação da autoria, num sentido mais estrito. Quando não se sabe a delimitação de uma Obra, como determinar os seus limites em relação à autoria? Pode um sujeito se declarar autor de um enunciado outro, de um texto outro, já consagrado a outro Autor? Menard quis escrever *o Quixote* e ser dele o Autor. E o fez. Palavra por palavra e linha por linha, mas sem reduzir a escrita a uma transcrição mecânica do original, sem fazer mera cópia.

O conceito de enunciação proposto por Benveniste (1989) é definido como um processo de apropriação, logo, o resultado desse processo ao ser materializado pode revelar traços dessa apropriação. Alguns traços são evidentes, outros, não. Mas a análise desses e de outros exemplos acabaria por evidenciar a heterogeneidade dos discursos. Relembro o caso polêmico que ocorreu com as *webtiras*, *La psicóloga honesta*, do espanhol Molg H., que foram objeto de apropriação pelo brasileiro João Mirio Pavan, criador de uma página homônima de *Facebook*. Diferente de Menard, Moon e Bá, o sucesso de Pavan como Autor não durou muito. Porém, suas *webtiras*, sejam elas plágio ou não de Molg H., ocuparam um lugar no campo quadrinístico, ainda que periférico e sem compilação de uma Obra.

A comutação autoral e a nacionalidade das obras

A questão da língua também representa um problema quando se busca definir um *Thesaurus* brasileiro, francês, ou americano, por exemplo, em um mercado em que a comutação autoral é comum e ultrapassa fronteiras nacionais. Quando se fala em BD francesa ou HQ brasileira, não se interroga, normalmente, o que significa cada definição. Também não é comum tal questionamento quando se está diante do texto, que muitas vezes chega aos leitores já taxado como *isso* ou *aquilo*: quadrinhos franceses, quadrinhos americanos ou quadrinhos brasileiros. Quando questionados de perto, os critérios para essa unificação mostram-se vagos ou frágeis diante dos contraexemplos.

O caso dos mangás, por exemplo: em um primeiro momento, a invasão do ocidente pelos quadrinhos japoneses se caracterizou pelo contato com o exotismo dessas produções: desenho em preto e branco, traços rápidos, com ênfase nas linhas de movimento, anatomia dos personagens menos realística em detrimento do cenário minuciosamente detalhado, papel de baixa qualidade, leitura de trás para frente, para citar apenas as características superficiais. As temáticas, não menos incomuns à época, abrangiam um público muito maior do que aquele que outrora só conhecia os quadrinhos de super-heróis – os *comics* – e os quadrinhos infanto-juvenis. Nesse primeiro momento, os *mangás* ainda eram, por definição ampla, o produto do outro. Era, de fato, um mercado estrangeiro em expansão, e seu ineditismo no ocidente garantia a ele a qualificação de produto japonês. Mas o que dizer da atual *Turma da Mônica Jovem*, em *estilo mangá*, da *Maurício de Souza Produções*? Este não seria um exemplo isolado: atualmente, a estética do mangá tem sido emulada por quadrinistas ocidentais de diversos países. Não se trata mais de um produto oriental exótico, mas apenas de um estilo. Dizer que um quadrinho feito nesses moldes é um mangá, e, portanto, deve ser japonês, seria o mesmo que dizer que a *bande dessinée* só pode ser feita na França, quando, por fim, o brasileiro mais leigo pode se referir a tudo isso como HQ.

E o Quadrinho Brasileiro? Seria o quadrinho comercializado no Brasil? Se sim, nesse caso, seríamos obrigados a considerar as traduções como Quadrinho Brasileiro. É o quadrinho produzido *no* Brasil? Se sim, deveríamos considerar também como quadrinho francês as produções de Crumb, que mora atualmente na França, mas envia por correio ou por *e-mail* os seus originais para os EUA. É o quadrinho feito por quadrinistas brasileiros e em língua portuguesa? Se sim, então o que dizer dos casos de coautoria entre um brasileiro e um americano (Mike Deodato e Warren Elis, por exemplo)?

Daytripper, de Moon e Bá, autores brasileiros que também trabalham no mercado americano, foi publicada originalmente em inglês, justamente para esse mercado. Os autores são brasileiros, o cenário da história é brasileiro, a produção se deu no Brasil, mas a publicação foi nos EUA, em inglês. *Daytripper* compõe o *Opus* de Moon e Bá. Mas se levarmos em conta

alguns fatores como tempo, local, língua e editora inicial da publicação, não diríamos que faz parte do *Thesaurus* brasileiro. Já o caso de *Dois Irmãos*, dos mesmos autores, é diferente, como diz o próprio autor:

Este livro inaugura uma nova fase do nosso trabalho, com lançamentos em vários países, praticamente ao mesmo tempo. *O Daytripper* já foi publicado em 12 línguas, mas a negociação das edições estrangeiras só aconteceu depois do livro ser publicado nos EUA [pela DC Comics, com o selo da Vertigo]. Com o *Dois Irmãos* foi diferente. Durante a produção do livro, já negociamos sua publicação na França, com a *Urban Comics* (mesma editora que lançou o *Daytripper*, *Casanova* e *Alienista*) [...]. (BÁ, 2015, web)

Embora necessárias e inevitáveis, essas unidades baseadas em gentílicos não fazem mais que, paliativamente, indexar aquelas obras cujos parâmetros não fogem de sua especificação, ou seja, as obras numa mesma língua, publicadas inicialmente num mesmo país, cujos autores sejam igualmente representantes legítimos desses dois últimos. No que tange aos exemplos de difícil especificação, ou eles permanecem no limbo ou são tidos como universal.

O caso de coautoria talvez represente também dupla nacionalidade da obra. Isso, certamente, seria problemático se acaso os Quadrinhos contassem com disciplinas nas universidades tal como ocorre com a Literatura. Cabe perguntar: falar-se-ia em Quadrinho Brasileiro, e, possivelmente, aos moldes da Literatura, ele seria dividido em períodos? O mesmo questionamento seguiria para os quadrinhos de outras línguas ou países. Mas seria justamente o caráter de *Obra e Autoria*, tão mais claro na Literatura, o problema em relação aos Quadrinhos de coautoria.

MÚLTIPLAS INSTÂNCIAS E POSICIONAMENTOS NO CAMPO QUADRINÍSTICO

Quando se estuda autoria, inevitavelmente se levanta a questão “Quem fala”, buscando as relações entre a “fala” e o direito a ela, tal como o fez Foucault (2008) em relação à *fala médica*:

[...] quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? [...] A fala médica não pode vir de quem quer que seja; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de maneira geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis do personagem, definido por *status*, que tem o direito de articulá-la [...]. (FOUCAULT, 2008, p. 56-57)

Em torno dessas questões, tem-se apresentado um grande arcabouço teórico-metodológico sobre o tema da autoria. Conseqüentemente, levantar a pergunta “Quem fala” nos direciona a um dispositivo comunicacional que não poderia deixar de ser subjetivo, ou seja, não poderia deixar de pôr em evidência os sujeitos do ato de comunicação. E uma vez que grande parte do arcabouço utilizado na AD se apoia numa concepção subjetiva de autoria, torna-se incomum enxergar qualquer outra dimensão para o nome do Autor não ancorada a quem fala.

Figura 25: Quase nada 229



Fonte: www.10paezinhos.com.br/ Moon e Bá, 2013

Mas se quisermos ir além do caráter personificado incutido no nome do Autor, devemos modificar essas perguntas: atrelar à questão “Quem fala” a questão “Como fala” favoreceria uma abordagem diferente sobre a autoria: a dos processos que instituem um Autor. Na verdade, pode-se ir mais longe, e atrelar a essas duas perguntas, mais uma: “Onde fala”, e buscar aí o

domínio de práticas em que tais processos se efetivam. Por fim, restaria neutralizar o caráter puramente subjetivo que as três questões ainda têm. Uma vez que se busca compreender a formação e funcionamento do fenômeno discursivo da autoria (do homem-obra *foucaultiano*) para além de sua dimensão subjetiva, personalizada, deve-se atrelar ao mesmo nível de reflexão uma dimensão enunciativa e social: Quem se faz (autor e obra)? Onde se faz (o autor e a obra)? Como se faz (o autor e a obra)? Com essas três perguntas, acredito que o tema da autoria, em específico, da autoria quadrinística, possa ser abordado a partir do inter-relacionamento de sujeitos, sociedade(s) e discursos.

A seguir, busco traçar algumas linhas teórico-metodológicas em torno dessas questões que nortearão as seções ulteriores. Dada a complexidade e abrangência que cada questão busca assumir, opto por utilizar o conceito de instâncias para tratar, a um só tempo, da dimensão subjetiva, enunciativa e social do processo de formação de Autores e Obras.

As instâncias enunciativas

Para representar e operacionalizar o papel dos sujeitos no discurso e de sua capacidade de agir, adoto o conceito de instâncias enunciativas para referir-me, não a esses sujeitos apenas, mas principalmente aos lugares de fala mais ou menos ritualizados, ocupados pelas entidades que também designo aqui, a partir de Charaudeau (2006a, 2006b, 2008), como sujeitos do ato de linguagem. Charaudeau (2006b), sobre o discurso das Mídias, tece considerações sobre o uso do termo *instâncias*:

Se falamos de instância é porque o que preside a produção da comunicação midiática é uma entidade compósita que compreende vários atores: os da direção [...]; os da programação [...]; os da redação [...]. Todos contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea do discurso midiático, uma co-enunciação, cuja intencionalidade significativa corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se pode dizer que, por ser assumida por esses atores, representa a ideologia do organismo de informação. (CHARAUDEAU, 2006b, p. 73)

A concepção de instâncias adotada serve, com suas devidas adaptações, a muitos tipos de discurso, sobretudo os autoriais, como o literário, o musical, o quadrinístico. A instância não se trata de uma pessoa física, biológica, animista, que fala, mas sim de um *lugar de fala* (ou lugar languageiro) em que uma entidade (coletiva ou não) possa ocupar (CHARAUDEAU, 2006b, 2008).

Para evitar essa mesma impressão animista sobre os sujeitos, Peytard (2007 [1983]) também usou o termo instâncias, em um artigo intitulado *La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'*, no qual ele afirma que uma instância designa, ao mesmo tempo, um lugar e uma dinâmica: o primeiro, em relação ao texto ou ao extratexto sociocultural, e o segundo, em relação a um entrecruzamento de ações e reações que trabalham esse lugar. Em sua proposta, Peytard (2007 [1983]) se apoiou em autores como Vernier, Bourdieu e Lejeune, de onde reteve noções teóricas importantes, como *habitus*, capital cultural, campo, contrato literário, e outras, que lhe permitiram elaborar seu próprio constructo teórico, formando um modelo hierárquico que ele chamou de *Topografia das Instâncias do Campo Literário*, modelo que se organiza em três instâncias, com as quais já venho trabalhando em abordagens de textos narrativos (COSTA, 2013b), a saber: a *situacional*, a *ergotextual* e a *textual*, como ver-se-á logo adiante.

O termo *instância* poderia ser facilmente substituído pela concepção de *cena* proposta por Maingueneau (2004, 2008a, 2014), que explica que ela se refere, nestes termos, a um quadro e a um processo: “ela é ao mesmo tempo o espaço bem delimitado sobre o qual são representadas as peças [...] e as sequências de ações, verbais e não verbais, que investem esse espaço”⁵⁵ (MAINGUENEAU, 2014, p. 123). As *cenar* propostas por Maingueneau (2004, 2008a, 2014) são a *cenografia*, a *cena genérica* e a *cena englobante*, que ele agrupou sob o termo *cenar de enunciação*.

De minha parte, com base principalmente na proposta de Peytard (2007 [1983]) e Maingueneau (2006b, 2008a, 2014), venho trabalhando com

⁵⁵ [...] c'est à la fois l'espace bien délimité sur lequel sont représentées les pièces [...] et les séquences d'actions, verbales e non verbales, qui investissent cet espace [...]

o desenvolvimento teórico-metodológico de um modelo de análise para discursos como o literário e o quadrinístico, focando, sobretudo, na criação de Obras e na atividade dita autorial (COSTA, 2010, 2013b)⁵⁶. A concepção de instâncias que pretendo adotar aqui, que eu também chamo de instâncias enunciativas, é parte integrante desse projeto, a saber: instância textual, ergotextual, situacional.

- a) *Instância textual*: lugar textual em que se inscrevem os *papéis* evocados no texto, cujos sujeitos de linguagem são perceptíveis nos *traços scriptoriais* e *lectorais* (trabalhados na instância ergotextual); os traços do narrador, do narratário; os traços dos atores/personagens; os traços do *inscritor* e do (*leitor*) *inscrito*; lugar do universo instituído pela obra, do tempo ficcional;

É possível encontrar nessa instância uma certa *ficcionalização* ou *encenação* de um tipo de situação comunicativa que não é a situação real apresentada pelo gênero em questão. Quero dizer, no caso de um romance ou de uma história em quadrinhos, por exemplo, o leitor pode ser levado a aceitar, contratualmente, que não está, de fato, diante de um romance ou de uma história em quadrinhos, mas sim de um conjunto de cartas pessoais compiladas ou de um diário íntimo, ou ainda, de um documentário, ou da narrativa de um sonho, e possíveis outros exemplos. Esse tipo *masquaramento* do gênero em razão de uma situação forjada foi conceituado por Maingueneau (2008a, 2014) sob o termo *cenografia*. A situação encenada na instância textual também tem o seu próprio tempo, que difere do tempo da escrita e da leitura, pois ele diz respeito a um universo contido na cenografia: chamei de *tempo ficcional* essa temporalidade marcada pelo universo criado nos textos, especialmente no narrativo (COSTA, 2010).

Mesmo não aparente, todo gênero teria uma cenografia. Em alguns casos, essa é tão próxima da cena genérica que é confundida com ela,

⁵⁶ Onde se podem encontrar pressupostos de Barthes (1971), Benjamin (1994), Bourdieu (2008), Charaudeau (1992, 2004, 2008, 2012), D’Onofrio (1999), Eco (1979a, 1979b), Maingueneau (1996, 1997, 2001, 2006b, 2008a), Mendilow (1972), Nunes (1988), Peytard (2007 [1983]), Reis e Lopes (1988), Reuter (1995), Ricoeur (1994), Santos e Oliveira (2001), Stierle (1979), Todorov (1971), dentre outros.

trazendo, assim, uma cenografia previamente instituída. Mas nem todo texto tem tempo ficcional, mas quando o tem, esse pode ocorrer de formas muito variadas: não se espera encontrar um tempo ficcional em uma receita de bolo, por exemplo, a menos que ela seja escrita em primeira pessoa, criando algum tipo de identificação com o destinatário e uma situação social fictícia (pode ser uma receita de bolo veiculada em uma revista masculina, criando uma situação simulada, de modo que fosse preciso criar uma identificação com o público, apelando para estereótipos de masculinidade, por exemplo: “*Meu chapa... Meu brother...*”). Geralmente, a cenografia evoca um tipo de voz intratexto: no poema, poderia ser reconhecida como a voz do *eu-lírico*; nas variadas obras narrativas, como a voz do narrador... Seja qual for o termo, a possibilidade variada de encenações faz com que essa voz assuma sua feição a depender da situação forjada: podemos encontrar um narrador encarcerado confessando um crime, ou testemunhar uma seleção de cartas íntimas, que nos obrigaria assumir uma posição cenográfica de destinatário ou de *voyeur* diante da pseudo-confidencialidade dessas cartas, ou, por fim, no caso de uma história em quadrinhos, ela pode apresentar uma cenografia de documentário, instaurando um narrador-personagem que fala ao leitor.

Assim, com base em Charaudeau (2008), Peytard (2007 [1983]) e Costa (2013b), proponho como instância ou nível textual a instância da linguagem trabalhada, enunciada, dita. É a instância de interação entre os seres fictícios, de linguagem: narrador, narratário, personagens. Por mais que a obra seja parte integrante das relações entre os sujeitos na instituição discursiva, as relações que interessam no plano textual são: de um lado, entre os elementos da obra entre si, e, do outro, entre os elementos da obra e as representações do mundo sócio-histórico.

Em um projeto de análise discursiva, fundamenta essa abordagem o fato de que a obra de quadrinhos representa algo socialmente construído e codificado. Ela tem uma estrutura que foi construída de modo coerente interna e externamente, ou seja, seus elementos internos constroem um texto, e essa construção remete a elementos exteriores à obra, por meio de relações referenciais (isso fica evidente nas charges e tiras políticas). Na instância textual, a organização sócio-histórica trabalhada na instância ergotextual é

lida como elementos responsáveis pela coesão e coerência do texto visual, tal como ocorre no texto verbal. Nesta instância estão presentes: (1) os aspectos formais dos gêneros responsáveis pelas relações temáticas, pela interação entre os personagens, e (2) a organização textual das obras, que é apenas mais um plano de coerções características de qualquer instituição.

- b) Instância ergotextual⁵⁷: lugar do trabalho de linguagem, dos projetos de fala, em que os agentes no campo são reconhecidos por sua atividade empenhada, como escritor e leitor, por exemplo, que são papéis sociais assumidos durante a prática em questão, no caso, a quadrinística; lugar em que se realizam o ato de elaboração dos sentidos, por meio dos contratos, das restrições, das competências, e de outros fatores;

A categoria de *Autor de quadrinhos* se estabelece pelo trabalho com a linguagem própria dos quadrinhos, na instância ergotextual: faz-se preciso conhecer a semiótica dos quadrinhos, tomar a fala, instituir uma obra segundo as regras de um gênero, ou até mesmo instituir variação nessas regras, estabelecer um contrato com um tipo de leitor, legitimar-se como autores. (COSTA, 2013b). Nesta instância, fala-se de uma *cena genérica* (MAINGUENEAU, 2008a) e de um *tempo enunciativo*, que consistem no modo e na temporalidade do escrever e do ler (COSTA, 2010). A dimensão personificada do Autor que é mais proeminente aqui é aquela que assume um estatuto social de acordo com a sua atividade de elaboração textual: quadrinista, escritor, literato ou músico, por exemplo.

Por instância ergotextual ou nível enunciativo entendo a instância de trabalho com a linguagem típica do meio quadrinístico. Nessa instância, visualiza-se a interação entre os seres discursivos: *scriptor* e *lector*, na proposta de Peytard (2007 [1983]). Ocorre neste nível a relação entre: (1) a obra de quadrinhos e os seus leitores (sujeitos); (2) entre os papéis de linguagem ou estatutos sociais assumidos pelos agentes no campo; (3) entre o *scriptor* e o sistema semiológico dos quadrinhos.

⁵⁷ *Ergon* é uma palavra grega que significa “trabalho”. Assim, o neologismo *ergotextual* seria o *lugar* e o *ato* de trabalhar o texto.

O que fundamenta essa abordagem em um projeto a longo prazo em análise do discurso é o fato de que a obra de quadrinhos contém um código, movimentada signos que lhes são próprios. Esse código adquire sentido na interação social, no processo (assimétrico) de produção e interpretação textuais. Nesta instância estão presentes os aspectos formais dos gêneros mediadores da relação interpessoal entre autores e leitores.

- c) Instância situacional: lugar do sociodiscurso e do interdiscurso, em que autores, público e mediadores estão localizados.

Na instância situacional, as *imagens reais* da pessoa do autor e do público são irrecuperáveis em sua totalidade. E, de fato, pouco sentido faz querer formar uma imagem precisa, objetivada e verdadeira desses sujeitos. Por isso, falam-se instâncias. Essa *irrecuperação* se dá pelo fato de que, dentre muitos motivos, qualquer análise do texto está inserida em uma cadeia interdiscursiva própria, e quanto maior for a diferença tempo-espacial entre o objeto e o analista (um leitor também), mais significados podem ser agregados ao objeto (e aos seus sujeitos).

O autor é aproximadamente um “personagem”, ou uma personalidade, definido por uma biografia pública e designado por um nome de Autor (que pode ser ou não um pseudônimo). Sua função é propor um objeto autoral, ele é um doador do texto. E o público é, por sua vez, o donatário, com os seus leitores em potencial desse objeto autoral.

Assim, por instância situacional ou nível social entendo o plano sócio-histórico do discurso, onde ocorre a interação entre os seres sócio-históricos, que podem ser identificados como os autores (os indivíduos), o público e os mediadores. Vê-se, nessa instância, a relação entre: (1) os agentes do campo quadrinístico uns com os outros; (2) entre os agentes do campo e o mundo sócio-histórico; e (3) entre as produções quadrinísticas (em sua materialidade) e o mundo sócio-histórico.

O que fundamenta essa abordagem é o fato de que a produção quadrinística (incluindo aí o *dizer* e o *dito*) é situada em uma realidade sociodiscursiva, estabelece relações contextuais, faz parte de uma cena de enunciação. Ou seja, a atividade quadrinística é parte de uma instituição

discursiva. Nesta instância estão presentes os aspectos sócio-históricos e materiais das trocas linguageiras e simbólicas.

Os posicionamentos autoriais

Ocupando as instâncias enunciativas, estão os agentes em seus *posicionamentos autoriais*. Em outros termos, esses posicionamentos compõem o conjunto de posições no campo que precisam ser ocupadas por certos agentes, segundo certas funções e expectativas de suas práticas. Os agentes posicionados são coletivamente responsáveis pela construção de Autores e/ou Obras, por meio de práticas inter-relacionadas, tais como a produção da obra em si, sua análise crítica, sua recepção e circulação nas várias esferas sociais (como a escola, a universidade, a biblioteca, a família, o jornalismo, a publicidade e outras.), as estratégias de figuração e regulação da imagem do Autor, o colecionismo, e muitas outras práticas (que compõem os regimes de autorialidade, dos quais falarei mais adiante).

Os posicionamentos autoriais podem variar de campo para campo, dependendo do recorte e seleção de práticas, materializações e agentes que o analista efetuar (conforme o Diagrama 1). Por uma questão teórico-metodológica, proponho elencar os posicionamentos autoriais da seguinte forma: (1) Autor (posição formada pelos Autores reconhecidos de um certo campo); (2) Leitor (posição formada pelo público em geral, crítica, fãs, colecionadores, leitores ordinários e especializados); (3) Mediador (posição formada por livreiros, editores, jornalistas, publicitários, e outros mais, alguns dos quais podem vir a compor as outras duas posições também). Cada um desses posicionamentos autoriais se relaciona de maneira muito própria com as instâncias enunciativas: autores, leitores e mediadores têm funções específicas em nível situacional, ergotextual e textual.

É esperado de o autor dominar as técnicas quadrinísticas e do leitor, ter as competências apropriadas para a apreensão da obra, em nível ergotextual. Em nível textual, por exemplo, a cenografia nos textos de mediação (como artigos, resenhas e publicidade, por exemplo), articulados pelos agentes mediadores da obra, tende a ser diferente da cenografia das histórias em quadrinhos, que podem ser variadas. Em nível situacional,

autores, leitores e mediadores interagem cada um com o seu papel, seja em uma situação de sessão de autógrafo, seja em uma palestra, seja na elaboração de contratos editoriais, por exemplo.

Do mesmo modo, deve-se levar em conta que na posição Autor os lugares de fala são, geralmente, ocupados, ao mesmo tempo, por um roteirista e um desenhista (sem citar o arte-finalista e o colorista, que podem ser outros sujeitos empíricos), como se fossem (e, de certa forma, o são) uma só entidade falando⁵⁸. Enfim, os exemplos se multiplicam proporcionalmente à complexidade do campo, e cabe perguntar: que requisitos um agente no campo quadrinístico deve preencher para ser, de fato, posicionado como Autor, Leitor ou Mediador?

Assim, a concepção de instâncias se faz oportuna para uma análise do discurso quadrinístico como discurso autorial. Ademais, pode-se pensar em outros posicionamentos no campo discursivo quadrinístico, talvez anônimos e periféricos, que incluem outros tipos de agentes mediadores, tais como os *cosplayers* (pessoas que se vestem de personagens da cultura *pop* em geral), os donos de estabelecimentos temáticos (como no caso do *Manga Café*, em Paris), até mesmo agentes do campo religioso (como os que compõem o CRIABD, centro de estudos de quadrinhos religiosos localizado em Angoulême), visto que a atividade discursiva autorial não se reduz a autores e leitores.

Quando se busca compreender a construção de um discurso autorial partindo de uma concepção de campo discursivo formado por várias instâncias, dentro das quais encontram-se vários posicionamentos. Conclui-se que essas taxonomias do discurso são por demais abstratas para serem consideradas unidades estanques. O analista deve saber que tais conceitos e termos devem servir para compreender o fenômeno estudado, e não para *empalhá-los*, digo, fixar sobre os fenômenos observados uma realidade construída teoricamente.

⁵⁸ Em uma conversa informal com Benoît Peeters, à ocasião de sua conferência *Hergé et l'art de la bande dessinée*, em 18 junho de 2015, no *Centre Wallonie-Bruxelles*, em Paris, ao interrogá-lo o que é um autor de *BD*, ele respondeu-me categoricamente “É uma orquestra”.

Posicionamentos e dupla dimensão autoral

É preciso ainda ir além da concepção de instância e posições aqui apresentadas, que estão atreladas a uma visão muito personificada dos agentes da produção de sentidos. Mais do que enxergar tais instâncias e posições como lugares de fala ocupados por entidades, precisa-se enxergá-las, ao mesmo tempo, como o próprio sentido produzido ou em produção. Quero dizer, as instâncias e as posições são, elas mesmas, produto e produtoras de sentidos, construídas coletivamente.

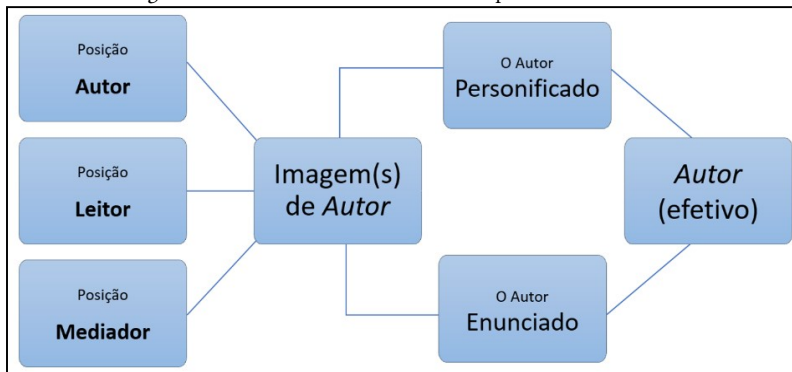
Essa mudança de perspectiva nos possibilita ver que a *posição autor* e a *posição leitor* estão em constante reformulação (elas são construções históricas), e que a concepção que se tem desses posicionamentos é também um *efeito de sentido* de um tipo de discurso. Isso não exclui o papel dos sujeitos em cada instância ou posição, muito ao contrário, corrobora a heterogeneidade enunciativa que faz construir as identidades de cada sujeito e consolida um conjunto de práticas como discurso autorial.

A *posição autor* é, portanto, o resultado de um trabalho coletivo, pelo qual o autor não é nunca o único responsável. Para a construção de sua *imagem de Autor*, o autor, em suas três dimensões, (*persona*, *scriptor* e *inscritor*) torna-se objeto de discurso. Sobre ele, são elaborados discursos que circulam na mídia, nas salas de aula, nas publicações, na publicidade, nas conversas e textualizações em geral. Até mesmo traços biográficos de sua *persona* podem ser retomados, ressignificados e interpretados em razão de sua obra, em um contínuo movimento reflexivo. A imagem criada do Autor se duplica, de um lado, naquela em sentido literal, que tem corporalidade, do outro, numa imagem em sentido figurado (AMOSSY, 2012). Quando tomado o Autor como matéria de discurso, o seu corpo passa a transitar entre sua dimensão pessoal, identitária, e a dimensão enunciada, discursiva, da qual se faz materialidade.

A *persona* potencialmente passível de se tornar um Autor é o agente no discurso autorial, aquele que produziu um texto em condições tais que os leitores e mediadores possam se ver compelidos a *falar dele*, a produzir outros textos que o tomem como objeto, ou, ao menos, que possam

sustentar a *fala* de outros agentes, e, desse modo, construir para esse autor uma imagem de Autor. O diagrama a seguir ilustra o que foi dito até agora.

Diagrama 2: Posicionamentos autoriais e dupla dimensão do Autor



Por sua vez, a *posição autor* também pode ser subdividida com o intuito de abranger as especificidades enunciativas de uma obra autoral. A problemática sobre as vozes e desdobramentos do sujeito nos textos literários e musicais já é notória, tanto nos estudos literários quanto nos estudos linguísticos como um todo. Tenho transposto essa problemática para os textos quadrinísticos também (COSTA, 2010, 2013b).

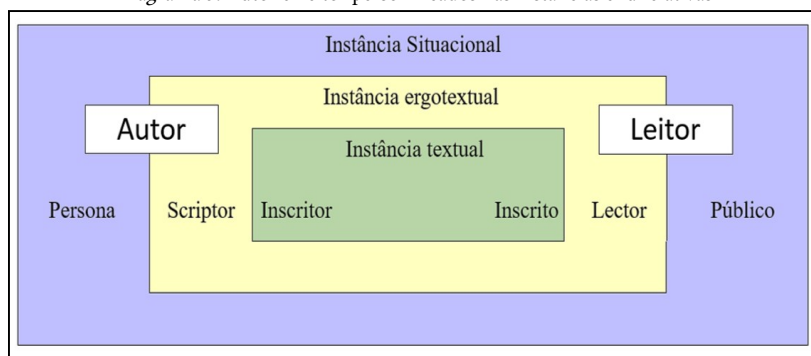
A persona, o scriptor e o inscritor

A imagem de Autor é, portanto, formada pelo trabalho coletivo do autor, dos leitores e de outros agentes no campo discursivo. Da parte do autor, sua atividade propriamente autoral, por assim dizer, está sujeita a interpretações variadas por parte do público leigo e, em especial, da crítica. Os trabalhos sobre o *ethos* de um autor incidem normalmente sobre essa sua dimensão *personificada*, que não deixa, no entanto, de ter algo *dito, mostrado* ou *enunciado*. A abordagem do *ethos* não é, porém, o foco deste trabalho.

O Autor (personificado), desdobrado em *persona*, *scriptor* (quadrinista) e *inscritor*, cada qual com a sua função, estabelece contratos diferentes em cada instância enunciativa: a escolha por uma editora; a escolha por um tema, a elaboração de um roteiro; o uso de uma técnica

específica de desenho; a decisão por um trabalho em coautoria ou não; a execução de uma palestra sobre a obra; a participação em uma sessão de autógrafos; a voz narrativa que direciona o leitor, dentre outros. Assim, o nome de Autor tem um sentido restrito quando se refere ao agente no discurso autorial: “Invocando um nome próprio, referimo-nos apenas ao rendilhado movente de instâncias que se envolvem: um estado civil, uma trajetória de escritor e um processo de enunciação [...]”⁵⁹ (MAINGUENEAU, 2014, p. 108). A interação do Autor em sua dimensão personificada com as instâncias enunciativas é representada no diagrama a seguir:

Diagrama 3: Autor e Leitor personificados nas instâncias enunciativas



Fonte: Cf. Costa (2013b)

O termo *persona* é uma tradução direta de *personne*, do francês, de pressupostos de Maingueneau (2014). Tanto em português quanto em francês, *pessoa* e *personne* podem assumir, dentre outras significações, a de “ser humano”, “*être humain*”. Não é com essa significação que trabalho. Tampouco com a significação *impessoal* da palavra *pessoa* quando referente a qualquer indivíduo na sociedade: *as pessoas que vão à livraria*. Quando me refiro ao *autor pessoa*, posto em relação com o *escritor* e o *inscritor*, faço-o apontando para a dimensão autoral de tal pessoa qualquer na sociedade, e

⁵⁹ En invoquant un nom propre, on ne désigne que l’entrelacs mouvant d’instances qui s’enveloppent: un état-civil, une trajectoire d’écrivain et un processus d’énonciation [...]

que, justamente em razão dessa dimensão, não é mais a mesma pessoa ordinária de uma vida privada. Julgo prudente, para evitar qualquer sentido vago do termo *pessoa*, empregar em seu lugar o termo *persona*. Assim, têm-se a *persona*, o *escritor (scriptor)* e o *inscritor* como instâncias do Autor personificado.

O deslocamento do conceito proposto por Maingueneau (2004, 2006b), em sua versão traduzida, justifica-se ainda pelo fato de que quando se busca a instância do *autor pessoa*, essa operação parte de uma entidade autoral já existente devido o discurso analisado (o quadrinístico ou o literário, por exemplo), e não de uma entidade puramente social, cívica. Ou seja, não se busca as qualidades autorais em um sujeito qualquer na sociedade (que não as tem, de fato), mas sim as qualidades sociais em sujeito já autor. A partir do momento em que, em análises de discursos autorais, olha-se para um sujeito no ato de linguagem em sua condição de autor, já não se encontra mais nesse sujeito aquela tal condição social fora do tipo de discurso analisado. Logo, conceber ou aceitar uma categoria de *pessoa* para especificar a dimensão sociológica e cívica do Autor (e não do sujeito não-Autor) e dizer que essa dimensão *está fora* do discurso analisado, em relação aos discursos fundamentados na figura do Autor, aparenta ser algum tipo de descuido teórico por parte de Charaudeau (1992, 2008), Maingueneau (2006b), Costa (2010, 2013b) e possivelmente de tantos outros analistas que se apoiaram num dispositivo comunicacional em que essa categoria estava presente justamente para designar o que, por razões de difícil apreensão, é tido como exterior ao discurso analisado. A *pessoa* (MAINGUENEAU, 2006b), o *sujeito-comunicante* (CHARAUDEAU, 2008), o *autor-indivíduo* (COSTA, 2010, 2013b), analisados sob a ótica dos discursos autorais são entidades instituídas *de dentro* desses discursos.

Por seu turno, o *scriptor* é aquele que escreve segundo as regras e regimes de um discurso autoral. Mas utilizo o termo *autorial* sem restringi-lo às produções escritas. É por essa razão que se podem distinguir as instâncias de escritor (para a Literatura), quadrinista (para os Quadrinhos), compositor (para a Música), artista (para as Artes). Nota-se que há particularidades nessas nomeações (que não pretendem ser inquestionáveis): (1) para os Quadrinhos e para a Literatura, poder-se-ia

muito bem empregar quadrinista e literato, respectivamente, ou tomar as duas pelo termo escritor, que é ainda mais amplo; (2) considero que haja uma diferença entre compositor e músico, pois aquele que toca um instrumento nem sempre compõem algo, e que isso seria relevante em um quadro teórico sobre o campo musical que utilizasse as instâncias aqui propostas. Logo, a Música, enquanto discurso autorial, não elevaria à categoria de Autor o cantor intérprete/*cover* ou o instrumentista, tanto é que esses papéis podem ser comutados; pode ocorrer ainda de o nome do compositor ser escondido pelo nome da banda (neste caso, pode o nome do cantor assumir essa função, como Chico Buarque ou Morrissey); (3) é verdade que o sentido para o termo *arte* é variado o bastante para incluir toda sorte de construção estética. Mas as Artes como instituição discursiva a que me refiro são as Belas Artes. De fato, escritor, quadrinista, literato, compositor, artista, pintor etc., são formas específicas de cada domínio para se referir àquele que faz a obra, à instância que não é nem a sua *persona*, nem o *inscritor*, à entidade puramente discursiva responsável por *inscrever* a obra no tempo; (4) por fim, ressalta-se que o caráter autorial de certos discursos – sua autorialidade ínsita – consiste na forma que cada domínio constrói sua função-autor.

Tomando a escrita em sentido lato, tal qual pode-se fazer com o sentido de leitura, podemos dizer que a *persona* de um Autor escreve, e isso a faz escritor (que aqui chamo de *scriptor* para abranger todo aquele que trabalha uma escrita no tempo, seja ele escritor, *ipsis litteris*, ou pintor, músico, quadrinista). Por sua vez, o *scriptor* faz de sua escrita uma inscrição, o que institui um *inscritor*, que é, ao mesmo tempo, fruto dessa escrita. A relação comunicativa com a instância de recepção é assimétrica: a *persona* tem um público, que tende a variar segundo as épocas e locais de publicação, podendo ou não corresponder ao público visado pelo *scriptor*.

Tendo abordado até aqui a dimensão personificada do Autor, passo agora à sua dimensão enunciada. Nas seções seguintes, pretendo fazer uso, quando necessário, das distinções que aqui apresentei.

OS ENUNCIADOS COMPLEXOS NO DISCURSO QUADRINÍSTICO

O sentido dos nomes próprios está estreitamente ligado às diferentes ancoragens sociais dos discursos: histórica, geográfica, sociológica, literária e inúmeras outras (LECOLLE *et al.*, 2009). O nome próprio tem, assim, uma função pontual, ele adquire sua força expressiva quando relacionado a referentes bem marcados numa dada situação de comunicação. Do contrário, sem ancorá-lo sociodiscursivamente, o nome próprio seria apenas a possibilidade de apropriação. Mas, afinal, quando é que um nome próprio adquire historicidade? Quando e como ele passa a ser ponto central de práticas e discursos de uma certa comunidade, de certos registros, de certos investimentos simbólicos?

Pode-se dizer do [nome próprio] que ele procede de duas caracterizações do signo: ele é ao mesmo tempo signo linguístico (provido de um significante e de um significado, seja ele mínimo), [...] e signo como substituto (ele se refere a um indivíduo, mas pode também valer como símbolo, ou como ato de linguagem). [...] De fato, como unidade relevante de um modo de significação “semiótica” [...], ele possui uma forma (fonológica e gráfica) e um sentido. Como unidade de denominação (relevante de um modo de significação “semântica”, “engendrada pelo discurso” [...]), ele se refere ao mundo.⁶⁰ (LECOLLE *et al.*, 2009, p. 11)

Um nome próprio, na língua, é um signo (com significante, significado e referente). O significante assume uma forma gráfica e fonética. O significado, por sua vez, nem sempre tem uma “forma material” observável, mas sempre uma “forma conceitual”. O referente de um nome próprio adquire sua espessura semântica segundo sua historicidade, sua

⁶⁰ On peut dire du [nom propre] qu’il procède de deux caractérisations du signe: il est à la fois signe linguistique (pourvu d’un signifiant et d’un signifié, fût-il minimal), [...] et signe comme substitut (il renvoie à un individu, mais peut aussi valoir comme symbole, voire comme acte de langage). [...] En effet, comme unité relevant d’un mode de signifiante « sémiotique » [...], il possède une forme (phonologique e graphique) et un sens. Comme unité de dénomination (relevant d’un mode de signifiante « sémantique », « engendré par le discours » [...]), il renvoie au monde.

capacidade de se atualizar. É o uso do nome próprio em variáveis contextos com uma mesma referência que o enriquece semanticamente. O referente é, ao mesmo tempo, aquilo sobre o qual se fala por meio do nome próprio e as condições desse ato de falar, pois essas são contextuais.

O objeto referido pode ter uma dimensão limitada e até tangível, como quando um ato de linguagem se refere a uma revista em quadrinhos específica como a *Action Comics* n. 1. Mas quando esse objeto assume uma dimensão puramente discursiva, como a produção de quadrinhos na década de 1940, ou a bibliografia sobre um Autor, ou a esfericidade de um personagem durante décadas de produção, enfim, quando o objeto referenciado é linguageiro, não há tangibilidade, e, portanto, um significado não pode estar numa relação de equivalência com um referente. Nessa direção, fala-se de (universo) referencial, que, não estando preso a um conjunto de coisas ditas, de materializações discursivas, permite aos sujeitos agirem dentro de um quadro de possibilidades genéricas – nem totalmente livres, nem totalmente coagidos.

No Discurso Quadrinístico, no caso de um nome próprio como o de um Autor ou o de um personagem famoso, a referencialização ocorre de forma bem visível em seu aspecto externo e interno. No primeiro caso, o nome aponta para o conjunto de saberes e crenças produzido sobre o objeto desse nome, não especificando *a priori* que parte desse todo está sendo referenciada. No segundo caso, o nome próprio aponta para um conjunto específico de produções discursivas com o qual se identifica, tornando-se, assim, parte desse conjunto. Quando o autor Caio Oliveira criou suas tiras sobre Batman, parodiando o personagem, ele fez referência ao enunciado “Batman” como um todo, muito embora ele possa ainda parodiar uma versão do Batman extraída de um conjunto de saberes e crenças específico. É o caso, por exemplo, das paródias que ele fez do Batman de Frank Miller, insinuando que o herói nessa versão é puramente agressivo, e em nada lembra o Batman detetive das edições da *Detective Comics*.

Deve-se sempre levar em conta o fato de que o universo referencial de um sujeito em relação a um personagem ou a um Autor pode ser menor do que o de outro sujeito, e que, apesar disso, ambos podem fazer referência ao mesmo personagem ou Autor. Isso pode ocorrer seja com a figura de

Cristo, de Baudelaire, de Gaiman ou de Batman e Superman. Pretendo, a seguir, abordar algumas especificidades dos nomes próprios nos discursos autoriais.

Nomes próprios e nomes de Autor

Will Eisner, Jack Kirby, François Boucq, Hergé, Franquin, Mike Deodato, Fábio Moon, Jijé, Laerte, Shiko, Milo Manara, Ziraldo... Só existe uma entidade, um suporte humano, psico-sócio-discursivo, para cada um desses nomes no Discurso Quadrinístico. Não há dois *Scott McClouds*, autores de quadrinhos, nem no Discurso Literário há dois *Machados de Assis*. E mesmo que se encontre com um sujeito qualquer que se chame Maurício de Souza ou, indo além, Michel Foucault, ou Victor Hugo, o fato é que esses portadores ordinários de nomes próprios não são Autores, diferente dos portadores extraordinários que assinam as obras: a singularidade de seus nomes próprios sempre pagará tributo aos nomes de Autor, a menos que condições específicas de discurso os façam singulares também.

Não importa se o autor mantém o seu nome de Autor o mais próximo possível de seu nome civil: o nome de Autor será um pseudônimo à medida que a distância entre um antes e um depois do estado de autoria se intensificar. Neste ponto, não é mais simplesmente o nome que é falso, mas a pessoa de antes que não consegue mais portar o seu nome verdadeiro senão em condições sociodiscursivas muito específicas e muito restritas, ou até mesmo obrigatórias.

Naturalmente, a problemática sobre a relação do nome verdadeiro com o pseudônimo poderia ser estendida para nomes como Michael Jackson, Benjamin Franklin, Sílvio Santos. A função que esses nomes próprios exercem na sociedade leva-me a perguntar se é possível não estabelecer relação interdiscursiva entre sua possível dimensão ordinária e sua inevitável dimensão extraordinária. Enfim, são nomes que transcendem seus portadores.

Ato consciente e voluntário, a autonomação é, antes de tudo, um ato significante que inscreve na forma linguística escolhida como

pseudônimo valores relativos ao quadro social, ao contexto temático e à identidade pessoal.⁶¹ (CISLARU, 2009, p. 41)

Na exposição intitulada *Jirô Taniguchi, l'homme qui rêve*, realizada no FIBDA 2015, nota-se o papel desse nome de Autor em relação à produção autoral de uma *persona*. O título alude, com alguma licença poética, ao *homem que sonha*, chamado Taniguchi, que é também autor de muitas obras apreciadas pelos franceses, como *Les gardiens du Louvre* (2014). Mas será mesmo que o nome em destaque no título da exposição designa simplesmente o homem? Não seriam esse nome e o homem a que ele se refere invenções coletivas? A exposição sobre Jirô é, de fato, sobre o homem ou sobre a obra? Os nomes próprios exercem mais do que a função de especificar a coisa nomeada/denominada. Assim, o nome de Autor, o nome de um personagem, o título de uma Obra, o nome de um evento ou de um local, a distinção de um conceito por meio de maiúsculas, são mais do que modos de determinar seus objetos, são também modos de ajuntar significados dispersos sob um só termo⁶².

⁶¹ Acte consciente et volontaire, l'auto-nomination est avant tout un acte signifiant qui inscrit dans la forme linguistique choisie comme pseudonyme des valeurs relatives au cadre social, au contexte thématique et à l'identité personnelle.

⁶² Nessa perspectiva, podemos ampliar nosso entendimento da função-autor. O funcionamento da *função-autor*, que designa a função do nome de Autor, assemelha-se à função do nome da Obra e/ou dos nomes próprios que visam a abrigar certos discursos dispersos e a gerar discursos outros a partir daí, como os nomes de personagens (Bentinho, Batman, Tintin), de eventos (o Holocausto, a Revolução Francesa, o Festival Internacional de Banda Desenhada de Angoulême), de locais (Angoulême, Abbey Road, o Louvre), de bandas (Metallica, The Smiths, Black Sabbath), dentre outros. Gostaria de comentar esse último exemplo: o que seria a banda *Black Sabbath*? Uma resposta simples seria dizer que é uma banda de *heavy metal* formada em 1968, em Birmigham, Reino Unido, tendo lançado, desde então, vinte álbuns de estúdio (não contabilizando os álbuns de turnês). Mas a definição dessa banda a partir de sua composição, sem considerar a *etiqueta* que a define, não é uma definição homogênea: a banda teve, durante toda a sua trajetória, inúmeras mudanças de membros, sobretudo de *frontmen* – os vocalistas. Essas mudanças alteravam significativamente a identidade da banda. Do ponto de vista da formação e do estilo de cada um de seus álbuns, diria que são bandas diferentes: matematica e semioticamente falando, são conjuntos diferentes, uma vez que a alteração de um elemento altera a significação de todos os outros simultaneamente. Por exemplo, com a entrada de Ian Gillan (ex-vocalista do *Deep Purple*) para a banda, a formação ficou apelidada pelos fãs

Figura 26. Nome de Autor em exposição



Fonte: Arquivo pessoal

Um crítico pode falar de uma obra, e não importa o que ele diga (dentro dos limites e coerções de seu dizer), ele agrega sentido a ela. Pergunto: poder-se-ia tomar um fragmento dessa obra como sendo o fragmento mais representativo dela? Ou tomar-se-ia sua melhor fortuna crítica como sua melhor representação? Nem um fragmento, nem sua fortuna crítica representam a obra em si. Poder-se-ia fazer um resumo da obra, ignorando que ela aponta para um contexto mais amplo, mas isso seria apenas realocar um tal arranjo de palavras de modo que ele fizesse referência à obra e igualmente ao que a obra busca referenciar. No fim, tal resumo, que pode ser variável, ainda não seria a melhor representação da obra, mas teria agregado sentido a ela. Em meio à dispersão, ao apagamento e à agregação de sentidos de uma obra, a forma que resiste a tudo isso é o

como *Black Purple*. Embora não seja um nome oficial, isso demonstra que as mutações do grupo não são sem significado, muito pelo contrário, elas estabelecem um quadro amplo de debate, de produções discursivas de todo tipo por parte dos fãs. Mas, se considerarmos o nome próprio que define o conjunto – *Black Sabbath* – podemos empregar a primeira definição sem risco de incoerência, apesar da variação de seus elementos. Por quê? Por que esse *nome* é tão mais imponente que a mudança de seus membros? Por que ele resiste às contradições/agregações/mutações de sentido, e ainda permanece *nomeando* o mesmo objeto, o mesmo fenômeno?

seu próprio nome, o seu título, capaz de ser ao mesmo como sua totalidade e seu resumo, mas, de fato, não é nem sua totalidade e nem seu resumo. É um nome próprio com uma função, da mesma forma que o é o nome de Autor, com a sua função-autor.

Espero que, pelas reflexões até aqui expostas, já tenham se desestabilizado aquelas noções de unidades que tendem a fechar os discursos em si mesmos, muito embora ainda serei obrigado a utilizá-las, pois o presente percurso teórico é baseado nelas. Falo das unidades como os Quadrinhos ou o discurso (quadrinístico), o campo discursivo (quadrinístico), a obra (de quadrinhos), e outras possíveis. Quanto a isso, já nos alertou Foucault (2008):

É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção dos grandes tipos de discurso, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção etc., e que as tornam espécies de grandes individualidades históricas? (FOUCAULT, 2008, p. 25)

A desconstrução dessas unidades se mostra importante para o percurso teórico deste trabalho, pois o nome de Autor, tal como espero abordar ao longo destas linhas, constitui-se justamente pela reconstrução delas. É a construção continua e cumulativa – interdiscursiva, diria – dessas unidades que faz emergir a categoria de Autor (como uma posição-sujeito e como uma espécie de index para enunciados, ele mesmo uma forma de enunciado). Faz-se necessário mostrar seu funcionamento, portanto, sua função-autor. Mas, para isso, cabe ainda desestabilizar uma unidade, talvez a mais problemática dessas supracitadas, que é a de *enunciado*.

Nomes de Autor como enunciados complexos

A concepção de enunciado que utilizo aqui parte de Foucault (2008), mas não se prende à dele. Ao tentar percorrer os vestígios de seu

raciocínio⁶³, minha intenção não é outra senão efetuar uma leitura sobre a relação entre enunciado e autoria a partir de um objeto diferente, os quadrinhos, que tem demonstrado fugir de algumas amarras teóricas pré-estabelecidas. No entanto, meu retorno a Foucault (2008) não significa rompimento com os que vieram depois e/ou com seus contemporâneos e/ou dos que dele partiram. Diria que minha proposta caminha ao lado dessas.⁶⁴ Para Foucault (2008):

Um enunciado não tem diante de si (e numa espécie de conversa) um *correlato* – ou uma ausência de *correlato*, assim como uma proposição tem um referente (ou não), ou como um nome próprio designa um indivíduo (ou ninguém). Está antes ligado a um “referencial” que não é constituído de “coisas”, de “fatos”, de “realidades”, ou de “seres”, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade. (FOUCAULT, 2008, p. 103)

Como um conjunto de regras de possibilidades para os discursos, os enunciados se formam por meio de regulações dentro de um campo discursivo. A cada enunciação, essas regras de existência para um determinado objeto se transformam, acumulam-se, opõem-se, enfim, tornam-se outras devido ao caráter histórico da enunciação e do enunciado. Para Foucault (2008), o enunciado é um acontecimento:

⁶³ Um raciocínio, de fato, representado e enunciado coletivamente, o qual tenho acesso nunca em sua totalidade, mas em sua dispersão. Como leitor de Foucault, sou sempre um desprestigiado por não poder lê-lo sem a influência coletiva dos que vieram depois e que também ajudaram a moldar o que recebo de seu raciocínio. Mas em relação ao próprio Foucault, sou prestigiado, pois Foucault não pôde ler Foucault como nós podemos.

⁶⁴ Refiro-me, mais especificamente, aos trabalhos apoiados em Bakhtin (2003) e Benveniste (1989), bem como àqueles sobre Foucault (1992, 2008, 2009), sem o apoio dos quais eu não poderia ter a pretensão de lê-lo.

[...] único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação [...], porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2008, p. 31-32)

Por exemplo, *O Alienista* de Moon e Bá não é o mesmo de Machado de Assis. É um *Alienista* outro, pois foi engendrado em condições de enunciação outras. As palavras machadianas são mescladas às palavras de Moon e Bá à medida que são reconfiguradas pelo discurso quadrinístico, interdiscursivamente. Logo, por razões históricas, Moon e Bá engendram um discurso não diretamente sobre a psiquiatria e as correntes científico-filosóficas do séc. XIX, como o fez Machado. Eles, “inevitavelmente, engendram, dentre muitos, um discurso sobre a obra machadiana, partindo do seu lugar de fala que é a instituição quadrinística” (COSTA, 2013b, p. 187).

Embora Moon e Bá respondam diretamente a Machado, o seu *Alienista* quadrinístico retoma um percurso que nos levaria às mesmas questões levantadas pelo *Alienista* machadiano. O *Alienista* machadiano, tomado como um conjunto de regras para os *Alienistas*⁶⁵ quadrinísticos, inclui as regras de discursivização sobre a psiquiatria, sobre a moda e os hábitos de etiqueta, sobre a legislação municipal, dentre muitos outros pontos de um período do século XIX. Tudo isso, certamente, é levado em conta, com maior ou menor especialização ou consciência, pelos quadrinistas que escreveram a sua versão d’*O Alienista* machadiano⁶⁶.

⁶⁵ Além da tradução intersemiótica de Moon e Bá (2007), há também outras três: a de Cavalcanti (2008), a de Vilachã (2006), e a de Aguiar e Lobo (2013).

⁶⁶ Nesse sentido, a metáfora da *arqueologia do saber* se coaduna com a ideia de que um texto aponta para outro texto, e que pode ser *escavado* de tal maneira que os vestígios encontrados no fundo diferem absolutamente da superfície, ainda que inevitavelmente tenham partido dela. O pensamento *foucaultiano*, no qual me apoio e ao qual respondo, encontra respaldo também em Bakhtin (2003), para quem cada “enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ele os rejeita, confirma, completa,

A partir dessa concepção *foucaultiana* de enunciado, desenvolverei, a seguir, o que chamo de enunciado complexo: aquele tipo de enunciado que assume a forma de um nome próprio, cujo funcionamento consiste em permitir e regular os dizeres de uma dada comunidade de fala, ainda que sejam dizeres contraditórios, de modo que as partes, os dizeres, sejam relativamente autônomos uns em relação aos outros, mas que sejam, também, responsáveis pela construção dos sentidos do todo. O *enunciado complexo* assume, como indica o nome, a forma de um *complexo*: um todo divisível, mas cujas partes, ainda que visem excluir umas às outras, delas precisam concomitantemente para se formar o todo. Para manter essa ilusão de unicidade, o enunciado complexo precisa se abrigar sob um nome próprio ou denominação própria. Esse nome, que seria, em qualquer enunciação, naturalmente um enunciado, assume a função de enunciado complexo se preencher alguns requisitos, dentre os quais, o de funcionar como *index* para um tipo de discurso.

Em outras palavras, o nome de Autor seria um enunciado complexo: fala-se de William Shakespeare, mas tudo o que é dito de importante sobre ele é regulado institucionalmente; do mesmo modo, Shakespeare permeia o imaginário de alguns estudiosos, pergunta-se “quem foi Shakespeare”, e os estudos de sua Obra, bem como os de sua biografia, respondem “o que foi Shakespeare”. Tem-se, assim, que o nome “Shakespeare” remete ao mesmo tempo a alguém que foi autor e a um enunciado com função de autor.

Disso, pode-se inferir que a instância autor que faz parte do dispositivo de comunicação não é a mesma categoria Autor que é tomada como índice e correlato da Obra. A primeira corresponde a um lugar discursivo atribuído, *grosso modo*, ao sujeito-comunicante/sujeito-enunciador. A segunda, que é uma categoria construída coletivamente, por meio de todo um aparato instituído discursivamente, é um *enunciado*. Quando se fala do autor enquanto instância produtora de sentidos, inclui-se aí, direta ou indiretamente, uma instância coprodutora de sentidos, que é a

baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta” (BAKHTIN, 2003, p. 297).

do leitor. Mas quando se fala do Autor enquanto correlato do *Opus*, não se situa do outro lado uma categoria Leitor que seja sua contraparte, porque não se trata de categorias de sujeito, ou de posições de sujeitos. Esse Autor, do qual estou fazendo distinção aqui, não é algo presente no dispositivo comunicacional como instância de sujeito (a instância autor), mas sim produto desse mesmo dispositivo em que há uma instância que também é chamada “autor”. Trata-se do “Autor” como enunciado, e não como enunciadador.

Pode-se supor que a pergunta de Foucault (1992) – sobre *o que é um autor* – tem sido respondida como se fosse sobre *quem é o autor*, à medida que se busca sua resposta focando o dispositivo comunicacional com os problemas que surgem dele (a questão dos direitos autorais é centrada nesse dispositivo, por exemplo). Mas se o ponto central da pergunta for deslocado para a formação de enunciados (e não a formação de sujeitos), poder-se-á ainda interrogar o que seria dizer “Fulano é Autor” ou o que é preciso existir e acontecer para que um nome seja mais do que um nome de alguém, mas sim um nome de Autor.

A convergência entre pseudônimo [ou nome de Autor] e discurso se opera via um simulacro de apagamento do sujeito. Se o pseudônimo – que é também um autônimo – faz convergir referente e significado até se tornar um substituto do sujeito, não faria ele desaparecer esse último uma vez que ele se confunde com o discurso?⁶⁷ (CISLARU, 2009, p. 56)

Esse questionamento reforça a tese de que o nome de Autor está além da *persona*. Tratar o pseudônimo autoral em sua função discursiva nos Quadrinhos possibilita-nos visualizar essa dimensão do Autor que não faz parte do dispositivo de comunicação. Essa dimensão, a qual só é possível perceber por meio de uma cisão, é produto permanente desse dispositivo,

⁶⁷ La convergence entre pseudonyme et discours s’opère via un simulacre d’effacement du sujet. Si le pseudonyme – qui est aussi un auto-nyme – fait converger référent et signifié jusqu’à devenir un substitut du sujet, ne fait-il pas disparaître ce dernier lorsqu’il se confond avec le discours?

do conjunto de atos de linguagem que têm como horizonte *o-homem-e-a-obra*.

Ao enunciar sua obra, o autor enuncia também a si mesmo, o seu nome e em seu nome. Ele diz, num só tempo e num só gesto complexo, “Obra” e diz “Autor” (esse dizer é mais do que um falar sobre, é todo um enunciar e os aspectos pragmáticos que isso implicaria). Sua atividade de tomar a palavra não se trata de uma enunciação corriqueira, efêmera, mas uma enunciação que lega para a posteridade enunciados sobre os quais e por meio dos quais toda uma categoria muito específica de discurso se funda – a dos discursos autoriais, que adquirem forma pela instauração progressiva de Autores e Obras. Mas, tal como disse o próprio Foucault (2008):

Deixarei de lado [...] a análise histórico-sociológica do personagem do autor. Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica “o homem-e-a-obra”, tudo isso certamente mereceria ser analisado. Gostaria no momento de examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente. (FOUCAULT, 2009, p. 267)

O traço entre “o-homem-e-a-obra” é sintomático de uma percepção acurada por parte do filósofo francês de que não se trata, de um lado, do autor, do *homem*, e do outro, do texto, da *obra*, mas sim de um amálgama dos dois. Não se trata da união dos elementos “o sujeito que enuncia” e “a obra enunciada”, mas sim de um elemento outro, à parte, nem autor/sujeito, nem obra/texto, mas que ainda assim aponta para ambos, para o portador do nome de Autor e para o produto de sua autoria. Os hifens denotam uma só palavra, uma só coisa, substantivada, embora ainda abstrata, e tal expressão conota um aspecto particular na produção de sentidos dos discursos autoriais: há um tipo de enunciado tão complexo que não se permite notar na cisão entre autor e obra, pois tal enunciado é, de fato, produzido no autor e na obra. Em *l’homme-et-l’oeuvre*, como traz o original, reside essa ambiguidade necessária para a existência de autores e

obras da maneira que se dá (um funcionamento muito menos problemático na Literatura, na Filosofia, e em discursos autoriais em que a coautoria é uma rara exceção, do que em discursos como a Música ou os Quadrinhos).

É tão singular, na falta de um adjetivo adequado, essa distinção entre o nome de Autor que remete à entidade produtora e o nome de Autor que remete à obra produzida que ainda se fala desse nome mesmo após a morte da *persona*. Ainda se investe nesse nome, que é o enunciado e não o enunciador, toda uma sorte de discursos. E só a este nome, este nome de Autor, é possível atribuir sentido por meio de uma frase como “Estou lendo Balzac, e em quadrinhos!”. Somos levados a concluir que a maior obra de um autor é o seu próprio nome – esse enunciado complexo, que transcende a materialidade/corporalidade de seus autores, enunciado esse no qual o autor investe sua trajetória no campo, seu *Opus*, seu *ethos*, para dar-lhe, enfim, existência maior. Enunciado esse no qual outros agentes no campo – a crítica, o público, os editores, os autores concorrentes – também investem, também corroboram. Esse nome de Autor específico tem uma função: ele não existe para dizer quem fala – não importa quem fala, diria Foucault (2008) –, ele não existe para especificar quem é a origem do enunciado, pois ele mesmo é um enunciado originário dessa mesma fonte. Sua função, enquanto enunciado, e apesar de se confundir com o enunciador, é especificar a Obra e o sistema que a engendra.

Se podemos desenvolver hoje uma reflexão sobre a imagem de autor, é porque a encenação discursiva do escritor não é mais apreendida como um conjunto de atividades que permanecem no exterior do recinto sagrado do Texto, mas como uma dimensão inteirada ao mesmo tempo da comunicação literária como coenunciação e do discurso literário como uma atividade dentro de um determinado espaço social. Encontra-se a um nível de complexidade superior o princípio mesmo de uma “cena de enunciação” de obras [...]: enunciar em literatura não é somente configurar um mundo ficcional, é

também configurar a cena de fala que é ao mesmo tempo a condição e o produto dessa fala.⁶⁸ (MAINGUENEAU, 2009, p. 3)

A atribuição de autoria não se restringe ao domínio verbal, como lembra bem Maingueneau (2009). Eu acrescentaria que a atribuição de autoria não se restringe ao domínio comunicativo, mas que ela está ligada diretamente ao empoderamento por meio de algum ato (incluindo, e sobretudo, o de linguagem), quer seja um ato transgressor, como “autor das fachadas”, “autor das agressões” ou “autor dessa obra pecaminosa”, ou institucional, como “autor do livro, da lei ou da música”. A autorialidade está além da simples atribuição de responsabilidade (alguém pode ser responsável pela manutenção de um carro, mas isso não significa empoderamento a tal ponto de dizer-se “autor da manutenção”), o que não quer dizer que o empoderamento não traga responsabilidade.⁶⁹ A atribuição de autoria é, minimamente, o reconhecimento de uma atividade de empoderamento por parte de um sujeito, e o grau de relevância desse empoderamento depende de suas conjunturas sociodiscursivas: algumas dessas podem inscrever Autores e Obras (como nos discursos autoriais), e outras, apenas denotam os responsáveis por algo, os transgressores de algo, os *autores de-*, mas nunca o Autor.

Do ponto de vista jurídico, a redução ao *efeito de responsabilidade* pode parecer suficiente para explicar a autorialidade, mesmo das produções discursivas. Mas isso seria reduzir essa questão aos direitos autorais ou, no mínimo, forçaria a buscar a *fonte real* dos discursos. A observação de algumas práticas sociodiscursivas dos discursos de autoria tem revelado que

⁶⁸ Si l'on peut développer aujourd'hui une réflexion sur l'image d'auteur, c'est que la mise en scène discursive de l'écrivain n'est plus appréhendée comme un ensemble d'activités qui demeurerait à l'extérieur de l'enceinte sacrée du Texte, mais comme une dimension à part entière à la fois de la communication littéraire comme co-énonciation et du discours littéraire comme activité dans un espace social déterminé. On retrouve à un niveau de complexité supérieur le principe même d'une « scène d'énonciation » des œuvres [...] : énoncer en littérature, ce n'est pas seulement configurer un monde fictionnel, c'est aussi configurer la scène de parole qui est à la fois la condition et le produit de cette parole.

⁶⁹ Já dizia o célebre personagem dos quadrinhos, Ben Parker, tio do Peter Parker, o Homem-Aranha: “Grandes poderes trazem grandes responsabilidades”.

não importa *quem fala* (se é Bakhtin ou Volóshinov, Shakespeare ou sua irmã, Homero ou a comunidade, a *Marvel* ou Jim Lee), e nem quem detém os direitos sobre o que é falado (se é a *DC Comics* ou a *Warner Bros*), o nome de Autor foge a essas restrições e coerções (Kane e Finger são os Autores criadores de *Batman*, mas Miller é o Autor do *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, que é o *mesmo Batman*, mas também é um *Batman* outro).

Assim, nomes de Autor como *Giraud* ou *Moebius* podem ter a mesma *persona* responsável por eles. De fato, *Giraud* se consagrou igualmente com o pseudônimo *Moebius*. Outro exemplo é o Autor *Claude Guylouis*, que nada mais é do que um pseudônimo composto pela *persona* de três autores: Claude Klotz, Jean-Louis Robert e Guy Vidal. Juntos, e sob a assinatura de Guylouis, foram autores de diversas histórias do personagem *Lucky Luke*. Guylouis também assinou com Emmanuel Boëm uma banda desenhada intitulada *Sam et Léna* (1992), pela editora *Dargaud*. Porém, Klotz já tinha um outro pseudônimo solo: *Patrick Cauvin*. Tanto Klotz quanto Cauvin tiveram uma produção autoral vasta, incluindo nela outras peças além de bandas desenhadas. Reitero, por meio desses exemplos, o fenômeno da comutação autoral, típica dos Quadrinhos.

Também pode ocorrer de um nome de Autor ser construído coletivamente por outros autores *anônimos* ou *fantasmas* – os chamados *ghost writers* –, como no caso de Maurício de Sousa, por exemplo. Por muito tempo, desde que o autor galgou sucesso e fundou a *Maurício de Sousa Produções* (MSP), os créditos de suas histórias foram atribuídos somente a ele. Mas no início do ano de 2015, diversos veículos de comunicação noticiaram que a MSP passaria a creditar os autores (desenhistas, roteiristas e arte-finalistas) no início de cada história, e não mais no final das revistas, na parte destinada à lista do expediente (e, portanto, sem especificar a autoria de cada história), devido a mudanças nas políticas editoriais do estúdio.

O caso de Maurício de Sousa é similar ao de Walt Disney, autor que também se valeu de uma equipe criadora que sustentava o seu nome: em ambos os casos, a atividade em torno do nome de Autor o fez se consolidar a tal ponto dele se tornar uma empresa – mais do que um Autor famoso, mas uma instituição em si. Na prática, já ocorria de longa data o fato de que

não era mais o próprio Maurício que produzia suas histórias, e sim sua equipe. Uma avaliação panorâmica da carreira de Maurício nos permite notar como o seu nome de Autor se consolidou, tendo, inclusive, o próprio autor se empenhado em estratégias de *marketing e merchandising*, como através dos produtos derivados de sua franquia ou dos inúmeros parques temáticos que sua empresa mantém. Alheias ao processo de criação *per sí*, essas estratégias fazem parte daquilo que chamarei mais adiante de espaços de sustentação.

Esse exemplo, que não é nem de longe um caso isolado nos discursos autoriais, vem corroborar a tese de que “não importa quem fala”, de que o Autor, como correlato da Obra, deve muito pouco aos autores que, de fato, escrevem a obra, no sentido laboral do ato. Esse Autor deve o seu nome a todo um sistema, uma conjuntura, a qual pretendo mostrar, ainda que parcialmente, ao longo deste trabalho. Sobre a relação existente entre o nome de Autor e o *habitus* da *persona*, Maingueneau (2009) toma como base o campo filosófico, e diz que:

Em particular, a relação entre o “homem” e a “obra” aparece diferente. Evidenciado o fato de que o discurso filosófico é reticente a respeito do pseudonimato, da mistificação, em suma, de todos os jogos sobre a aitorialidade aos quais se lançam os escritores. Além disso, os escritores têm vidas muitas vezes caóticas, muitas vezes sem relação óbvia (na verdade, é a arte de analistas mostrar a coerência oculta) com a sua obra. Nestes dois traços, os autores filosóficos não se inscrevem: em geral, os seus textos têm um respondente que se refere à sua *persona*, e não um pseudônimo, um responsável diante da humanidade, e sua vida não deixa de tentar cumprir as regras que regem o seu universo de pensamento.⁷⁰ (MAINGUENEAU, 2009, p. 5)

⁷⁰ En particulier, la relation entre « l’homme » et « l’œuvre » y apparaît différente. En témoigne le fait que le discours philosophique est réticent à l’égard de la pseudonymie, de la mystification, bref de tous les jeux sur l’auctorialité auxquels se livrent les écrivains. En outre, les écrivains ont des existences souvent chaotiques, souvent sans rapport évident (en fait, c’est tout l’art des analystes de montrer la cohérence cachée) avec leur oeuvre. *A ces deux traits les auteurs philosophiques ne souscrivent pas: en règle générale leurs textes ont un répondant qui renvoie à leur personne, pas un pseudonyme, un responsable devant*

O que dizer, então, do caso de autores que se escondem sob um nome feminino? E, sobre um caso bem particular: o que dizer *do* Laerte/*da* Laerte? O nome de Autor, enquanto enunciado, não tem gênero masculino ou feminino como ocorre com as pessoas em seu estatuto civil e/ou biológico. Seu funcionamento discursivo – sua função-autor – independe do gênero, e apenas sua ancoragem à dimensão personificada do Autor faz precisar gênero. Ainda que o autor mudasse de sexo, seu nome de Autor permaneceria indiferente em sua função.

A trajetória de Laerte no campo quadrinístico é polêmica, não apenas pelas suas obras, mas também pelo *habitus* desenvolvido pela sua *persona*. Tendo começado a sua carreira em 1985, ao lançar pela Circo Editorial o seu livro de charges, desenhos e cartuns, *O tamanho da coisa*, sua *persona* assumiu, recentemente, outro papel genérico. A autora passou por um processo de mudança cívico-estatutária (que, em alguns casos, inclui mudança fenotípica), daí o nome *transgênero*. Em entrevista à Folha, realizada por Ivan Finotti, Laerte afirmou que:

O travestimento é uma questão de gênero, não de sexo. São coisas independentes, autônomas [...]. É um erro fazer essa mistura. [...] O que tenho feito é investigar essa parte de gênero. O que tenho descoberto é que isso é muito arraigado, essa cultura binária, essa divisão do mundo entre mulheres e homens é um dogma muito forte. Não se rompe isso facilmente. Desafiar esses códigos perturba todo o ambiente ao redor de você. (COUTINHO, 2010, web)

O personagem Hugo, criado em 1995, como uma espécie de *alter ego* do autor, também sofreu mudança, a partir de 2005, quando Laerte iniciou a prática do *crossdresser*. Mas, ao contrário de Laerte, que não assumiu pseudônimo, o personagem passou a se chamar também Muriel: “É como se a vida tivesse me levado a essa circunstância e, quando eu me vi, percebi que aquilo representava uma busca pra mim. Foi mais ou menos isso que senti. Quando vi, comecei a fazer tiras do Hugo virando a Muriel” (COUTINHO, 2010, web). A obra de Laerte apresenta, assim, uma visível identificação com

l'humanité, et leur vie ne cesse d'essayer de se mettre en conformité avec les règles qui régissent leur univers de pensée.

o seu *habitus* e com a sua trajetória de posicionamento no campo quadrinístico. Não se trata, então, de dois Autores: a análise da Obra de Laerte teria que enfrentar a trajetória de sua *persona*, que mudou de gênero. Mas a compilação de sua Obra residiria, unicamente, sob o seu nome de Autor, indiferente ao seu estatuto atual de *autora*. Ainda que o nome pareça sofrer uma cisão estatutária no nível situacional, o Laerte ou a Laerte continua a fazer referência a um Autor enquanto enunciado complexo, ocupante de um lugar central no campo quadrinístico.

Figura 27: Hugo/Muriel. Laerte Coutinho, s/d



Fonte: Facebook

E no caso dos autores mortos, muitas vezes, fala-se deles como se estivessem presentes no mundo: “Por que tal autor é tão bom? Ele é um autor transgressor”. Fala-se como se suas *personas* ainda fossem agentes no mundo, como se eles mesmos ainda gerssem seus posicionamentos no campo. Mas eles não existem mais como agentes civis. O que resta, são os seus nomes. E nomes estão mais para enunciados do que para sujeitos. Talvez, insiste-se na personificação desse enunciado, que se resume ao nome do Autor, por ser essa a sua natureza, por ele ter esse funcionamento além daquele de indexar ‘n’ obras⁷¹.

O fato da correspondência ou dos rascunhos de um Autor serem passíveis de publicação não faz deles um elemento de seu *Opus*. Primeiro, porque esses textos periféricos só foram publicados por serem de tal ou tal

⁷¹ Parece um movimento quase *narcisista*, se me permite a licença, o fato de se buscar um *autor* para certos textos, certos discursos. O nome de um Autor dá ao texto uma fonte personificada, ao mesmo tempo que permite, a partir dele, traçar suas possibilidades de sentido, constituir/indexar uma Obra.

Autor – é o seu nome que os legitima para a publicação. Segundo, porque esses textos, que, de fato, auxiliam na construção da imagem de Autor (e alguns até na leitura das obras), não foram, a princípio, realizados para serem constituintes do *Opus*. Ainda que o fossem, ou melhor, ainda que o passassem a ser, essas correspondências ou esses esboços, por exemplo, sofreram considerável mudança em seu estatuto de gênero: sua situação de comunicação se alterou, e, como o gênero é situacional, partindo da proposta de Charaudeau (2004), dir-se-ia que esses textos periféricos em relação à Obra deixaram de atender à função para a qual foram originalmente designados.

No Discurso Quadrinístico, é comum a editora publicar um *sketch book* com os estudos sobre um determinado personagem por parte de um desenhista. Os rascunhos são compilados e recebem um tratamento editorial próprio, mas não são histórias em quadrinhos: eles, por si só, não são capazes de fazer um autor *persona* ou autor-ator ascender ao *status* de Autor. Se não fosse pelo nome já consolidado do Autor, eles seriam esboços sem nome, identificáveis, talvez, pelo estilo pessoal, mas contra isso sempre poderia haver imitadores.

O personagem de quadrinhos como um enunciado complexo

Uma vez que estabeleci uma dimensão enunciada para o Autor, preservo a *função-autor*, mas acrescento ao enunciado complexo algo como, *ad hoc*, a função-do-nome-próprio-enquanto-enunciado. Mas o enunciado complexo não se restringe a nomes de Autor. Tampouco posso afirmar que ele se restringe aos discursos autoriais, visto que o enunciado “Jesus Cristo” pode apresentar o mesmo funcionamento por meio do nome Jesus Cristo. Pergunto: pode-se, assim, traçar o mesmo percurso, aderir a algumas regras de funcionamento similares as de um nome próprio como Laerte, Moebius, Jijé, Eisner, Moon, em relação ao nome de um lugar (a cidade de Angoulême, *capital da BD*), de um evento (o Festival Internacional de Banda Desenhada), de uma obra (*O Alienista*, *Don Quixote*, *Maus*) ou de um personagem (Batman, Tintin ou Simão Bacamarte)? O que está em

debate aqui não é a aplicação da função-autor, mas sim da concepção de enunciado complexo que propus.

O que se esconde ou se presume existir por trás desses nomes ou denominações próprias? Por que os fenômenos (discursivos, pragmáticos) que se resumem nesses nomes são correlacionados? O que fundamenta a capacidade de esses nomes abrigarem um sem-número de discursos e ainda continuarem a ser o mesmo nome para um mesmo universo de sentidos? Para reforçar a noção de enunciado complexo, gostaria de tomar como objeto de explanação o nome próprio de personagem, ou melhor, o próprio personagem de quadrinhos como enunciado complexo.

É sabido que, diferentemente da Literatura, os personagens das histórias em quadrinhos são construídos não somente pela sua descrição verbal e ações ao longo das histórias, mas, sobretudo, por uma *descrição visual*. Nas histórias em quadrinhos, o apelo visual é muito maior do que na Literatura ou no Teatro, em cuja descrição dos personagens passa, antes de tudo, pelo estrato verbal. Nos quadrinhos, para existir, de fato, um personagem precisa ser desenhado.

A descrição de um personagem está diretamente ligada à narrativa, pois sua caracterização dá sentido e justifica suas ações ao longo da história.

Enquanto *contar* consiste em expor o que é da ordem da experiência e do desenvolvimento das ações no tempo [...], *descrever* consiste em ver o mundo com um “olhar parado” que faz existir os seres ao *nomeá-los, localizá-los e atribuir-lhes qualidades* que os singularizam. Entretanto, *descrever* está estreitamente ligado a *contar*, pois as ações só têm sentido em relação às identidades e às qualificações de seus actantes. (CHARAUDEAU, 2008, p. 111)

Eco (1979a) observou o personagem Steve Canyon, de Milton Caniff, personagem cuja imagem foi lida pelo teórico como uma mensagem, e constatou que, apesar das histórias em quadrinhos utilizarem instrumentos próprios na caracterização de um personagem, sua *iconografia* “nos reporta a estereótipos já realizados em outros ambientes (o cinema, por exemplo)” (ECO, 1979a, p. 144). Tal como Eco (1979a) leu a mensagem iconográfica que caracterizava o personagem Steve Canyon, podemos fazer o mesmo com outros personagens. Para Eco (1979a), os *fatós plásticos* de que o

personagem Steve Canyon se reveste assumem uma qualidade de *signo* que reporta, com função hieroglífica, “a uma série de tipos [hollywoodianos], de padrões, de ideias da virilidade que fazem parte de um código conhecido pelos leitores [da época]” (ECO, 1979a, p. 137). Em outros personagens, os *fatos plásticos* podem reportar incontáveis características: um chapéu de abas largas, uma capa preta, uma espada, sobranceiras arqueadas, bigodes finos, um nariz enorme, ou, um dos mais notórios, a famosa “cueca” por cima da calça, são alguns exemplos da construção estereotipada de um personagem de quadrinhos, remetendo a certos imaginários construídos coletivamente em diversas mídias.

Os imaginários sociodiscursivos estão relacionados à ideia de discurso como conjunto de saberes compartilhados e sustentados por um grupo social, estando esses saberes depositados na memória coletiva desse grupo. Os imaginários em torno do herói, do vilão, do detetive, da *femme fatale*, do bufão, etc., permeiam as histórias em quadrinhos.

Também, com base nesses imaginários mais gerais, constroem-se imaginários sobre personagens específicos: o público de quadrinhos familiarizado com um certo personagem, Tintin ou Superman, por exemplo, tem uma visão mais ampla sobre esse personagem do que aquela construída por sujeitos de fora do campo, que só conhecem o que chega a eles por outros canais (o cinema e os desenhos animados, principalmente), nunca se interessando em se aprofundar na leitura de um ou outro quadrinho. Em resumo, há quem conheça Asterix, Luluzinha, Popeye, Wolverine sem nunca ter lido sequer uma história em quadrinhos sobre eles.

Presentes no arquivo do discurso quadrinístico, os imaginários são, portanto, formas históricas de saberes. Assim, para Charaudeau (2007):

O imaginário é um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual, diz-se, se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória

coletiva. Assim, o imaginário tem uma dupla função de criação de valores e de justificação das ações.⁷² (CHARAUDEAU, 2007, p. 53)

Os imaginários representam o modo de ver que um grupo social tem de um determinado objeto, fenômeno ou acontecimento social. Vários imaginários podem perpassar um mesmo grupo (os leitores especializados de *Batman* conhecem bem as muitas faces que o herói assumiu em seus 75 anos de publicação, que podem ser conferidas em Manning (2014)). E, da mesma forma, vários grupos podem compartilhar um *mesmo* imaginário (os não leitores assíduos de *Batman*, advindos dos mais variados grupos sociais, podem ter em comum o fato de compartilharem o imaginário sobre a homossexualidade desse herói, perpetuado, principalmente, por agentes do campo do humor, como ocorria em alguns quadros d'*Os Trapalhões*, na rede *Globo*). Deve-se tomar o cuidado para não delimitar um grupo por um recorte ou seleção de imaginários. Os imaginários não são estanques, eles são engendrados no interdiscurso.

A construção estereotipada de um personagem como Batman, Tintin, Bacamarte (personagem machadiano adaptado para os quadrinhos, que faz uma interface com Don Quixote (COSTA, 2013b), acumula atributos que acabam por lembrar outros personagens igualmente estereotipados/representativos que estiveram presentes em outras obras, cujas imagens se perpetuaram em diversos meios semióticos outros:

As imagens engendram palavras que engendram imagens, num movimento sem fim. As imagens alimentam as imagens: encontramos assim filmes que contam histórias de quadros ou de fotografias [ou de personagens da literatura]. A própria publicidade está repleta de citações de outras imagens, de outras publicidades, de obras de arte, de imagens de televisão, de imagens científicas etc. (JOLY, 2007, p. 121-122)

⁷² L'imaginaire est un mode d'appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l'a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s'y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d'un processus de symbolisation du monde d'ordre affectivo-rationnel à travers l'intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective. Ainsi, l'imaginaire a une double fonction de création de valeurs et de justification de l'action.

Personagens como Superman, Mônica, Mafalda, Valentina, e incontáveis outros, fazem parte de um universo ficcional quase *atemporal* a longo prazo, eu diria melhor, *cíclico*, ou então, *mítico*: esses personagens não envelhecem, a despeito das décadas de publicações e embora suas histórias estejam em constante mutação (uma das raras exceções é o personagem Príncipe Valente, em cuja longa história seriada traçou o seu percurso da juventude até a velhice). Num capítulo intitulado *Aspects du mythe de Tintin (Aspectos do mito de Tintin)*, Apostolidès (2013) discorre sobre a *metamorfose* do personagem durante toda a sua trajetória. Segundo o autor:

O fenômeno da metamorfose não é exterior à aventura. Ele não é somente devido ao desejo de Hergé de adaptar seu herói a condições sociais novas. Desde sua origem, Tintin está sob o signo da mudança e do disfarce. Se um indivíduo possui a capacidade de se transformar, é em razão de uma incompletude original. Tintin é um herói inacabado⁷³. (APOSTOLIDÈS, 2013, p. 117)

A diferença do personagem Tintin com os dos *multiversos* da *DC* e *Marvel*, por exemplo, reside na forma de construção de cada narrativa, mesmo que ambas estejam em construção contínua. Tintin é um personagem essencialmente ligado a Hergé, ele se desenvolve em consonância à carreira e à vida do autor, seus aspectos biográficos encontram-se, ecoam-se. Disse Hergé, certa vez, em entrevista com Sadoul (2004):

Tintin (e todos os outros) sou eu, exatamente como Flaubert disse: “Madame Bovary, sou eu”! São meus olhos, meus sentidos, meus pulmões, minhas tripas! ... eu creio que eu seja o único que pode animá-lo, no sentido de dar uma alma. É uma obra pessoal, da mesma forma que uma obra de um pintor ou de um romancista: não é uma indústria! Se outros retomarem Tintin, eles o fariam talvez melhor,

⁷³ Le phénomène de la métamorphose n'est pas extérieur à l'aventure. Il n'est pas seulement dû au désir d'Hergé d'adapter son héros à des conditions sociales nouvelles. Dès l'origine, Tintin est sous le signe de changement et du déguisement. Si un individu possède la capacité de se transformer, c'est en raison d'une incomplétude originelle. Tintin est un héros inachevé.

talvez não tão bem. Uma coisa é certa: eles o fariam diferentemente e, de quebra, não seria mais Tintin!⁷⁴ (SADOUL, 2004, p. 66)

Dessa forma, ainda que as interpretações de especialistas e os diversos usos da imagem do personagem (como a exposição infantil *Le musée imaginaire de Tintin*, realizada no *Musée en Herbe*, em Paris) possam dar a ele igualmente diversas personalidades a longo prazo, a construção de Tintin ainda permanece coerente como um personagem esférico. Todas as narrativas de Tintin são parte de uma mesma cronologia, de um mesmo universo, e sua metamorfose é a metamorfose do autor autoficcionalizado⁷⁵ em quadrinhos.

Editoras como a *Marvel* e a *DC*, que contam com uma grande equipe de autores revezando a autoria sobre os personagens, apoiam-se tanto nesse modelo coletivo e cíclico de narrativa que chegaram mesmo a incorporá-lo ao plano ficcional. Cada uma, ao seu modo, vem investindo na construção de multiversos para explicar as constantes mutações nas histórias pessoais de cada personagem e mesmo as diferenças de estilo, personalidade e motivações de cada um ao longo de anos de publicações.

Essas editoras, cada uma a seu modo, optaram por considerar que todas as histórias já contadas sobre um ou vários personagens são, na verdade, componentes de universos paralelos e/ou realidades alternativas, chegando até a propor interface entre elas (assim, é possível entender por que um personagem morre em uma edição e na outra ele está vivo, por exemplo). Esse tipo de conhecimento tende a ser quase restrito aos leitores do gênero. Para os não familiarizados com as estratégias desse mercado quadrinístico, é mais comum encararem cada versão de um personagem

⁷⁴ Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait: «Madame Bovary, c'est moi!» Ce sont *mes* yeux, *mes* sens, *mes* poumons, *mes* tripes!... Je crois que je suis le seul à pouvoir l'animer, dans le sens de donner une âme. C'est une œuvre personnelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier: ce n'est pas une industrie! Si d'autres reprenaient *Tintin*, ils le feraient peut-être mieux, peut-être moins bien. Une chose est certaine: ils le feraient autrement et, du coup, ce ne serait plus *Tintin!*

⁷⁵ *Autoficção* é uma noção criada por Doubrovsky (1977) em resposta a Lejeune (1975). Diferentemente da autobiografia, que tem uma pretensão de verdade sobre a vida do escritor, a autoficção consiste em, assumidamente, ficcionalizar aspectos de sua biografia.

como uma parte do todo, e não como partes autônomas. Esse raciocínio não é de todo equivocado, mas traz complicações dentro de um contexto de análise discursiva de um personagem quadrinístico.

Um personagem como Batman, por exemplo, que tem sido publicado desde 1939 por diferentes autores (sem levarmos em conta as animações para a TV e os filmes para o Cinema), é muito mais diversificado do que Tintin, e preza-se melhor a exemplificar o que venho chamando de enunciado complexo.

Sendo o enunciado, de acordo com Foucault (2008), um modo de regular os dizeres sobre um tal objeto e as regras de possibilidades de esses dizeres, um enunciado complexo seria, além de guardar as mesmas características apontadas por Foucault (2008), um tipo de enunciado marcado por um nome próprio que, por sua vez, exerce a função de indexar outros discursos dentro de uma conjuntura institucional.

A historicidade de um enunciado apresenta suas margens povoadas por outros enunciados, mostra-o correlacionado a um campo adjacente, um campo associativo constituído por uma série de outras formulações e um conjunto de formulações a que se refere. Face à historicidade própria à existência do enunciado, a produção de sentidos vincula-se à memória e reatualiza outros enunciados. (FERNANDES, 2007, p. 53)

Voltando ao caso do personagem Batman tomado como exemplo. Antes de tudo, faço uma distinção tipográfica necessária para a compreensão das reflexões que se pretendem seguir: considerarei, para referir-me às obras, o nome *Batman*, em itálico; para referir-me ao personagem em si, Batman, sem marca tipográfica; e, por fim, para fazer referência ao enunciado, “Batman”, entre aspas, pois, dentro das reflexões que estabeleço, acabo por ver-me obrigado a *nomear* de “Batman” um certo enunciado do qual não tenho compreensão de toda sua extensão; para refletir sobre o enunciado complexo, fui obrigado a utilizar-me dessa *nomeação*; e, para percorrer esse enunciado *nomeado* “Batman” – que não é nem somente o desenho do personagem, nem somente sua representação nos quadrinhos, nos filmes, nos desenhos animados, nem somente o que se diz sobre o personagem, mas tudo isso e o que virá sobre ele nos mesmos

termos –, tive que, eu mesmo, aderir às suas regras de *funcionamento*, nada explícitas em sua totalidade, mas, ainda assim, possíveis de descrever se se confrontam o arquivo e o acervo construído sobre Batman.

Definir o enunciado é uma operação meta-enunciativa, pois, se, *grosso modo*, o enunciado é o que legitima certas materializações como pertencentes a um certo domínio no tempo e no espaço, então estas mesmas palavras se legitimam como materializações da definição de enunciado. Isso reforça a conceptualização de um enunciado complexo tomando como exemplo o enunciado “Batman”, pois este permite legitimar textualizações contraditórias como verdadeiras, aceitáveis, pois todas elas constroem o imaginário sobre Batman.

A conceptualização de um enunciado complexo a partir da noção de enunciado de Foucault (2008) e dos possíveis *corpora* formados pelas diversas representações do Batman pode abrir espaço para duas proposições:

- a) A de que alguns nomes próprios, sobre os quais diversos agentes autorizados falam (segundo o grau de exigência dessa autorização), constituem enunciados complexos (Jesus Cristo, Batman, Saramago, Machado de Assis, Black Sabbath...). Esses enunciados reduzidos a nomes próprios incorporam em sua ilusão de unicidade elementos contraditórios, excludentes e/ou comutáveis (as diversas correntes do Cristianismo, as diversas caracterizações de um personagem, as diversas imagens de Autor construídas pela crítica, os inúmeros membros que transitam por uma banda diversificando sua identidade enunciativa);
- b) A de que o nome de Autor (geralmente construído pela crítica especializada, mas, sobretudo, por um enunciado que mobiliza os domínios de possibilidade para o surgimento desse nome) é, em si mesmo, um enunciado complexo.

Deve-se tomar cuidado para não definir todo enunciado como complexo. Qualquer criança pode fazer um desenho do Batman ou fazer-se passar por Batman em suas brincadeiras; qualquer pessoa pode falar de Cristo; e ainda, qualquer leitor, especializado ou não, pode expressar-se sobre Saramago (enquanto autor) ou sobre suas obras. Mas não é qualquer

pessoa que pode interferir de forma perene, de forma inscrita, nesses nomes que são mais do que simples nomes. Não é o fato de qualquer um poder fazer sentidos em torno de um nome, de um enunciado, que faz dele um enunciado complexo.

Contradição, perenidade, autorização, canonização são processos presentes no enunciado “Batman”, e, talvez, também no enunciado “Saramago”, “Hergé”, “Metallica” ou “Black Sabbath”. A questão que reside aqui é: que domínios de possibilidades são movimentados por esses nomes próprios que nos permitem dizer que existe *um* Hergé ou *um* Black Sabbath?

Contradição, pois sua significação total, *grosso modo*, é constituída por materializações discursivas cujos sentidos são, por vezes, excludentes (diferentes representações visuais e psicológicas do personagem Batman). Perenidade, pois os discursos engendrados, ainda que contraditórios ou não, estão inscritos numa dada instituição. Não são informações, são conhecimento. Autorização, pois só agentes legitimados podem contradizer o que já foi dito (seja pela inovação, seja pela refutação, seja por qualquer operação que seja resposta a outrem, também autorizado). Canonização, pois esses enunciados instituem materializações que figuram como o *nome-obra*, ou seja, sua existência expõe as funções enunciativas presentes numa instituição que faz articular textos inscritos, os saberes cujos estatutos são importantes dentro de um campo discursivo, os sujeitos posicionados segundo sua capacidade e autorização para tomar a palavra.

Então, a palavra “Batman” não é, em si mesma, o enunciado fechado em sua falsa completude, ela é uma das formas materiais de enunciar o enunciado. O sentido de “Batman” está além do que a junção das letras ou os traços do desenho sejam capazes de mostrar. De fato, “Batman” não é simplesmente uma palavra encontrada numa frase, nem mesmo necessita de uma frase para ter/ser um sentido, o que significa que essa palavra não é a única forma de enunciar “Batman”, e, de fato, não é sua principal forma de enunciar-lo, visto que se fala de um personagem de quadrinhos, construído, sobretudo, visualmente.

Para Orlandi (1987), a descrição almejada do enunciado “deve ser capaz de se mover com o seguinte paradoxo: o enunciado é ao mesmo

tempo não visível e não escondido”. (ORLANDI, 1987, p. 17). Assim, se necessário, deve-se tentar descrever o enunciado “Batman” entre o não visível e o não escondido, ou seja, entre a sua existência imensurável (porque ele é coletivo, conta com um antes e aponta para um depois) e as muitas formas de sua materialização (quer sejam os signos linguísticos que falam dele, quer sejam os signos visuais que o mostram).

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). (FOUCAULT, 2008, p. 98)

Para afirmar que o enunciado “Batman” é um enunciado complexo, tomo-o em sua função enunciativa, que determina os modos pelos quais os autores agem, dentro dos limites possíveis, no seu processo de criação de uma história desse personagem. “Nesse íterim, há uma relação que: envolve os sujeitos, passa pela história, implica um campo correlato, e envolve a materialidade do enunciado” (FERNANDES, 2007, p. 52). Dito em outras palavras, para compreender o enunciado “Batman”, como se vê, tratar-se-ia de um projeto a longo prazo, que implicaria:

- a) Para entender o exercício de sua função: explicitar a construção do personagem, sua materialização através do desenho de diversos autores, da caracterização cinematográfica, e de toda a gama de signos organizados em suas respectivas mídias;
- b) Para entender suas condições de produção: explicitar sua modificação histórica por meio das inúmeras narrativas ao longo do tempo, cada uma direcionada a um tipo ideal de público, seja pela censura, pela necessidade de atrair o público juvenil, seja pela reformulação do mito em época de crise mercadológica;
- c) Para entender suas regras de controle: explicitar, por exemplo, como a censura modificou a indústria dos quadrinhos, como os direitos autorais foram geridos, como a liberdade de modificação/criação por

parte dos autores interferiu cumulativamente na construção desse enunciado;

- d) E, por fim, para entender o campo em que ele se realiza: explicitar que ele tem a sua fundação no campo quadrinístico, embora a origem do personagem aponte para diversos outros campos cujos discursos não se materializam a priori em quadrinhos (há quem diga que o personagem Batman foi inspirado no Drácula e no Sombra, personagem do rádio), e embora outras mídias (desenho animado, cinema, vídeo game) possam se apropriar desse enunciado sem forçosamente serem consideradas bandas dessinées, comics, bandas desenhadas, histórias em quadrinhos...

Dessa forma, através de incontáveis produções discursivas, o enunciado “Batman”, durante a cíclica construção do personagem homônimo, é marcado historicamente por cada autor por meio de dois movimentos aparentemente contraditórios: (1) sofre um apagamento e/ou esquecimento de conteúdos inscritos por outros autores, conteúdos esses contraditórios ou não entre si; (2) sofre uma seleção raramente especificada desses mesmos conteúdos, a fim de reiterar e/ou reformular a mitologia do personagem. “Assim, o enunciado circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade” (FOUCAULT, 2008, p. 119).

Por essa razão, podemos fazer referência ao personagem nos valendo de inúmeros índices, tais como o Batman de Miller; o Batman de Kane; o Batman gay das paródias, imaginário possivelmente desencadeado pela publicação de Wertham (1954); o Batman dos cinemas (de Burton ou de Nolan); o Batman da *Liga da Justiça*, que trabalha em equipe e que é diferente do Batman da TV ou do desenho animado *Superamigos*; a forma material dos brinquedos do Batman; o Batman da *Era de Ouro* que foi retomado bem mais tarde por Miller e Mazzucchelli (2014) em *Batman: Ano Um*; e assim sucessivamente, além das formas estritamente imagéticas de fazer referência ao personagem, e, portanto, de se inserir, enquanto enunciador, nesse enunciado complexo. Não se trata apenas de mudanças visuais, mas, sobretudo, de mudança de personalidade e de atitudes do

herói, de coerência narrativa, e, portanto, de imaginários ao longo de sete décadas de histórias.

A história dá a cada desenho uma personalidade própria, de modo que a variação do desenho e a variação dos traços psicológicos do personagem são sistemas independentes de formação de sentido do ponto de vista da construção geral do enunciado “Batman”. O Batman de *Cavaleiro das Trevas*, por exemplo, cujo desenho representa o personagem velho e veterano, não pode ser intercambiado com o Batman de *Batman: Ano Um*, que mostra o herói jovem e inexperiente. Nesses casos, narrativa, desenho e caracterização psicológica estão intimamente ligados, indissociáveis.

O espaço para inovação reside entre o que já foi dito e o que ainda não foi, mas que é possível de sê-lo. De fato, essa possibilidade não consiste apenas em selecionar tudo o que já foi dito sobre o personagem (todas as formas que ele foi construído nas histórias) e, a partir de então, dizer algo novo. O que pode ser dito está sempre a depender da conjuntura vigente, que restringe com maior ou menor força a atividade linguageira. É por esse motivo que o Batman homossexual é tido como paródia, e não como versão oficial dentro do campo quadrinístico. “O silêncio intervém como parte da relação do sujeito com o dizível, permitindo os múltiplos sentidos ao tornar possível, ao sujeito, sua relação com os outros sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 89). No caso do Batman criado por Miller, por exemplo, que traz uma versão violenta, fascista, paranoica e megalomaniaca do personagem, a situação de comunicação o permitiu ser dito sem sofrer represálias, algo que não aconteceria se fosse à época do *Comics Code*, em que qualquer menção à violência ou crítica política era vetada. Já as versões homossexuais do Batman tendem a ocupar o campo humorístico, pois carecem, até então, de um tratamento sério por parte de autores canônicos. Para figurar no mesmo rol em que o Batman detetive, o Batman justiceiro ou o Batman megalomaniaco, uma possível versão oficial de um Batman homossexual deveria preencher alguns requisitos desse enunciado para não ser tomado como mais uma paródia.

Dentre as muitas formas que o personagem foi representado, um autor deve escolher, consciente ou não, aproximar-se mais de uma do que

de outra. Quero dizer, as diversas representações feitas do personagem se acumulam, formando um único enunciado pleno de contradições, aceitáveis à medida que, seguindo as regras enunciativas, dialogam umas com as outras. Essas contradições constroem imaginários múltiplos sobre o personagem. Cabe aos autores reforçarem ou não esse ou aquele imaginário em seu trabalho com os signos quadrinísticos. E como não é possível alinhar todas as representações de tal personagem em uma mesma história, minimamente por uma questão de verossimilhança, um grande conjunto de discursos tende a ser silenciado pelas escolhas de um autor.

Não há como definir se um enunciado vem antes ou depois da formulação semiótica, pois não se trata de uma questão de temporalidade e sequencialidade, embora seja uma questão histórica. Em verdade, não existe, de um lado, a organização dos signos por um sujeito, e do outro, a formação do enunciado. Tão pouco o contrário, um enunciado previamente estabelecido esperando ser materializado, por exemplo, em uma nova versão do personagem, com um novo uniforme, novas cores, um perfil psicológico distinto, como é o caso de inúmeras versões do Batman. A enunciação, portanto, é um processo contínuo, embora disperso historicamente; é um processo dialógico, que opera ao mesmo tempo os signos e a formação de sentidos. Não há enunciado sem contexto, pois o conjunto de signos destinados a materializar o enunciado só adquire sentido (e sentido de enunciado) quando em processo de enunciação.

Se eu atribuo sentido a uma gama de signos dispersos aleatoriamente, ou seja, não justapostos por um sujeito de maneira intencional (como na formulação de espaços físicos), significa que organizei tais signos no plano do discurso, fiz deles objetos de apropriação individual em uma atitude responsiva ativa. Desse modo, o enunciado não reside em suas materializações, mas ele é visível por meio delas. Uma vez posto isso, ainda será possível dizer, *grosso modo*, que o enunciado organiza os signos, da mesma forma que os signos organizados, em um plano sócio-histórico, geram enunciados. Não há enunciado sem sujeito, conclui-se.

E, paradoxalmente, embora o enunciado não seja sua materialização semiótica, ele precisa de alguma materialização para existir, não importando que materialização seja, pois ela sempre será organizada/apropriada no

plano discursivo para se constituir em elemento de uma enunciação. Não há a unidade “Batman-enunciado” que se fragmenta em materializações diversas. Há a função exercida por esse enunciado – “Batman” – que faz com que certos textos sejam identificados como materializações dessa função. É essa função que é preciso descrever nas regras que a controlam e no campo em que se realiza (daí a função-autor para o nome de Autor como enunciado complexo). Da mesma forma, o nome de Autor exerce uma função que faz com que um conjunto de textos sejam alinhados como seu *Opus* em detrimento de outros textos produzidos pelo mesmo sujeito.

Assim, o enunciado “Batman” faz articular domínios de estruturas (seriam esses domínios os campos discursivos, as instituições?) e unidades (os textos, os filmes?) possíveis de materializá-lo. Disse Foucault (2008) que o enunciado, mesmo se está reduzido a um nome próprio, não tem com o que enuncia a mesma relação que o nome mantém com o que designa ou significa. Então, o que faz com um Batman seja legítimo e outro não? O que faz com que enunciados *fora* do domínio quadrinístico não tenham valor para a definição do personagem Batman, como no caso das paródias em torno dele? Uma forma material de um discurso não pode ser considerada enunciado só porque houve alguém para proferi-la, mas sim na medida em que se pode assinalar uma posição do sujeito, ou seja, na medida em que se pode assinalar as condições necessárias para se dizer enunciadador. É neste ponto que o nome de Autor (ele mesmo um enunciado complexo) encontra-se com o enunciado “Batman”. Institui-se, assim, o *l’homme-et-l’oeuvre*, o Autor e a Obra como correlatos.

DOS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO E AUTORIALIZAÇÃO

Figura 28: Le Caravage



Fonte: Manara, 2015

“Soltem-me, seus lacaios de merda!”
“Acalme-se, Caravaggio!”

À medida que a AD se abre para discursos cuja materialidade semiótica não pode ser apreendida unicamente pelos pressupostos da Linguística – como é o caso dos gêneros multimodais⁷⁶ –, ela é levada a se interrogar sobre seu arcabouço teórico-metodológico.⁷⁷ O discurso, o campo, a obra, e toda uma sorte de unidades conceituais como essas, só funcionam se tomadas a partir de um ponto, de uma instituição, e sempre em relacionamento com outros. Compreender as relações interdiscursivas a partir de uma instituição exige reconstruir conceitualmente essas unidades para depois desconstruí-las na análise: o interdiscurso é, por fim, um fenômeno de resistência contra a unificação do sentido e dos seus meios de formação.

Assim, há uma aparente semelhança entre o campo quadrinístico e o campo literário, uma vez que seus produtos, não raro, percorrem o mesmo

⁷⁶ O surgimento e a crescente utilização de tecnologias que extrapolam a dualidade oral/escrito (centrada na produção textual a partir do uso da língua) tem se mostrado um desafio para a AD, que se vê obrigada, mais do que nunca, a buscar conceitos fora da Linguística à medida que ela se interessa por uma abordagem holística do fenômeno analisado. Tais tecnologias incorporam signos outros além dos linguísticos, e modificam ainda as modalidades de comunicação e como os textos passam a ser produzidos, fazem surgir novos ambientes de circulação de discursos, e suscitam novas formas de inteligibilidade para a recepção desses textos. Segundo Maingueneau (2014), o conceito de *multimodalidade* é um dos que reflete a tentativa de explicar essas mudanças que mobilizam simultaneamente diversos canais no âmbito da comunicação textual. Também é encontrado o conceito em Costa (2013b) e Bowcher (2007). No *Dicionário de Análise do Discurso*, encontra-se também o termo *plurissemiotividade* para o mesmo fenômeno (BOUTET, 2008).

⁷⁷ O que é colocado em questão maior é a própria relação privilegiada da Linguística com a AD: a primeira é incapaz de ampliar o seu objeto sem que isso não signifique uma mudança epistemológica profunda e até mesmo institucional em relação à academia – que é o que vem acontecendo com a proliferação de cursos de Pós-Graduação que elevam disciplinas ao estatuto de área de conhecimento (COSTA, 2013a); a segunda, por sua natureza transdisciplinar, tem relegado a abordagem linguística a uma etapa importante da explicação e compreensão do discurso, mas ainda assim, não é mais a única. E cada vez mais, as análises têm se mostrado eficientes quando a primazia do interdiscurso tem sido levada em conta, forçando conceitos antigos, sobretudo os não formulados sob esse olhar, a se modificarem a partir do objeto. Assim, tem sido comum existirem análises discursivas que se voltam simultaneamente ao objeto e à própria AD, muitas vezes explicando um pelo viés do outro.

trajeto mercadológico até o leitor, fazem parte de um mesmo circuito, o circuito do livro. No Brasil, a disputa dos quadrinhos por um espaço nas livrarias é crescente e acirrada, e muito mais acirrada que na França ou Bélgica, onde a presença de quadrinhos nas livrarias é uma regra, e não a exceção. Não me refiro às livrarias especializadas em quadrinhos, mas àquelas que se interessam também por esse objeto. Em São Paulo, foi inaugurada recentemente o espaço físico da livraria *Ugra*, de *quadrinhos e contracultura* (como diz a placa da loja). E, curiosamente, teve como carpinteiro o quadrinista Marcatti (autor da versão em quadrinhos de *A Relíquia* (2007), de Eça de Queiros, pela Editora Conrad). A loja já funcionava pela *internet* desde 2010, mas sua sede física possibilita mudar a relação do objeto *quadrinho* com o seu público, pois o local pode vir a se tornar ponto de encontro de leitores e quadrinistas. Em Paris ou Bruxelas, há mais de uma dezena de livrarias especializadas em quadrinhos.

No entanto, a discursividade quadrinística não se limita à produção e recepção de obras de quadrinhos e/ou em quadrinhos. Bem semelhante ao que ocorre no campo literário, a enunciação quadrinística acontece por meio de gêneros diversos, não só por meio daqueles considerados HQs. Em outros termos:

[...] uma esfera de atividade não é um espaço homogêneo: para seus usuários, ela tem um “núcleo” e uma “periferia”, de naturezas variáveis segundo os casos concernidos. O núcleo é constituído de gêneros de discurso que parecem os mais próximos da finalidade que é comumente reconhecida a essa esfera [...]; mas esses gêneros são indissociáveis de um grande número de outros, rejeitados à periferia: críticas nos jornais, reuniões para conceder os prêmios, correspondência entre autores e editores [...]”⁷⁸ (MAINGUENEAU, 2014, p. 66),

⁷⁸ [...] une sphère d’activité n’est pas un espace homogène: pour ses usagers elle a un ‘noyau’ et une ‘périphérie’, de natures variables selon les cas concernés. Le noyau est constitué de genres de discours que semblent les plus proches de la finalité qui est communément reconnu à cette sphère [...]; mais ce genres sont indissociables d’un grand nombre d’autres, rejetés à la périphérie: critiques dans les journaux, réunions pour décerner des prix, correspondance entre auteurs et éditeurs [...]

... notícias, reportagens, resenhas em muitos tipos de mídias – veiculadas na *internet*, em jornais ou em revistas especializadas –, *podcasts*, entrevistas, *dédicaces*, palestras, cursos e concursos de autores, livros teóricos e/ou historiográficos⁷⁹, catálogos de premiações e lançamentos, exposições em galerias, venda de originais, *sketchbooks*, publicidades, manifestos por direitos autorais, produtos derivados (que se resumem a toda uma sorte de itens colecionáveis), e possivelmente muitos outros⁸⁰.

Considerando os Quadrinhos uma instituição discursiva na qual circulam incontáveis gêneros, interrogo sobre a natureza e o funcionamento desse discurso na construção coletiva de Autores e Obras: como determinar, dentro do universo conceitual que chamo de Discurso Quadrinístico, a totalidade de um *Opus*? Como classificar textos que não são histórias em quadrinhos, mas são de responsabilidade do Autor de quadrinhos ainda assim? Como organizar, de maneira conceitual, as esferas de atividade que sustentam Autores e Obras, mas que não são próprias nem dos autores nem das obras? Para cada uma dessas questões, faz-se necessária uma abordagem da atividade autoral integrada às práticas de outros agentes no campo discursivo, e, conseqüentemente de outros gêneros não autorais. Diante disso, pretendo, neste capítulo, descrever alguns dos diferentes espaços de constituição de subjetividade e autorialidade, assim como os regimes comunicativos de cada um, do ponto de vista da instância do autor.

⁷⁹ Alguns dos livros de caráter teórico, analítico e/ou historiográfico são produzidos na esfera acadêmica, outros, dentro do próprio meio quadrinístico, como é o caso dos que levam o selo da CIBDI. E, em ambos os casos, podem se configurar pela linguagem verbal ou serem feitos *em quadrinhos*. Em abril, Sousanis (2015), defendeu sua tese em quadrinhos sobre a importância do uso conjugado de *palavras e imagens* na Educação, intitulada *Unflattening*, pela Universidade de Columbia.

⁸⁰ No diagrama 1, o leitor poderá inferir, por exemplo, o posicionamento do livreiro em relação aos campos quadrinístico e literário. O modelo do diagrama, longe de não ser subjetivo, permite o analista intuir sobre os campos e dos posicionamentos centrais e periféricos que institui.

AS INTERAÇÕES LEGITIMADORAS

No campo discursivo de um discurso autorial como os Quadrinhos, há diferenças *funcionais* entre a *obra* (por exemplo, a *Little Tulip*, de Boucq e Charyn), sua *exposição* em uma galeria (como a da *Galerie Champ de Mars*, em Angoulême), e uma *entrevista* com o autor a respeito do lançamento dessa mesma obra (como a veiculada no *blog* especializado *Un amour de BD*⁸¹, realizada por Jacques Viel (2014) com o desenhista de *Little Tulip*).

Cada um desses gêneros constitui um espaço discursivo administrado de forma própria, cada um constitui regimes diferentes de interação entre autor, obra e público. A obra, a exposição, a entrevista, tantos outros gêneros acionados no discurso quadrinístico, fazem parte da problemática do estatuto dos textos que circulam em e por meio de um discurso autorial. Convém perguntar: qual o papel que esses gêneros exercem na construção de uma imagem de Autor?

Figura 29: Exposição Little Tulip. Galeria Champs de Mars, 2015



Fonte: www.sudouest.fr

⁸¹ A entrevista pode ser acessada no link: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>.

Figura 30: François Boucq em exposição. Galeria Champs de Mars, 2015



Fonte: www.sudouest.fr

A mesma preocupação frente aos textos de natureza não literária é encontrada com Maingueneau (2006b, 2008a) sobre a Literatura. Para tentar contornar o problema do que é ou não literário, Maingueneau (2006b, 2008a) considerou que a Literatura entremeia dois regimes, que ele chamou de regimes de autorialidade, a saber: um delocutivo e outro elocutivo. No primeiro – delocutivo –, o autor literário se esconde por trás do mundo que ele cria – são os textos, portanto, em que podemos demarcar uma paratopia criativa e uma cenografia. Esse ofuscamento, portanto, faz parte da sua enunciação, bem como do enunciado. E no segundo regime – elocutivo –, as instâncias do *inscritor*, do *escritor* e da *persona* do autor agem concomitantemente no processo de subjetivação do ato de linguagem.

Em seguida, para operacionalizar a distinção conceitual entre delocutivo e elocutivo, Maingueneau (2006b, 2008a) propõe que a produção de um autor se encontra, de fato, em dois espaços indissociáveis, mas em planos diferentes: um espaço canônico (delocutivo) e um espaço associado (elocutivo). O espaço canônico, de acordo com Maingueneau (2006b, p. 144), “repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre inscritor e escritor-pessoa, do outro”; e o espaço associado é composto por “textos cuja responsabilidade se atribuiria ao autor” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 144), mas que não são *a priori* parte de sua obra. Esse duplo espaço “se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de marcas deixadas pelo autor, o que inclui também os cadernos escolares, a

correspondência amorosa, cartas dirigidas à administração etc.” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 144).

Esses espaços, por seu turno, seriam divididos em uma dimensão figurativa (de criação de uma imagem de si e da obra) e outra regulativa (de gestão dessa imagem e de sua obra no campo). É por meio desta última, presente nos prefácios à própria obra, por exemplo, que “o criador negocia a inserção de seu texto num certo estado do campo e no circuito de comunicação” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 143). Mas essa noção binária entre espaço canônico e associado se mostra insuficiente para solucionar os problemas emergentes das produções genéricas nos discursos autoriais, em especial, nos Quadrinhos. Faz-se necessário revisá-la e ampliá-la.

Espaços de canonização e de associação

Os conceitos de espaço canônico e espaço associado propostos por Maingueneau (2006b, 2008a) não são livres de interpretações equivocadas, as quais gostaria de comentar e retificar. De início, resalto que os espaços canônicos e associados não são imutáveis, como a ideia de “canônico” pode sugerir. Muito ao contrário: (1) o espaço canônico é constantemente alterado pelo investimento do autor e da crítica, que se esforçam coletivamente para garantirem sua inscrição e preservação na história. É verdade que não se imagina a *descanonização*⁸² da obra de Manara ou de

⁸² *Cânone* vem de *kanón*, do grego, e nessa acepção, designava uma vara que servia de referência para unidades de medida. Não é difícil, a partir daí, entender o uso que se faz dela em Literatura, Música e Artes. Em Literatura (para a qual aponta o conceito de *espaço canônico* desenvolvido por Maingueneau (2006b)), cânones são as obras que servem de referência a esse discurso. No entanto, a autotelia da Literatura faz parecer que o cânone jamais pode deixar de ser *regra*, ou melhor, que a *regra* jamais possa ser mudada. Tenta-se elevar a obra ao *status* de *monumento intocável*, inclusive pelo tempo. Mas mesmo um monumento pode um dia desaparecer, como o Colosso de Rodas. Em se tratando de discurso, ele pode ser “reparado” pelo investimento do público, ao menos até um dia se tornar apenas registro, tão antigo que sua leitura se torne um trabalho arqueológico. O fato de não imaginarmos a *descanonização* de um clássico é porque, de fato, ela ainda não ocorreu. Sua unidade ainda resiste à dispersão, ela ainda tem alguma coerência com o horizonte de textos ulteriores. Trata-se de uma visão romântica, como reforça Maingueneau (2006b), mas creio que não se limita ao Romantismo (que nada mais fez que

Shakespeare. Mas também é verdade que não lemos Silva Alvarenga ou Guido Crépax como se liam à sua época, e é certo que não leremos, depois de algum tempo, Quino, Schulz ou Eça como os lemos hoje, da mesma forma que não lemos Angelo Agostini ou Hal Foster. Não se trata apenas de prevenir uma interpretação equivocada do conceito, mas da própria noção de canônico a qual ele faz alusão e que não é produtiva em uma análise discursiva que não vê as obras como monumentos herdáveis.

E, (2) o espaço associado, em suas dimensões figurativa e regulativa, propostas por Maingueneau (2006b), incorpora gêneros que podem se originar de um regime alocutivo, como é o caso de entrevistas e/ou palestras que mais tarde viram textos impressos, podem ser coligidos com outras obras ou documentos, e passam a fazer parte de um regime elocutivo. Sendo assim, há gêneros que transitam de regimes.

Além disso, (3) mesmo autores ainda não aclamados pela crítica podem instituir os espaços canônicos e/ou associados: faz parte da trajetória do autor mostrar, por meio de sua própria cena de enunciação, a diferença que pode existir entre seus textos com pretensões ao estatuto de *Opus* e aqueles ainda considerados ordinários até que a ventura e a crítica mostrem o contrário. A distância entre o espaço canônico e associado será menor quanto mais bem-sucedida for a trajetória do Autor.

Por fim, (4) essas considerações fazem crer que o importante nessa dupla conceitual é o processo contínuo das atividades em um campo, e não o estado vigente a que cada conceito se refere. Desse modo, não haveria, de fato, um espaço canônico, mas sim um espaço de canonização, onde os discursos nele presentes estariam o tempo todo resistindo ao seu apagamento e dispersão na história – como um monumento resistindo ao tempo. Da mesma forma, não haveria um espaço associado, cujos discursos já são considerados pertinentes ao espaço da obra, por serem atrelados à *persona* do autor. Mas sim, um espaço de associação, em que leitores e

salientar esse caráter autotético da Literatura por meio da exacerbação do sujeito romântico). Enfim, a ideia de cânone como *monumento* é uma utopia necessária constituída pela Literatura e para ela mesma.

mediadores geralmente especializados seriam responsáveis pelo tratamento de textos do Autor que estariam em zonas limítrofes entre o ordinário e o extraordinário de sua produção: é o que ocorre, por exemplo, com a publicação de entrevistas ou de *sketch books* de quadrinistas. Pelo viés do conceito de espaço associado, alguns textos não deixariam dúvidas de que funcionam como objeto de interpretação para a compreensão da obra, mas outros só adquirem esse estatuto diante de uma interpretação que lhe dá esse viés. Trata-se de um processo de associação em cuja interpretação de seus textos não cessa, podendo mesmo cruzar as linhas imaginárias do espaço de canonização.

Sendo assim, seguirei com essas distinções: considerarei um espaço de canonização (em regime delocutivo) e um espaço de associação (em regime elocutivo). Mas a atividade autorial, ao contrário do que Maingueneau (2006b) disse, não se divide apenas em dois espaços, como pretendo mostrar.

Espaços de sustentação e de recepção

Uma vez que se assume conceitualmente o espaço de canonização e o espaço de associação como melhor utilizáveis para abordar os processos os quais julgo importantes na produção quadrinística, falta ainda encontrar uma solução conceitual para analisar, por exemplo, (1) a transitividade existente entre uma dedicatória (em situação alocutiva) e o porte da obra assinada/ressignificada (em situação elocutiva), ou seja, a sua mudança de estatuto situacional; ou ainda, (2) as mídias especializadas que servem de referência para compreensão e/ou promoção de obras, por meio de resenhas ou artigos. Para atingir essa proposta, apoio-me no conceito de espaço de sustentação criado por Delormas (2014) e desenvolvido por nós em abordagem do discurso quadrinístico. Segundo a autora, o espaço de sustentação:

[...] supõe que se considere um espaço extra “canônico” de figuração autorial no qual a implicação do autor é mais ou menos grande, ou mesmo ausente, assim, a publicidade dada aos escândalos que afetam sua biografia ou seu nome alimenta sua lenda, seja sua participação maciça e voluntária ou inexistente. No entanto, se a atividade de

mediação dos críticos surge do espaço de sustentação, ela autoriza a súmula como a autoridade acadêmica a escrever e proporciona-lhe uma audiência e, neste caso, esta equipe literária a qual se deve admitir estar longe de ser secundária, ganha igualmente em visibilidade e eventualmente em notoriedade.⁸³ (DELORMAS, 2014, p. 60)

O espaço de sustentação incorpora as atividades (e, conseqüentemente, toda uma sorte de gêneros) largamente diversificadas na promoção do *l'homme-et-l'oeuvre*, seja qual for sua fonte enunciativa.

A noção de espaço de sustentação permite dar uma certa visibilidade à fabricação da imagem autoral, a figura do autor, indissociável da obra, emergente não apenas da obra, mas de todo interdiscurso, quer dizer, por exemplo, dos comentários críticos que a promovem ou a descredita e que dão lugar ao reconhecimento coletivo de que a obra tem necessidade para existir.⁸⁴ (DELORMAS, 2014, p. 60)

Diferente dos espaços de canonização (de regime delocutivo) e de associação (de regime elocutivo), o espaço de sustentação no discurso quadrinístico é capaz de instituir um regime alocutivo: as entrevistas, as palestras, os debates, os cursos, são atividades comunicativas em que o autor participa em modalidade alocutiva na gestão de sua imagem. No entanto, esses textos podem transitar de um regime ao outro. Quando, por exemplo, uma entrevista ou uma conferência é impressa, elas perdem seu caráter alocutivo e se integram a um regime elocutivo – tais textos, a depender do

⁸³ [...] suppose que l'on envisage un espace extra «canonique» de figuration auctoriale dans lequel l'implication de l'auteur est plus ou moins grande, voire absente, ainsi, la publicité donnée aux scandales qui touchent à sa biographie ou à son nom alimente sa légende, que sa participation soit massive et volontaire ou inexistante. En revanche, si l'activité de médiation des critiques relève de l'espace d'étayage, elle autorise le plumitif comme l'autorité universitaire à écrire et leur fournit une audience et, en cela, ce personnel littéraire dont il faut admettre qu'il est loin d'être secondaire, gagne également en visibilité et éventuellement en notoriété.

⁸⁴ La notion d'espace d'étayage permet de donner une certaine visibilité à la fabrique de l'image auctoriale, la figure d'auteur, indissociable de l'oeuvre, n'émergeant pas de la seule oeuvre mais de tout l'interdiscours, c'est-à-dire, par exemple, des commentaires critiques qui la promeuvent ou la discréditent et qui donnent lieu à la reconnaissance collective dont l'oeuvre a besoin pour exister.

estatuto canônico do Autor, tornam-se *potencialmente perenes*, e passam a integrar o espaço de associação.

Da mesma forma, uma sessão de autógrafos é uma situação de comunicação alocutiva extremamente efêmera: o leitor estabelece diálogo direto com as múltiplas instâncias do Autor, à medida que ele vai alterando a materialidade impessoal do livro enquanto tal, ressignificando-o com a dedicatória e com a assinatura (que, no caso de um desenhista, vem acompanhada de desenho). Após a sessão, o livro é outro, a situação é outra, o regime de autorialidade mudou: a obra volta a falar ao leitor em regime delocutivo, mas a dedicatória atrelada ao livro, mais do que um prefácio, rompe esse regime em prol do elocutivo.

Essas e outras observações fazem ampliar o conceito de espaço de sustentação: considerando as situações em que (1) o autor participa da construção de sua imagem autoral, mas não sendo o único responsável por essa situação de comunicação, e considerando também as outras situações em que (2) o autor não tem domínio algum sobre o tipo de discurso que será construído, dir-se-ia que há, então, um *espaço de sustentação autorizado*, para o primeiro caso, e um *espaço de sustentação relacionado*, para o segundo.

Nota-se que, até então, os regimes de autorialidade, a partir da figura do Autor e da Obra como centro ou núcleo, variam em *delocutivo*, *elocutivo* e *alocutivo* – em que o autor pode estar inserido no dispositivo de comunicação ou em que ele (bem como a obra) são objetos da comunicação *de outrem*. Essa observação reforça a diferença entre os dois planos interdependentes do Autor: um *identitário* (o autor enuncia a Obra, da qual é correlato), outro *enunciativo* (o autor enuncia o seu nome de Autor, correlato da Obra).

Por fim, tendo o Autor uma dimensão enunciada, ou melhor, projetada no enunciado (diferente funcionalmente daquela de *ethos*, que se refere à dimensão identitária), poder-se-ia estabelecer correlação de um *espaço de recepção* com esses três espaços citados, em um regime *perlocutivo* em que a construção da imagem do Autor é de âmbito do público leitor. A síntese desses espaços pode ser vista no quadro a seguir [Tabela 1].

Tabela 1: Síntese dos processos de subjetivação e autorialização

| ESPAÇOS DE SUBJETIVAÇÃO E REGIMES DE AUTORIALIDADE NO DISCURSO QUADRINÍSTICO | | |
|--|--|---|
| <i>Espaços de subjetivação</i> | <i>Regimes de autorialidade</i> | <i>Exemplos de produções</i> |
| <i>Canonização</i> | <i>Delocutivo</i> - A <i>persona</i> e o <i>escritor</i> não interagem diretamente como o seu interlocutor, eles se ofuscam para dar lugar ao <i>inscritor</i> e à sua Obra, que falam por si. | Tirinhas, histórias em quadrinhos, novelas gráficas, pranchas originais, textos teóricos, etc. |
| <i>Associação</i> | <i>Figurativo</i> - A <i>persona</i> e o <i>escritor</i> não interagem diretamente com o interlocutor (o leitor), mas se mostram nos textos através de índices que apontam para a instância do <i>inscritor</i> . Ele pode construir discursos sobre si e sua Obra. | Entrevistas*, palestras*, exposições*, prefácios, dedicatórias*, roteiros, autógrafos, <i>sketchbooks</i> , rascunhos, cadernos de anotações, cursos*, etc. |
| | <i>Regulativo</i> | |
| <i>Sustentação</i> | <i>Alocutivo</i> - A <i>persona</i> , o <i>escritor</i> e o <i>inscritor</i> participam da construção do discurso sobre sua imagem e sua Obra e o interlocutor está diretamente implicado no momento dessa construção. | Entrevistas*, palestras*, cursos* e <i>dédicaces*</i> , e outras práticas <i>com autor e interlocutor presentes</i> . |
| | <i>Relacionado</i> - O Autor não participa da construção de discursos sobre si e sua Obra, ele e sua Obra são <i>objetos</i> dessa construção/interpretação, que é realizada por terceiros. | Artigos, teses, resenhas, dissertações, convites para exposições e lançamentos, reportagens, publicidades, exposições*, etc. |
| <i>Recepção</i> | <i>Perlocutivo</i> - Autor (como enunciado, e não como integrante do dispositivo comunicativo) e Obra são <i>objetos</i> de interpretação (ativa-responsiva), eles são recebidos como constructos discursivos realizados nos espaços de canonização, associação e sustentação. No espaço de recepção, autor e obra são <i>objetificados</i> . | Não elabora gêneros específicos, uma vez que alguma produção passaria a configurar o espaço de sustentação. |

* Representa gêneros que podem transitar de um regime ao outro, portanto, de um espaço ao outro

Insiro um espaço de recepção nos processos de autorialização por compreender que a autoria é, sobretudo, “um efeito de recepção, das várias formas de recepção, que são sempre, como já se sabe na longa tradição de estudos sobre leitores e leituras, formas de apropriação” (SALGADO; ANTAS JÚNIOR, 2011, p. 260). Sendo assim, os discursos autoriais seriam engendrados pela relação concomitante de quatro regimes de autorialidade (delocutivo, elocutivo, alocutivo, perlocutivo) articulados em quatro espaços de subjetivação (de canonização, de associação, de sustentação, de recepção), que cobririam diferentes atos de linguagem, dos mais *centrais* aos mais *periféricos*, responsáveis pela instituição do discurso.

As três dimensões do espaço de sustentação

Não há objeto canônico nos *discursos autoriais* que não tenha sido sustentado, pois a canonização é o resultado último da sustentação. Os espaços de canonização, de associação e de sustentação são processos contínuos, que se evocam concomitantemente, pois cada nova obra suscita novas estratégias de posicionamento do Autor no campo. O Discurso Quadrinístico mantém uma relação muito forte com os espaços de sustentação, uma vez que instaura todo um complexo aparato sociodiscursivo de visibilidade autoral, em especial na produção franco-belga. Os Quadrinhos contam com uma crítica polivalente, constantes eventos e festivais sobre o tema, instauração/apropriação de espaços físicos institucionalizados, além de veículos de comunicação democráticos favorecidos com o avançar da *internet*.

Figura 31: Painel publicitário anunciando uma BD em Paris



Fonte: Arquivo pessoal

A variedade de recursos utilizados no espaço de sustentação pode ser dividida em três dimensões, também interdependentes, cada qual com um efeito de sentido sobre o objeto sustentado: a *genérica*, a *identitária*, e a

cronotópica. Essas três dimensões do espaço de sustentação visam responder as questões: *como, quem, onde/quando*, pertinentes às práticas dos *discursos autoriais*.

Na dimensão genérica, há gêneros que são mais centrais (e, por isso, mais propícios a serem utilizados como gêneros de sustentação) e gêneros mais periféricos (que exercem a sustentação de objetos canônicos por ocasião quase acidental). Resenhas, comentários, artigos e entrevistas compõem espaços de sustentação em qualquer discurso autorial: eles geralmente podem transcender os espaços aparentemente restritos do campo e (*e*)*levar Autores e Obras* a outras esferas de reconhecimento (e mesmo um conteúdo depreciativo pode dar visibilidade ao Autor). Também a publicidade e os espaços na *internet* (nos *blogs*, no *Facebook*, no *Youtube*) fazem surgir gêneros que auxiliam na sustentação do cânone.

Na dimensão cronotópica, o espaço de sustentação é constituído pela relação mais ou menos equivalente entre um *espaço físico institucionalizado* e uma *temporalidade eventual*. Ele pode ocorrer por meio de uma galeria de arte permanente (por exemplo, a *Galerie Glénat*, homônima da editora) ou temporária (o *Museu do Louvre*). Ele ainda pode ocorrer durante um evento, geralmente nominal (o FIBDA, o FCBD, o Comicon, para citar alguns poucos).

A dimensão cronotópica pode funcionar como via de mão dupla: tanto Autor e Obra podem ser ressignificados em virtude de um espaço físico já simbolicamente revestido, quanto um espaço outrora sem relação com a instituição quadrinística pode ser reconhecido *cronotopicamente* como elemento dessa instituição. Espaços não destinados a essa finalidade discursiva podem ser *apropriados e ressignificados* para funcionar como espaços de sustentação, por exemplo:

- a) Uma biblioteca, que organiza uma exposição, como a que ocorreu na *Bibliothèque Nationale de France* (BNF), intitulada *Astérix à la BNF* (outubro 2013/janeiro 2014). A exposição girou em torno das pranchas originais doadas por Urderzo à BNF, dos álbuns *Astérix le Gaulois*, *La*

Serpe d'Or, e *Astérix chez les Belges*⁸⁵. Ademais, as bibliotecas parisienses, em sua maioria, contam com seções destinadas à BD. A foto a seguir é do *espaço de leitura de BD* localizado na *Bibliothèque Publique d'Information*, no *Centre Pompidou*, em Paris:

Figura 32: Salon graphique na BPI, Paris




Fonte: Arquivo pessoal

- b) Um café/restaurante, durante uma situação de entrevista, como a que Crumb, um dos precursores dos quadrinhos *underground*, concedeu no restaurante *Le Train Bleu*, na *Gare de Lyon*, em Paris, a Obrist, codiretor da *Serpentine Gallery*, em Londres (OBRIST, CRUMB, 2012). A entrevista é marcada pela dimensão física do Café; a cena de enunciação se vê influenciada: o leitor tem acesso à opinião do autor sobre a arquitetura do lugar, e isso serve ainda de motivo para iniciar o diálogo com Obrist. Até mesmo as pausas no diálogo com a intervenção da garçonete são registradas, criando, assim, uma cenografia própria desse tipo de ambiente. O leitor, porém, não tem acesso à cafeteria onde se encontra Crumb, ela se mostra por meio da própria enunciação, em regime perlocutivo;
- c) Ou, até mesmo, um bar frequentado por um grupo social muito específico, como o *The Moon Club*, que foi local de exposição dos

⁸⁵ Mais informações: <<http://www.evous.fr/LES-GRANDES-EXPOSITIONS-2013-a-Paris-de-A-a-Z,1180289.html#M5eOqUs2OsTwBw7A.99>>.

quadrinhos independentes e/ou *underground* e de e sessões de autógrafos durante o FIBDA de 2015.

Figura 33: Cartaz do FOFF 2015



FOFF

FOFF OFF ANGOULEME
 INFOS ET CONTACT - WWW.FOFF.FR - F.OFF ON FACEBOOK

MICRO ÉDITION / EXPOS / PROJECTIONS / CONCERTS / SURPRISES
DU 29 JANVIER AU 1ER FEVRIER 2015
 LE MOON, 15 PLACE DU CHAMP DE MARS [DERRERE LE MONDE DES BULLES HALL 1]

STANDS

AL / L'AMOUR / BARBAPOP / CHILI COM CARNE
 LE CLUB SUPERETTE / COLLECTION REVUE
 CUTICULES / LA CORDUE / DÉCADENCE / LE DERNIER CRI
 LA FACHEUSE / LA FANZINATHÈQUE DE POITIERS
 FP & CF / GARGARISME / GONZINE / ICE SCREEN
 INDELEBILE / JEAN GUICHON / JOC-ODOO / LES MACHINES
 MAD SERIES / LA MADRIELLE / MARGAUX DUSEIGNEUR
 MARWANN / MATIÈRE / MATIÈRE GRASSE / MALVAISE FOI
 MECONIUM / LE MEGOT / MENAGE A 3 / NOVO DOBA / PAPIER
 GACHE / PAPIER MACHINE / PHILEAS DOG CORPORATION
 PSORTASIS / REVUE 125 / SUPER-LOTO / SUPER-STRUCTURE
 TASTE 4 COOL / TETRA / TIMELESS / TROMBLON / TURBO
 COMIX / TURJ / TUSTALA / TREASURE FLEET / AND MANY MORE...

EXPOS
 VERNISSAGE DES EXPOS JEUDI A 18H
MARTES BATHORI
 CONTRE MALVAISE FORTUNE, BUNKER
 C. MATHIEZ / I. MARTIN / L. LAVEDAN
ZINES OF THE ZONE
PROJECTIONS
 TOUS LES JOURS : 17H45-18H CLIPS, 19H45-20H00 ÉCRAN LIBRE, 21H45H SEANCES SPECIALES.

JEUDI 29 JANVIER // 20H
 LA PROSE, LA PÊCHE ET LE PÊCHEUR
 PARSYHI DE PIERRE GENDRARD 21H

VENREDI 30 JANVIER // 20H
 LE DÉPART DE PIERRE
 HOW DO JINGS SHALLOV DE MARLE DE BRUCE THOMAS W
 LUDU, RAYON PARALLEL L'AMOR, LA D'UN PAYSAN ET
 2014 PÉRIODIQUE

SAMEDI 31 JANVIER // 20H
 AIDE PERSONNALISÉE AU LOGEMENT # / BANDES DE PUB 2
 FUSE BUE P'UNE PAROISSE

DIMANCHE 1ER FEVRIER
 ÉCRAN LIBRE TOUTE LA JOURNÉE AVEC ENTRE AUTRES :
 LES ANGES DE LA TERRE
 HOMMAGE A FRANCIS WOLLLO ET A JEAN-JACQUES ROUSSEAU
 RESISTANCE PAROISSE DE COLLEULIF JOYCE WILSON

CONCERTS
 JEUDI, VENDREDI ET SAMEDI. DÉBUT DES CONCERTS A 20H

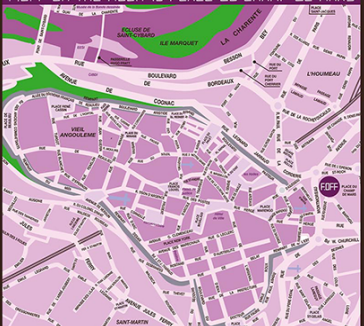
JEUDI 29 JANVIER
 LE RETROPROPE, LA BOUCHE
 (CONCERTS DE MANIPULATION THÉÂTRALE, DÉBUT DE
 ASSASSIN DAN FOSTON * DE BAPTISTE BRUNELLO)
 BAPTISTE BRUNELLO
 GREGALDUR
 SAVON TRANCHAND
 DJ MARVINA

VENDREDI 30 JANVIER
 DOUBLE DRAGON
 PRÉSENT PARFAIT
 TELEÉCRANTE 666
 DADALU
 + SURPRISES

SAMEDI 31 JANVIER
 À 20H : LE DÉVELOPPEMENT PERSONNEL
 SANS DOULEUR, UNE CONFÉRENCE
 MUSICALE DE JOHN PARKER, MARWANN
 ET SON PAYSANMENT, VOUS PENSEZ VOUS
 POLNEZ CONNATRE, LE BIENNEUR

ANNÉE ZÉRO
 COLOMBEY
 LEA SEX DOUX
 AVVENTUR
 MISS ARKANSAS 1993
 ZORRO DU CUL
 DIMANCHE 1ER FEVRIER
 CÉRÉMONIE DES
 FUCKS D'OR A 17H

F.OFF ON THE MOON 15 PLACE DU CHAMP DE MARS



Fonte: www.foff.fr

Figura 34: Festival Off no Moon Club Angoulême, 2015



Fonte: Arquivo pessoal

Na dimensão identitária, além do *autor*, outros atores são posicionados no campo para a construção do espaço de canonização via espaço de sustentação, indo dos atores mais legitimados institucionalmente aos mais entusiastas. A dimensão identitária envolve os agentes empenhados em *fazer dizer* o Autor e a Obra. São aqueles que ocupam uma posição mediadora no campo quadrinístico, podendo esse posicionamento ser mais ou menos central, dependendo do *status quo* que o agente possui – ele mesmo sendo sustentado por outros agentes, não fugindo do sistema que ele ajuda a construir.

A foto a seguir é uma matéria de Thiago Ney (2008), da Folha de S. Paulo sobre um quadrinista, Raphael Grampá, que lançou sua primeira obra solo, *Mesmo Delivery*. Na matéria, podem ser constatados diversos elementos do espaço de sustentação: (1) os vários nomes de Autores citados, seguidos de caracterizações positivas, e que funcionam como balizas para o posicionamento de Grampá no campo quadrinístico: Grampá é comparado a Moon e Bá, por exemplo, autores que já ganharam inúmeros prêmios internacionais; (2) a menção a eventos e prêmios renomados; (3) a elaboração de uma narrativa sobre a *persona* do Autor, incluindo a sua imagem de Autor em outros campos, como o cinematográfico; (4) vários espaços para as falas de Grampá, em destaque – que, dada a notoriedade do

veículo, tanto o entrevistador quanto o próprio quadrinista ganham visibilidade; dentre outros. Tudo em articulação com o intuito de *celebrar e prescrever* o Autor, bem como informar sobre sua obra.

Figura 35: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 1)

E4 ilustradaTERÇA-FEIRA, 10 DE JUNHO DE 2008

Versátil, Grampá vai

Indicado ao mais importante prêmio de quadrinhos, gaúcho lan

HQ 'Mesmo Delivery', um 'road thriller' inspirado em séries de TV, sai em julho no Brasil e nos EUA e será transformado em filme

THIAGO NEY
DA REPORTEAGEM LOCAL

Uma indicação ao principal prêmio de quadrinhos do mundo; a direção de arte de um filme baseado em obra de Lourenço Mutarelli; participação em projeto envolvendo escritores e quadrinistas. Aos 30 anos, Rafael Grampá lança no mês que vem sua primeira HQ individual, mas seu traço peculiar já ganhou admiradores não apenas no universo dos quadrinhos, não apenas no Brasil.

Gaúcho, Grampá trabalhou na rede de TV RBS. Há quatro anos em São Paulo, foi designer da premiada produtora Lobo e hoje dedica-se exclusivamente à produção de quadrinhos e de animação para o cinema.

Resultado dessa dedicação é "Mesmo Delivery", a aguardada estreia de Grampá numa obra individual. A HQ ganhará as prateleiras brasileiras em agosto, pela Desiderata. Nos EUA, sai antes. O livro ganha lançamento independente na Comic-Con, maior evento de quadrinhos do mundo, cuja 39ª edição acontece em San Diego entre 24 e 27 de julho.

(Também na Comic-Con ocorre a entrega do Eisner Awards, principal premiação do gênero. Grampá foi indicado na categoria antologia, por seu trabalho em "S", que traz ainda Fabio Moon e Gabriel B4.)

"Mesmo Delivery" é, nas palavras de Grampá, um "road thriller". "Peguei minhas influências infantis e botei para fora." Entre as referências, cita antigos seriados de TV.

A narrativa não segue um estilo convencional de HQ — é arquitetada utilizando algumas experimentações de linguagem. "Há uma abertura como se fosse um filme e, no meio, um interlúdio, como um comercial, como se o leitor estivesse assistindo a um seriado."

É uma maneira de Grampá remeter a séries como "Akem da Imaginação": "Hoje muda-se de canal quando chega o comercial. Quando eu era criança, assistia aos seriados, e o comercial parecia que era algo pensado para estar ali, como se fizesse parte da história."

Na HQ, esse "comercial" funciona como uma elipse de tem-

po. "Há uma ligação entre o 'comercial' e a história. Quando a história volta, temos um a noção de que o tempo correu."

"Mesmo Delivery" teve os direitos vendidos ao produtor Rodrigo Teixeira, que pretende levar a história ao cinema. "O traço dele é diferenciado, além disso, tem idéias muito boas sobre quadrinhos e sobre cinema", afirma Teixeira.

Quem apresentou Grampá a Teixeira foi o escritor Joca Reiners Terron, que conheceu Rafael Grampá por meio de seu blog (furrywater.wordpress.com). "O que me atraiu no trabalho dele foi um certo parentesco com os quadrinhos franceses dos anos 1970", diz Terron. "A narrativa visual é muito inspirada pelo cinema. Parece que ele tem várias câmeras na cabeça."

Teixeira chamou Grampá para fazer a direção de arte de "Dobro de Cinco", filme baseado no quadrinho de Mutarelli. A direção é de Dennison Ramalho (diretor-assistente de "Encarnação do Demônio", de José Mojica Marins). O filme, com atores reais e cenários que remetem a "Sin City", deve chegar aos cinemas em 2009.

HQ x literatura

E, finalmente, Grampá participa de projeto que une escritores e quadrinistas. A iniciativa foi pensada por Terron. "Temos grandes quadrinistas no Brasil, existe uma tradição gráfica. Mas a qualidade das histórias parece que não acompanha a qualidade do desenho."

Rafael Grampá fará parceria com o escritor Daniel Pellizzari. Outras duplas do projeto (previsão: final de 2009): Daniel Galera e Rafa Coutinho; Índigo e Andre Kitagawa; Emílio Fraia e DW; Joca Reiners Terron e Rubens Matuck.



Carol Guedes/Folha Imagem

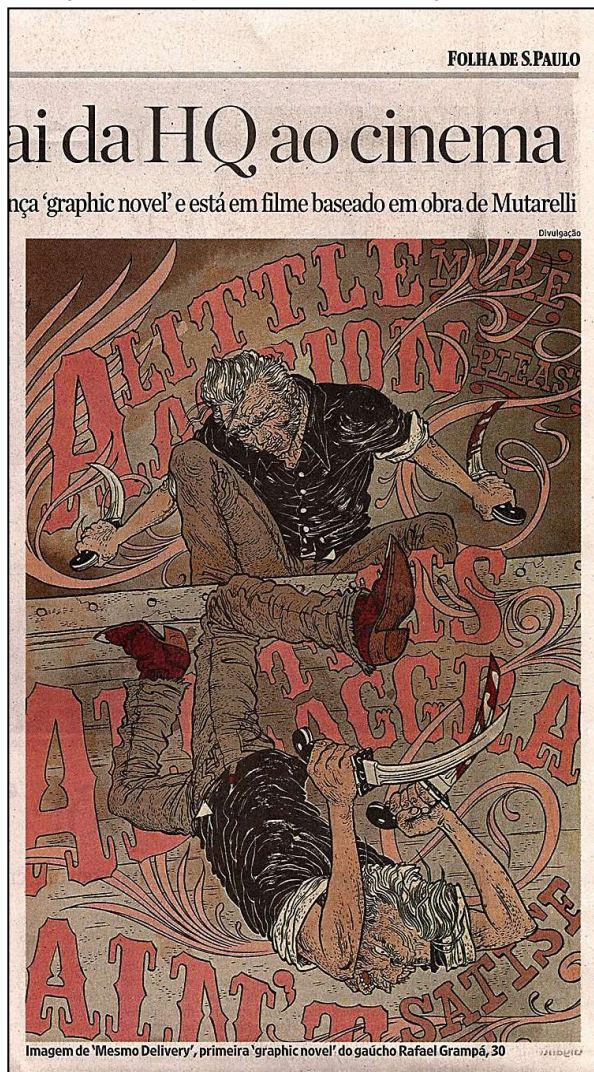
Peguei minhas influências infantis e botei para fora (...) Há uma abertura como se fosse um filme e, no meio, um interlúdio, como um comercial, como se o leitor estivesse vendo um seriado

RAFAEL GRAMPÁ, sobre a HQ 'Mesmo Delivery'

Fonte: Folha de S. Paulo

| 184

Figura 36: Grampá vai da HQ ao cinema (fragmento 2)



Fonte: Folha de S. Paulo

Neste trabalho, enquanto me insiro nesta dimensão identitária sustentando o objeto *Quadrinho* como um todo, faço o mesmo com os

Autores que cito, sejam eles teóricos ou quadrinistas, de cujas imagens no campo quadrinístico são muito mais proeminentes que a minha.

OS *ALTARES* DOS AUTORES: UMA ARQUITETURA PARA OS DISCURSOS

O discurso se materializa em textos, mas a concepção de texto não se resume a um *papel com palavras*, por assim dizer. O texto, em sentido lato, é alguma organização semiótica significativa, coerente e coesa. Vê-se que essa noção de texto problematiza a noção de signo, que, por sua vez, não se resume ao signo linguístico. Dessa forma, pode-se dizer que um espaço físico organizado, semiotizado, discursivizado, é pleno de sentidos, portanto, é um texto. E sendo texto, é a materialização de discursos.

Os espaços físicos são investidos de (efeitos de) sentidos à medida que seus agentes fazem uso dele. Quando os agentes de um determinado campo se utilizam de um espaço físico já *textualizado*, eles o investem de outros sentidos, ao mesmo tempo que suas práticas vigentes são revestidas também dos sentidos desse espaço, em um processo dialógico.

Esse espaço se estabelece numa relação de alteridade histórico-social entre os agentes vigentes e os agentes de outrora (que podem ou não ainda *significar* esse espaço, a depender da autoridade que lhes foi atribuída). Essa relação, ao mesmo tempo que marca uma diferença histórico-social, faz diminuir essa distância, pois, por meio dela, ao dividirem o mesmo espaço físico (territorial), os agentes (e o discurso dos quais são porta-vozes) se *ombream*.

O que está em jogo não é o espaço físico em si, mas os sentidos de sua utilização, ou seja, o que usar tal espaço quer dizer. Disso, há um exemplo em Foucault (2004), que dedicou parte de suas reflexões sobre o poder disciplinador do espaço físico organizado: o Panóptico de Bentham é exemplo proeminente de como a organização do espaço físico habitado pode não ser aleatória e sem finalidade. Miller (2008), após descrever a organização material do Panóptico, a sua contribuição para o controle dos indivíduos, a intenção estratégica de cada manobra, de cada forma, concluiu que:

Pode-se agora formular a lei que rege o espaço homogêneo da construção panóptica: tudo deve servir – concorrer para um resultado. Ali nada se faz em vão. Todo desperdício deve ser absorvido. Toda atividade é analisável como um movimento, todo movimento constitui uma despesa, toda despesa deve ser produtiva. (MILLER, 2008, p. 94)

No mundo todo, há uma imensurável lista de espaços físicos que adquiriram sentidos: *Alcatraz*, *Auschwitz*, o *Louvre*, a *Abbey Road*, a *Baker Street*, o *Moulin Rouge*, e vários outros. E mais do que determinar um limite espacial mensurável, o que chama atenção é a determinação por meio de um *nome*, o que é igualmente importante. Nem tão coercitivo como o espaço da prisão, os territórios quadrinísticos, longe de terem sido formulados com o intuito de reprimir, possibilitam a liberdade criadora, legitimam a nona arte, e consagram nomes e obras – tudo isso, num processo contínuo e, a curto prazo, repetitivo.

Um espaço físico transformado em território quadrinístico pode se configurar de muitas formas, sempre quando um espaço qualquer não destinado exclusiva e especificamente ao discurso quadrinístico se faz em canal, suporte e texto para esse discurso. Uma das formas mais evidentes dessa reorganização de espaços são as exposições da arte.

As exposições de quadrinhos já não são um fato pitoresco, mas cada vez chegam com maior frequência aos cenários da grande cultura por seu próprio valor, e não como notas de rodapé da “arte verdadeira”. Nos primeiros meses de 2009, uma exposição intitulada “*Le Louvre invite la bande dessinée*” apresentou no museu de arte mais importante da Europa páginas originais de escritores de quadrinhos como Nicolas de Crécy ou Marc-Antoine Mathieu, que foram encomendadas pelo próprio museu. (GARCÍA, 2012, p. 18)

Expor e *expor-se* significam, minimamente, *fazer ou fazer-se dizer*. Dar visibilidade e poder de fala a *alguém* ou a *si*. Nesse sentido, “*O Louvre convida a banda desenhada*” é um título bem sintomático para uma exposição cujo objeto ainda é questionável em seu valor artístico e cultural por alguns setores da crítica.

Mas é preciso também pensar em outras formas de organização do espaço que não sejam apenas as exposições. Nas seções seguintes, ocuparme-ei de mostrar alguns casos em que o espaço físico pode ser interpretado

como elemento do campo quadrinístico, sendo a um só tempo local de agência para formação de discursos e materialização desses mesmos discursos.

O “efeito templo” do espaço de sustentação

Os lugares físicos, mesmo os públicos, não são neutros. Eles são, muitas vezes, lugares de embates ideológicos, tanto na sua dimensão física, quanto na sua dimensão discursiva. Nem mesmo a rua pode se dizer um lugar neutro, vazio. Em Angoulême, durante o FIBDA de 2015, os autores saíram em marcha para protestar contra as condições injustas de contratos editoriais, que dá às editoras a maior parte do lucro do mercado quadrinístico. Repetiam os autores, em uníssono: “Sem autores, fim das BDs”. Caberia perguntar: por que a rua? O que torna a rua um espaço de protesto? Seria meramente sua capacidade em comportar muitas pessoas ou de dar a elas visibilidade? Não creio que seja só isso. A rua, embora não seja um lugar inerte (muito pelo contrário, é plena de história), é um dos mais propícios a agregar *sentidos*.

Figura 37: Manifestação dos autores durante o FIBDA 2015



Fonte: Blog Photo de la Ville d'Angoulême

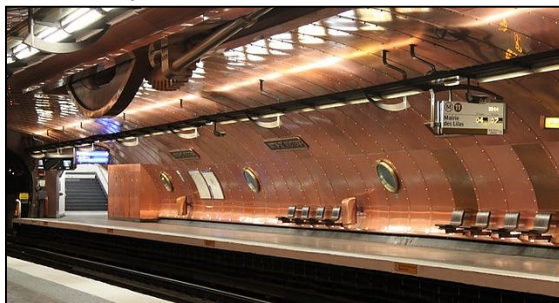
O modo como uma sala de aula, uma prisão, um hospital ou um canteiro de obras são organizados, ordenados, indica um posicionamento

dos agentes e o resultado das práticas históricas ali envolvidas. Ou, adentrando melhor o universo deste trabalho, o modo como uma livraria organiza os seus livros, as suas vitrines e estantes, o modo como ela modifica o seu espaço para receber um Autor em lançamento, no caso, um quadrinista, indica a sua postura em relação ao Autor e ao objeto *quadrinhos*.

Alguns lugares são tidos como privilegiados para um determinado fim, seja para o mercado imobiliário ou para a organização de eventos, geralmente os mais centrais de uma cidade. Em Paris, o *Salon de la BD – SoBD* – é um evento anual, que está em sua 5ª. edição, e que ocorre geralmente no *Espace d’Animation des Blancs Manteaux*, no *4ème arrondissement*: um lugar central, que comporta edifícios e pontos de grande importância, como a *Cathédrale Notre-Dame*, o *Centre National d’Art et de Culture Georges-Pompidou*, o *Musée National d’Art Moderne*, a *Place de la Bastille* e o *Hôtel de Ville*.

Outro ponto importante para a monumentação da BD e consagração de um Autor é o metrô *Arts et Métiers*, desenhado pelo arquiteto e quadrinista François Schuiten. A estação *Arts et Métiers* é um dos pontos turísticos de Paris pela sua beleza e exotismo. Para os Quadrinhos enquanto instituição, ela é mais do que isso, ela faz referência (e *reverência*) à *nona arte* e ao Autor que a idealizou, porta-voz dessa instituição. O metrô traz um estilo *steam punk*, inspirado em sua cultuada série de quadrinhos *Les Cités Obscures*. Ao fundo da estação, o nome de Schuiten figura em primeiro em uma placa de aço com a equipe responsável pela estação.

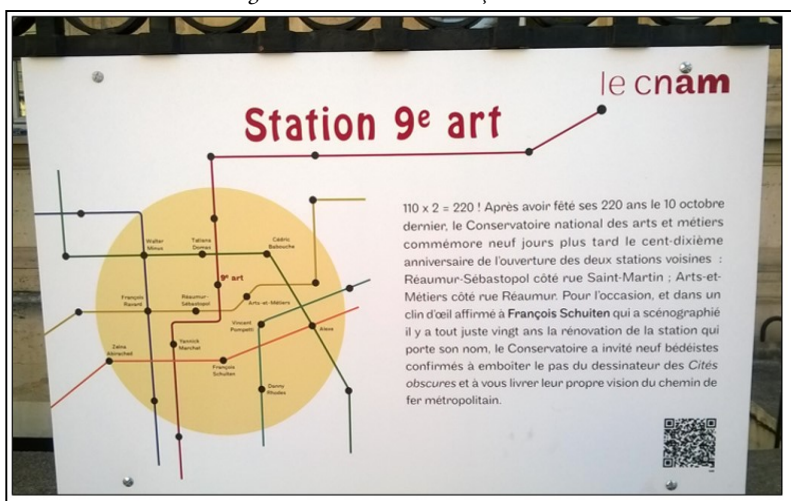
Figura 38: Estação Arts et Métiers, Paris



Fonte: Pinterest

A importância das duas obras – *Les Cités Obscures* e a estação *Arts et Métiers* – é tamanha, que, em 2014, o *Conservatoire National des Arts et Métiers*, com o apoio da RATP, fez uma exposição na qual convidou *nove* *bedeistas* a criar um quadro inspirado nas estações de metrô parisienses e no estilo futurista de Schuiten. O resultado foi uma exposição dedicada à estação *9^e Art*, circundada por outras estações com nomes de autores, inclusive do próprio Schuiten. O fato é que tanto a estação *9^e Art* quanto as suas estações vizinhas são fictícias. A cenografia instituída pela exposição é tão convincente que um turista incauto poderia levar alguns minutos para perceber que tudo não passava de uma *blague*, como diriam os franceses.

Figura 39: Painel sobre a estação 9^e. Art.



Fonte: Arquivo pessoal

Outro local que merece figurar como exemplo é o *Manga Café*. Trata-se de uma cafeteria dedicada ao *mangá*. Nela, o *cliente leitor* encontra toda sorte de referência ao estilo quadrinístico oriental: estantes lotadas de *mangás* e livros sobre o assunto, grafites de personagens e uma infinidade de produtos derivados, como camisetas estampadas, canecas temáticas, miniaturas e *action figures*. A cafeteria organiza sessões de autógrafos e concursos de *cosplays* também. Enquanto consome os produtos do *menu*, o leitor pode ler seu *mangá* preferido ou discutir sobre o assunto com os

outros leitores, incorporando um *habitus* típico da posição que ele ocupa no campo quadrinístico.

O *habitus*, segundo Bourdieu (2011), é o capital cultural incorporado, é o conjunto de princípios geradores de práticas distintas e distintivas. No caso do campo quadrinístico, o que o leitor lê e a maneira que lê, os lugares instituídos que frequenta e a maneira que os frequenta, suas opiniões sobre autores e obras e as maneiras e meios de expressá-las – tudo isso se abriga no *habitus*. O *habitus* também engendra esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Estabelece as diferenças entre o que é bom e ruim, entre o que é distinto e o que é vulgar. Mas isso não é de comum acordo entre os agentes do campo, portanto, ainda segundo Bourdieu (2011), um mesmo comportamento ou bem (cultural, material) pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro, a depender de sua posição central ou periférica no campo.

Figura 40: Manga Café, Paris



Fonte: www.mangacafe.fr

Locais como esses funcionam para um tal discurso como uma espécie de *templo* ou *monumento*, metaforicamente falando. São materialidades de um discurso. Esses espaços de sustentação assumem, de fato, o duplo sentido da palavra *espaço*: de um lado, são materializações geograficamente delimitadas, têm um endereço e um nome oficial; do outro, são espaços de interação construídos sociodiscursivamente, que assumem uma significação pertinente no campo quadrinístico só quando inseridos em contexto. O metrô, o café e o conservatório só se mostram como espaços de sustentação em um campo quadrinístico quando os agentes ali presentes retomam, no interdiscurso, esses *efeitos de sentido*. A dimensão cronotópica, então, surge ao mesmo tempo que a identitária e a genérica. As três dependem umas das outras para *produzir sentidos* válidos para um campo.

Angoulême, capital da BD

Para um leitor de histórias em quadrinhos ou mesmo para alguém que tenha apenas tido contato visual com uma HQ o suficiente para apreender seus signos mais básicos, percorrer as ruas de Angoulême é um convite ao reconhecimento da nona arte. Ruas com placas que remetem à forma dos balões de fala e que trazem nomes de autores; grafites com desenhos de personagens ou pequenas histórias; estátuas e bustos de todo tipo, de Maltese⁸⁶ a Hergé; livrarias especializadas, associações de editores e autores, galerias, escolas técnicas, enfim, uma gama de instituições dedicadas à banda desenhada.

⁸⁶ Corto Maltese: personagem do italiano Hugo Pratt. Apareceu pela primeira vez em *Sgt. Kirk*, em julho de 1967. Anarquista e libertário, Corto Maltese é considerado um dos últimos heróis românticos. Nasceu em 10 de julho de 1887, em Malta, filho de uma cigana e de um marinheiro (GAUMER e MOLITERNI, 1997).

Figura 41: Rua Hergé, Angoulême



Fonte: Desconhecida

Figura 42: Estátua de Corto Maltese / Musée de la Bande Dessinée



Fonte: Zimmerman

Assim, seria desnecessário mencionar o FIBDA para concluir que Angoulême *faz significar* a BD, e é por ela igualmente *ressignificada*. Essa faculdade significativa de Angoulême transcende o período do FIBDA: vê-se que outras cidades que comportam eventos sobre quadrinhos não são dotadas da mesma importância. A cidade, que se tornou a *capital da BD* em razão do FIBDA e de uma política governamental contínua de investimento simbólico, hoje é *relativamente* autônoma em relação a esse evento. As proporções que o FIBDA alcançou, e sua estável periodicidade, renovam a cada ano o *status quo* mundialmente conhecido de Angoulême. Ademais, a *economia* de Angoulême é composta não exclusivamente por atividades quadrinísticas.

[...] o Festival Internacional da Banda Desenhada nos apresenta um paradoxo: um evento efêmero, ocupando quatro dias do ano, apresentando um aspecto quase de feira pois, desde sua criação, se mostra sob tendas [...], torna-se a ponta da lança de uma “política da imagem” eminentemente perene.⁸⁷ (BERTHOU, 2013, p. 45)

A cidade de Angoulême, em suas muitas possibilidades interpretativas, pode se constituir em um complexo *espaço de sustentação* da nona arte e, evidentemente, de seus autores e de outros agentes no campo. Ela se insere numa problemática em torno do *espaço físico* como elemento discursivo, da qual outros discursos podem também fazer parte, não só os quadrinísticos. É notório que as Igrejas, por exemplo, programem-se durante o FIBDA, através do CRIABD, para incorporar os quadrinhos em seus pontos de interesse. Mas, em todo caso, ela permanece uma instituição sob a égide do discurso religioso.

Pela diversidade de sentidos que são movimentados pela cidade, ela poderia ser abordada como um *texto* (a cidade em sua materialidade e organização) e um *discurso* (o território quadrinístico como efeito de sentido). Tem-se uma Angoulême delimitada por sua extensão geográfica –

⁸⁷ [...] le Festival International de la Bande Dessinée nous place face à un paradoxe: un événement éphémère, n’occupant que quatre jours de l’année, présentant un aspect presque forain puisque se tenant depuis sa création sous des tentes [...], devient le fer de la lance d’une « politique de l’image » éminemment pérenne.

a *cidade* – que incorpora diversos elementos físicos, arquiteturais, que são carregados de sentidos *para a e a partir da* BD, sentidos esses nem sempre aleatórios, mas propositalmente investidos, visados.

Esses elementos, que carregam sentidos próprios, são tomados em conjunto formando um todo coeso e coerente. É a cidade (ou parte dela) tomada (e reorganizada) como texto e passível de ser analisada como tal dentro de um quadro de práticas sociodiscursivas. E como discurso, ela se faz um *território* formador de identidades, legitimado e legitimador, constituído e constituinte, engendrado por práticas sociodiscursivas. “O território é uma ideia plural, multidimensional, que fixa, entre outras e em particular, a questão da identidade, das identidades, e das dinâmicas compartilhadas”⁸⁸ (HAAG, 2004, p. 83).

A noção de território engloba mais do que a simples delimitação geográfica ou arquitetural, mas incorpora essa à medida que ela é tomada por um grupo socialmente reconhecível e que faz dessa materialidade instrumento de formação de sua identidade, de sua ideologia, de padrões de *habitus* que lhes são próprios.

A noção de “território” reenvia indiscriminadamente àquela de território “de caça” (literal e figurativamente), de território coletivo, público, privado, lúdico, econômico, de território de cultura, de solidariedade, de memória, de tradição, de território étnico, físico, geográfico, simbólico [...]”⁸⁹. (HAAG, 2004, p. 83)

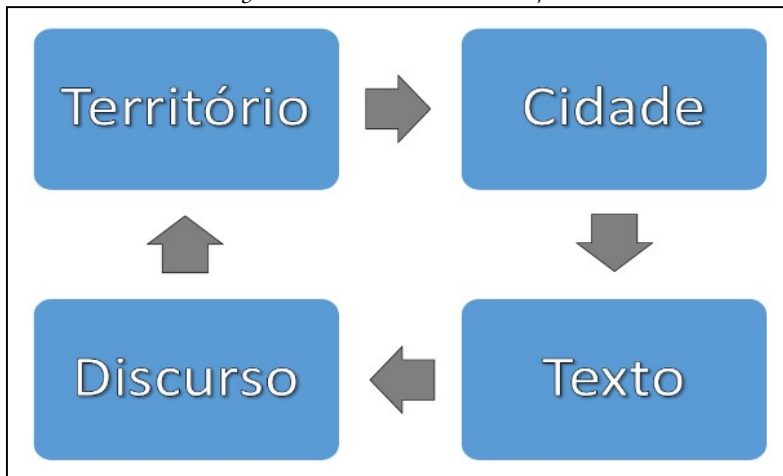
O território é a cidade em uso, digamos assim. Em outros termos, o território é tratado aqui como um *construído-em-construção* (uma vez que a cidade não é um espaço inerte ou neutro, e é desse material que se faz o território). Se a composição da cidade é tomada como texto, e o território é tomado como discurso, a concepção de território quadrinístico é tomada

⁸⁸ Le territoire est une idée plurielle, multidimensionnelle, que pose, entre autres et en particulier, la question de l’identité, des identités, et des dynamiques partagées.

⁸⁹ La notion de « territoire » renvoie pêle-mêle à celle de territoire « de chasse » (au sens propre comme au figuré), de territoire collectif, public, privé, ludique, économique, de territoire de culture, de solidarité, de mémoire, de tradition, de territoire ethnique, physique, géographique, symbolique [...].

aqui como um efeito de sentido desse discurso; o território engloba a cidade em sua materialidade, apropriação e significação de certos aspectos dela.

Diagrama 4: Processo de territorialização



A interpretação de Rocha Júnior (2003) corrobora a presente proposta de olhar a cidade como texto, sem precisar, porém, entrar na problemática do binômio texto/discurso:

A cidade é um texto: obra escrita em conjunto, conjunto de palavras, de frases, de expressões. Está escrita no relevo, construída como um jogo de signos (uma ordem) que tem forma, sentido e intenção. Há nela partes distintas, mas que se integram em um todo no qual passa a fazer sentido. Há enredos formulados por vontades e desejos. Verifica-se ali um fazer que explica e justifica a história da cidade. História que ela própria produz e percebe. Mas, como não se lê um texto de um só modo, há entrelinhas, sentidos ocultos, silêncios, ignorâncias e esquecimentos – para além do visível, do imediato, do sensível e do perceptível. Para além daquilo que promove a diversidade de sentidos, tais sentidos pertencem ao mesmo texto. Trata-se assim, a cidade, de um texto polissêmico e metafórico. (ROCHA JÚNIOR, 2003, p. 4)

A primeira edição do *Salon International de la Bande Dessinée* (que seria renomeado FIBDA em 1996) ocorreu em 1973. Ao olhar Angoulême como a *capital da BD*, toma-se como território mais importante aquele construído em torno do objeto *quadrinhos*, o que não quer dizer que a

cidade seja limitada a isso. Há inúmeras outras manifestações artísticas e culturais, e para citar apenas alguns festivais: o *Festival de Jazz*, criado em 1976, e que se tornou, depois, o *Musiques Métisses*, o *Piano en Valois* e o *Gastronomades*, criados em 1994, dentre outros.⁹⁰ Além dos eventos, a cidade ostenta ainda edificações antigas o suficiente para justificar um investimento turístico. E sua lógica urbanística (ruas estreitas, alternância de locais altos e baixos que abrigam dispersamente as principais edificações e espaços de recepção de público) aparenta ser avessa a qualquer evento cuja programação variada exigisse do participante um deslocamento rápido entre uma atração e outra.

Ao contrário, por exemplo, do Festival Intercéltico de Lorient (que remete às raízes bretãs de uma cidade abrigando megalitos que datam do terceiro milênio a.C.) ou do Festival de Órgãos de Montauban (que valoriza o rico patrimônio eclesiástico deste altar de guerras religiosas), o Festival Internacional de Banda Desenhada parece não ter com o seu lugar de residência qualquer conexão óbvia⁹¹. (BERTHOU, 2013, p. 46)

No caso específico do FIBDA de 2015, cuja programação se espalhou por vários pontos da cidade, um participante podia dispensar vários minutos de deslocamento de uma atração a outra em pontos extremos da cidade, sob uma chuva fina sem trégua que chamou atenção até da mídia local, tomando mesmo um ar simbólico em razão do atentado à redação do *Charlie Hebdo*. “O céu faz cair a chuva sobre Angoulême como se ela chorasse”.⁹² (JONATHAN, 2015, web). Esse fragmento de reportagem atesta

⁹⁰ Mais informações sobre os festivais podem ser encontradas em <<http://www.angouleme-tourisme.com/248-festivals>>.

⁹¹ Contrairement, par exemple, au Festival Interceltique de Lorient (qui se réfère aux racines bretonnes d’une cité abritant des mégalithes datant du III^e millénaire avant Jésus-Christ) ou au Festival d’orgues de Montauban (qui met en valeur le riche patrimoine ecclésiastique de ce haut-lieu des guerres de religion), le Festival International de la Bande Dessinée semble n’entretenir avec son lieu de résidence aucun rapport évident.

⁹² Le ciel fait ruisseler la pluie sur Angoulême comme s’il pleurait. Disponível na página do jornal *Sud Ouest*. <<http://www.sudouest.fr/2015/01/30/angouleme-fete-charlie-et-le-pere-d-akira-1814670-813.php>>.

a apropriação de elementos além da materialidade textual para compor um todo significativo e multidimensional para a cidade, para o atentado, para o FIBDA, e, por fim, para os Quadrinhos em geral.

Os locais principais utilizados para a programação do evento⁹³ podem ser conferidos no mapa – que não inclui a programação do *festival-off*, atrações que seguem paralelas ao FIBDA, e que se nutrem da popularidade do evento, como a *BD Chretienne* (em diversos templos e catedrais da cidade) e a BD alternativa (no bar *The Moon Club*).

Figura 43: Mapa do FIBDA 2015




Fonte: Arquivo pessoal (folder do evento)

⁹³ Mais informações sobre a programação podem ser encontradas no dossier do evento, acessível em: http://www.bdangouleme.com/medias/2015/documents/2015_DOSSIER_PRESSE_FIBD_WEB.pdf.

Figura 44: Legenda do Mapa do FIBDA 2015

| Espaces commerciaux | Espaces Portenaires | Expositions | Spectacles et rencontres |
|--|--|--|--|
| LE MONDE DES BULLES - HALL 1 Place du Champ de Mars | ESPACE SELECTION OFFICIELLE CULTURA Place du Champ de Mars | EXPO LE DÉMON DU BIUES Théâtre | CONCERTS DE DESSINSP* RENCONTRES DESSINÉES Théâtre d'Angoulême |
| LE MONDE DES BULLES - HALL 2 Rue des Frères Lumière | ESPACE CAISSE D'EPARGNE Quartier Jeunesse - Chais Magells | EXPO ALEX BARBIER Hôtel St Simon | RENCONTRES INTERNATIONALES Vaisseau Moebius - Salle Nemo |
| MARCHÉ DES DROITS ET LICENCES (RIGHTS & LICENSING MARKET) Réserve aux professionnels Rue Raymond Poincaré | ESPACE POLAR SNCF Place Morengo | EXPO ANINA ET FROGA Quartier Jeunesse - Chais Magells | RENCONTRES INTERNATIONALES Espace Franquin |
| ESPACE PARABD Place des Halles | ESPACE SODASTREAM Le Monde des Bulles - Hall 2 | EXPO KINKY & COSY Musée d'Angoulême | RENCONTRES JEUNESSE ATELIERS - PROJECTIONS Quartier Jeunesse - Chais Magells |
| LE NOUVEAU MONDE Place New York | Expositions | EXPO JIM CURIOUS Quartier Jeunesse - Chais Magells | RENCONTRE DU CONSERVATOIRE Conservatoire Gabriel Fauré |
| LITTLE ASIA Cour Hôtel de Ville | EXPO CALVIN ET HOBBS Espace Franquin | EXPO CARNETS DE CERISE Bibliothèque St Martial | RENCONTRES DU NOUVEAU MONDE Place New York |
| PAVILLON CHINE Place St Martial | EXPO JIRO TANIGUCHI Vaisseau Moebius | EXPO À L'ECOLE DE LA BD Quartier Jeunesse - Chais Magells | FORUM POP CULTURE Auditorium ENJMIN / Le Nil |
| Jeune Public | EXPO LES MOOMINS Musée de la BD Quai de la Charente | EXPO L'EMPLOYE DU MOI Musée du Papier | EXPO LE SECRET DU RUBAN DU MONDE AU TUMUITE Cité de la BD |
| QUARTIER JEUNESSE Chais Magells - Quai de la Charente | EXPO JACK KIRBY Le Monde des Bulles - Hall 2 | EXPO GUILLAUME CHAUCHAT Pavillon Jeunes Talents | |
| PAVILLON JEUNES TALENTS* Square des Villes Jumelées | EXPO FABIEN NURY Espace Franquin | EXPO CASIERS JUDICIAIRES Palais de Justice | |
| | | EXPO SILLAGES Maison des Auteurs | |
| | | EXPO ASTÉRIX ENJMIN / Le Nil | |



© Festival international de la bande dessinée

Fonte: Arquivo pessoal (folder do evento)

Angoulême é, então, um *canalizador* de capital simbólico para os Quadrinhos, e o *Festival* é o seu ponto mais alto, pois ele põe em evidência os locais já consagrados à banda desenhada durante o ano todo (como a *Maison des Auteurs* e o *Musée de la bande dessinée*, para citar só dois dos muitos componentes da *Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image*) e *faz significar/dizer* os Quadrinhos em outros locais, por meio de recursos temáticos nos bares, cafés, restaurantes, lojas, praças públicas, igrejas, além de uma ocupação massiva nos meios de comunicação.

Os quadrinhos vão à missa

No capítulo I, tentei mostrar como a formação de um campo discursivo ocorre pelo *destaque* de determinados *agentes*, *materializações* e *práticas* em detrimento daqueles que podem ser de *interesse* de outros campos. A construção de um espaço quadrinístico, como vimos nas seções anteriores e, principalmente, no capítulo I, não é isenta da atividade de seus agentes e, também, não é imune ao *jogo de forças* que o campo estabelece

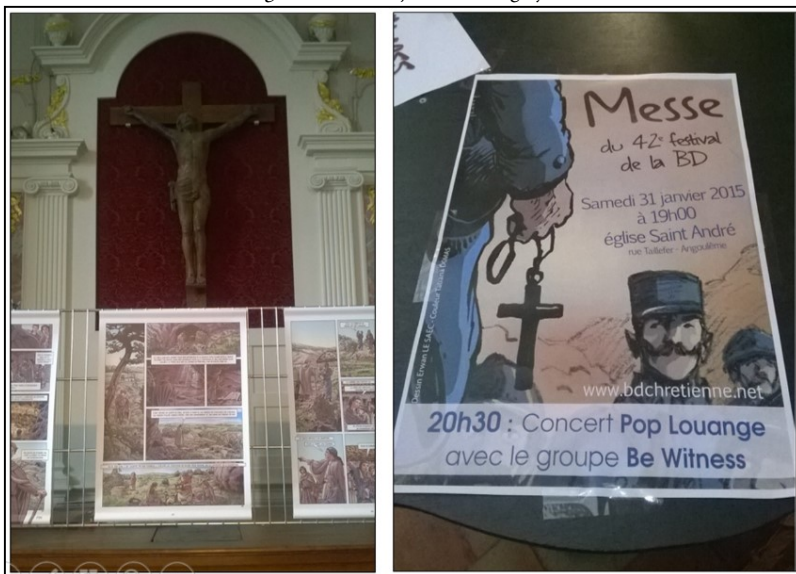
com outros discursos considerados *de fora* (que são, na verdade, apenas *periféricos*). De fato, a leitura que apresentei sobre a natureza interdiscursiva e mutável do(s) campo(s) discursivo(s) faz entender que a construção de *espaços específicos* nada mais é do que a *mise en relief* daquilo que tal campo preza, e que ocorre por meio de um *aparato de visibilidade* que esse mesmo campo cria.

A produção do espaço, seja o da rede urbana, seja o intraurbano, não é o resultado da “mão invisível do mercado” [...] ou de um capital abstrato que emerge de fora das relações sociais. É consequência da ação de agentes sociais concretos, históricos, dotados de interesses, estratégias e práticas espaciais próprias, portadores de contradições e geradores de conflitos entre eles mesmos e com outros segmentos da sociedade. (CORRÊA, 2013, p. 43)

Levando isso em conta, nesta seção, pretendo abordar, a título de exemplo, os quadrinhos cristãos nos campos religioso e quadrinístico, e a construção de um espaço de sustentação para os quadrinhos por via de agentes proeminentes do campo religioso. Para isso, apontarei alguns aspectos do CRIABD (*Centre Religieux d’Information et d’Analyse de la Bande Dessinée*), centro de pesquisa de quadrinhos, bem como alguns elementos constituintes dos campos quadrinístico e religioso envolvidos.

Fundado em Bruxelas em 1985, o CRIABD tem sido o principal promotor dos quadrinhos cristãos (*BD chrétienne*, como se diz em suas publicações) franco-belgas, tendo presença em diversos festivais de quadrinhos na Europa, como os festivais de Angoulême, de Anzin St. Aubin e o de Lyon. Durante o FIBDA 2015, o Centro organizou exposição de alguns autores, dentre elas *Jijé: centenaire d’un maître de la BD*, que ocorreu na *Cathédrale Saint-Pierre*. O espaço físico da igreja foi ressignificado à ocasião do FIBDA, com painéis e mesas para autógrafos por muitos cantos, bem como uma área para divulgação das publicações do CRIABD. Durante o evento, ocorreu até uma missa para a bênção dos autores, na *Église Saint André*.

Figura 45: Presença da BD na igreja



Fonte: Arquivos pessoais

O CRIABD é dirigido pelo Frei Roland Francart, e tem como objetivo declarado divulgar a riqueza da BD cristã e se fazer presente no mundo dos quadrinhos⁹⁴. Além de atuar na França e Bélgica, o Centro conta com correspondentes e colaboradores da Alemanha, Equador, Holanda, Itália, Portugal, Romênia e Suíça. No *site*, o CRIABD declara que:

[...] a BD cristã é um parente muito pouco conhecido do mundo da BD apesar de numerosas obras marcantes. Por outro lado, a BD cristã é uma maravilhosa ferramenta de aprendizagem e de iniciação à reflexão religiosa. Enfim, as igrejas cristãs têm negligenciado um pouco a mídia popular BD, contemporânea, contudo, do cinema.⁹⁵ (CRIABD)

⁹⁴ Mais informações sobre o CRIABD podem ser encontradas em seu site: <<http://www.criabd.be/>>

⁹⁵ [...] la BD chrétienne est un parent assez mal connu du monde de la BD et cela malgré de nombreuses œuvres marquantes. D'autre part la BD chrétienne est un merveilleux outil

O CRIABD também administra uma revista trimestral especializada em quadrinhos cristãos, a *Gabriel*, que informa e analisa as novidades em BD cristã e/ou religiosa, e, também, promove o *Prêmio Gabriel*, em várias categorias, que recompensa a melhor BD cristã publicada no ano. Tanto na revista quanto no *site*, há espaço para entrevistas de autores desse meio.

Como se vê, o Centro constitui um complexo aparato sociodiscursivo que, embora não seja o seu objetivo direto, dá *sustentação* ao objeto *quadrinho* enquanto mídia capaz de levar qualquer mensagem, inclusive a cristã. Também, por meio das práticas instituídas pelo Centro, autores cristãos que, porventura, não ocupam no campo quadrinístico o mesmo lugar de prestígio dos quadrinistas *mundanos* têm maior chance de angariar um público específico.

Quando indagado a Jean-François Kieffer, quadrinista vencedor de três prêmios relacionados a quadrinhos cristãos, o que representa para ele tais premiações, ele afirmou: “[...] quando me acontece de receber um prêmio, é muito motivador. De fato, espero um dia ter um prêmio ‘profano’, isso seria um reconhecimento profissional”⁹⁶ (KIEFFER, 2015, s. p.). A resposta soa sintomática de uma realidade entre os campos: embora o campo religioso recorra à autoridade do *discurso constituinte* do qual é devedor em sua formação, ele não tem condições, ou melhor, *autoridade*, para julgar a BD em seus padrões ínsitos, como a qualidade técnico-narrativa, os recursos de linguagem ou a história em si. Se tivesse essa pretensão *mundana*, contrariaria a lógica do campo religioso, e, possivelmente, receberia resistência por parte de pesquisadores comprometidos unicamente com a lógica quadrinística; além do mais, uma vez que a igreja, metonimicamente representada pelo CRIABD, atribui a si mesma a autoridade para julgar as produções discursivas religiosas por via das BDs, ela delimita uma área de atuação só dela.

d'apprentissage et d'initiation à la réflexion religieuse. Enfin, les églises chrétiennes ont un peu négligé le média populaire de la BD, contemporain cependant du cinéma.

⁹⁶ [...] quand il m'arrive de recevoir un prix, c'est très motivant. En fait, j'espère un jour avoir un prix « profane », ce serait une reconnaissance professionnelle.

Para prosseguir com as reflexões, cabe uma pergunta provocativa: por que o CRIABD organiza o *Prêmio Gabriel* em torno dos quadrinhos de cunho religioso, mas não organiza uma premiação para a melhor homilia dominical? Ou melhor, por que nunca se ouviu falar de uma premiação assim no campo religioso? Porque as premiações desse tipo visam reconhecer o Autor enquanto correlato da Obra, mas é a *persona* do autor que recebe o prêmio. E, ao contrário do que ocorre nos discursos autoriais, o campo religioso estrutura-se, não especialmente para dar visibilidade a Autores, mas sim para fazer crer a *Palavra Divina*. Os Autores religiosos parecem sempre falar em nome de uma Fonte maior.

Os discursos autoriais, como é o caso dos Quadrinhos e da Literatura, colocam o nome de Autor como centro de muitas de suas atividades. Isso quer dizer que em torno desse nome, e para que esse nome exista como nome de Autor, um sem-número de atos languageiros são estabelecidos. A Religião também pode instituir Autores, embora sua atividade no campo discursivo não consista nisso (pergunto se, como discurso constituinte, o discurso religioso poderia, então, instituir um espaço de atividade autorial, no qual agentes do campo religioso tendam a construir para si uma imagem de Autor: assim, mesmo não sendo fundamentais os nomes de Autores, haveria Autores na Religião, esses, talvez, *autorizados* pela mesma fonte sagrada de onde tal discurso retira seu caráter constituinte). Em relação aos Quadrinhos e à Literatura, caberia perguntar: essas instituições discursivas se manteriam como são hoje sem seus regimes de autorialidade, quero dizer, se lhes fossem extraídas as atividades que visam criar Autores e Obras, elas ainda seriam reconhecíveis, cada uma, como instituição quadrinística ou literária? A resposta seria negativa, creio. Mas já para a instituição discursiva religiosa, pouco importa se há agentes que sejam conhecidos de um público, que tenham um conjunto de textos que represente sua obra, que gozem de um estatuto autoral, cabendo-lhe a autoridade de um autógrafa.

Em relação ao lugar que os quadrinhos considerados *religiosos* ocupam no campo religioso, pode-se afirmar que ele não é central. Os quadrinhos cristãos, como são classificados pelo CRIABD, disputam um lugar na agenda religiosa com gêneros mais legitimados, como a homilia, o

sermão, o folheto missal, dentre inúmeros outros. Os quadrinhos cristãos não são tomados pelo público religioso por serem quadrinhos, mas sim por terem uma mensagem de cunho religioso.

Do ponto de vista do campo religioso, uma banda desenhada, em geral, é periférica, e uma banda desenhada cristã é, ocasionalmente, menos periférica, mas nunca central. A abordagem proposta pelos pesquisadores do CRIABD não é a mesma proposta pelos quadrinistas e teóricos da nona arte não ligados a esse centro de pesquisa: enquanto os primeiros estão empenhados em revelar e interpretar as mensagens religiosas contidas num segmento muito restrito da produção quadrinística, os outros estão empenhados, por exemplo, em fazer legitimar a BD como objeto artístico, cultural ou intelectual dentro do panorama das artes e das mídias, ou em explicar o processo de significação da linguagem empregada nos quadrinhos, ou, ainda, em evidenciar o potencial comunicativo e/ou representativo dos quadrinhos em sua historicidade, para citar apenas algumas possibilidades.

Em contrapartida, do ponto de vista do campo quadrinístico, qualquer quadrinho cristão é mais central do que poderia ser no campo religioso, pois, antes de tudo, o campo quadrinístico fundamenta-se pela criação de obras de quadrinhos, seja qual for a temática. Seja ela religiosa ou mundana, a temática tende a variar tanto que é menos um elemento de legitimação do que seria o próprio domínio das técnicas narrativas e languageiras de uma história em quadrinhos. Uma obra como *Borgia*, de Manara e Jodorowsky, que denuncia a corrupção e lascívia no Vaticano, ainda que apresente uma arte e narrativa soberbas, não reforça a mensagem cristã, sendo, então, desinteressante para o CRIABD. Mas no campo quadrinístico, a obra goza de inquestionável posição central, tendo sido traduzida para diversas línguas e reeditada várias vezes. Por outro lado, diversos quadrinhos assumidamente cristãos analisados pelo CRIABD são mais conhecidos nesse nicho restrito do que pelo público em geral. O campo, conclui-se, além de ser um lugar de poderes, é também um lugar de interesses.

FAZER-SE EXISTIR PELAS TROCAS SIMBÓLICAS

As obras de arte, literárias ou quadrinísticas, estão integradas a um sistema formador de capital simbólico que faz transcender as materialidades de uma instituição, não se limitando a um conjunto de textos, mas incluindo nesse sistema um conjunto de práticas e um conjunto de agentes (ambos desenvolvidos para esse e nesse sistema). Esse sistema incorpora, então, incontáveis elementos organizados e ordenados, porém, igualmente dispersos e imprevisíveis, de modo que a alteração de um deles pode alterar todo o sistema, logo, toda a sua economia, e, por fim, toda a forma de interação dos agentes envolvidos. Para compreender o funcionamento desse sistema, apoio-me, sobretudo, no conceito de campo discursivo e de outros a ele atrelados.

A construção de uma obra pode obrigar o seu autor a pesquisar ou confrontar elementos considerados de fora de sua esfera de atividade, e esse percurso genético pode lançar o autor (e, futuramente, a obra) a diversos campos discursivos. Presume-se que Sacco, com suas reportagens em quadrinhos, por exemplo, seja mais lido por jornalistas do que os *X-Men* de Jim Lee. Os modos de circulação das obras de Sacco, então, possibilitariam que ele fosse tratado pelos seus leitores como um repórter-quadrinista. Da mesma forma, são questionáveis as razões que levaram a obra autobiográfica e documental *Maus* a ganhar o prêmio *Pulitzer* em 1992, destinado ao jornalismo (já tendo a obra sido premiada em 1986 pela *National Book Critics Circle* como melhor biografia, além de outros prêmios); ou as razões de uma tradução intersemiótica para quadrinhos d'*O Alienista* machadiano vir a ganhar o prêmio *Jabuti* em 2008 como *Melhor obra didática e paradidática do ensino fundamental ou médio* – uma categoria que posiciona esse quadrinho em concorrência com outras obras não quadrinísticas⁹⁷.

⁹⁷ No *site* do Prêmio, vê-se que, concorrentes ao mesmo prêmio, estiveram como 2º lugar: *Coleção História em projetos, 4 volumes*, de Conceição Oliveira e Carla Miucci, e 3º lugar: *Série (En)cantos do Brasil (Caminho das pedras; No coração da Amazônia; Faces do Sertão*, de Shirley Souza, Manuel Filho e Luís Fernando Pereira, citando apenas a

Outro exemplo bem peculiar é o caso de Étienne Davodeau, de cuja obra *Les ignorants* (*Os ignorantes*) ganhou o *Gourmand Awards*, em 2012, na França, como *Melhor livro sobre vinhos do ano* (*Meilleur Livre du Vin de l'Année*). Nota-se que o vinho, na França, é um elemento de muita importância ligado a vários de seus aspectos culturais, servindo de base, inclusive, para a construção de diversos imaginários sociodiscursivos sobre os franceses. Assim, o quadrinho de Davodeau abre-se a um público possivelmente distinto daquele que frequentaria os eventos quadrinísticos ou livrarias especializadas em busca desse tipo de publicação. Por sua temática, ele concorre não apenas com outros quadrinhos, mas também com livros ligados à produção de vinhos e à gastronomia francesa.

Les ignorants conta a história de uma iniciação cruzada: Davodeau, quadrinista, e Richard Leroy, vinicultor, fizeram um acordo em que cada um ensinaria ao outro sobre o seu ofício. A narrativa se desenvolve com detalhes sobre cada ofício, desde a preparação da terra e/ou do roteiro da história (que se desenrolava nos cadernos de notas do autor), passando pelo plantio e/ou croquis, pela colheita das uvas e/ou impressão das páginas, e terminando com inúmeras sessões de *dédicaces* com direito a vinhos produzidos por Leroy.

Figura 46: Davodeau e Leroy em campo



Fonte: www.culturebox.francetvinfo.fr

Figura 47: Davodeau e Leroy em *dédicasse*



Fonte: Le blog d'Olif

premição de 2008 nessa mesma categoria. Se elencarmos todas as obras que disputaram nessa categoria, veremos que um campo muito distinto se forma, diferente daquele em que cada uma é posicionada normalmente.

A banda desenhada de Davodeau é um exemplo prático de como as trocas simbólicas podem ocorrer entre diferentes agentes no campo discursivo a fim de sustentar os seus papéis, com maior ou menor legitimidade. O percurso de produção das duas “obras” assume dimensões altamente simbólicas. Para Bodin (2012), pouco a pouco, as duas personalidades descobriam-se: de um lato, Étienne buscava compreender o que ligava o vinicultor à sua vinha; do outro, Leroy lia autores como Baru, Spiegelman, Moebius, dentre outros.

Figura 48: Les ignorants.



Fonte: Davodeau, 2011

“Posso visitar?”

“Certamente. Com Fabien e Étienne, estaremos nesta máquina. Até mais tarde...”

“Nada mal, não?”

“Sim... Um pouco avermelhado, talvez?”

Diria que *Les ignorants* tem um caráter *documental* (ela registra o *modus operandi* de uma BD e da produção de vinhos), *biográfico* (conta, de certa forma, parte da vida de Leroy), *autobiográfico* (ao contar também a experiência do próprio autor) e *metalinguageiro* (por utilizar uma BD para contar como se cria uma BD). É uma obra rica em fenômenos discursivos já comumente estudados, de modo que sua abordagem poderia dar-se a partir de muitas linhas teóricas e exemplificar um sem-número de conceitos em AD.

Da mesma forma, o campo pode instituir práticas que se tornem *habitus* com o consenso de seus agentes, como é o caso das sessões de autógrafos de quadrinistas, muito comuns hoje, mas foram inexistentes na

instituição quadrinística por muito tempo. Mais importante do que dizer quando foi registrada a primeira sessão de autógrafos quadrinística é buscar saber o que significa essa prática para o campo, quais os efeitos que esse rito de reconhecimento traz para a obra, o autor e o leitor. Não se pode reduzir essa questão a uma estratégia de mercado apenas, por serem as livrarias as principais agenciadoras desse *habitus*. No âmbito da produção francófona de quadrinhos, ainda que as sessões de autógrafos alavanquem as vendas, o fato é que não há espaço para todos os autores.

E ademais, os quadrinhos concorrem com outras publicações no ramo cultural e de entretenimento. E, no caso ainda da produção francófona, eles não angariariam a maior parte do setor⁹⁸, apesar das livrarias especializadas e dos eventos de chamariz do público: como o *48h BD*, evento em que as livrarias oferecem quadrinhos gratuitamente e/ou a 1 euro – dentro de uma seleção previamente divulgada. A grande maioria dos quadrinhos oferecidos são o número 1 de uma série regular ou em lançamento, porém, com uma encadernação inferior àquela do circuito normal.

Não haveria como prever o funcionamento de um campo, pois é de sua natureza movimentar também elementos aparentemente externos à sua instituição, levando o analista a descrever infundavelmente as práticas sociodiscursivas, as materializações e os papéis atribuídos a agentes característicos desse campo, sempre estabelecendo, assim, relações interdiscursivas no decorrer da análise. Portanto, as alterações no campo ocorrem contínua e interdiscursivamente; são elas as trocas de bens simbólicos que dão sentidos às suas práticas.

⁹⁸ Segundo Evans (2015), a prática de leitura de quadrinhos numa população acima de 15 anos, na França, é três vezes menos corrente que a leitura de imprensa (quotidiana e magazines) e duas vezes menos corrente que a leitura de romances, durante os doze últimos meses, considerando que alguns leitores podem se enquadrar em mais de uma categoria. O que o levantamento mostra é a porcentagem de quadrinhos lidos dentro de uma gama de gêneros, e não a porcentagem de leitores exclusivos de cada gênero. Em todas as faixas etárias classificadas acima dos 15, o romance é quantitativamente mais lido do que os quadrinhos.

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar [...] os actos dos produtores e as obras por eles produzidas [...] (BOURDIEU, 1989, p. 69)

Nas subseções seguintes, pretendo abordar alguns elementos situacionais aparentemente considerados externos ao campo quadrinístico, mas que interferem na construção e na troca de seu capital simbólico. A externalidade mencionada não significa falta de pertinência de um elemento a um campo, mas sim que se leva em conta elementos que ocupariam a periferia do campo discursivo (um agente, um gênero, um tipo de *habitus*, como discuti no capítulo I).

Num primeiro momento, trato de aspectos enunciativos em torno do nome de Autor, de modo a evidenciar que esse nome é revestido e investido de capital simbólico, chegando mesmo a ser o objeto de busca, de desejo, de consumo. Para isso, foco a situação de uma sessão de autógrafos e o papel da assinatura na legitimação da Obra e do Autor. Em seguida, trato da presença dos quadrinistas Moon e Bá e do romancista Milton Hatoum no *Salon du Livre*, em Paris, e das relações assimétricas de concorrência com a Literatura aí estabelecidas. Termino, então, abordando aspectos da crítica quadrinística, a fim de mostrar como essa instância não é homogênea.

Aparentemente distintas, as três situações das quais trato a seguir têm em comum o fato de necessitarem da presença de agentes que ocupam zonas fronteiriças ou mesmo alheias à cena quadrinística, mas que, no entanto, são fundamentais para a configuração do campo quadrinístico, numa relação claramente interdiscursiva.

A assinatura de autor e suas implicações

Reduzir os estudos sobre o *funcionamento da autoria* (que é também o *funcionamento de um nome próprio* no contexto de uma prática institucional específica) ao entorno pragmático dos direitos autorais seria relegar à periferia toda a importância que a Renascença estabeleceu para o papel do artista e das obras no cenário cultural mundial. Como afirmou Bagnariol (2004), foi na Renascença que a concepção de artista e obra de

arte que conhecemos hoje começou a se consolidar, e a assinatura do autor acabou por se tornar parte fundamental da obra e do processo de reconhecimento do artista.

É verdade que faltaria ainda mais de dois séculos para que a autoria se tornasse uma questão jurídica, mas é fato que, bem antes disso, o *nome de um artista* já estava sendo convencionalmente imbuído de significados e valores a tal ponto de determinar toda uma sorte de práticas institucionais em torno dele: antes dos *direitos de autor*, esses agentes, cuja atividade linguageira os distinguiu dos demais, já se beneficiavam dos *louvores de autor*, ou seja, do reconhecimento estatutário resumido em seu nome. Bem antes de indicar uma propriedade, a *assinatura* (que é um *senal* específico), *assinava* a qualidade de uma peça que poderia ser ajuntada a outras de igual *status quo*.

Com os avanços tecnológicos e formulações de leis e contratos, não mais é preciso hoje assinar todas as páginas de uma obra para minar a dúvida sobre a autoria (como era necessário nas páginas dos estudos renascentistas). Mas a assinatura não se extinguiu por isso; antes, ela se adaptou a diferentes contextos. Nesta seção, abordo algumas características da *assinatura* no contexto dos Quadrinhos enquanto discurso autorial, e, mais especificamente, em uma situação de sessão de autógrafos.

Três funções da assinatura no discurso autorial

O que fundamenta a prática da *dédicace*⁹⁹ de uma obra? Que rito é esse e o que ele altera no estatuto da obra, do autor e do leitor? Quem pode autografar uma obra e para quem ela é dedicada? Assinar é uma prática comum a muitas pessoas, mas as situações que as levam a fazê-lo são regidas por regras tão específicas que podem modificar tanto o signatário quanto a própria situação. Como disse Fraenkel (1992), assinar é um ato que não é

⁹⁹ No campo quadrinístico francófono, é comum a prática da *dédicace* – uma sessão de autógrafos – quando um autor de BD lança sua obra. E nos grandes eventos da área, são organizados *stands* de cada autor, mesmo que este não esteja lançando obra alguma. Destaque para os *déssinateurs* (desenhistas), que fazem suas *dedicatórias* acompanhadas de uma marca tão pessoal quanto a própria assinatura: um desenho.

nem estritamente escrever e nem estritamente desenhar, mas um meio-termo entre os dois: o nome próprio fornece a base linguística, o alfabeto e as formas das letras, mas a mão deve estar *treinada* a transformar esses elementos em um material gráfico personalizado e convencional, que tem um pouco de escrita e de imagem.

A assinatura é o vestígio de um verdadeiro sistema de signos de identidade do qual se desprende no séc. XVI e, desde então, persiste sozinha como um signo isolado. Além disso, ela pertence a esses signos chamados de “validação” cuja função é transformar algum documento escrito em ato jurídico. É, então, no interior de um universo de signos e de práticas que se deve inseri-la se queremos dar ao signo sua dimensão verdadeira.¹⁰⁰ (FRAENKEL, 1992, p. 7)

Nos discursos autoriais, a assinatura é um signo que apresenta três importantes funções, a saber, a de *individualização* do signatário (marcar a sua presença e singularidade), a de sua *autorialização* (reconhecer o seu nome de Autor e autoridade enunciativa) e a de *validação* (validar esse processo de instituição de si e de sua obra). Essas funções são interdependentes, cada uma se nutre do processo que a outra desencadeia.

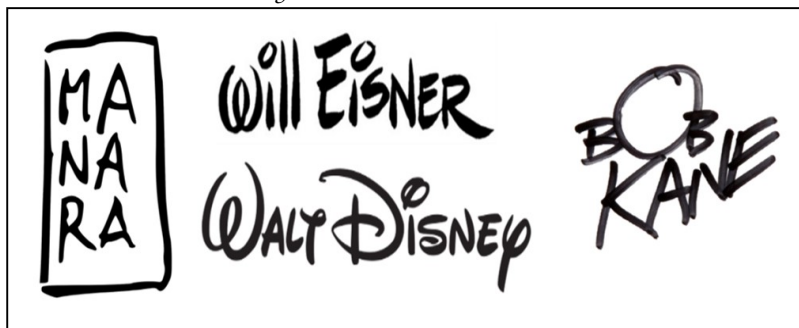
Enquanto signo de individualização, a assinatura é única, intransferível e inalienável. A assinatura não aponta apenas para o autor, uma vez que o nome próprio citado, por exemplo, numa biografia, numa entrevista ou na capa de uma obra, já cumpriria esse papel. Por meio dela, é o fenômeno da presença consciente de um indivíduo que deve ser certificado em relação a fenômenos outros e de naturezas sociodiscursivas diversas (tal como o *silêncio*, a *presença* é um fenômeno discursivo de difícil representação, mas que é parte da formação de sentidos).

Mas a assinatura é um signo que faz referência também à singularidade do autor, da pessoa que assinou/assinou sua *marca* – a

¹⁰⁰ La signature est le vestige d'un véritable système de signes d'identité dont elle se détache au XVIe siècle et, dès lors, persiste seule, tel un signe isolé. En outre, elle appartient à ces signes dits de « validation » dont la fonction est de transformer un quelconque document écrit en acte juridique. C'est donc à l'intérieur d'un univers de signes et de pratiques qu'il faut l'insérer si l'on veut rendre au signe sa dimension réelle.

assinatura não se limita ao nome propriamente dito. De fato, alguns desenhistas têm uma marca tão estilizada para a assinatura, que ela difere em tudo de caracteres linguísticos. E não é raro encontrar autores que, literalmente, desenham a sua assinatura. A enunciação gráfica, que traz com ela um *efeito-assinatura*, de acordo com Stefanelli (2012), é também uma *impressão-assinatura*, um traço idiossincrático que remonta à relação existente entre a subjetividade do autor e o corpo treinado do desenhista (STEFANELLI, 2012).

Figura 49: Assinaturas de Autores



Fonte: Desconhecida

Diferentemente do que ocorre nas esferas jurídicas, comerciais e/ou políticas, em que o signatário pode subscrever seus poderes, nas *dédicaces* não se pode dar um autógrafo por procuração. Não se trata, portanto, de qualquer signatário, mas da *persona* de um Autor. Trata-se de um sujeito previamente reconhecido e individualizado por uma função: a de ser porta-voz de um nome de Autor, sendo esse o segundo elemento para o qual aponta o signo da assinatura.

Com a função de autorização (ou, no caso dos discursos autoriais, de autorialização), assinatura dá ao objeto assinado um nome próprio por ele responsável e/ou possuidor de certo *status quo* dentro de um contexto, de uma convenção. Amparada pela instituição discursiva, a *persona* que autografa uma obra não o faz em seu nome (embora faça *o seu* nome), antes, ela autografa em nome dessa mesma instituição da qual é porta-voz. Numa sessão de autógrafos, o autor utiliza o seu pseudônimo ou nome de

Autor, e não o seu nome civil (Walt Disney, e não Walter Elias Disney, por exemplo).

O terceiro elemento para o qual a assinatura aponta é a *obra* enquanto *Obra*. A performatividade instituída no ato de autografar uma obra só se fundamenta em razão desta última. Essa não é uma constatação tão óbvia quanto parece, pois o que está em jogo não é puramente a existência da obra para que se possa autografá-la, mas sim um ritual de dupla legitimação cujo instrumento é a assinatura. Ou seja, o autógrafo não existe *porque* a obra existe, mas ele existe *para que* a obra reafirme sua existência.

Ao trabalhar com o binômio Autor-Obra – *l’homme-et-l’œuvre* –, vê-se que a performance da sessão de autógrafos coroa também o Autor como enunciado (e não apenas como sujeito). A assinatura, em relação à obra, tem, assim, a função de validação. Ela valida o objeto assinado – o quadrinho, o romance, a pintura – como Obra, pois porta um nome de Autor. Ao mesmo tempo, ela valida o Autor em sua dimensão personificada, pois só a *persona* pode autografar sua Obra.

Dos muitos ritos institucionais nos quais a assinatura é fundamental (o casamento civil, o contrato de trabalho, o decreto de Lei, por exemplo), a sessão de autógrafos é um daqueles em que a própria assinatura é também uma meta, e não um estatuto ou ações ulteriores dependentes e/ou conseqüentes dela. Ela é, ao mesmo tempo, o ato (“eu autógrafo”) e o resultado do ato (“o autógrafo”).

A presença de uma assinatura pode modificar radicalmente a natureza de um ato, é ela que lhe confere esta autenticidade sem a qual a escrita restaria como letra morta. Esse poder, a assinatura o deve à sua função principal, aquela de servir de signo de validação.¹⁰¹ (FRAENKEL, 1992, p. 18)

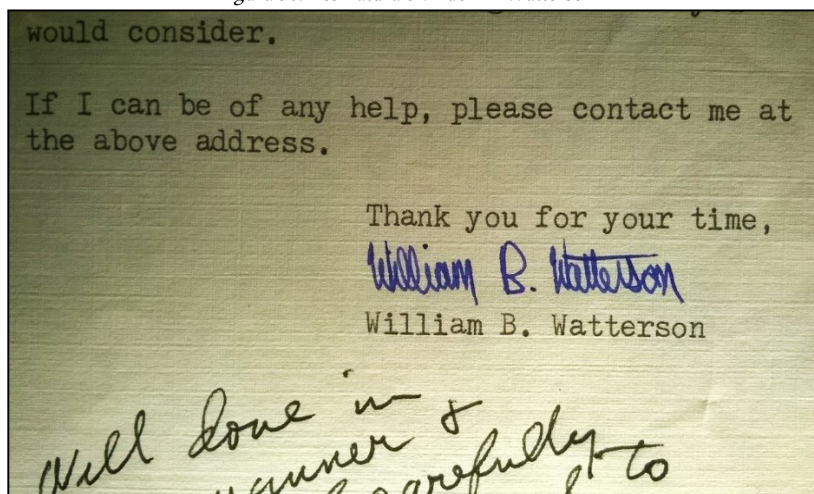
Embora atualmente o signo da assinatura esteja presente e seja fundamental em incontáveis esferas de atividade, cada situação de uso confere-lhe um estatuto próprio, intimamente ligado à prática em questão.

¹⁰¹ La présence d'une signature peut modifier radicalement la nature d'un acte, c'est elle qui lui confère cette authenticité sans laquelle l'écrit resterait lettre morte. Ce pouvoir, la signature le doit à sa fonction principale, celle de servir de signe de validation.

A assinatura adquire valor diferente a depender do universo de signos e de práticas no qual ela está inserida. A assinatura é, em muitos sentidos, uma representação. Compreender o que ela representa depende de saber suas condições de uso e sua eficacidade, que transita entre a identidade e a autoridade. Isso explicaria o fato de uma falsificação da assinatura ser considerada uma transgressão, sendo também uma questão de princípios variáveis segundo a ordem social em que ela ocorre.

A assinatura de um contrato de edição, por exemplo, tem um valor diferente daquela empregada em uma sessão de autógrafos – a primeira situação pode exigir que a *persona* assine com o seu nome próprio de registro civil, já a segunda exige o nome de Autor, comumente na forma de pseudônimo. Bill Watterson, em uma carta ao editor Bill Yates, da *King Features*, assinou com o seu nome civil, William Boyd Watterson.

Figura 50: Assinatura civil de Bill Watterson



Fonte: Arquivo pessoal

Para os discursos autoriais, a prática da assinatura do pseudônimo de Autor está amparada por toda uma instituição discursiva, quero dizer, a prática do autógrafo é tão mais prevista e esperada sem estranhamento

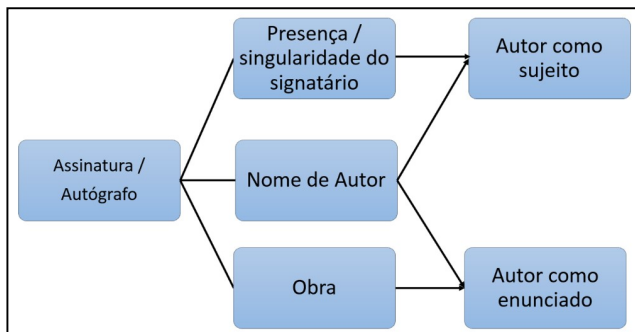
quanto maior for o reconhecimento do capital simbólico de tal instituição¹⁰². A assinatura apresenta-se, assim, nessa situação amplamente performática, como um elemento constituído e constituinte da autorialidade, e “se ela caracteriza o signatário, revela igualmente uma certa concepção social da identidade do indivíduo”¹⁰³ (FRAENKEL, 1992, p. 8). Em resumo, uma sessão de autógrafos é um rito que faz comprovar a existência da *persona* do Autor, a distinção de seu nome em relação a um nome qualquer, e, não menos importante, a existência de uma Obra.

O nome de Autor é o pilar central do rito da *dédicace*. É em torno dele que esse ato de linguagem adquire o seu valor simbólico. Esse nome já é resultado de investimento prévio por parte de toda a instituição discursiva. A assinatura, quando referencia esse nome e confirma sua corporalidade (pois ela deve ser uma ação de próprio punho), legitima a *persona* como sujeito dessa instituição – faz-se o *quadrinista* em sua função. E quando ela referencia, ao mesmo tempo, o nome e a Obra, ela legitima o Autor como um enunciado construído nessa instituição. Essa distinção foi melhor abordada no capítulo II, mas pode ser sintetizada também pelo diagrama a seguir:

¹⁰² Não há motivos para estranhamento o fato de que um músico possa autografar um disco de sua autoria para um fã. Aliás, o fato dele ter um disco para ser autografado, e de que isso venha a acontecer, é um atestado de reconhecimento do músico (o que não quer dizer que seja um bom músico, mas sim de que ele é reconhecido no Discurso Musical). Por outro lado, não é esperado que um padre autografe um disco ou um livro para ser reconhecido dentro do Discurso Religioso como um seu representante legítimo. De fato, a maioria não o faz. Mas há aqueles, como os padres Fábio de Melo e Marcelo Rossi, que são também reconhecidos por um trabalho musical, havendo a possibilidade de autografarem suas obras. Esses agentes se destacam no campo religioso por excederem a atividade que é esperada deles. Conclui-se que o interdiscurso se manifesta nos Discursos também por meio de práticas institucionais compartilhadas, replicadas ou mimetizadas.

¹⁰³ [...] la signature, si elle caractérise le signataire, révèle également une certaine conception sociale de l'identité de l'individu [...].

Diagrama 5: Funções da assinatura no discurso autorial



Em suma, a assinatura em uma *dédicace* opera, ao mesmo tempo, a cisão e a união do sujeito, do nome e da obra. Mas como não há razão de existir uma *dédicace* sem o dedicatário, esse assume um papel tão importante como o do autor nesse tipo de situação comunicativa. Para essa situação ser consolidada, o nome do Autor precisa transitar por todos os regimes de autorialidade (delocutivo, elocutivo, alocutivo e perlocutivo) e espaços de subjetivação (de canonização, associação, sustentação e recepção).

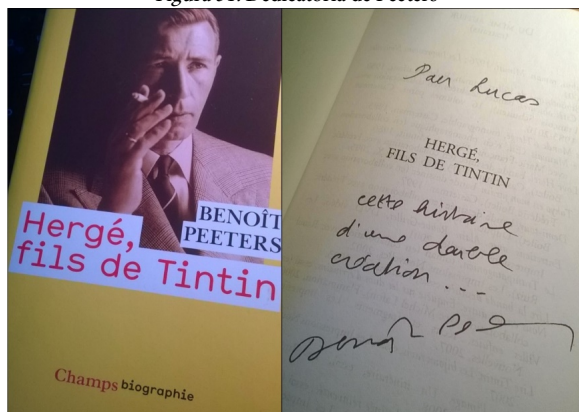
A quem dedico?

A situação de comunicação de uma sessão de autógrafos tende a ser de regime alocutivo: autor e leitor compartilham uma mesma cena englobante, ambos estão inseridos no discurso quadrinístico. Mas em alguns casos, essa situação pode ser de regime perlocutivo e/ou elocutivo: o leitor pode estar ali em nome de outrem, a obra assinada pode vir a tornar-se um presente, por exemplo. Isto é, endereçada a outra pessoa. E como, ritualisticamente, o autor pergunta a quem deve dedicar a obra, é nessa ocasião que é demarcada a categoria de leitor com um certo nome.

No exemplo a seguir, Peeters sintetiza sua obra *Hergé, fils de Tintin* – que reflete sobre como o nome *Hergé* deve a sua fama à notoriedade

adquirida pelo seu personagem Tintin – com os dizeres: “Para Lucas, esta história de uma dupla criação...”¹⁰⁴.

Figura 51: Dedicatória de Peeters



Fonte: Arquivo pessoal

Além de instituir um lugar para o leitor, a *dédicace* quadrinística pode também instituir *cenografias* no plano textual, ficcionalizando a imagem do leitor. Isso ocorre quando o quadrinista atrela à sua dedicatória um desenho que dialoga com o leitor, que o convoca e simula uma situação de interação, ainda que breve. Há sutis diferenças quando o quadrinista desenha um personagem do quadrinho em questão, e o *encena* a dialogar com o sujeito destinatário da *dédicace*, e quando o quadrinista usa o desenho do personagem apenas como *ilustração*, e escreve a dedicatória em sua própria voz, em seu próprio nome, aproximando sua *persona* da pessoa do leitor.

No exemplo a seguir, na dedicatória feita por Bloz, o personagem faz um monólogo em que cita a pessoa de Corinne e Jean-Luc. Em tradução livre, ele disse algo como: “Tenho que ser bom nos registros de Corinne e Jean-Luc... É ele que se ocupa de meus fundos de poupança...”¹⁰⁵. O leitor

¹⁰⁴ Pour Lucas, cette histoire d'une double création...

¹⁰⁵ Faut que je sois bon sur les dossiers de Corinne et Jean-Luc... C'est lui que s'occupe de mon prêt à la caisse d'épargne alors...

habituaado reconhecerá os balões de fala do personagem. Já a segunda dedicatória, de Emmanuelle Brillet, a autora fala por si mesma, e registra a situação de comunicação: “Após a oitava dedicatória, estou um pouco cansada, obrigada por sua paciência”¹⁰⁶.

Figura 52: Dedicatórias de Bloz e Emmanuelle Brillet



Fonte: www.bededicaces.free.fr

A reflexão sobre uma categoria ou instância leitor nos discursos autoriais enfrenta o seguinte paradoxo: embora o leitor seja, de fato, aquele que lê, e como a atividade de leitura não deixa obrigatoriamente um registro, o preenchimento da posição leitor, no campo discursivo, se dá pela análise de fatores muito distintos da leitura propriamente dita.

A reflexão sobre o estatuto do leitor no campo quadrinístico engendra o avesso daquela questão *foucaultiana*: afinal, o que é um leitor? Quem pode dizer-se leitor? Quem, num discurso autorial, tem mais autoridade para instituir nominalmente uma categoria de leitor do que o próprio autor? Por que o leitor precisa inscrever-se? De onde vem sua necessidade de inscrever-se na instituição, no campo, de ser reconhecido como *leitor de um tal autor*?

¹⁰⁶ À Jean Luc! Après la 8ème dédicace, je suis un peu fatiguée, merci pour votre patience.

A instância leitor não exige, de fato, a leitura da obra, muito embora, haja o leitor de verdade. Como se dizer leitor de uma obra, de um determinado autor? Que posicionamento é esse, no campo, em que a leitura efetiva da obra ou a posse da obra não são garantias de ser reconhecido como o leitor? Bastaria ler ou ter uma obra para se dizer leitor? Mas o que o prova? Parece haver aí o cerne dessa problemática: a certificação de que um tal sujeito é o leitor, e, sobretudo, o leitor de um Autor específico. A posição de leitor parece exigir não apenas um consenso, mas também um testemunho. Do contrário, ela continua a ser uma atividade *anônima* e *individual*, uma prática privada, talvez. E não uma prática que possibilite pensar em termos de instâncias enunciativas.

Figura 53: Sessão de autógrafos no Moon Club, FIBDA 2015



Fonte: Meli Photographie

O mercado lida com a projeção de um tipo de leitor, mas não há nenhuma garantia de que o livro comprado seja lido. Na verdade, para o mercado, isso pouco importa. Com exceção daqueles agentes que produzem textos sobre as suas leituras, digo, a crítica, os jornalistas, outros agentes que se veem obrigados, de fato, a ler as obras por uma questão profissional, enfim, com exceção desses *leitores-autores*, não há muitas garantias de que

um determinado posicionamento de leitor no campo discursivo possa coincidir com a atividade de leitura propriamente dita.

A compra de um livro, de uma obra, não garante a inscrição do leitor do campo, dito de outra forma, a certeza de que aquele leitor ocupa, de fato, o posicionamento de leitor. O colecionador de quadrinhos não é necessariamente o leitor da posição leitor exigida pelo campo, muito embora ele faça parte do público, sua função enquanto colecionador não é a de leitor, ou seja, não se trata de funções equivalentes: primeiro, pelo fato de ser possível que um colecionador tenha exemplares que nunca foram lidos; segundo, pelo fato de que a maioria dos leitores não precisa ser, obrigatoriamente, colecionadores. Há, portanto, diferenças entre o leitor consumidor e o leitor intérprete.

Se, por um lado, a sessão de autógrafos reforça a existência da categoria de autor – ou melhor, põe em funcionamento o nome de Autor e dá a ele visibilidade e corporalidade –, por outro lado, a categoria de leitor é igualmente assinalada num determinado campo, e de forma nominal como a do autor. A dedicatória, obrigatoriamente dedicada a alguém, distingue um nome e o oficializa como leitor diante da massa anônima do público. Então, vê-se que o nome do Autor tem um valor que altera o valor da obra e de seu possuidor, o leitor.

Habitus e espaços de subjetivação no Salon du Livre

Mais uma obra *nasce*, e com ela, *renasce* o autor. Não foi diferente com o lançamento de *Dois irmãos*, adaptação do romance homônimo de Hatoum, por Moon e Bá:

Posso dizer que depois de vinte anos, aquele frio na barriga que dá quando estamos para lançar um livro novo não fica mais brando com o passar do tempo. A emoção continua a mesma, o nervosismo, a alegria. O livro chegou, para colocar um ponto final na etapa de produção e para iniciar finalmente sua vida no mundo, junto aos leitores. (BÁ, 2015, web)

Moon e Bá são autores cujo reconhecimento internacional é registrado. Os quadrinistas, além de criarem suas próprias obras sem as

restrições de uma editora especializada, participam ativamente de outras atividades que promovem ao mesmo tempo a sua obra e o seu nome de Autor. Ocorrem inúmeros processos de subjetivação e autorialização, nem todos conscientes ou individuais por parte dos autores, mas todos, em sua interdependência, agregam sentidos à(s) obra(s), ao(s) autor(es) e ao público que os *consomem*. No *Salon du Livre*, pude notar esses processos acontecendo, embora ele represente um ínfimo elemento diante da complexidade que é a carreira de um Autor.

O *Salon du Livre*, evento internacional que acontece anualmente em Paris desde 1982, como indica o nome, é um evento de promoção do livro, de maneira geral, seja ele de literatura, quadrinhos, reportagem, culinária, fotografia, infantil, enfim, uma lista imensurável. Juntamente com as exposições de livros, o evento conta ainda com palestras, entrevistas, sessões de autógrafos, sessões de fotos, dentre outros, o que faz complementar a presença estática do livro com a presença operante do autor e, também, de inúmeros outros agentes advindos de campos discursivos múltiplos, tão variados como as temáticas dos livros expostos. Por sua natureza, o *Salon* é um ambiente sociodiscursivo de explícita heterogeneidade.

Esse evento poderia ser analisado sob a ótica de muitos conceitos em AD. E ainda que a mobilização de um conceito possa encadear a mobilização de outros, mesmo que em segundo plano, por ora, vou me limitar aos conceitos de espaços de canonização, de associação e de sustentação já mencionados.

A participação de Moon e Bá no *Salon du Livre* de 2015 teve lugar no eixo programático intitulado *Pays à l'honneur: le Brésil*, que trazia autores não só de quadrinhos. Além desse eixo, o *Salon* contou com mais quatro, a saber: *Cracovie et Wrocław, villes invitées*, *Nos héros préférés*, *Droit d'auteur, droit de l'homme*, *Tourisme, voyage & récits d'aventure*. Nesses eixos, onze temáticas foram abordadas, dentre elas a *bande dessinée* e o *mangá*, curiosamente, trazidos separadamente.

A primeira palestra de Moon e Bá ocorreu no *Pavilhão do Brasil*, e teve como título *Dois Irmãos: laços rompidos em HQ* (também mencionada em francês: *Deux Frères: liens déchirés en bande dessinée*). Com a participação de Hatoum, a situação de comunicação tomou uma

configuração no mínimo problemática para uma análise do discurso quadrinístico nos termos que escolhemos. Essa configuração ocorre pela sobreposição de campos e espaços discursivos da qual falei no capítulo I: descrevê-la, portanto, é, a um só tempo, a delimitação do objeto a analisar e sua análise inicial, pois ela se apoia em conceitos que são um modo de *ver*, de *selecionar* e de *compreender* certos fenômenos.

Mais um confronto com a Literatura

O *Salon du Livre*, enquanto evento de grande porte, internacional, interdiscursivo, e dedicado ao objeto *livro*, não pode ser arrolado para um ou outro campo discursivo senão por razões metodológicas. Sua extensão significativa, resumida em seu nome, não pode ser ancorada a uma *instância situacional* quadrinística ou literária sem que isso não representasse um apagamento dos outros discursos envolvidos. Assim, de acordo com nossos objetivos de análise, deve-se configurar um *campo discurso*, o quadrinístico, e, a partir desse campo, visualizar as interações existentes entre os seus agentes e os discursos dos quais são representantes. Trata-se de compreender as interações do ponto de vista do campo quadrinístico, para o qual elas são significativas¹⁰⁷.

De um lado, os quadrinistas que administram o seu posicionamento num campo que põe em relações de força o discurso quadrinístico e o literário; do outro, um representante do discurso constituinte literário, Hatoum, cuja participação é forçada a segundo plano em razão das convenções postas em jogo pelo discurso quadrinístico, não-constituinte, mas igualmente autorial. Mas essa situação de comunicação não é tão simples assim, uma vez que outros agentes dela participam: o público, em geral, e um setor especializado dele, a crítica. Instaure-se, assim, uma prática que traz o *Outro* como constituinte do *Mesmo*, em um complexo jogo de reconhecimento e estranhamento mútuos.

¹⁰⁷ Tal postura não contraria aquela de que o analista deve contemplar seu objeto *de fora* dele (uma paratopia científica), uma vez que construir um objeto por meio de um quadro conceitual não é se inserir nele.

Figura 54: Moon, Bá e Hatoum no Salon du Livre 2015



Fonte: www.10paezinhos.com.br

Dias antes da palestra, o *site* do evento já anunciava os indícios de que o encontro sobre a obra *Deux Frères* tratar-se-ia de uma cena de enunciação quadrinística, ainda que a presença de Hatoum estivesse anunciada – o eixo temático e o título da palestra fazem referência direta à *bande dessinée*. E durante o evento, a organização do espaço físico (dimensão cronotópica do espaço de sustentação), o estatuto dos autores como sujeitos no campo quadrinístico que falam de sua obra em quadrinhos (a palestra como espaço associado, e a obra como espaço canônico), a presença de Hatoum (como agente legitimador de Moon e Bá), tudo isso favoreceu o reconhecimento da cena como relevante do discurso quadrinístico: Moon e Bá, separados pelo mediador do encontro, e Hatoum em um dos extremos como comentarista da obra dos gêmeos (ambos produtores de discursos no espaço de sustentação). À frente deles, uma mesa portava outros títulos dos quadrinistas. Não se tratava do lançamento de *Dois Irmãos* de Hatoum, mas de *Dois Irmãos* (*Deux Frères*) de Moon e Bá (2015a, 2015b), e a configuração do espaço e os pontos abordados eram direcionados para marcar essa diferença.

As instâncias da *persona*, *scriptor* e *inscritor* de Bá e Moon sobrepõem-se, confundem-se na constituição de estratégias de gestão de suas imagens de Autor, em um regime alocutivo: o mediador, o comentarista (Hatoum) e o público interagem com Bá e Moon,

impulsionando seu trabalho de posicionamento, que não se encerra ali, mas se estende à outra palestra e às sessões de autógrafos, no mesmo evento.

A instância da crítica no discurso quadrinístico

Diria que qualquer domínio artístico conta com alguma atividade paralela que o toma como objeto de discurso, podendo tal atividade ter maior ou menor expressividade. Refiro-me, mais especificamente, à crítica. O exercício da crítica consiste em uma relação de via dupla com o objeto criticado; em uma relação *mutualista*, se assim posso dizer, em que o crítico e o autor se legitimam; em uma dependência recíproca do discurso da crítica e da obra. Agentes da crítica e objetos criticados estabelecem, igualmente, relações de poder no campo discursivo:

[...] a crítica existe apenas em relação a outra coisa que não ela mesma: ela é instrumento, meio para um devir ou uma verdade que ela não saberá e que ela não será, ela é um olhar sobre um domínio onde quer se fazer de polícia e onde não é capaz de fazer a lei.¹⁰⁸ (FOUCAULT, 1990 [1978], p. 36)

Como uma instância formadora de opinião e, em parte, formadora da imagem do Autor, a crítica não é senão um setor especializado e empenhado do público que, além de ler a obra, engaja-se na produção de textos a partir dessa leitura, na intencionalidade de atingir a outra parcela do público tida apenas como *consumidora* da obra. Porém, a prática nem sempre se alinha com a expectativa que uma tal instância pode gerar. Isso quer dizer que a crítica, enquanto instância e/ou posicionamento, pode englobar representantes que, seja qual for a razão, decidem escrever para a própria crítica, tornando esse um espaço cada vez mais hermético dentro do campo discursivo. Da mesma forma, a instância da crítica pode ser ocupada pelos próprios autores de quadrinhos. Conclui-se, então, que essas

¹⁰⁸ [...] la critique n'existe qu'en rapport avec autre chose qu'elle-même: elle est instrument, moyen pour un avenir ou une vérité qu'elle ne saura pas et qu'elle ne sera pas, elle est un regard sur un domaine où elle veut bien faire la police et où elle n'est pas capable de faire la loi.

instâncias, longe de serem determinantes da *identidade sociodiscursiva* de seus sujeitos, são, antes, determinadas pela *atividade sociodiscursiva* desses mesmos.

A organização material das instituições [...] delimita não só o *status* daquele que fala. Tal organização delimita também o que significa tomar o discurso, tomar o direito de falar. A tomada da fala se dá pelas regras de uma dada instituição, mas essa enunciação precisa ser evidenciada por mecanismos da própria instituição, para que fique claro que aquele espaço – o espaço de fala – é o lugar de poder. (COSTA, 2012, p. 3)

Os agentes da crítica posicionam-se, portanto, como mediadores entre *Autor/Obra* e o restante do público, contribuindo para a formação da identidade autoral, ao mesmo tempo em que constroem sua própria identidade junto ao público, selecionando-o através de seu próprio dizer, por meio de uma relação fundamentada no *princípio de alteridade*. Segundo Charaudeau (2009), pelo princípio de alteridade, cada sujeito envolvido na troca linguageira está engajado em um processo recíproco, porém, assimétrico, de reconhecimento do outro e de diferenciação para com o outro. Trata-se de um processo de legitimação recíproca, em que cada identidade se constrói através de um cruzamento de olhares.

De modo geral, os *atos linguageiros* que instituem o espaço de sustentação têm por finalidade *fazer existir* Autor e Obra. Aqui, podemos nos apoiar, *ad hoc*, no conceito de *mutualismo oportunista*¹⁰⁹ que Vale (2013) desenvolveu para o Discurso Humorístico, desdobrando-o em um *mutualismo cooperativista*, para designar as relações que ocorrem no espaço

¹⁰⁹ Conceito formulado por adaptação do conceito homônimo da Biologia, que faz referência ao um tipo de interação entre espécies em que ambos os participantes da associação se beneficiam (VALE, 2013). Para o âmbito do discurso, o mutualismo (oportunista) se refere à “necessidade de o [Discurso Humorístico] ‘conviver’ numa relação de relativa dependência com outros tipos de discurso, extraindo desses tanto a substância quanto à forma” (VALE, 2013, p. 204). As duas situações mencionadas – o humor e a crítica – são marcadamente interdiscursivas. A diferença é que a crítica, ainda que depreciativa, tem a capacidade de reconhecer o seu objeto (os quadrinhos, a música, dentre outros) no âmbito que lhe convém, mesmo que para isso precise relegá-lo a um posicionamento periférico.

de sustentação. Diferente do *mutualismo oportunista*, em que eventuais sujeitos *atacados* pelo humorista podem parecer prejudicados em relação ao *status quo* (o humorista pode atacar um político, um religioso, uma autoridade que não quer ver-se abalada, por exemplo), o *mutualismo cooperativista* tende a reforçar os posicionamentos minimamente privilegiados de cada sujeito no campo. Assim, a crítica e os autores legitimam-se e reconhecem-se mutuamente em seus respectivos papéis. Para os autores, ser objeto da crítica, ainda que depreciativa, é melhor do que receber o silêncio dela, pois a polêmica instaurada por uma crítica negativa pode dar visibilidade à obra mesmo assim.

Na mesma linha de pensamento de Gorgeard (2011), entendo aqui *crítica* em sentido largo, como o conjunto recorrente de discursos produzidos sobre Obras (e Autores), quaisquer que sejam os meios (rádio, *internet*, televisão, imprensa) ou os formatos (crônicas, artigos, entrevistas, documentários, reportagens). Isso significa pôr em pauta os meios não ortodoxos/acadêmicos de opinião, transgressores em relação às instituições formadoras da crítica cujo estatuto social dos sujeitos é ligado à universidade ou ao próprio circuito da arte.

Figura 55: Pajamas at the gate



Fonte: www.coxandforkum.com

“Blogueiros novamente? O que eles querem desta vez?”

“O usual...”

“Fatos”

“Objetividade”

“Verdade”

No Brasil, blogs e canais como o Universo HQ, Blog dos Quadrinhos, Central HQs, Legião dos Heróis, HQManiacs, Splashpages, Quadrinhos na Sarjeta são os principais veículos de informação sobre quadrinhos. No cenário franco-belga, cito o La Bande du 9, Töpfferiana, IDDBD, 9emeArt, GénatBD, The Adamantine, Comics Blog, MDCU-Comics, Comics Prime, dentre outros. Em língua inglesa, o Comics Alliance, Comic Vine, Comixology, The Beat, Comics Kingdom. Sem mencionar os sites e blogs sobre um autor ou personagem específicos. Em todos os casos, os exemplos são vastos. É possível encontrar nesses veículos artigos, resenhas, entrevistas e notícias de todo tipo sobre quadrinhos, com ou sem a possibilidade de participação do público. A popularização da internet favoreceu muito o debate sobre o tema.

Ao longo da história das histórias em quadrinhos, alguns nomes importantes propuseram-se a olhar para essa *arte-mídia*, dando algum mérito a ela como objeto de estudo ou de apreciação, dentre eles, Boltansky (1975) e Eco (1979a) em dois artigos mundialmente reconhecidos; também artistas como Picasso, Chaplin, Kooning, Kerouac, declararam-se admiradores das tiras da personagem Krazy Kat, de Herriman.

Também já é sabido que Töpffer foi o pioneiro em muitos pontos relacionados à nona arte, dentre eles, o de ser o primeiro teórico de quadrinhos, com o seu *Essai de physiognomonie* (1845a). Desde o nascimento, os quadrinhos se propõem como uma linguagem em exploração. Segundo Martin (2012), Töpffer demonstrou consciência de que estava a criar um meio de expressão, e tratou de fazer-se o teórico através de ensaios em que ele procurava definir o conjunto de possibilidades que se ofereciam a ele.

Por sua vez, o escritor alemão Goethe, em parte devido à sua notória legitimidade já à época dos primeiros trabalhos de Töpffer, é considerado o primeiro crítico de quadrinhos com o seu parecer publicado no periódico *Kuns und Alterthum*. Mas, apesar do apanágio das palavras de Goethe, não tardou para que as obras de Töpffer, publicadas por ele mesmo, recebessem críticas pejorativas e sem aprofundamento de setores bem alheios a esse tipo de arte que surgia. Desde então, as histórias em quadrinhos ficariam estigmatizadas, e vindo a ter alguma forma de olhar crítico sério, sem

preconceitos, somente com o *movimento de contracultura* de influência mundial dos anos 60:

Relegada à categoria de arte menor para os menores, controlada pelos psicólogos, censurada pelos professores e todas as formas de poder religioso, paternal, político, ela não se beneficiaria de qualquer análise séria que seja de natureza a forjar referência a ela. [...] Foi preciso esperar os anos 60, na França, por favor de um movimento de legitimação cultural, para que se iniciasse um estudo sobre a história em quadrinhos.¹¹⁰ (MARTIN, 2012, p. 2)

Se a censura mundialmente estabelecida aos quadrinhos em meados dos anos 1950-60 pode ser considerada como o ápice da sua rejeição¹¹¹, é justamente nesse período que a crítica quadrinística começa a ressurgir (depois do longo silêncio imediatamente à época de Töpffer). O segundo ensaio francófono dedicado aos quadrinhos de que se tem conhecimento data de 1955. Intitula-se *Le Petit Monde de Pif le chien: Essai sur un comic français*, de autoria de um historiador do cinema, Barthélemy Amengual. Depois desse, em 1956, segue-se a monografia sobre Christophe¹¹², de autoria do biógrafo François Caradec. E em 1959, o livro *Le Monde de Tintin*, de autoria do escritor e jornalista Pol Vandromme. Dejasse (2011)

¹¹⁰ Reléguée au rang d'art mineur pour les mineurs, contrôlée par les psychologues, censurée par les enseignants et toutes les formes de pouvoir religieux, parental, politique elle ne bénéficiera d'aucune analyse sérieuse qui soit de nature à lui forger des repères. [...] Il faut attendre les années 60, en France, pour qu'à la faveur d'un mouvement de légitimation culturelle s'amorce une étude de la bande dessinée.

¹¹¹ Reitero que é de 1954 o notório livro do psiquiatra alemão Fredric Wertham, *Seduction of the innocent: the influence of the comic books on today's youth*, responsável pela difamação dos quadrinhos e incentivo à sua censura. Nesse livro, dentre muitas acusações, encontra-se aquela de que o personagem Batman era pedófilo e homossexual. Graças a Wertham, o senado americano sugeriu que as editoras de quadrinhos propusessem um regulamento de autocensura. A partir daí, surgiu o *Comics Code Authority*.

¹¹² Christophe (pseudônimo de Georges Colomb, 1856-1945) é conhecido como autor de histórias ilustradas publicadas em folhetim no fim do século XIX. Bom observador da sociedade, inspirado pelas imagens de Épinal, ele é criador de personagens como o cientista *Cosinus*, o sapador *Camember*, a família *Fenouillard* e os duendes *Plick* e *Plock*. Suas histórias, no entanto, estariam ainda aquém do formato atual de uma história em quadrinhos: embora se organizassem em quadros, a narração e os diálogos permaneciam ao pé desses.

afirmou que esses três livros se destacam pela erudição com que abordaram o tema das bandas desenhadas, mas assevera também que seus autores, Amengual, Caradec e Vandromme, ao contrário de Töpffer, são observadores exteriores às práticas quadrinísticas. É dessa época também a ocorrência da primeira exposição temática sobre quadrinhos no mundo, em 1951, no Brasil.

As duas décadas seguintes testemunharam um crescimento qualitativo na produção quadrinística: surgem muitas obras assumidamente autorais e as temáticas adultas relegaram quase a segundo plano os quadrinhos juvenis e marginalizaram os infantis. Segundo Martin (2012), apesar do sucesso com o público adulto, os quadrinhos ainda não contavam com um setor estável de crítica, mesmo que fosse possível encontrar nesse nicho textos acadêmicos sobre o tema.

Tipos de crítica quadrinística

Indo desde professores universitários, publicitários, jornalistas, passando por quadrinistas formados em Artes ou autodidatas, passando ainda por colecionadores com milhares de exemplares, até leitores entusiastas que escrevem em *blogs* ou que, aos moldes dos outros críticos, registram seus vídeos no *YouTube* ou áudios em *podcasts*, a crítica sobre a nona arte tem se mostrado tão diversificada em seus meios de produção e em sua formação que não há, até então, um critério de classificação que não seja cheio de exceções.

Gorgeard (2011) afirmou que há diversas *tendências* no discurso crítico sobre a banda desenhada. Para ele, é impossível classificar a crítica quadrinística segundo os suportes utilizados, o que pode ser a realidade de qualquer domínio atualmente. No domínio da BD, todos os tipos de mídia transportam desordenadamente todos os tipos de crítica, da mais especializada à amadora.

A crítica quadrinística, então, não é homogênea. Ela apresenta uma tal *desordem*, talvez pelo fato de que os quadrinhos sejam ainda uma arte relativamente jovem. De modo geral, podemos classificá-la em três categorias, segundo o posicionamento no campo e variação estatutária dos seus sujeitos, qual seja: a crítica entusiasta, a profissional e a especializada.

Gorgeard (2011), por um outro lado, propôs uma classificação diferente, aparentemente baseada na orientação pragmática de cada tipo de discurso. Sua escolha aparenta se fundamentar na diversidade de intencionalidades e de canais utilizados para o exercício da crítica. Desse modo, com base nesse autor, a prática da crítica quadrinística poderia ser classificada em prescritiva, explicativa e/ou celebrativa (GORGEARD, 2011). A classificação de Gorgeard (2011) aparenta fazer referência muito mais à atividade crítico-quadrinística do que aos estatutos de sujeito no campo.

Dentro do quadro teórico-metodológico que venho utilizando, acredito ser mais produtivo transpor as *tendências* observadas por Gorgeard (2011) para a concepção de *visadas discursivas*, de Charaudeau (2001, 2004), e, assim, desfazer a possível ambiguidade com a palavra *crítica* (tomada como uma *instância de sujeito*, por um lado, e como uma *prática discursiva*, por outro). Segundo Charaudeau (2001):

As visadas correspondem a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte, da troca linguageira ela mesma. As visadas devem ser consideradas do ponto de vista da instância de produção, que tem em perspectiva um sujeito destinatário ideal, mas, evidentemente, elas devem ser reconhecidas como tais pela instância de recepção; é necessário que o locutor e o interlocutor possam recorrer a elas. As visadas correspondem, assim, a atitudes enunciativas de base que encontraríamos em um grande *corpus* de atos comunicativos reagrupados em nome de sua orientação pragmática, mas além de sua ancoragem situacional. Os tipos de visada são definidos por um duplo critério: a intenção pragmática do *eu* em relação com a posição que ele ocupa como enunciador na relação de força que o liga ao *tu*; a posição que da mesma forma *tu* deve ocupar.¹¹³ (CHARAUDEAU, 2001, web)

¹¹³ Les visées correspondent à une intentionnalité psychosocio-discursive qui détermine l'enjeu de l'acte de langage du sujet parlant et, partant, de l'échange langagier lui-même. Les visées doivent être considérées du point de vue de l'instance de production qui a en perspective un sujet destinataire idéal, mais évidemment elles doivent être reconnues telles par l'instance de réception; il faut que locuteur et interlocuteur puissent se réclamer de celles-ci. Elles correspondent donc à des attitudes énonciatives de base que l'on

A partir do conceito de instância, conforme já mencionei de acordo com Charaudeau (2006b), um mesmo sujeito pode atuar em diferentes papéis na instância da crítica, ser posicionado de diferentes formas, a depender da cena enunciativa construída, dos papéis atribuídos aos outros agentes e das obras escolhidas como objeto. “Podemos ver que tomar a palavra em um domínio de atividade específico significa alterar seu estatuto de sujeito, aderindo a um conjunto de práticas sociais, discursivas e textuais próprias daquele domínio” (COSTA, 2013b, p. 191). Como se trata mais de uma identidade enunciativa, um posicionamento, o estatuto dos sujeitos nessa instância pode variar.

A crítica entusiasta, profissional e/ou especializada, segundo a finalidade de seu discurso, podem lançar mão, de modo geral, de uma visada prescritiva, explicativa ou celebrativa. Assim, cada categoria pode ser associada à outra, ou seja, num mesmo tipo de crítica podem ser encontradas mais de uma visada. Essa classificação tem por objetivo demonstrar as nuances da atividade linguageira e de seus sujeitos, a que chamo de crítica quadrinística.

Classificar os tipos de crítica no discurso quadrinístico é compor, de modo geral, a identidade possível de cada instância, levando-se em conta a identidade social e discursiva desses sujeitos. A classificação proposta aqui não deixa de ser questionável, uma vez que enquadrar sujeitos a partir de suas atividades pode fazer pressupor que essas categorias são excludentes, e não é o caso. Para tentar contornar essa impressão, utilizo a palavra crítica em dois sentidos complementares e interdependentes: o primeiro deve ser em relação à atividade de tomar as obras quadrinísticas como objeto de discursos outros; o segundo deve ser em relação ao próprio estatuto identitário-enunciativo e posicionamento no campo daqueles agentes que tomam as obras como objeto de discurso. Estatuto, posicionamento e

retrouverait dans un *corpus* large d'actes communicatifs regroupés au nom de leur orientation pragmatique, mais au-delà de leur ancrage situationnelle. Les types de visée sont définies par un double critère: l'intention pragmatique du *je* en relation avec la position qu'il occupe comme énonciateur dans le rapport de force qui le lie au *tu*; la position que du même coup *tu* doit occuper.

atividade estão intimamente ligados aqui: mais do que enquadrar certos agentes, o importante é perceber, por ora, a variação na atividade de crítica.

A primeira forma de crítica que gostaria de abordar é a entusiasta. Este tipo de crítica é geralmente feito por sujeitos cujo estatuto identitário engloba os leitores não reconhecidos especialmente pela atividade de crítica, mas sim por fãs e colecionadores. Ou seja, são agentes no campo quadrinístico que não produzem quadrinhos ou que não exercem sua atividade de crítica sob o reconhecimento institucional de seu estatuto identitário social – o que, muitas vezes, faz o seu trabalho de crítica parecer um *hobby*. Não se deve, no entanto, confundir essa crítica como desqualificada, pois, em primeiro lugar:

[...] a identidade social não explica a totalidade da significação do discurso, pois seu possível efeito de influência não está inteiramente dado por antecipação; por outro lado, é certo que o discurso não é apenas linguagem, sua significação depende também da identidade social de quem fala. (CHARAUDEAU, 2009, p. 3)

E, em segundo lugar, muitos desses entusiastas são acadêmicos de diversas áreas, comunicadores sociais, consumidores ávidos de histórias em quadrinhos e livros de toda sorte sobre cultura *pop*, e não raro com uma coleção particular na casa dos milhares exemplares¹¹⁴, o que dá a eles algum respaldo sobre o tema.

A diferença com a crítica especializada e/ou profissional pode se dar, muitas vezes, na linguagem mais coloquial empregada em suas produções, no público visado (geralmente, leitores sem pretensões analíticas ou acadêmicas), e, sobretudo, pelo fato de exercerem essa atividade não como centro de sua formação profissional e/ou acadêmica (sem um pagamento regular ou financiamento público para esse fim, por exemplo).

¹¹⁴ Em 2013, algumas mídias reportaram o roubo de aproximadamente 7 mil exemplares de um acervo particular de 200 mil, do colecionador Antônio José da Silva, o Tom Zé, tido como o maior colecionador do gênero no Brasil. “Uma única edição dos anos 1940 da revista ‘O Lobinho’, como as que foram saqueadas, chega a ser vendida por até R\$ 400 em sites de compras. O colecionador tinha 159 delas”. (GENESTRETI, 2013, web).

Até certo ponto, a crítica entusiasta não seria mais do que uma fase de especialização ou profissionalização para alguns autores. Historicamente, como os quadrinhos foram censurados de várias formas, em vários ambientes, é esperado que sua crítica seja também uma prática marginal. Muitos dos críticos hoje reconhecidos no meio (graças aos recursos de comunicação e ao reconhecimento da nona arte como bem cultural) iniciaram suas tomadas de fala com *fanzines* fotocopiados. Para Stefanelli (2012), os discursos críticos e teóricos sobre a banda desenhada devem mais aos *fanzines* dos anos 1960 do que aos espaços institucionais do debate jornalístico e intelectual.

Desde os primeiros trabalhos de Töpffer mostrados de forma rudimentar aos seus alunos, passando pela seção de correspondência das revistas de super-heróis Marvel e DC, até os dias atuais com os *blogs* especializados ou páginas oficiais das editoras com espaço para a opinião pública, a participação do leitorado no sistema de produção e interpretação de quadrinhos sempre foi presente como elemento ativo. Os leitores de quadrinhos nunca foram um público passivo, cuja opinião não se incorporasse ao sistema (seja para o reconhecimento dos pares, seja para estratégias de mercado).

É comum a crítica entusiasta lançar mão de uma visada celebrativa – de *fazer louvar* a obra –, uma vez que registram seus textos (escritos ou audiovisuais) evocando um leitor não familiarizado com vocabulário técnico ou teórico dos quadrinhos. Thomas Rivière, que organiza o *site Comics Place*, é um exemplo dessa visada celebrativa. Rivière, que é também editor independente pela *Glénat Comics*, protagoniza o canal no *Youtube* intitulado *J'irais lire des comics chez vous!*, em que ele apresenta superficialmente os lançamentos do gênero. Nesse tipo de vídeo, o cenário geralmente traz ao fundo uma estante com centenas de quadrinhos e produtos derivados, como *actions figures* (miniaturas de personagens), canecas temáticas, pôsteres, e outros produtos, denotando algum tipo de *habitus* desses agentes. No Brasil, há também os canais *2Quadrinhos*, *Pipoca e Nanquim*, *Canal do Colecionador*, dentre outros. A construção de um cenário temático pode funcionar como estratégia de captação do público, pode ser presumido que, se o crítico tem muitos quadrinhos, ele deve ter a

autoridade enunciativa para abordar o tema. No entanto, isso não parece uma regra, pois é preciso notar as posições diferentes que subjazem nessas práticas: o colecionador, o crítico, o teórico, etc. são sujeitos instituídos por razões distintas e distintivas.

Há também um setor da crítica que conta com um aparato institucional legitimado, o qual ela ajuda a manter. A esse tipo, chamo de crítica profissional. É comumente exercida por sujeitos engajados diretamente na prática quadrinística, como os próprios autores, editores, curadores de museus ou galerias especializadas, ou seja, profissionais diretamente ligados ao mercado ou ao meio de produção quadrinístico. É comum o uso de jargão técnico, específico do meio, ou até mesmo obras metalinguageiras – que utilizam a linguagem dos quadrinhos para falar sobre quadrinhos. Basicamente, boa gama de quadrinistas renomados e alguns editores já expressaram, uma vez ou outra, algo sobre o seu labor: McCloud, Eisner, Moore, Campbell, Moon, Bá, Peeters, Schuiten, García, Hergé, para citar poucos exemplos.

Por último, há a crítica especializada. Considero como crítica especializada aquela efetuada por pesquisadores, acadêmicos, jornalistas e toda sorte de sujeito cujo estatuto identitário, ao falar sobre os quadrinhos, esteja amparado por um reconhecimento institucional, geralmente a academia, não ligado *a priori* ao meio quadrinístico. Diferente da crítica entusiasta, a especializada geralmente tem à disposição recursos e meios institucionais diretamente ligados à sua atividade discursiva sobre os quadrinhos, como amparos para pesquisas, conferências, publicações de livros, reportagens, e possíveis outros. Também é comum encontrar nessa atividade a voz de teóricos de outras áreas não restritas aos quadrinhos (como da Sociologia, da Comunicação, dos Estudos Literários e da Linguística, por exemplo).

É comum, pela natureza academicista desse tipo de crítica, ser lançada uma visada explicativa, geralmente associada a algum campo teórico. Mas também, por compor um setor com agentes aparentemente institucionalizados, a crítica especializada pode fazer-se com uma visada prescritiva, como no caso de jornalistas ou articulistas que escrevem para periódicos regularmente (muito comum também para a crítica entusiasta).

Essa visada, porém, limita-se, muitas vezes, a fazer uma breve análise das obras, pois seu espaço de atuação é comumente a imprensa, e, por isso, dividido com outros assuntos.

Como exemplo, posso citar as revistas francesas *Beaux Arts Magazine* e *Books*: as duas, no entanto, só abordam os quadrinhos em edições especiais esporádicas, não muito diferente do que já ocorreu no Brasil com a revista *Cult*. O CRIABD, também, é um centro de estudos que exerce tanto a crítica especializada quanto a profissional, embora essa segunda seja em menor expressão. Uma vez que o objetivo principal do Centro é difundir a *banda desenhada cristã*, os materiais produzidos pelos seus estudos lançam mão, em âmbito maior, de uma visada prescritiva em relação ao conteúdo de cunho religioso presente nos quadrinhos analisados.

Polêmicas sobre os quadrinhos de super-heróis

Diferente da Arte ou da Literatura, em cuja história podemos encontrar correntes estético-ideológicas antagônicas, os Quadrinhos demonstram uma grande aceitação do *novor*¹⁵. As discussões dentro dessa instituição entre os especialistas raramente tocam de modo coercitivo e pejorativo na questão do valor artístico de uma obra ou do experimentalismo da linguagem, pelo contrário, este experimentalismo é muito bem recebido pela crítica e leitores em geral (embora possa haver alguns pontos de resistência). Haja vista o respaldo institucional que as obras de Chris Ware, Winsor McCay e Harvey Kurtzman têm, por exemplo.

¹⁵ No campo da Arte e da Literatura, não nos faltam exemplos de embates entre correntes estético-ideológicas e/ou entre críticos e artistas. Embates, por vezes, fundamentados no moralismo, no academicismo ou na religião. Lembremos da polêmica causada por Marcel Duchamp, das críticas de Monteiro Lobato contra Anita Malfatti ou mesmo contra o modernista Mario de Andrade. Nos Quadrinhos, talvez por ser uma arte estigmatizada desde o início, nunca sobrou muito espaço dentro do próprio campo para criação de correntes antagônicas. Mas seria ingenuidade acreditar que não houvesse ocorrido embates entre autores ou críticos. O manifesto sobre o movimento *graphic novel*, assinado por Campbell, cultuado quadrinista, satiriza os autores que categorizam suas obras como *graphic novels* a fim de dar a elas um *status quo* elevado em detrimento dos outros quadrinhos.

Por outro lado, em relação aos objetos supostamente *canonizados*, as publicações da DC e da Marvel são constantemente alvo do olhar “crítico” de leitores assíduos. Se o experimentalismo na linguagem é recebido com parcimônia, o mesmo não se pode dizer em relação aos personagens, em razão do fato de que muitos deles são revestidos de um *efeito de sacralização*. Mas não são *objetos intocáveis* pelas editoras, muito pelo contrário: como principais produtoras de quadrinhos de super-heróis, Marvel e DC têm sido caracterizadas por uma concepção muito evidente de seus imaginários, que se refletem na criação de *multiversos* (STEFANELLI, 2012; ROGEL, 2012).

Um personagem submetido a reformulações ao longo de anos passa por desenhistas e roteiristas diversos, mas ficando majoritariamente como propriedade da editora, não de um autor. Marvel e DC são notórias por reformularem seus arcos de histórias e/ou de criarem realidades alternativas àquelas consideradas oficiais para alguns personagens. Foi um divisor de opiniões entre o público quando a Marvel permitiu os autores Pak e Diaz (2013) criarem uma realidade alternativa em que Wolverine e Hércules formavam um casal homossexual, em *X-Treme X-Men*.

Sob o argumento dos *multiversos*, essas editoras arriscam mudanças das mais ousadas no cenário e na biografia de seus personagens. E nenhuma delas passa inerte frente ao público, sendo sempre um *divisor de águas* em relação ao gosto. Para Alan Moore, renomado roteirista inglês, que divide a autoria de *Watchmen* (2008) com Dave Gibbons e John Higgins, a produção cultural em torno da temática dos super-heróis é uma catástrofe, como afirmou em entrevista para *The Guardian* (FLOOD, 2014).

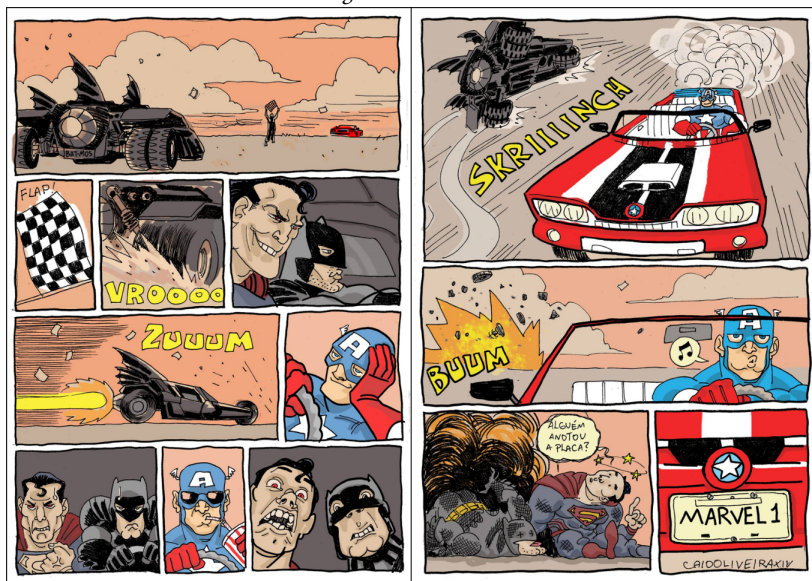
Em *Watchmen*, considerada hoje uma crítica ao modelo narrativo das histórias de super-heróis, o autor propõe uma história de vigilantes mascarados, porém sem superpoderes. O diferencial da história ocorre quando surge um único ser, o Dr. Manhattan, dotado de imenso poder sobre o tempo, espaço e matéria. A existência de Dr. Manhattan altera o mundo totalmente em âmbitos sociais, políticos e, principalmente, científicos – o que não se via ocorrer nas histórias da *Marvel* e *DC*, por exemplo, em que a presença de personagens como os do Quarteto Fantástico ou o Superman em nada tenha mudado o mundo. No entanto, o

que deveria ser uma crítica, acabou por revitalizar a indústria de quadrinhos de super-heróis que passava por uma crise à época. Moore é, atualmente, um dos autores de quadrinhos mais polêmicos, já tendo se envolvido em processos judiciais com a *DC Comics*, negado participação em eventos sobre quadrinhos, dentre outros casos, e a mídia especializada alimenta essa polêmica dando visibilidade a ele.

Nas redes sociais, terreno propício para o leitor expressar sua opinião, o público de quadrinhos de super-heróis geralmente se divide entre aqueles que defendem que os heróis da *Marvel* são melhores que os da *DC* – apelidados de *marvetes* – e aqueles que defendem o contrário, que os personagens da *DC Comics* são melhores – apelidados de *decenautas*. E com a cada vez mais crescente adaptação dos quadrinhos para o cinema, esses grupos de leitores se lançam ao debate sobre a *fidelidade* na caracterização de seus personagens preferidos nas telas. Porém, para Ramos (2013, web), “o gênero impresso dos super-heróis ruma a um ofuscamento ante a mídias com maior visibilidade e muito mais rentáveis, casos do cinema e dos games”, que acabam fazendo o caminho inverso no jogo de influências: ao invés do cinema buscar ser fiel às representações dos quadrinhos, ele tem, na verdade, ditado como os personagens devem ser. O resultado mais imediato disso é a mudança nos uniformes dos personagens, que, por décadas, foram os notórios *colantes multicoloridos*.

Na história em quadrinho a seguir, o quadrinista Caio Oliveira satiriza os filmes da *DC Comics/Warner Bros*, dirigidos por Zack Snyder, e enaltece os filmes da *Marvel*. As duas editoras concorrentes estão representadas metonimicamente pelos seus personagens mais emblemáticos. Caio é um autor conhecido por suas tiras, charges e HQs que satirizam personagens de super-heróis, sobretudo os da *DC Comics*.

Figura 56: Marvel 1



Fonte: www.facebook.com/caioscorner / Cantinho do Caio

Um caso recente de embate sobre esse tema envolve o professor e pesquisador de quadrinhos Paulo Ramos, na ocasião em que ele *escreveu uma carta aberta ao Superman*, explicando os motivos de encerrar sua coleção de quadrinhos sobre o herói, de não mais comprar as suas últimas edições, pois a qualidade das histórias estava muito ruim, segundo ele. A polêmica instaurada pela “carta” de Ramos (2013) “endereçada” a um personagem de quadrinhos é profícua para exemplificar o funcionamento da instância *Leitor* no discurso quadrinístico, sendo a crítica uma parte muito importante dela. A carta de Ramos (2013), publicada em seu *Blog dos Quadrinhos*, teve resposta, não de Superman, claro, mas de inúmeros leitores que acompanham o seu trabalho e, também, de outro *blog* especializado em quadrinhos: o *Quadrinheiros*, em matéria assinada por Nerdbully (2014).

A situação coloca em debate dois polos especializados no tema e acirra a participação do público sobre uma antiga polêmica acerca da indústria quadrinística de super-heróis: a contínua *reinvenção* dos personagens de quadrinhos por parte da *DC Comics* e *Marvel Comics*, vista

por muitos como estratégia para angariar novos leitores e se manter ativa no mercado.

Ramos cria para si, ao longo da carta, uma imagem de profundo conhecedor do Superman e de suas aventuras, ao que parece uma tentativa de legitimar sua fala, de marcar um lugar privilegiado no campo: “Tenho acompanhado suas aventuras desde julho de 1984, data em que você começou a ser publicado pela Abril. [...] Tenho cá comigo quase duas décadas dos títulos [...]” (RAMOS, 2013, web). Após tecer várias críticas e comparações das histórias atuais do personagem com as mais antigas, o autor se defende pelo seu lamento e pelo fim da coleção: “Que fique claro que não se trata de um estranhamento face a um novo contexto editorial. Já vi vários outros ao longo desses 30 anos de leitura, tempo que me dá algum crédito.” (RAMOS, 2013, web). Para Ramos, a imagem do super-herói das edições antigas era mais coerente com o mito que ele instaura. Apesar das inúmeras mudanças que o personagem sofrera até então, sua *essência* permanecia a mesma. No entanto, nas últimas edições, as mudanças foram bruscas demais, chegando a alterar a personalidade do herói, segundo o autor.

Contra a opinião de Ramos (2013) que qualificou de *ruins* as novas histórias do Superman, Nerdbully (2014) reage: “Histórias não são boas ou ruins em sua essência, mas adquirem essas qualidades somente em relação a seus leitores. Posso não gostar da *Saga Crepúsculo*, posso dizer que elas são ruins [...], mas o são para *mim!*” (NERDBULLY, 2014, web). E prossegue:

Criamos um passado mítico no qual as histórias que lemos *na nossa época* eram melhores. Quando abrimos as páginas dos quadrinhos de hoje não reconhecemos mais o Superman de nossa época, porque ele mudou. Ele *tem que* mudar para ser relevante para as novas gerações. Negar isso é querer negar a historicidade do personagem, condená-lo ao museu [...]. Muitos personagens de sucesso foram esquecidos. E por quê? Porque não mudaram, não acompanharam as novas gerações. (NERDBULLY, 2014, web)

Dividindo opiniões entre os leitores dos dois *blogs*, Ramos (2013) coloca-se como crítico da mudança, ao que recebe dos *Quadrinheiros* a pecha de *velho, ressentido e nostálgico*. O embate dos dois evidencia o jogo de forças opostas e o papel e importância da crítica quadrinística na

construção de seus objetos como bens simbólicos, seja pela demonstração de conhecimento sobre um tema, seja pela detenção dos lugares de fala reconhecíveis, seja pela capacidade de mobilizar a aderência de um público.

Em nossa concepção, as estratégias de poder exercidas em uma sociedade são o resultado de *um jogo de ser e de parecer* entre o estatuto social dos sujeitos do circuito comunicativo [...] e o estatuto linguageiro dos sujeitos que a manifestação linguageira constrói [...]. (CHARAUDEAU, 2008, p. 62)

Em relação às estratégias de captação do público (visto que esses *blogs* não visam a cientificidade em suas análises, mas sim a opinião), as duas matérias se inscrevem numa mesma cenografia: ambas buscam estabelecer *diálogo* com o Superman, como se o personagem tivesse uma dimensão autônoma, independente daquela submetida à vontade dos autores. De certa forma, ambos os autores evocam o Superman presente nos imaginários sociodiscursivos, sem uma imagem fixa, pois, como é de conhecimento dos dois interlocutores, o personagem foi alterado inúmeras vezes ao longo de suas sete décadas de existência.

As três instâncias que compõem esse quadro e os sujeitos que delas participam se sobrepõem continuamente, por mais que a cenografia tente ofuscar as outras duas. Na instância situacional, a *persona* de ambos os críticos fala de uma cena englobante quadrinística. Na instância ergotextual, devidos aos ritos genéricos impostos pela situação, pelo meio de comunicação, pelos interlocutores envolvidos, sabemos que a finalidade da *carta* de Ramos (2013) não é a de ser uma *carta*, mas sim um artigo de opinião; da mesma forma ocorre com a crítica de Nerdbully (2014), que compactua com a cenografia instituída, mas mantém a finalidade de dissertar sobre a temática:

Mesmo não sendo endereçada a mim, a curiosidade falou mais alto e eu li, pois a carta era, também, pública. [...] O porquê de seu autor tornar público um problema pessoal com o Super eu não sei. Mas uma vez que tornou, gostaria de fazer alguns comentários sobre a carta, mote para falar da relação entre os fãs e seus personagens favoritos. (NERDBULLY, 2014, web)

O autor que se esconde sob o pseudônimo de Nerdbully, por exemplo, inicia sua matéria convocando “qualquer fã do Superman com mais de 30 anos”, mas ao fim, fala diretamente ao personagem: “Se estiver lendo isso, Super... só te digo uma coisa: suas histórias estão tão boas quanto sempre foram!” (NERDBULLY, 2014, web). Ramos (2013), por sua vez, tenta se manter coerente à cenografia a partir do título de sua carta aberta, que assume um efeito de vocativo, de chamado, para com o Superman, e, durante toda a carta, ele cenografa falar com o personagem.

O fato é que a polêmica entre os dois *blogs* assinados por especialistas reforça os lugares de poder no campo quadrinístico, ao mesmo tempo que dão visibilidade a autores, personagens e à própria atividade de crítica. Os dois críticos demonstram, através de seu discurso, ser detentores de profundo conhecimento sobre o meio quadrinístico. Ramos (2013) busca alinhar sua visão à de autores como John Byrne, Dan Jurgens, Geoff Johns e Jackson Guice, que ele considera melhores do que os autores atuais das histórias do Superman. Sua palavra de crítico, ao celebrar esses nomes, faz direcionar ou reforçar o gosto daqueles leitores que o acompanham no *blog*. O crítico é como um *gerente* do capital simbólico, e Ramos (2013) coloca-se como um conservador desse capital. Por outro lado, a postura de Nerdbully (2014) não se apoia em nenhum autor como cânone, no sentido estrito que essa palavra guarda. Sua abordagem sobre o mito do herói é baseada na mutabilidade do público, e, por consequência disso, do mercado. Para Nerdbully (2014), enquanto um dos agentes da crítica também, a mudança é parte do processo de instituição do capital simbólico, e ele aparenta colocar-se como aquele que o faz circular.

Aqueles que, dentro de um estado determinado da relação de forças, monopolizam (de maneira mais ou menos completa) o capital específico, que é o fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, estão inclinados para as estratégias de conservação – as que, dentro dos campos de produção de bens culturais, tendem a defender a *ortodoxia* –, enquanto que os que dispõem de menos capital (que podem ser também os recém-chegados, ou seja, geralmente, os mais jovens) estão inclinados a usar estratégias de subversão: as da heresia. A *heresia*, a heterodoxia, como ruptura crítica, que está muitas vezes ligada à crise,

juntamente com a *doxa*, é a que obriga aos dominantes a sair de seu silêncio e os impõe a obrigação de produzir o discurso defensivo da ortodoxia, um pensamento direito e de direitas que procura restabelecer um equivalente da adesão silenciosa da *doxa*.¹¹⁶ (BOURDIEU, 2002, p. 121)

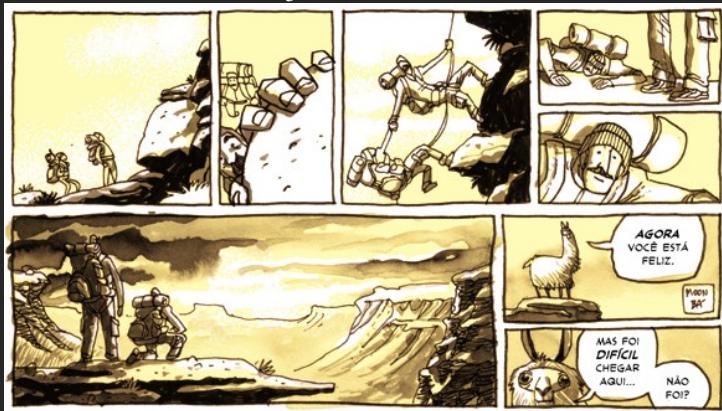
Desde sua origem, os quadrinhos foram marginalizados em relação aos campos discursivos mais aceitos socialmente, como o literário, no caso das produções de cunho narrativo, ou o educacional, no caso de se levar em conta a prática de leitura como um todo. Demorou-se quase dois séculos para os quadrinhos *entrarem* na escola pela *porta da frente*, inclusive com o incentivo de setores governamentais da área da Educação. Sua marginalidade, porém, assumiu função estratégica na formação do campo quadrinístico, pois não há hostilidade sociodiscursiva que não possa ser tomada como prática analisável dentro de um campo. Não se trata, então, de julgar negativamente a marginalidade dos quadrinhos de outrora.

Se hoje a crítica quadrinística, em sentido lato, tem um alcance diferente da literária, por exemplo, muito se deve a essa marginalidade que lhe é historicamente atribuída. Não tendo contado por muito tempo com mecanismos legitimados da crítica (como os jornais, o rádio, a televisão, e, principalmente, os periódicos acadêmicos), os quadrinhos têm, hoje, a seu favor, uma forte dimensão participativa, composta por uma comunidade interpretativa atuante, ainda que amadora.

¹¹⁶ Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación – las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la *ortodoxia* –, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la *doxa*, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 57: Quase Nada



Fonte: www.10Paezinhos.com.br

Os Quadrinhos podem ser compreendidos como uma instituição discursiva, naquele mesmo sentido que pressupôs Maingueneau (2006b) e Costa (2013b): um conjunto de ações ou um processo contínuo e inacabado de construção de um objeto abstrato, e, ao mesmo tempo, uma organização de práticas e aparelhos.

Mas a percepção que os sujeitos têm dessa instituição não pode ser homogênea, como se os Quadrinhos fossem uma unidade indivisível. A instituição quadrinística assume formas diferentes a depender do ponto de vista dos agentes envolvidos: os Quadrinhos, em seu sentido amplo, serão compostos por práticas e aparelhos diferentes se considerados a partir de cada país (por razões mercadológicas e, sobretudo, culturais, em relação aos gêneros quadrinísticos), muito embora essas divisas nacionais de nada servem para definir as instituições quadrinísticas, pois são, a todo instante, ultrapassadas no interdiscurso.

Assim, a instituição quadrinística, que é, por natureza, heterogênea, instaura relações de forças mais ou menos desiguais *dentro de seus limites e fora deles*, com outras instituições, relações essas por meio das quais ela se define. Essas relações de forças selecionam as obras e autores que serão mais representativos dos Quadrinhos, e relega para zonas fronteiriças aqueles menos representativos. O conceito para explicar isso é o de campo quadrinístico.

Vê-se que o interdiscurso ocorre em todos os planos de uma instituição, superando as simples abordagens de superfícies textuais que visam mostrar a heterogeneidade dos discursos com base apenas em textos. É inegável que, em nível textual, a obra vá fazer referências a outros textos, a situações históricas (que também podem ser encontradas registradas em textos), a costumes diversos (muitos dos quais geridos por textos), enfim, a imensurável gama de discursos. Mas o que quis mostrar aqui com a noção de campo quadrinístico que propus é que o interdiscurso não ocorre somente pela relação das materializações de um tal discurso – ele ocorre também por um estado fronteiro que caracteriza os sujeitos e as práticas desse tal discurso. Vimos que até mesmo a linguagem típica que os Quadrinhos alegam para si fora formada por meio de relações com outras, de outras áreas.

Os sujeitos ocupam papéis variados na sociedade: um mesmo indivíduo pode ter vários deles, a depender da conjuntura considerada, como o de um professor, artista, pesquisador, editor, advogado, dentre muitos outros. No que diz respeito a um campo quadrinístico, esses papéis tendem a se misturar, como seria possível de ser com outros campos. Um mesmo agente no campo quadrinístico pode exercer duas ou mais funções: é um caso comum para livreiros, editores e leitores, que não restringem sua relação com o livro a obras quadrinísticas. E mesmo o autor pode exercer vários papéis e ter uma posição mais ou menos privilegiada em vários campos. Da mesma forma, seus papéis podem instituir práticas periféricas no campo quadrinístico.

Os Quadrinhos preenchem também os requisitos sobre os quais teorizei para a existência de um tipo de discurso: os discursos autoriais. Como discurso autorial, os Quadrinhos se caracterizam principalmente pela fundamentação de (nomes de) Autores e Obras. É em torno da criação de Obras e, conseqüentemente, de Autores (pois parece haver uma exigência de que um não existe sem o outro) que os discursos autoriais engendram suas práticas e seu capital simbólico.

Por sua vez, os nomes de Autores assumem uma função específica nos discursos autoriais, a de indexar as Obras. Construído coletivamente por um processo contínuo e inacabado engendrado e ordenado pela própria instituição discursiva, o Autor se faz, igualmente, Obra, ambos, tornam-se correlatos, pois o estatuto de cada um se nutre do estatuto do outro de modo concomitante.

Vimos que a construção de Autores e Obras não é, nem de longe, um mecanismo simples, centrado exclusivamente na atividade de produção, consumo e, se a ventura o favorecer, de crítica do autor. Os Quadrinhos, bem como qualquer discurso autorial, engendram espaços e regimes de autorialidade, dos quais passam a precisar para manterem sua fundamentação. O *homem-obra* passa a figurar como centro desse discurso autorial, sendo, a um só tempo, produto e produtor das práticas e materializações quadrinísticas.

Vê-se, por fim, que este trabalho assumiu um caráter *reflexivo* ao longo de seu desenvolvimento. Ao estudar as práticas, os textos e os papéis

de alguns agentes no campo quadrinístico, inseri-me nessa mesma lógica sobre a qual teorizava, e exerci, de certa forma, um papel nesse campo. Sendo ou não um agente periférico (não cabe a mim o dizer), a prática desta pesquisa (bibliográfica e de campo) levou-me a criar este texto que, longe de ser *central* no campo quadrinístico, visto que não é um quadrinho, é, ao menos, *sustentador* desse tipo de discurso.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, L. A.; LOBO, C. **O alienista**. São Paulo: Ática, 2013.
- AMOSSY, R. La double nature de l'image d'auteur. **Argumentation et Analyse du Discours** [On line], n. 3, 2009, p. 1-13. Disponível em: <<http://aad.revues.org/662>>. Acesso em: 04 nov. 2012.
- APOSTOLIDÈS, J.-M. **Lettre à Hergé**. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2013.
- AZZARELLO, B.; BERMEJO, L.; BRADSTREET, T.; GOLEASH, G. **Batman/Deathblow**. Edição compilada. São Paulo: A&C Editores, 2003.
- BÁ, G. Nasceu! **10 Pãezinhos** [On line], 2015. Disponível em: <http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2015-03-01_2015-03-31.html#2015_03-09_14_55_31-2677714-0>. Acesso em: 14 maio de 2015.
- BAETENS, J. Le roman graphique. *In*: MAIGRET, É.; STEFANELLI, M. **La bande dessinée: une médiaculture**. Paris: Armand Colin, 2012, p. 200-216.
- BAGNARIOL, P. Graffiti e quadrinhos na história da arte. *In*: BAGNARIOL, P. [*et al.*]. **Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos**. Belo Horizonte: Fapi, 2004, p. 5-74.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2009.
- BARBIERI, D. **Los lenguajes del cómic**. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1998.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, R. [*et al.*]. **Análise estrutural da narrativa**: seleção de ensaios da revista Communications. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 18-58.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.
- BERTHOU, B. Images de territoires et territoires en images: Angoulême, capitale de la BD. *In*: NOYER, J.; RAOUL, B.; PAILLIART, I. (Orgs.). **Médias et territoires**: l'espace public entre communication et imaginaire territorial. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 39-66.
- BEYOND CITIZEN KANE. Simon Hartg, John Ellis. Reino Unido, 1993. 105 min. Son, p&b.

- BIBE-LUYTEN, S. M. **O que é história em quadrimhos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BODIN, C. Les ignorants. **Hors d'œuvre**: musique, gastronomie et fantaisie. Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.horsdoeuvre.fr/oenologie/les-ignorants>>. Acesso em: 29 out. 2015.
- BOISSONNAS, L. Töpffer [Toepffer, Topfer], Wolfgang-Adam. 2014. **Dictionnaire historique de la Suisse**. Disponível em: <URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/F21967.php>>. Acesso em: 03 abr. 2015.
- BOLTANSKI, L. La constitution du champ de la bande dessinée. *In*: ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES. Vol. 1, n°1, 1975, p. 37-59. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448>. Acesso em: 13 jun. 2015.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. *In*: BORGES, J. L. **Ficções**. S.d., p. 53-63.
- BOUCQ, F.; CHARYN, J. **Little Tulip**. Paris: Le Lombard, 2014.
- BOURDIEU, P. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. **Sociologie et société**, vol. 7, n. 1, 1975, p. 91-118. Disponível em: <<https://www.erudit.org/revue/socsoc/1975/v7/n1/001089ar.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2016.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. **Raisons pratiques**: sur la théorie de l'action. Paris: Éditions Points, 1994.
- BOURDIEU, P. **Campo de poder, campo intelectual**: itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Corrêa. 11ª. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- BOUTET, J. Plurisemiotividade. Trad. Fábio César Montanheiro. *In*: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 378-379.

- BOWCHER, W. L. Field and multimodal texts. *In*: HASAN, R.; MATHIESSEN, C.; WEBSTER, J. **Continuing discourse on language: a functional perspective**. Vol. 2. Reino Unido: Equinox, 2007, p. 619-646.
- BRONCKART, J.-P.; BOTA, C. **Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.
- CAMPOS, H. de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. 2 ed. Salvador: FCJA, 1989.
- CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Martins, 1959.
- CARVAL, O. Entrevista. [dez. 2014]. Entrevistador: L. P. A. Costa. Paris, França, 2014. Entrevista concedida por e-mail à ocasião do *Salon de la Bande Dessinée* de 2014. Arquivo pessoal.
- CAVALCANTI, L. de H. **O alienista**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- CHAM. **Histoire de monsieur Lajaunisse** . 1839a.
- CHAM. **Monsieur Mélasse** . 1839b.
- CHARAUDEAU, P. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. 2001. **Le site de Patrick Charaudeau**. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html>>. Acesso em: 27 jul. 2015.
- CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. Trad. Renato de Mello. *In*: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 13-41.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006a.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006b.
- CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. *In*: BOYER, H. (Org). **Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 49-63.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. 2009. **Le site de Patrick Charaudeau**. Disponível em: <<http://www.patrick-charaudeau.com/identidade-social-e-identidade.html>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

CHARAUDEAU, P. Histoire d'un emprunt. Histoire d'une coïncidence: un hommage à Jean Peytard. *In: Synergies Monde*, n. 10, 2012. Anais do colóquio Miroir: Un hommage à Jean Peytard: précurseur de l'analyse de discours et de la didactique des langues, 2012. Disponível em: <<http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde10/charaudeau.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

CIRNE, M. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa-Empresa Gráfica e Editora/Funarte, 1990.

CISLARU, G. Le pseudonyme, nom ou discours ? D'Etienne Platon à Oxyhre. *In: LECOLLE, M.; PAVEAU, M.-A.; REBOUL-TOURÉ, S. Les carnets du Cediscor: le nom propre en discours*, n. 11. Paris: PSN, 2009, p. 39-57.

CITIZEN KANE. Orson Welles. Estados Unidos da América, 1941. 119 min., p&b.

COHN, N. Un-defining “comics”: separating the cultural from the structural in comics. *In: LENT, J. A. (Org.)*. Pioneers of comic art scholarship series. **International Journal of Comic Art**, Vol. 7, n. 2, out. 2005, p. 236-248. Disponível em: <http://www.visuallanguagelab.com/P/NC_Undefining_Comics.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2016.

COLI, J. **O que é arte**. 15ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

CORRÊA, R. L. Sobre agentes sociais, escala e produção do espaço: um texto para discussão. *In: CARLOS, A. F. A.; SOUZA, M. L. de; SPOSITO, M. E. B. (Orgs.)*. **A produção do espaço urbano**: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2013, p. 43.

COSTA, L. P. A. **Uma abordagem semiolinguística da narrativa**: o “tempo narrativo” na instituição literária. 2010. 72 f. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

COSTA, L. P. A. A ADC faircloughiana: concepções e reflexões. **Linguagem**, v. 20, 2012. Disponível em: <<http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao20/ensaios/003.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2016.

COSTA, L. P. A. Reflexões sobre o estatuto da linguística aplicada: novos rumos para velhos temas. **Entrepalavras**, v. 3, n. 1, 2013a. Disponível em:

<<http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/view/127/179>>. Acesso em: 16 out. 2015.

COSTA, L. P. A. **O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá** : uma análise do discurso quadrinístico. 2013b. 213 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais.

COUTINHO, L. **Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher**. Entrevista concedida a Ivan Finotti. Folha de S. Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/825136-cartunista-laerte-diz-que-sempre-teve-vontade-de-se-vestir-de-mulher.shtml>>. Acesso em: 07 mai. 2016.

CRIABD. Qui sommes-nous et quelles sont nos missions ? **Le site du CRIABD**. Disponível em: <<http://www.criabd.be/abc-du-criabd-qui-sommes-nous.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

DACHEUX, É. Les histoires possibles de la BD. **Hermès, La Revue**, 2009, v. 2 n° 54, p. 41-42. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-41.htm>>. Acesso em: 29 out. 2015.

DAVODEAU, É. **Les ignorants** : récit d'une initiation croisée. Paris: Futuropolis, 2011.

DEJASSE, E. Les discours sur la bande dessinée par ses créateurs. **Publifarum**, n. 14. 2011. La BD francophone. Disponível em: <http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=194>. Acesso em: 11 jun. 2015.

DELORMAS, P. Espace d'étayage: la scène et la coulisse: contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire. *In*: SERGIER, M.; VANDEVOORDE, H.; ZOGGEL, M. van (Orgs.). **Cahier voor Literatuurwetenschap**: Over de auteur: à propos de l'auteur, n. 6. Gent: Academia Press, 2014. No prelo.

DJANGO. Sergio Corbucci. Itália, 1966. 90 min., son, color.

DJANGO UNCHAINED. Quentin Tarantino. Estados Unidos da América, 2012. 165 min., son, color.

D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. *In*: D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1999, p. 53-104.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUBOIS, J. **L'institution de la littérature**. Bruxelas: Labor, 1978.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979a.

- ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979b.
- EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3ª ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EISNER, W. **A contract with god and other tenement stories**. 2ª. ed. Northampton: Kitchen Sink Press, 1996 [1978].
- EVANS, C. Profils de lecteurs, profils de lectures. *In*: BERTHOUS, B. (Org.) **La bande dessinée**: quelle lecture, quelle culture?. [On line]. Paris: Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information, 2015, p. 1-42. Disponível em: <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1673>>. Acesso: 14 jun. 2015.
- FERNANDES, C. A. A noção de enunciado em Foucault e sua atualidade na análise do discurso. *In*: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. dos. (Orgs.). **Percursos da análise do discurso no Brasil**. São Paulo: Claraluz, 2007, p. 49-68.
- FLOOD, A. Superheroes a 'cultural catastrophe', says comics guru Alan Moore. **The guardian**. Jan. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2014/jan/21/superheroes-cultural-catastrophe-alan-moore-comics-watchmen>>. Acesso em: 30 abr. 2016.
- FONSECA, D. G. D. da. **Subversão em três quadros** : padrões de intenção na obra de Laerte Coutinho. 2014. 126 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce que la critique? [critique et aufklärung]. **Bulletin de la Société française de philosophie**, vol. 82, nº 2, p. 35-63. Paris: Armand Colin, 1990. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/56577710/Foucault-Qu-est-Ce-Que-La-Critique>>. Acesso em: 27 abr. 2016.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?**. Trad. António Fernando de Miranda e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 29ª ed. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. O que é um autor?. *In*: FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.
- FRAENKEL, B. **La Signature**: genèse d'un signe. Paris: Gallimard, 1992.

- GAIMAN, N. [et al.]. **The Sandman**: absolute V. 1 New York: DC Comics, 2006.
- GARCÍA, S. **A novela gráfica**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GAUMER, P.; MOLITERNI, C. Corto Maltese. *In*: GAUMER, P.; MOLITERNI, C. **Dictionnaire mondial de la bande dessinée**. Paris: Larousse-Bordas, 1997, p. 160.
- GENESTRETI, G. Maior colecionador de quadrinhos do Brasil é roubado em SP. **Folhapress**. [On line] set. 2013. Disponível em: <<http://www.hojeemdia.com.br/almanaque/maior-colecionador-de-quadrinhos-do-brasil-e-roubado-em-sp-1.185448>>. Acesso em: 23 jul. 2015.
- GENETTE, G. Estruturalismo e crítica literária. *In*: GENETTE, G. **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.143-165.
- GENETTE, G. **A obra de arte I**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- GORGEARD, F.-M. Le classique en bande dessinée. **Comicalités** [On line]. 2011. Disponível em: <<http://comicalites.revues.org/296>>. Acesso em: 05 julho 2015.
- GOT, Y.; PETILLON, R. **Le baron noir**. 1999. Fotografia, arquivo pessoal.
- GRAVETT, P. **Mangá**: como o Japão reinventou os quadrinhos. São Paulo: Conrad, 2006.
- GRAWUNDER, M. Z. **Instituição literária**: análise da legitimação da obra de Dyonelio Machado. Porto Alegre: IEL, EDIPUCRS, 1997.
- GROENSTEEN, T. **Astérix, Barbarella & cie**: histoire de la bande dessinée d'expression française. Paris: Somogy Éditions d'Art; Angoulême: CNBDI, 2000.
- GROENSTEEN, T. **História em quadrinhos**: essa desconhecida arte popular. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.
- GROENSTEEN, T. Neuvième art. **Neuvième Art 2.0**. 2012, p. 1-4. Disponível em: <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>>. Acesso em: 27 maio 2015.
- GROENSTEEN, T. **M. Töpffer invente la bande dessinée**. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles, 2014.
- GUIMARÃES, E. (Org.). **O que é história em quadrinhos brasileira**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- GUYLOUIS, C.; BOËM, E. **Sam et Léna**. Tome 1. Paris: Dargaud, 1992.
- HAAG, T. Musées et communautés de communes : l'exemple du musée du jouet et de la communauté de communes de Jura Sud. *In*: COLLOQUE LES MUSEES DE

FRANCE, ACTEURS ET LEVIERS DE DEVELOPPEMENT DANS LA RECOMPOSITION DES TERRITOIRES. 1, 2004, Musée National des Arts Asiatiques, Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2004, p. 83-88.

HUREAU, S.; RABATÉ, P. **Crêve saucisse** . Paris: Futuropolis, 2013.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem** . Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

JONATHAN, S. C. Festival de la BD: Angoulême fête "Charlie" et le père d"Akira". **Sudouest**. 30 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.sudouest.fr/2015/01/30/angouleme-fete-charlie-et-le-pere-d-akira-1814670-813.php>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

JOURNAL AMUSANT, Paris, 21 nov. 1868, n. 673, p. 8. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5861113v.item>>. Acesso em: 15 out. 2015.

KIEFFER, J.-F. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: L. P. A. Costa. Angoulême, França, 2015. Entrevista concedida por e-mail. Arquivo pessoal.

KUNZLE, D. **History of the comic strip** : the early comic strip. Narrative strips and picture stories in the European broadsheet from c. 1450 to 1825. Vol I. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1973.

KUNZLE, D. **The history of the comic strip** : the nineteenth century. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990.

KUNZLE, D. **Father of the comic strip** : Rodolphe Töpffer. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

LAFARGUE, J.-N. **Entre la plèbe & l'élite** : les ambitions contraires de la bande dessinée. Paris: Atelier Perrousseau Éditeur, 2012.

LECOLLE, M.; PAVEAU, M.-A.; REBOUL-TOURÉ, S. Les sens des noms propres en discours. *In*: LECOLLE, M.; PAVEAU, M.-A.; REBOUL-TOURÉ, S. (Orgs). **Le nom propre en discours** . Les carnets du Cediscor, 11, 2009. Paris: PSN, 2009, p. 9-22.

LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique** . Paris: Seuil, 1975.

M. VIEUX-BOIS. Paris: Edições Aubert, 1839.

MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário** . Trad. Marina Appenseller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso** . Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária** : enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. **Le discours littéraire** : paratopie et scène d'énonciation. Paris : Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, D. **Contre Saint Proust** : ou la fin de la littérature. Paris: Éditions Belin, 2006a.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006b.

MAINGUENEAU, D. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola, 2008a.

MAINGUENEAU, D. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola, 2008b.

MAINGUENEAU, D. Paratopia. Trad. Roselene de Fatima Coito. *In*: CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008c, p. 368-369.

MAINGUENEAU, D. Auteur et image d'auteur en analyse du discours. **Argumentation et Analyse du Discours** [On line], 3, 2009, p. 1-14. Disponível em: <<http://aad.revues.org/660>>. Acesso em: 01 dez. 2012.

MAINGUENEAU, D. **Doze conceitos em análise do discurso**. Trad. Adail Sobral [*et al.*]. São Paulo: Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, D. **Discours et analyse du discours**: une introduction. Paris: Armand Colin, 2014.

MANARA, M.; JODOROWSKY, A. **Borgia**. Paris: Glénat, 2011.

MANARA, M. **Le Caravage**. Paris: Glénat, 2015.

MANNING, M. K. **Les chroniques de Batman**. Trad. Jean-Marc Lainé. Paris: Huginn & Muninn, 2014.

MARCATTI. **A relíquia**. Adaptação em quadrinhos. São Paulo: Conrad, 2007.

MARCUSCHI, L. A. A questão dos suportes dos gêneros textuais. **DLCV - Língua, Linguística & Literatura** . Vol. 1, n. 1, 2003a, p. 9-26. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dclv/article/view/7434/4503>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

MARCUSCHI, L. A. A questão dos suportes dos gêneros textuais. **DLCV - Língua, Linguística & Literatura** . Vol. 1, n. 1, 2003b, p. 27-40. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dclv/article/view/7435/4504>>. Acesso em: 16 fev. 2016.

- MARTIN, J.-P. La théorie du 0 %: petite étude critique de la critique en bande dessinée. **Comicalités** [*On line*]. 2012. Disponível em <<http://comicalites.revues.org/827>>. Acesso em: 08 jun. 2015.
- McCLOUD, S. **Understanding comics** : the invisible art. New York: Harper Collins Inc., 1993.
- McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- McCLOUD, S. **Reinventando os quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2006.
- MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.
- MILLER, F. **Batman**: cavaleiro das trevas. São Paulo: Panini, 2011.
- MILLER, F.; MAZZUCHELLI, D. **Batman**: ano um. Barueri: Panini Comics, 2014.
- MILLER, J.-A. A máquina panóptica de Jeremy Bentham. Trad. M. D. Magno. *In*: BENTHAM, J. [*et al.*]. Org. Tomaz Tadeu; trad. Guacira Lopes Louro, M. D. Magno, Tomaz Tadeu. **O panóptico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p. 89-126.
- MIODRAG, H. **Comics and language** : reimagining critical discourse of the form. Oxford: University Press of Mississippi, 2013.
- MOON, F. Hellboy Day. **10 Pãezinhos**. 2014. Disponível em: <http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2014-03-01_2014-03-31.html#2014_03-17_23_17_54-100303307-0>. Acesso em: 10 mai. 2016.
- MOON, F.; BÁ, G. **O alienista**. Adaptação em quadrinhos. São Paulo: Agir, 2007.
- MOON, F.; BÁ, G. **Deux frères**. Adaptação em quadrinhos. Paris: Urban comics, 2015a.
- MOON, F.; BÁ, G. **Dois irmãos**. Adaptação em quadrinhos. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2015b.
- MOON, F.; BÁ, G. **Daytripper**. São Paulo: Panini, 2016.
- MOORE, A.; GIBBONS, D.; HIGGINS, J. **Watchmen**: the absolute edition. New York: DC Comics, 2008.
- MOYA, Á. de (Org.). **Shazam!**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- MOYA, Á. de. **História das histórias em quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

- NERDBULLY. Para qualquer fã do Superman com mais de 30 anos. **Quadrinhos**. Jan. 2014. Disponível em: <<http://quadrinhos.wordpress.com/2014/01/07/para-qualquer-fa-do-superman-com-mais-de-30-anos/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- NEY, Thiago. Versátil, Grampá vai da HQ ao cinema. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada, p. E4-E5, 10 de junho de 2008.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- NURY, F.; VALLÉE, S. **Il était une fois en France**: intégrale. Paris: Glénat, 2014.
- OBRIST, H. U.; CRUMB, R. **Robert Crumb**: conversations. Trad. Lili Sztajn. Paris: Manuella Editions, 2012.
- ORLANDI, E. P. **A linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Campinas: Pontes, 1987.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª. ed. Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- OUTCAULT, R. **The great social event of the year in Shantytown**, 1895.
- PAK, G.; DIAZ, P. **X-Treme X-Men**. V. 2, n. 9. United States: Marvel Comics, 2013.
- PETIT, L. **Les mésaventures de M. Reton**. Paris: 1868.
- PEYTARD, J. La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'. **Semen**, n. 1, 1983. Versão *on line* de 2007. Disponível em: <<http://semen.revues.org/4231>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2012.
- RAMOS, P. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, um efeito de humor. 2007. 421 f. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.
- RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.
- RAMOS, P. Super-Homem, meu velho, é aqui a gente se separa. **Blog dos quadrinhos**. Dez. 2013. Disponível em: <http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2013-12-01_2013-12-31.html#2013_12-30_20_44_16-135059040-28>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- REUTER, Y. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- ROBA. **Cubitus**. 2000. Fotografia, arquivo pessoal.

- ROBINSON, J. **Comics strips** : une histoire illustrée. Paris: Urban Comics, 2015.
- ROCHA JÚNIOR, D. A. A cidade é um texto: apontamentos para ler a cidade. **Universitas FACE** . V. 1, n. 1. 2003. Disponível em: <<http://publicacoesacademica.uniceub.br/index.php/face/article/viewFile/600/398>>. Acesso em: 31 jul. 2015.
- ROGEL, T. **Sociologie des super-héros** . Paris: Hermann Éditeurs, 2012.
- SABIN, R. **Comic, comix & graphic novels** : a history of comic art. New York: Phaidon, 2010.
- SACCO, J. **Uma história de Sarajevo** . São Paulo: Conrad, 2005.
- SADOUL, N. **Tintin et moi**: entretiens avec Hergé. Paris: Casterman, 2004.
- SALGADO, L. S.; ANTAS JÚNIOR, R. M. A criação num “mundo sem fronteiras”: paratopia no período técnico-científico informacional. **Acta Scientiarum**: language and culture. Maringá, v. 33, n. 2, 2011, p. 259-270.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais** : introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, A. R. dos. **Metodologia científica** : a construção do conhecimento. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- SERPIERI, P. E. **Druuna**: Aphrodisia. Bélgica: Bagheera Éditeur, 2000.
- SIMÕES, A. C. **A configuração de gêneros multimodais**: um estudo sobre a relação gênero-suporte nos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.
- SIMÕES, A. C.; COSTA, L. P. A. Quadrinhos: proposições e debates. *In*: **JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS** , 1, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo: ECA-USP, 2011, p. 1-12.
- SMOLDEREN, T. Histoire de la bande dessinée: questions de méthodologie. *In*: MAIGRET, É.; STEFANELLI, M. **La bande dessinée**: une médiaculture. Paris: Armand Colin, 2012, p. 71-90.
- SOUSANIS, N. **Unflattening**. Londres: Harvard University Press, 2015.
- SPIEGELMAN, A. **Maus**: a história de um sobrevivente. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STARR, J.; BOSCHI, R.; RUIZ, F.; BROWN, D. **Wolverine max** : fúria permanente. São Paulo: Panini, 2013.

STEFANELLI, M. Aux marges d'une ambiguïté médiaculturelle: quatre questions brûlantes pour une théorie culturelle de la bande dessinée. *In*: MAIGRET, Éric; STEFANELLI, Matteo. **La bande dessinée: une médiaculture**. Paris: Armand Colin, 2012, p. 253-266.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? *In*: JAUSS, H. R. [et al.]. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 119-171.

TANIGUCHI, J. **Les gardiens du Louvre**. Paris: Futuropolis, 2014.

TARANTINO, Q.; WAGNER, M.; POLLS, E. **Django/Zorro**. Hardcover. New Jersey: Dynamite, 2015.

THOMPSON, C. **Blankets**. Marietta: Top Shelf Productions, 2003.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, R. [et al.]. **Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Communications**. 2.ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1971, p. 211-256.

TÖPFFER, R. **Histoire de Mr. Jabot**. 1833.

TÖPFFER, R. **Les amours de Mr. Vieux Bois**. 1837a.

TÖPFFER, R. **Mr. Crépin**. 1837b.

TÖPFFER, R. Histoire de M. Jabot. *In*: BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DE GENÈVE. Tomo 9. Genebra: Abrahan Cherbuliez; Paris: Anselin, 1837c, p. 334-337.

TÖPFFER, R. **Monsieur Pencil / Le Docteur Festus**. Genebra: 1840.

TÖPFFER, R. **L'histoire d'Albert**. Genebra: 1844.

TÖPFFER, R. **Essai de physiognomonie**. Genebra: 1845a.

TÖPFFER, R. **Histoire de M. Cryptogame**. 1ª. edição. Genebra: 1845b.

TÖPFFER, R. **Histoire de M. Cryptogame**. 6ª. edição. Genebra: 1873.

TÖPFFER, W.-A. **Caricatures**. Genebra: 1817.

VALE, R. P. G. do. **O discurso humorístico: um percurso de análise pela linguagem do riso**. 2013. 279 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VARGAS, A. L. **A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta**. 2015. 320 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.

VIEL, J. Interview François Boucq pour *Little Tulip. Un amour de BD*. 2014. Disponível em: <<http://www.unamourdebd.fr/2014/11/interview-francois-boucq-pour-little-tulip/>>. Acesso em: 02 mai. 2016.

VILACHÁ, F. S. **O alienista**. São Paulo: Escala, 2006.

WERTHAM, F. **Seduction of the innocent** : the influence of the comic books on today's youth. Nova York: Rinehart, 1954. Disponível em: <http://www.4shared.com/file/cLO2UuIf/Seduction_of_the_Innocent_by_F.html>. Acesso em: 27 abr. 2016.

WOLTON, D. Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer. Entretien avec Éric Dacheux. *In*: DACHEUX, É. (Org.). **Bande dessinée et lien social**. Paris: CNRS Éditions, 2014, p. 33-42.

ANEXOS

ANEXO 1: SUPER-HOMEM, MEU VELHO, É AQUI A GENTE SE SEPARA

RAMOS, P. Super-Homem, meu velho, é aqui a gente se separa. **Blog dos quadrinhos**. Dez. 2013. Disponível em: <http://blogdosquadrinhos.blog.uol.com.br/arch2013-12-01_2013-12-31.html#2013_12-30_20_44_16-135059040-28>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Caro Super-Homem.

Sei que é um herói ocupado e que tem pouco tempo de ler cartas abertas como esta. Por isso, tentarei ser o mais objetivo possível.

Chega por estes dias aqui no Brasil (de onde escrevo) o número 18 de sua revista mensal, publicada pela editora Panini.

Não vou comprar. É aqui que a gente se separa.

Dado que se trata de uma ruptura, gostaria que tivesse ciência, real motivo destas linhas.

A ruptura a que me refiro é o fato de ser seu leitor de longa data. Tenho acompanhado suas aventuras desde julho de 1984, data em que você começou a ser publicado pela Abril.

Tenho colecionado suas revistas mensais desde então. Nacionais e estrangeiras. Tenho cá comigo quase duas décadas dos títulos norte-americanos.

Nesse tempo, li muita coisa boa. As histórias de John Byrne, a trama sobre sua morte e seu retorno, capitaneada por Dan Jurgens, os trabalhos mais recentes de Geoff Johns.

Mas, justiça seja feita, li muito mais narrativas ruins do que boas. Lembra-se de que quando o transformaram em um ser composto por eletricidade? Horrível, não?

Mesmo assim, eu resisti. Sempre apostei que, após alguma intervenção editorial malsucedida, poderia vir algo de bom depois da “próxima crise”. Vez ou outra funcionava.

O problema é que, agora, a mudança foi brusca demais, mais até do que aquela versão elétrica a que sujeitaram você nos anos 1990.

A DC Comics - você sabe, a empresa que publica suas histórias nos Estados Unidos - alterou sua personalidade, tanto como herói quanto na versão civil, Clark Kent.

Essa reformulação, batizada por aqui de “reboot da DC”, tirou sua essência. Assim, fica difícil de se identificar com as marcas centrais que o tornaram o personagem que é.

Soma-se outro ponto: suas histórias estão ruins. Ruins como nunca havia visto. Destruíram o(s) personagem(ns), contando neles a dupla Super-Homem/Clark Kent.

Numa das edições, você, em sua identidade secreta, faz a Kimmy Olsen um gesto de “vida e longa e próspera”, próprio do Sr. Spock, do seriado “Jornada nas Estrelas”.

Isso não é atualização de sua persona. É a destruição dela, por mais que eu aprecie muito a série criada por Gene Roddenberry (1921-1991).

Seguindo a analogia a seriados de TV, diria que você está mais para um arremedo de Sheldon, o nerd carismático de “Big Bang Theory”.

Os primeiros sinais vinham logo do número de estreia da nova fase, lançado em junho de 2012, pela Panini. Havia naquela edição duas narrativas suas, em momentos distintos.

Numa, você aparecia mais jovem, com calça jeans (!!) e capa. Noutra, estava um pouco mais velho, já com o uniforme, porém sem o tradicional calção vermelho por fora da calça.

As duas histórias não se ligavam. Soube depois que o roteirista George Perez, um dos escritores, não sabia do conteúdo feito pelo outro, Grant Morrison.

Nem precisaria saber desse bastidor. Leitor das antigas, já aprendi a farejar de longe quando uma história de super-heróis é boa ou má.

As suas atuais aventuras são más. Não dá mais para acompanhar.

Que fique claro que não se trata de um estranhamento face a um novo contexto editorial. Já vi vários outros ao longo desses 30 anos de leitura, tempo que me dá algum crédito.

Tenho comigo que o problema é mais amplo. Você e vários outros heróis estão sendo vitimados por uma espécie de kryptonita midiática.

O cinema se tornou hoje a grande janela das histórias de super-heróis, que consegue reproduzir na tela o mesmo sabor que as histórias de super-heróis tinham décadas atrás.

Com produções caríssimas e efeitos especiais à altura, elas têm conseguido levar os feitos dos heróis a um público bem maior que o do papel. E com faturamento equivalente.

Como se trata de um negócio lucrativo, que gera outros negócios igualmente rentáveis em efeito dominó, as histórias impressas foram colocadas num segundo plano.

Elas vão continuar existindo. Mais para manter a base da franquia e para testar a aceitação de ideias para roteiros futuros para a tela grande.

Em caminho contrário, é o cinema que ditará algumas das regras do que se vê e lê nas revistas em quadrinhos.

Ou será que foi uma coincidência seu calção ser sacado justo quando estava prevista para estrear a nova versão cinematográfica de seu filme, "Homem de Aço"?

Vai haver ainda uma ou outra história que valha a pena ser lida, ou da DC Comics ou da Marvel Comics, editora concorrente e dona de Homem-Aranha, X-Men e Vingadores.

Mas lamento dizer que o gênero impresso dos super-heróis ruma a um ofuscamento ante a mídias com maior visibilidade e muito mais rentáveis, casos do cinema e dos games.

O que poderia manter o interesse dos leitores seriam as boas histórias. Sinto muito as suas não se enquadrarem mais nesse rol. E que tenham perdido este leitor das antigas.

Encerro lembrando uma de suas histórias da década de 1990, "Metropolis Mailbag". Escrita por Dan Jurgens e desenhada por Jackson Guice, chegou a ser publicada por aqui.

Não havia nela um supervilão. O mote era retratar as inúmeras cartas que você recebia no final de ano, por conta das festas de Natal e de Ano Novo.

Muitos dos autores das cartas dividiam dramas pessoais com você. Alguns você conseguia atender, como era mostrado naquela história, que teve até uma sequência depois.

Não quero que esta carta aberta tome o tempo de outros que realmente necessitam de seus préstimos.

Quero apenas que tome ciência de que uma de minhas decisões para 2014 é a de não dar segmento à minha coleção da revista "Super-Homem/Superman", mantida há décadas.

Penso em futuramente escrever algo sobre essa vitimização a que você se sujeita atualmente. Mas será na forma de livro. Por ora, é apenas projeto.

Poderia pedir para que mande lembranças a Míriam/Lois Lane. Mas, nesta nova fase, você nem mesmo é mais casado com ela. Outra mudança da tal kryptonita midiática.

Sua coleção fica. As memórias dela também.

Desejando boas histórias, embora um tanto cético quanto a elas,

Paulo Ramos.

ANEXO 2: PARA QUALQUER FÃ DO SUPERMAN COM MAIS DE 30 ANOS

NERDBULLY. Para qualquer fã do Superman com mais de 30 anos. **Quadrinhos**. Jan. 2014. Disponível em: <<http://quadrinhos.wordpress.com/2014/01/07/para-qualquer-fa-do-superman-com-mais-de-30-anos/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Recentemente Paulo Ramos escreveu uma carta aberta ao Superman, que você pode ler <[aqui](#)>.

Mesmo não sendo endereçada a mim a curiosidade falou mais alto e eu li, pois a carta era, também, pública. Nela o autor explicava para o Super os motivos pelos quais deixaria de acompanhar suas histórias.

O porquê de seu autor tornar público um problema pessoal com o Super eu não sei. Mas uma vez que tornou, gostaria de fazer alguns comentários sobre a carta, mote para falar da relação entre os fãs e seus personagens favoritos.

A palavra fã deriva da palavra fanático. Portanto a relação do fã com seu objeto de fanatismo, no caso o Superman, sempre é apaixonal. Mas o autor da carta queria justificar o abandono de seu personagem favorito de maneira racional e o fez do único modo possível: de maneira nostálgica e ressentida.

Na carta, o autor diz se lembrar de boas histórias e que agora as aventuras do Super são más, como se isso não fosse algo subjetivo. Histórias não são boas ou ruins em sua essência, mas adquirem essas qualidades somente em relação a seus leitores. Posso não gostar da *Saga Crepúsculo*, posso dizer que elas são ruins (e de fato são), mas o são para *mim!*

Paulo Ramos prossegue, dizendo que a DC retirou a essência do personagem, que o que vemos hoje não é a atualização do mito, mas a sua destruição. E qual a causa disso? A causa é o que o autor chamou de “kryptonita midiática”. De acordo com ele, o cinema está sobrepujando e ditando os rumos das hq’s, o que estaria provocando a queda da qualidade das histórias.

O que Paulo Ramos fez foi o que muitos fãs antigos fazem, criar um passado nostálgico em que *tudo na minha época era melhor*. A maioria dos leitores começou a acompanhar seu personagem favorito no final da infância e início da pré-adolescência, arriscaria a dizer algo entre 8 e 12 anos. É óbvio que tudo naquela época era melhor, porque era *novor*! As histórias em quadrinhos são um mercado lucrativo, a DC Comics é uma empresa! Havia tanta influência do mercado há 20, 30 ou mesmo 60 anos como há agora. O que aconteceu então?

Simples. Nós crescemos. Conseguimos enxergar a influência do mercado, da pressão editorial alterando a qualidade das histórias. Isso não as torna essencialmente más histórias – o que, como falei, não existe. As histórias estão tão boas – ou tão ruins dependendo de quem lê – quanto sempre foram. O que houve? Simples. Elementar meu caro amigo, de fã para fã: você envelheceu.

Criamos um passado mítico no qual as histórias que lemos *na nossa época* eram melhores. Quando abrimos as páginas dos quadrinhos de hoje não reconhecemos mais o Superman de nossa época, porque ele mudou. Ele *tem que* mudar para ser relevante para as novas gerações. Negar isso é querer negar a historicidade do personagem, condená-lo ao museu, como já comentei <aqui>. Muitos personagens de sucesso foram esquecidos. E por quê? Porque não mudaram, não acompanharam as novas gerações. Em suma, envelheceram.

Nós, mortais, devemos envelhecer, não podemos escapar disso. E envelhecer é, também, criar esse passado mítico e nostálgico. Mas nem por isso devemos olhar o que é novo com ressentimento ou ranço, isso é opcional. O Superman não pode se dar ao luxo de envelhecer, e para isso deve mudar para ser significativo para as novas gerações.

Se estiver lendo isso, Super... só te digo uma coisa: suas histórias estão tão boas quanto sempre foram! Há muitos jovens que sonham em ser você, assim como um dia eu sonhei – e ainda sonho. Para o alto e avante!

ANEXO 3: ENTREVISTA COM JEAN-FRANÇOIS KIEFFER

KIEFFER, J.-F. Entrevista. [jan. 2015]. Entrevistador: L. P. A. Costa. Angoulême, França, 2015. Entrevista concedida por e-mail. Arquivo pessoal.

LPAC: Combien de temps travaillez-vous avec des bandes dessinées? Pouvez-vous nous parler un peu plus de votre travail?

JFK: Mes premières commandes étaient des pages de Bd pour les journaux d'enfants, en 1979. C'est devenu une passion, je ne fais plus que ça; avec aussi quelques illustrations de temps en temps, et de la composition musicale.

LPAC: Qu'est-ce qu'une BD Chrétienne? Qu'est-ce qu'un auteur chrétien? Dit d'autrement, pourquoi est-ce qu'existe cette définition différente?

JFK: Il y a aussi de la musique «sacrée» ou non, et des musiciens chrétiens ou non! Quand j'illustre l'Evangile ou la vie de St François, c'est de la «bd chrétienne», qui aborde des thèmes chrétiens. Mais on peut faire cela très professionnellement SANS être chrétien. En me définissant comme auteur chrétien, je suis libre d'illustrer la vie de Karl Marx, par exemple. Le fait d'être chrétien me poussera sûrement à le faire avec honnêteté.

LPAC: Depuis quand avez-vous commencé à faire des BD, y avait-il certain changement significatif dans le marché d'édition qui a affecté directement votre carrière comme auteur?

JFK: Dans les années 80, une page de bd était bien mieux payée, on pouvait plus facilement trouver une prépublication dans un journal, avant de sortir un album. C'est d'ailleurs la chance que j'ai eu pour Loupio; ma dernière série, «Jeannette et Jojo», n'en a pas bénéficié et son démarrage est plus laborieux.

LPAC: Les sujets sur lesquels les auteurs parlent dans les BD, qu'est-ce que vous avez à dire sur-t-ils? C'est-à-dire, ces sujets, par exemple, l'Holocauste (chez Spiegelman), la Littérature (chez Gaiman), la Palestine (chez Sacco), les sujets chrétiens (chez vous-même) ces sujets peuvent légitimer un auteur?

JFK: Les exemples que vous citez confirment qu'on ne parle bien que de ce qui nous tient à cœur, de ce qui nous touche, de ce qui nous passionne. Les artistes sont des partageurs d'émotions, de passions. C'est pour cela que la dimension spirituelle est présente ou sous-jacente dans mon travail. Parce qu'elle est centrale dans ma vie. Et c'est seulement quand un auteur est sincère qu'il est légitimé. Le lecteur ne se trompe pas. Mais il n'y aura pas forcément BEAUCOUP de lecteurs. Et parfois c'est le miracle; une œuvre sincère touche énormément de monde, parce qu'elle arrive au bon moment et sonne juste; je pense au succès du film «la famille Béliet». Attention, la sincérité ne suffit pas: il faut aussi le «métier».

LPAC: Il y a certaines choses qui ne sont pas exactement BD, mais elles sont dérivées des BD, par exemple, certains films, certaines animations, certaines miniatures... etc. Comment tout ça influe le marché des BD? Ce type de chose manque à la BD Chrétienne?

JFK: J'ai la chance d'avoir pu développer des produits dérivés autour de ma série Loupio. Ce ne sont pas ces produits qui font vendre les albums, c'est plutôt un univers qui se déploie autour du héros et en renforce l'attraction. Alors que pourrait-on imaginer autour par exemple d'un évangile en BD? Des jeux? Des figurines? Des musiques? Se poserait quand-même le problème du coût de fabrication, de la rentabilité.

LPAC: Vous avez gagné à nouveau un prix pour la BD Chrétienne dans cette année de 2015 à Angoulême. Que représente ce prix pour vous?

JFK: Non, pas cette année! Mais quand il m'arrive de recevoir un prix, c'est très motivant. En fait, j'espère un jour avoir un prix «profane», ce serait une reconnaissance professionnelle.

LPAC: Comment c'est votre relation avec les éditeurs?

JFK: Bonne, parce que j'ai un bon éditeur. Mais il ne faut jamais laisser son éditeur tout seul pour promouvoir votre travail. Il faut mouiller sa chemise. Aide-toi, ton éditeur t'aidera!

LPAC: On a observé l'utilisation d'espace de l'église pour faire des expositions des diverses bandes dessinées. À partir du point de vue d'un auteur de BD, quelle est votre opinion à propos de tout ça?

JFK: J'adore quand les églises sont ouvertes et accueillantes. On pourrait vraiment imaginer encore plus de choses.

LPAC: Une dernière question, pour l'instant: à quand remonte la première fois que vous avez dit à lui-même «Voilà, moi, je suis un auteur de BD»? Quelle est ce sentiment d'être auteur?

JFK: Comme chaque enfant, j'ai dû ressentir bien de la fierté les première fois que je montrais un gribouillage à mes parents. Pour remonter encore plus loin, je pense que la 1ere fois qu'on sent la fierté d'être auteur...c'est quand on vient montrer son pot à caca qu'on a rempli comme un grand! Bon, après il s'agit d'affiner un peu sa production. Et l'autre jour important c'est quand on reçoit son premier journal ou livre de l'imprimerie, et aussi quand on touche de l'argent pour son travail. Mes grandes joies en ce moment, là où je me sens «auteur» comblé, c'est quand des enfants ou des parents m'écrivent pour me remercier de mon travail.

LPAC: Merci beaucoup.

ANEXO 4: ENTREVISTA COM OLLIVIER CARVAL

CARVAL, O. Entrevista. [dez. 2014]. Entrevistador: L. P. A. Costa. Paris, França, 2014. Entrevista concedida por e-mail à ocasião do *Salon de la Bande Dessinée* de 2014. Arquivo pessoal.

LPAC: Combien de temps que vous travaillez avec des bandes dessinées?

OC: En fait je ne gagne pas ma vie avec la BD. Je suis un amateur, je gagne ma vie avec le dessin animé. J'ai créé un journal de BD amateur qu'on appelle fanzine en 1996 avec d'autres amis dessinateurs.

LPAC: Depuis que vous avez commencé à faire BD, il y avait quelconque changement significatif dans le marché d'édition qui a affecté directement votre carrière comme auteur?

OC: Je fais de la BD depuis plus de 20 ans. Oui le marché évolue. Les gens préfèrent acheter un album d'un auteur plutôt qu'un journal d'auteur ou une revue collective. Le support papier est encore très présent malgré le numérique.

LPAC: Observez-vous quelque différence entre l'usage du langage de la BD dans un système de production qui réunit des auteurs, du public, des éditeurs etc., et quelque l'autre type de système ordinaire, différent de celui-ci, qui peut faire aussi l'usage du langage bédéistique, comme dans une tapisserie ou une histoire inscrit dans la pierre?

OC: Je n'ai pas très bien saisi le sens de la question. Le langage de la BD est toujours en évolution. La culture de l'image est omniprésente dans notre société actuelle. Les codes visuels sont compris par tous dès le plus jeune âge. Il n'y a plus de tabou à lire une BD et c'est un Art reconnu. On peut faire passer beaucoup de messages par la BD: récits historique,

reportages, témoignages, biographie etc. La BD reste malgré tout considérée comme un loisir, un divertissement.

LPAC: Voyez-vous des différences entre un auteur de Littérature et un auteur de BD ? Si oui, quelle est la différence et pourquoi? Si non, pourquoi?

OC: La grosse différence reste l'image. On lit un récit imagé, alors qu'un livre fait appel à l'imagination. Et deuxième différence, un auteur de littérature est seul, alors qu'un auteur de BD peut travailler avec un scénariste, un coloriste, un encreur, etc.

LPAC: Les sujets sur lesquels les auteurs parlent dans les BD, qu'est-ce que vous avez à dire sur-t-ils? C'est-à-dire, ces sujets, par exemple, l'Holocauste, la Littérature, la Palestine, le Sexe, etc., ces sujets peuvent légitimer un auteur?

OC: Il existe des auteurs qui se sont fait connaître par le choix de leur sujet. Par exemple Guy de Lisle, il a raconté ses péripéties lors de ses voyages en Chine, en Corée du nord etc. Un autre exemple, Christophe Blain avec le livre "Quai d'Orsay" qui raconte le quotidien d'un cabinet de ministre. Et il existe aussi des bd sur la cuisine. Il n'y a plus de frontière pour la BD, tous les thèmes sont exploitables, encore faut-il trouver un public.

LPAC: Il y a certains choses qui ne sont pas BD, mais elles sont dérivées de la BD, par exemples, les films, les animations, les miniatures... etc. Tout ça influe le marché des BD?

OC: Oui et non. Si l'on prend les éditions Moulinsart, ils ont beaucoup investi dans les produits dérivés et ont multiplié les livres autour de l'univers d'Hergé. Mais cela peut vite monter à la tête de certains auteurs. On voit de plus en plus des ventes aux enchères de sculptures, de figurines et autres produits liées à la BD. Des planches originales atteignent des sommes

colossales. Est-ce que cela influence les jeunes auteurs pour autant? Je ne le pense pas.

Par contre je regrette le mélange des différents médias. La frontière entre la BD et dessin animé est de plus en plus réduite. Beaucoup de jeunes auteurs ont tendance à découper leurs histoires comme un storyboard de film. Ils s'éloignent des codes de la BD. Les deux médias s'autoalimentent. De plus, beaucoup de jeunes dessinateurs de BD viennent du film d'animation et en ont gardé les réflexes.

LPAC: Le roman graphique, l'adaptation des romans, les titres consacrés (Batman, Spiderman...), les fanzines... à votre point de vue, quelle est la différence principale?

OC: Je ne saisis pas bien le sens de la question. Comme je le disais plus haut, un fanzine est un journal amateur qui n'a pas vocation commerciale. La vente d'un numéro doit aider à la création du prochain numéro. Le roman graphique est une autre façon de dire la BD, non? Les titres consacrés? C'est à dire les séries? C'est difficile de parler de différence principale. Comme dans la musique, il existe différents genres : classique, rock, punk, hip-hop, jazz etc.

LPAC: À propos de la BD Underground, peut-on parler d'une production underground encore aujourd'hui? Pour quoi?

OC: On ne dit plus underground mais BD alternative. L'underground est plutôt associé aux années 70. Les fanzines apparaissent dans les années 80. Puis on parle d'éditions indépendantes dans les années 2000 et de microédition. Les fanzines deviennent actuellement plus rares faute de public. Les tirages se font plus faibles entre 50 et 100 exemplaires par numéro.

Internet avec les blogs ont un peu repris le relais, même si le ton est plus personnel et autobiographique. Les fanzineux se tournent vers les sites participatifs comme Ulule. En fait, ils vont à la recherche de leur public sur

internet. Les fanzines éditent de plus en plus des albums d'auteur en marge des éditions traditionnelles de fanzines.

LPAC: Il y a quelque intérêt des auteurs underground en changer de statut? C'est-à-dire, aujourd'hui, il y a beaucoup des auteurs qui démarrent sa carrière comme underground?

OC: Pour certains auteurs c'est un vrai tremplin et une source de motivation. Ils sont édités dans un journal avec les mêmes exigences que les professionnels. Maintenant il est difficile de vivre entièrement de la BD. Les auteurs publient des albums mais ne vivent pas de leur BD.

LPAC: Ce que les BD Underground ont que les autres BD n'ont pas?

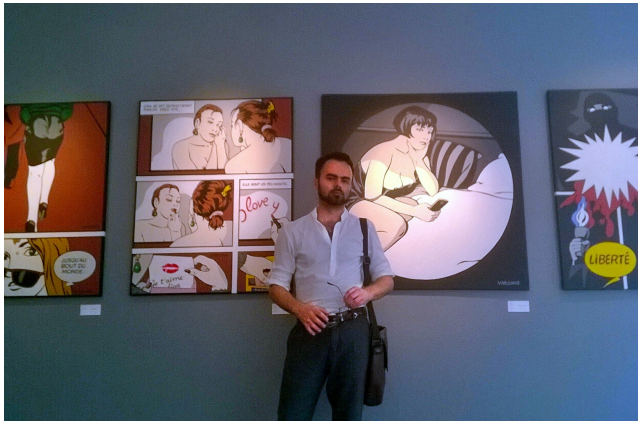
OC: Il n'y a pas de contraintes commerciales donc on est plus libre: dans le choix des thèmes abordés, dans le format et le support, dans le temps de fabrication etc. C'est un réservoir d'idées et de styles. Quand un fanzine atteint un très bon niveau, on parle de Prozine (professionnel zine). Souvent les prozines perdurent et deviennent de véritables magazines, par exemple "Le Petit Psikopat" qui est devenu le "Psikopat".

LPAC: Qui ou quoi est un auteur de BD? Et qui ou quoi est un auteur de BD Underground?

OC: Les deux sont auteurs de BD mais avec des codes ou des styles différents. L'un s'adresse à un public très large ou plutôt, il adresse un message universel. L'autre est marge des conventions et de ce fait son public est beaucoup plus restreint. Hergé est un auteur universel et Crumb est un auteur underground.

LPAC: Merci.

SOBRE O AUTOR



Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), realizou doutorado-sanduíche na Université Paris-Est Créteil (UPEC), França, ocasião em que teve contato direto com o mercado francófono de quadrinhos. Realiza pesquisas em Análise do Discurso, tendo também interesse em narratologia e traduções intersemióticas, com especial atenção aos Quadrinhos e à Literatura. Atualmente, está em estágio pós-doutoral na UFMG-POSLIN, com bolsa pelo PNPd-CAPES.

A CAPA

Nascimento. Metamorfose. Morte. A capa desta obra é um convite à reflexão sobre a trajetória do autor, e privilegia o interdiscurso de seu legado. Ela é composta por fragmentos de três trabalhos autorais: o primeiro é da capa de *Postcard From Prague*, de Dave McKean, quadrinista, ilustrador e artista plástico. O segundo, de fundo do título da obra, é da capa de *Postcard From Paris*, do mesmo autor. Não são, portanto, obras de quadrinhos, mas duas coletâneas de desenhos inspirados nessas cidades. O terceiro fragmento é de autoria do quadrinista e ilustrador Tony Sandoval, de sua *graphic novel* intitulada *El Cadáver y el Sofá*, obra que nos instiga a pensar sobre efemeridade e permanência. Enfim, morte, metamorfose, posteridade.

