

QUADRINHOS & CULTURA POP

ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

VOLUME 02



IVAN CARLO ANDRADE OLIVEIRA
RAFAEL SENRA COELHO
(ORGS.)

QUADRINHOS E CULTURA POP

ESTUDOS INTERDISCIPLINARES

VOLUME 02



Copyright © 2024, Ivan Carlo Andrade de Oliveira e Rafael Senra

Capa: JJ Marreiro

Conselho Editorial

Fabio Wosniak, Aldrin Vianna de Santana, Alisson Vieira Costa, Alaan Ubaiara Brito, David Junior de Souza Silva, Daniel Batista Lima Borges, Eliane Leal Vasquez, Frederico De Carvalho Ferreira, Ivan Carlo Andrade de Oliveira, Inara Mariela da Silva Cavalcante, Marcus André de Souza Cardoso da Silva, Marcos Paulo Torres Pereira, Rosivaldo Gomes, Romualdo Rodrigues Palhano, Victor Andre Pinheiro Cantuario.

ISBN 978-85-5476-105-9

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborada por Cristina Fernandes – CRB-2/1569

Q1q

Quadrinhos & Cultura Pop, estudos interdisciplinares v.2 / organizadores: Ivan Carlos de Oliveira; Rafael Senra Coelho. Macapá: UNIFAP, 2025.

245p. : il

1 Recurso eletrônico [E-book]. 245p.

ISBN:978-85-5476-105-9

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Histórias em quadrinhos. 2. Cultura Pop. 3. Quadrinhos 4. HQs e educação. I. Oliveira, Ivan Carlos de, organizador. II Coelho, Rafael Senra, organizador. III. Universidade Federal do Amapá. VI. Título.

CDD 23. ed.- 741.5

Editora da Universidade Federal do Amapá

www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br

Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade, Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419

Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

As imagens deste livro foram usadas exclusivamente para fins de estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9.610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
A INSTÂNCIA NARRATIVA EM MATAR OU MORRER, DE ED BRUBAKER E SEAN PHILLIPS	9
HUMOR EM CHARGE: UMA ANÁLISE REFERENCIAL DE COMENTÁRIOS POLARIZADOS	38
DA REFERENCIAÇÃO À INTERTEXTUALIDADE: CONHECIMENTO DE MUNDO NA LEITURA E NA INTERPRETAÇÃO DE CHARGES	66
O QUADRINHO INACABADO DE JÚLIO SHIMAMOTO	90
A PESQUISA CIENTÍFICA EM QUADRINHOS BRASILEIRA: UM OLHAR SOB AS JORNADAS INTERNACIONAIS DE QUADRINHOS (2011-2019)	110
MINHA TERRA TÊM HERÓIS ONDE CANTA O TUPI: DIÁLOGO ENTRE O POEMA I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS, E SUA ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO	129
OS ELEMENTOS RELIGIOSOS NOS QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS	153

REVISITANDO A HISTÓRIA DO CINEMA: ALICE GUY BLACHÉ E AS PIONEIRAS NO CONTEXTO AUDIOVISUAL	183
O TEXTO POÉTICO NOS QUADRINHOS	216

PREFÁCIO

Os quadrinhos e a cultura pop como formas de expressão artística e cultural vêm desempenhando um papel cada vez mais central nas discussões contemporâneas sobre narrativa, mídia e sociedade. Este segundo volume de *Quadrinhos e Cultura Pop: Estudos Interdisciplinares* reúne artigos que exploram, com olhar crítico e interdisciplinar, as várias facetas desta rica forma de comunicação.

Os artigos desse livro nasceram como apresentações da quinta edição do *Aspas Norte*. Trata-se de um evento que surgiu da necessidade de dar visibilidade à pesquisa sobre quadrinhos na Amazônia, que muitas vezes é ofuscada por fatores diversos, especialmente a distância geográfica e simbólica dos grandes centros. Afinal, além das dificuldades de acesso para estudantes da região Norte, percebe-se que produções acadêmicas e artísticas feitas por pessoas do Norte são frequentemente ignoradas por instituições sudestinas.

Os artigos reunidos neste volume são uma prova viva da existência e da vitalidade da pesquisa sobre quadrinhos e cultura pop na região norte do Brasil. Eles refletem não apenas o comprometimento dos autores locais, mas também o crescimento contínuo da qualidade dessas pesquisas, que se destacam cada vez mais no cenário acadêmico nacional.

Em um mundo marcado pela confluência de linguagens visuais e textuais, obras como *Matar ou Morrer*, de Ed Brubaker e Sean Phillips, revelam o poder da interação

entre palavra e imagem para criar experiências narrativas complexas, como discutem Daniel Baz dos Santos e Lucilene Canilha Ribeiro. Ao mesmo tempo, Milena Fernandes de Sousa investiga a polarização política através do humor e das charges, demonstrando como os quadrinhos também podem ser uma arena de debates intensos.

Em seguida, Jade dos Santos Pedroza aborda a intertextualidade como chave para a compreensão das charges no Brasil pós-eleitoral, enquanto Alberto Ricardo Pessoa nos guia pelo fascinante processo criativo de Júlio Shimamoto, evidenciando o potencial inacabado de uma das obras desse importante quadrinista brasileiro.

Gabriel Magalhães Siston nos convida a refletir sobre o panorama da pesquisa científica em quadrinhos no Brasil, destacando as tendências e desafios encontrados nas Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP. Por sua vez, Maria da Conceição Marques do Nascimento Souta explora a intertextualidade entre literatura e quadrinhos, ao analisar a adaptação do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, para este formato.

Os elementos religiosos presentes nas histórias de super-heróis, como analisados por Iuri Biagioni Rodrigues, e a história das pioneiras no cinema, revisitada por Luhana Baddini Lucas Costa, mostram que tanto os quadrinhos quanto outras formas de mídia visual, como o cinema, têm raízes profundas que dialogam com questões culturais, sociais e históricas.

Por fim, Ivan Carlo Andrade de Oliveira oferece uma perspectiva sobre a evolução do texto poético nas histórias em quadrinhos, mostrando como esse gênero tem explorado

novas possibilidades narrativas e estéticas ao longo das décadas.

Esses estudos, ao abordar temas tão diversos quanto a narrativa gráfica, o humor, a intertextualidade, a religião e a poesia, reforçam a importância dos quadrinhos como um campo de estudo dinâmico e em constante expansão. Este volume é uma celebração dessas múltiplas vozes e um convite ao leitor para mergulhar nas camadas de sentido que os quadrinhos e a cultura pop contemporânea têm a oferecer.

Ivan Carlo Andrade de Oliveira

Rafael Senra Coelho

A INSTÂNCIA NARRATIVA EM MATAR OU MORRER, DE ED BRUBAKER E SEAN PHILLIPS

Daniel Baz dos Santos¹
Lucilene Canilha Ribeiro²

Matar ou morrer, série publicada no Brasil em quatro volumes pela editora Mino e assinada por Ed Brubaker e Sean Phillips, sustenta todos os seus principais conteúdos narrativos, simbólicos e estéticos por meio das relações particulares que a palavra e a imagem constroem dentro das histórias em quadrinhos e os efeitos de antecipação, suspensão e ocultamento estabelecidos pela dinâmica entre um narrador que se comunica por meio de recordatórios e os conteúdos que se figuram nos demais recursos gráficos constitutivos de suas páginas.

Logo na abertura do primeiro volume, conhecemos Dylan, o protagonista da obra, quando ele se ocupa de assassinar um indivíduo. O personagem narra sua própria história, utilizando o registro da primeira pessoa em

-
- 1 Doutorado em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande, ORCID: 0000-0001-6693-1404, e-mail: daniel.santos@riogrande.ifrs.edu.br.
 - 2 Doutorado em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande, ORCID: 0000-0002-3085-0052, e-mail: lucilenehrs@yahoo.com.br.

recordatórios ao longo de toda a série, e se apresenta da seguinte forma: “Eu tenho que admitir... eu fiquei muito bom nisso./ Em matar pessoas./ Pessoas que merecem./ E sim, você pode sentar aí e me perguntar o que me dá o direito de fazer esse julgamento.../ Mas essa é só a sua defesa./ Seu álibi para não fazer nada.”(Brubaker; Phillips, 2021, s/p). Após uma longa exposição de como ele se tornou uma espécie de vigilante, Dylan conclui:

Mas sentamos diante das nossas telas e enchemos nossas cabeças de barulho e gritamos uns com os outros.../ Como se isso fosse mudar alguma coisa./ Eu entendo./ Eu também costumava ser assim./ Mas agora minha vida é diferente. É óbvio./ Mas estou me adiantando./ Eu sempre faço isso./ Este não é o começo.../ Não, isto é bem depois do começo./ Merda, quando foi mesmo que tudo começou?/ Digo, de certa forma, começou quando eu era moleque.../ Ou talvez naquela véspera de Ano-novo, quando Daisy e eu voltamos pra casa e aqueles cuzões ficaram mexendo com ela... [...] Não, acho que eu realmente devia ter começado essa história.../ Bem aqui.../ na noite em que decidi me matar.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 1)

Neste ponto, a premissa da história ainda está se definindo. Logo saberemos que o protagonista decidiu se tornar justiceiro em função de um pacto estabelecido com uma entidade demoníaca que demanda assassinatos

sazonalmente a ele por conta de tê-lo salvo após uma tentativa de suicídio. Contudo, se o enredo é organizado aos poucos, a voz narrativa que atua nos recordatórios se anuncia um pouco mais delineada, pois carrega as principais características que a marcarão ao longo de toda a série. Primeiramente, ela se situa em temporalidade avançada em relação àquela na qual, de fato, a trama tem início, se comunicando, portanto, de um momento futuro desconhecido e distante, o que a torna conhecedora dos episódios que ainda acontecerão no decorrer dos quatro volumes. Além disso, o narrador homodiegético que se expressa nos recordatórios não disfarça sua autorreflexividade, isto é, sua consciência a respeito do fato de estar arquitetando a narrativa para alguém que a recebe, atitude atribuída àquele que lê a história em quadrinhos. Em outras palavras, o produtor do discurso e o receptor estabelecem um vínculo direto e a volubilidade do primeiro se manifesta na condição de atributo essencial de sua personalidade, já que, conforme fica claro neste trecho introdutório e se acentuará ao longo da narrativa, Dylan conta sua história por meio de uma série de artifícios que operam todo tipo de manipulação dos fatos.

Em ordem de entendermos não apenas as maneiras como estas estratégias discursivas se processam, mas a forma pela qual elas constroem a base formal-conteudística de *Matar ou morrer*, é necessário refletir sobre dois aspectos

principais de sua constituição narratológica. De um lado, a dinâmica específica entre o aparato verbal e o visual desenvolvida pelos dois autores responsáveis pela obra, o que leva a discutir o lugar e as funções do texto escrito e da narração verbal no interior das histórias em quadrinhos. Do outro, o jogo entre digressão, narração e descrição que conduzem a história, notadamente no discurso difundido pelos recordatórios. Começando por esta última questão, torna-se necessário remeter ao trabalho do estruturalista francês Gérard Genette, quem, no âmbito dos estudos literários, desenvolveu uma consolidada reflexão sobre os mecanismos narrativos utilizados pelo protagonista-narrador de Brubaker e Phillips.

Genette divide o fenômeno da narração em três aspectos essenciais: o “tempo da narração”, o “nível narrativo” e a “pessoa” que narra (Genette, 2017, p. 291). A primeira destas instâncias se concentra na posição do narrador em relação ao que está sendo contado. Esta pode operar em quatro “tipos de narração: *ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente), *anterior* (narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente [...]), *simultânea* (narrativa no presente contemporâneo da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação)” (Genette, 2017, p. 293). Ainda de acordo com o teórico, o último tipo seria justamente o mais complexo,

delicado e rebelde (Genette, 2017, p. 294) e suas ousadias costumam povoar enredos em que se inserem incertezas de toda sorte (o autor cita o *Estrangeiro*, de Camus, como exemplo).

Já em relação aos níveis da narração, Genette prevê duas modalidades principais, considerando que, dentro de uma história conduzida por um determinado narrador, outro personagem poderia contar uma segunda narrativa. Nestes casos, o primeiro nível narrativo é chamado de “diegético”, ao passo que o segundo, da história relatada dentro daquela que a emoldura, é denominado “metadieético”. Há ainda o nível “extradieético”, aquele que ocorre quando o narrador e o emissor coincidem, isto é, quando o primeiro se dirige a um narratário, neste caso, o leitor; e o “intradieético”, em que o narrador e o narratário participam da história na condição de personagens. Ocorre que é possível mesclar e confundir estas esferas na dinâmica da produção-recepção por meio de certas estratégias narrativas, o que exigiria uma atitude mais atenta e participativa do fruidor do texto. É este tipo de voz, inconstante e desassossegada, que se expressa nos recordatórios de *Matar ou morrer* e se sustenta sobre uma mistura inquieta e descontínua de tempos intercalados e múltiplas camadas narrativas, especialmente pela mescla constante entre os relatos da ação (quando Dylan organiza os sintagmas actanciais de sua história) e os instantes

suspensos da digressão (nos quais o protagonista paralisa o movimento do enredo para multiplicar as possibilidades paradigmáticas de sua trajetória e os sentidos dela). Os desdobramentos disso se fazem sentir também na pessoa da narração, mas as consequências expressivas e simbólicas deste fenômeno serão melhor elaboradas em ponto mais avançado deste artigo.

No entanto, para demonstrarmos a maneira pela qual estas diferentes dimensões narratológicas operam na configuração estética da obra, é preciso ainda analisar o lugar que o texto e a narração por meio de recordatórios ocupam nas histórias em quadrinhos, isto é, dentro de um território povoado por outros sistemas sógnicos, dos quais se destacam os recursos visuais. Daniel Barbieri, sem muito rigor, explora de forma mais abrangente este aspecto específico da nona arte ao afirmar que os signos dispostos em uma página de quadrinhos se relacionam dentro de dinâmicas de polifonia e harmonia (Barbieri, 2017, p. 170), ou seja, a recepção dos quadrinhos exigiria que os leitores ocupem sua atenção com elementos muitos distintos, cujo ato da leitura será responsável por harmonizar em um todo coerente. Assim, as palavras e as imagens trabalhariam em uma espécie de coro, resolvendo suas divergências em prol de uma sonância comum.

Ainda que os comentários do autor sejam um ponto de partida funcional para pensarmos o caráter plurívoco da linguagem dos quadrinhos, é Thierry Groensteen quem desenvolve o assunto a partir de bases teóricas mais precisas, relacionando o tempo da narração verbal na nona arte com aquele atinente à fruição também de suas imagens. Segundo o autor, que cita Genette nominalmente em sua reflexão, os quadrinhos se caracterizariam por apresentar histórias que muitas vezes tendem a ser lidas como se ocorressem no passado, mas a partir do alinhamento de imagens que, tomadas uma a uma, são lidas no presente (Groensteen, 2013, p. 87). Pensando a respeito desta complexidade temporal entre narração verbal e visual, Groensteen nomeia a voz manifestada nos recordatórios, responsável por parte considerável da dimensão temporal da narrativa, de “réciter” (“recitador”). Ainda de acordo com ele, o recitador está para a condução verbal do quadrinho assim como o “monstrator” (“mostrador”), isto é, aquele responsável pela figuração imagética, está para a narrativa visual. Com efeito, o recitador sempre assume uma “stance”, uma postura diante da narrativa que está relatando. Esta perspectiva pode ser distanciada ou intervencionista, neutra ou comprometida, confiável ou enganosa. Todos estes comportamentos só adquirem sentido, contudo, na sua relação direta com os

desenhos e demais grafismos que compõem a página (Groensteen, 2013, p. 92).

É importante ressaltar, neste ponto, que o autor afirma poder haver disjunções entre os itens que se organizam na página (Groensteen, 2013, p. 94). Nesse sentido, é justamente o resultado final destes contatos miméticos, mesmo quando em chave de conflito, que Groensteen chama de “narrador” nos quadrinhos (Groensteen, 2013, p. 94-95). Estas últimas conclusões devem ser complementadas pelos esforços de outros nomes que se debruçaram sobre o mesmo aspecto das histórias em quadrinhos, elencando reflexões que podem revelar outros aspectos do problema. É o caso dos estudos de Baetens e Frey cujas reflexões contribuem com a presente discussão ao analisar a natureza híbrida das narrativas gráficas, notadamente aquelas compostas pelas trocas entre o verbal e o visual.

Segundo os autores, estes dois universos icônicos podem atuar em equilíbrio ou desarmonia, produzindo repercussões associativas ou choques disruptivos de informações que se contradizem mutuamente. Com isso em vista, os teóricos destacam a possibilidade de estabelecer, por meio dos choques entre as palavras e as imagens, uma condução enganosa ao relato, enfatizando que as interações entre eles não precisam seguir o caminho único da complementaridade e da domesticação, mas podem também

criar ambientes desviantes de contradição mútua (Baetens; Frey, 2015, p. 147-148).

A partir destas considerações, o trabalho de Brubaker e Phillips atinge outro patamar de complexidade, posto que, como já sugerimos, as zonas sígnicas responsáveis pela sua narração têm frequentemente seus usos convencionais subvertidos em prol de novas modalidades interacionais que confundem os níveis da mimese. Em *Matar ou morrer*, o universo ficcional e o real são desestabilizados pela inquietude do recitador, processo disruptivo que adquire efeitos mais contundentes quando refletimos sobre a maneira pela qual as informações do universo diegético e metadiegético (e as reações entre a intradiegeese e a extradiegeese) são dispostas ao longo dos álbuns.

Aqui é necessário recuperar também o trabalho de Achim Heschel, que, após se referir às reflexões de Groensteen, opta por seguir outro caminho, baseado na teoria do cinema de François Jost. Partindo do conceito de “focalização”, emprestado novamente de Genette, o autor intenta compreender as inúmeras relações entre aquilo que o receptor e a personagem sabem de acordo com a efabulação do enredo. Segundo suas constatações torna-se essencial que se compreenda, no processo de fruição da obra, aquilo que é conhecido apenas pelo personagem, aquilo que é sabido somente pelo leitor e como os choques entre estas

duas esferas de informação se conectam no interior da configuração formal da história (Hescher, 2016, p. 137).

Dentro deste universo de perspectivas e axiologias há que se considerar, portanto, a narrativa visual ocupada em demonstrar exclusivamente aquilo que a personagem vê, fenômeno que Jost irá chamar de “ocularization”, ou, em português, “ocularização”. Dessa forma, considerando as possibilidades da ocularização, a focalização pode ser classificada como “externa”, quando observamos o personagem de fora e “interna”, em casos que contemplamos o mundo por seu campo de visão. Uma variação do primeiro tipo é a “espectarial”, em que o leitor pode observar algo que o personagem não pode (Hescher, 2016, p. 71).

Assim, conforme conclusão de Hescher, a ocularização seria essencial para a análise das trocas miméticas entre o discurso verbal e o visual dentro do terreno da nona arte e para a compreensão daquela tríade idealizada por Genette – o nível da narração, a pessoa da narração e o tempo da narração – divisão que foi pensada tendo em vista o objeto literário, mas que, como pudemos demonstrar, atinge outras modalidades formais e conteudísticas no universo da análise das histórias em quadrinhos. Em ordem de encerrarmos os pressupostos teóricos deste artigo, torna-se necessário desenvolver com mais precisão a natureza conflitiva dos elementos que se apresentam em uma página

de histórias em quadrinhos, fator já evidenciado em alguns dos autores aqui citados, mas não explorado nos seus diferentes potenciais. Ann Miller, por exemplo, defende que os signos nos quadrinhos habitam uma espécie de entre-lugar, estando sempre em vigência de fronteira, isto é, a ponto de se contaminar pela natureza do outro, algo que pode ser melhor percebido nas inúmeras relações travadas entre a palavra e a imagem nas pranchas. Assim, a poética dos quadrinhos partiria destas colisões constantes entre significantes que devem se deparar continuamente com alteridades radicais, representadas pelos outros ícones que dividem o ato mimético consigo (Miller, 2007, p. 97).

Se Ann Miller destaca a importância dos conflitos intericônicos e plurimodais no estabelecimento da linguagem sequencial, Charles Hatfield atenta para a centralidade deste tópico em sua abordagem teórico-crítica das histórias em quadrinhos, ao enfatizar as tensões que obrigatoriamente se processam no decorrer de sua recepção. Em suas palavras:

From a reader's viewpoint, comics would seem to be radically fragmented and unstable. I submit that this is their great strength: comic art is composed of several kinds of tension, in which various ways of reading—various interpretive options and potentialities—must be played against each other. If this is so, then comics readers must call upon different reading strategies, or interpretive schema, than they would use in

their reading of conventional written text.
(Hatfield, 2005, p. 36)

Partindo destas conjecturas, Hatfield sinaliza para os inúmeros choques discursivos, narrativos e expressivos que formam as narrativas gráficas, como aquele existente entre a palavra e a imagem; a sinconicidade e a serialização; a leitura linear e a leitura tabular, sendo estes alguns dos contatos radicais que a fruição dos quadrinhos tende a apaziguar quando precisa estabelecer sentido interpretativo ao material lido. Hatfield, no entanto, nos lembra que a análise das narrativas gráficas não pode ignorar o fato de que os elementos dispostos nos painéis estão em conflito constante, distendidos uns sobre os outros em um universo multívoco e polimorfo repleto de potenciais dissonantes. Sendo assim, toda interpretação de uma narrativa gráfica deveria partir da compressão desta concordância discordante que envolve sua configuração estética mesmo nas obras de aparência mais convencional.

Neste ponto, tendo em vista o percurso teórico aqui realizado, assim como suas principais possibilidades hermenêuticas, é possível retornar à leitura do trabalho de Brubaker e Phillips como forma de analisar de que maneira estes prefigurantes discursivos operam em suas páginas. Assim, os elementos presentes na narração inicial da obra, conforme já citados aqui, se adensarão em processos cada

vez mais disruptivos, especialmente no que diz respeito às quebras de linearidade, às dissincronias entre narração, digressão e ação, às oscilações de níveis narrativos e a diluição da identidade daquele que narra.

Conforme notado na narrativa verbal que introduz o personagem principal e sua situação inicial, o texto está cheio de mecanismos que confundem a temporalidade diegética (ele antecipa eventos que só serão explicados depois); a identidade de quem fala (há uma clara cisão entre a voz de Dylan que narra e o indivíduo Dylan que efetivamente vive a história); e os níveis da narração (especialmente quando o receptor é convidado a participar ativamente dos episódios, o que confunde as várias camadas diegéticas e o universo ficcional com aqueles que lhe são exterior). Estas últimas transgressões são chamadas por Genette de “metalepses”, isto é, a passagem de um nível narrativo a outro, responsável por romper a fronteira entre aquilo que se narra e aquele que narra (Genette, 2017, p. 314-315). Em toda a narrativa de Brubaker e Phillips, há uma perturbação da mimese e da verossimilhança, que se estende para além de seus limites e situa personagem, receptor e produtor em um mesmo nível complexo figurativo no qual as identidades são sempre fluídas, condição manifestada, em chave radical, pelo fato de que até mesmo o leitor se converter em personagem.

A ordem em que os episódios ocorrem em *Matar ou Morrer* é também constantemente desafiada pela instância narrativa. A linearidade, portanto, é um estado sempre provisório, situação que confunde os fundamentos de progressão do enredo. Isso se estabelece com mais clareza na narração dos recordatórios, que, ao longo de todos os volumes, se manifesta por meio de técnicas que Genette chama de “prolepse” e “analepse”, isto é, saltos temporais que às vezes avançam, às vezes recuam a história. A maior parte destas sequências, contudo, associa esta subversão temporal com outra de nível narrativo, pois se manifestam em chave metaléptica, ou seja, inserem o plano da recepção do texto no interior da diegese, alternando, assim, a forma como os sucedidos são relatados pela consideração constante das respostas, reações e expectativas que o leitor tem em relação aos eventos.

Ao longo dos volumes, isso ocorre em inúmeros momentos. Em muitas das vezes, na forma de perguntas diretas ao leitor, como fica evidente nas seguintes passagens: “Acho que preciso de uma arma, certo?” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol.1); “Não se preocupe, não vou começar a invadir casas.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol.1); “Eu não poderia estar contando esta história se ela acabasse aqui, certo?” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol.1); “Era por isso que eu amava a Kira, caso você esteja se perguntando?”

(Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 1); “Você se lembra de Barry Jameston, né?/ Brincadeira, claro que não lembra.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p Vol. 2). Em outras oportunidades, o texto nos recordatórios tenta antecipar as reações do seu interlocutor em um comportamento dialógico marcado pela presença constante de réplicas dentro da voz que narra os ocorridos. Fazem parte destes casos: “E sim, olha... eu sei que essa é meio forçada.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2); ou: “Então vocês devem estar se perguntando nesse momento por que precisam saber dessas coisas todas antes de eu chegar outra vez na ação” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 3); além de muitos outros casos em que o receptor é convidado a remontar os fatos relatados ativamente, como: “Tá, lembra que eu comecei falando sobre o destino, sincronicidade e o *inconsciente coletivo* ou se lá o quê?/ É aí que essa parte entra na história...” (Brubaker; Phillips; 2021, s/p, vol. 2).

Em citações como essas também está presente aquela atitude inquieta e ambivalente que confunde os planos da narração e embaralha aquilo que pode se considerar ficção ou realidade ao longo da trama. Com efeito, a alternância entre o plano do real e o do ficcional atende às demandas de uma narrativa que acompanha um sujeito que também está perdendo a noção do que de fato está acontecendo ao seu redor. Resumindo o percurso de Dylan

nos quatro volumes é importante mencionar que o demônio que aparece para ele é encontrado nos desenhos de seu pai, o que nos faz perguntar se aquela manifestação não é fruto de sua imaginação, questionamento que dará início a uma série de dúvidas sobre as faculdades mentais do protagonista.

Assim, enquanto especulamos o que acontece com Dylan, devemos assumir que as interações ocorridas entre aquele que narra e aquele que lê se processam em momentos metalinguísticos nos quais a configuração do quadrinho – isto é, suas principais escolhas narrativas e estéticas – é revelada ao leitor, que é convidado a refletir e questionar os fundamentos de suas formulações. Alguns trechos destacam isso em considerações autorreflexivas: “Tá certo, dessa vez não vou enveredar por alguma digressão logo de cara. Se eu fizer isso três vezes, acho que vira uma regra.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 3). Ou quando Dylan brinca com nossas expectativas e com as convenções de gênero ao dizer uma frase de efeito: “É isso que você quer, certo? É assim que deveria ser.” (Brubaker; Phillips, 2022, s/p, vol. 3); ou: “Isso parece algo que alguém diz num filme, não na vida real.”. (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2).

Da mesma forma, no ponto em que Dylan foge dentro de um táxi depois de matar Barry Jameston em uma lanchonete, fica mais evidente que algumas destas reflexões

operam dentro de uma dinâmica de revelação e ocultamento, que tem como base os choques constantes entre aquilo que o leitor conhece e aquilo que o personagem sabe, dinâmica revelada em ponderações deste tipo: “Não me ocorreu, até muito tempo depois, que o motorista do meu táxi tinha um sotaque russo.../ Mas você provavelmente vai esquecer desse detalhe antes de ele tornar importante como eu esqueci.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2). O mesmo ocorre em outras situações, a exemplo das seguintes narrações: “Então tá, é óbvio que eu tava caindo numa cilada.../ Ou melhor, pegando um metrô e depois um Uber pra uma cilada./ Mas eu ainda não sabia disso./Não tenho sorte feito você.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2); “E sim, é óbvio que, na época, eu não sabia que isso tava acontecendo. Mas, às vezes, é importante que você saiba das coisas em que eu não estava... então, vamos chamar isso de licença artística.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2).

Há, portanto, um esforço do ponto de vista do universo verbal de *Matar ou morrer* de dar a ver certos elementos de cunho visual, assim como o plano gráfico-imagético da obra muitas vezes antecipa ou adia informações. Voltaremos a estas questões mais adiante. Neste ponto, contudo, é importante reforçar que toda esta tessitura mimética se sustenta sobre outra característica recorrente daquele que se manifesta nos recordatórios: a inconfiabilidade. A respeito

disso, podemos atentar para o momento em que Dylan diz: “Tá, eu agora trapaceei um pouquinho. Eu não tava pensando em Mason e em Kira depois que saí, naquela noite.../ Isso é uma bomba relógio para depois.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 3); ou “Ah, merda... é mesmo, eu disse que isso foi um pouco depois./ Esqueci de contar o que houve mês passado...” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2); e “E, pois é, eu fiz de novo.../ Me adiantei e você não faz ideia do que estou falando.”/ Mas, quer dizer, tava bem óbvio desde o princípio que estávamos *in media res*.../ Então, essa aqui meio que tá na sua conta.” (Brubaker; Phillips, 2021, s/p, vol. 2)

Em vista desta volubilidade do narrador que se expressa nos recordatórios e deste apanhado de situações ilustrativas da imprevisibilidade e autoreflexividade que compõem a instância narrativa nos quatro volumes de *Matar ou morrer*, podemos partir da noção de recitador presente em Groensteen e demais autores aqui citados para afirmar que a “stance”, isto é, a postura adquirida pela instância narrativa verbal de Dylan nos recordatórios é de tipo intervencionista, enganosa e comprometida. Contudo, ela atinge outro nível de complexidade quando se articula com a ideia de “ocularização”, ou seja, quando refletimos sobre o que o Dylan apresentado pelo “monstrator” sabe, o que o Dylan

exposto pelo recitador conhece e o que apenas o leitor pode inferir sobre ambos.

Com o intuito de analisar as possibilidades formais deste intrincado jogo de posicionamentos em *Matar ou morrer*, gostaríamos de atentar para um tipo de configuração de página utilizado ao longo dos quatro volumes, que mistura todo o aparato verbal do álbum com os demais mecanismos gráfico-imagéticos, com destaque para o desenho e o leiaute. Um exemplo disso, constante ainda no primeiro volume, na primeira página da edição de número três, é a sequência na qual Dylan relata o conto do corcunda presente no *Livro das mil e uma noites* enquanto se prepara para matar uma de suas vítimas. O leiaute das páginas utilizado nesta sequência aparece em inúmeros momentos ao longo de toda a obra e se organiza da seguinte forma: na porção esquerda ou direita da prancha, ocupando todo seu comprimento, há uma espécie de recordatório vertical de fundo branco dentro do qual será a escrita as palavras do recitador. No lado restante, mais ou menos ocupando dois terços do espaço são dispostos quadros com desenhos que apresentam outra narrativa, sem o auxílio de balões, o que mantém o uso da linguagem verbal apenas no outro estrato da página.

Figura 1: Página da HQ Matar ou morrer



Fonte: Brubaker; Phillips, 2021.

O conteúdo do texto – que, por ser muito longo, não será citado aqui – é permeado por uma visibilidade eloquente, que se anuncia nas personagens e nas suas ações do conto retirado do *Livro das mil e uma noites*, nos espaços referentes a ele, mas também na descrição das ações do próprio Dylan e em determinadas analogias visuais estabelecidas pelo recitador, como aquela em que ele separa os seres humanos em lobos e humanos, evocando uma ideia de senso comum carregada de iconografia imagética. Além disso, conforme ocorre por toda a série, o trecho é atravessado por momentos de digressão em que a narração é suspensa para que o protagonista possa manifestar suas opiniões acerca da existência e da validade moral do conto que está resumindo.

Ou seja, há em suas palavras uma potência actancial, um desejo de ação, mas que é interrompido por um desejo de reflexão e de contemplação, postura que amplia a ambivalência de seu discurso. Soma-se a isso o fato de que a passagem inteira é construída sem que o leitor tenha acesso ao seu contexto e seus precedentes, ou seja, estamos diante de uma temporalidade narrativa em crise, composta de avanços e recuos que ora beneficiam o tempo da representação e do discurso, ora o tempo do relato em si.

A este universo repleto de inquietações se segue aquilo que os desenhos mostram. Na primeira página, por exemplo, em três quadros distintos, observamos o exterior do automóvel de Dylan, parte do seu busto debaixo do capuz que esconde seu rosto e suas mãos ocupadas em recarregar um revólver. Já nesta sequência curta, há, no nível do mostrador, uma oscilação constante de perspectiva, uma perturbação contínua da “stance” que parte de um plano de ambientação, para outro que foca em Dylan e termina com a imagem da arma que ele observa, em um ângulo por cima dos seus ombros, quase em primeira pessoa. Assim, toda a passagem perturba o centro axiológico visual do enredo, já que não há um local estável de onde se observar os fenômenos que constroem a história. Nos quadros que se seguem esta mobilidade buliçosa se acentua, em um jogo de ângulos errantes que captam a relação entre o protagonista e a figura

que ele pretende assassinar por meio de vários eixos observativos, assumindo até mesmo a posição radical da primeira pessoa da vítima, recursos que se tornam ainda mais provocativos quando lembramos que o leitor não sabe, neste momento, o que o protagonista pretende fazer e quem é a pessoa que ele persegue.

Tudo isso se organiza em um leiaute que enfatiza aquela noção de “entre-lugar” defendida por Ann Miller, já que a porção ocupada pelo discurso verbal e aquela composta pelos desenhos criam uma imagem de fronteira, isto é, de dois territórios que se chocam arbitrariamente, processo que termina por trazer à tona a artificialidade desta conexão entre o verbal e o visual que costumamos naturalizar em quadrinhos que utilizam ambos os registros. É a própria Ann Miller quem, ao discutir o conceito de recitador presente em Groensteen, explica que este tipo de narração pode enfatizar as margens entre o visual e o verbal, especialmente quando as palavras são grafadas mantendo-se alguma similaridade com o manuscrito, algo que ocorre em *Matar ou morrer*, posto que apenas a narração em *off* de Dylan é registrada em letra cursiva. A autora aponta ainda, recuperando as contribuições de Baetens e Lefèvre, que este tipo de registro poderia minimizar a disruptura do mundo ficcional (Miller, 2007, p. 97). Aschim Hescher, depois de citar algumas das reflexões de Ann Miller, inclusive enfatizando a importância do tipo de letra

utilizada para registrar a voz que relata, explora ainda a importância da inserção do texto narrativo em recordatórios do ponto de vista da condução gráfica do quadrinho, ou seja, das funções expressivas que desempenha no mesmo nível dos desenhos e demais elementos iconográficos da página.

Segundo ele, “all texts are text-images in principle” (Hescher, 2016, p. 148), ou seja, as instâncias do contar e do mostrar se realizam em regimes ambivalentes dentro das histórias em quadrinhos nos quais mesmo as fronteiras entre mostrador e recitador nunca são completamente claras, sendo este mais um atributo discursivo que se articula em contradição e crise contínua. Assim, se atentarmos para todas estas relações que a leitura torna coesas e as estratégias estéticas efetivadas por Brubaker e Phillips percebemos que qualquer coerência admitida no processo de fruição da obra, qualquer campo semântico estável que desejemos erigir em um todo analítico se sustenta sobre uma estrutura linguística que está prestes a se esfacelar. Dito de outro modo, o sentido em páginas como estas aqui mencionadas não é algo que se manifesta de forma harmônica e submissa, mas em um jogo complexo no qual cada signo admite sua própria impotência de significar sozinho, de enunciar fora das zonas nas quais ele se choca com o outro que lhe é estranho. Em relação a isso, enfatiza-se mais uma vez o registro da narrativa nos recordatórios em

letras cursivas, já que nestas páginas, o recurso tem a capacidade de referir à mão que a traceja, a mesma responsável pelos desenhos, cindida em suas instâncias dizíveis e visíveis, recuperada apenas provisoriamente pelo sentido atribuído à página por parte do leitor.

Com efeito, mais uma vez devemos atentar para o fato de que, no centro destes jogos de fragmentação e reintegração, estão os contatos críticos entre a palavra e imagem. Agora, contudo, podemos partir do trabalho de Brubaker e Phillips para refletir sobre um aspecto mais amplo, condizente à natureza das histórias em quadrinhos enquanto linguagem, mídia e fenômeno estético. Neste ponto, torna-se necessário recorrer a teorias contemporâneas do visual, como aquela desenvolvida por Jacques Rancière, em ordem de entender a instância narrativa dos quadrinhos do ponto de vista de sua poética. Para o autor francês, a imagem não tem apenas dimensão visível, mas também dizível, ou seja, capacidade para articulação em discurso, assim como a palavra possui também uma qualidade visível, um potencial imagético muitas vezes essencial a sua expressividade. Partindo desta constatação inicial, após recuperar o trabalho de Roland Barthes e suas ideias a respeito do “punctum” e do “studium”, Rancière enfatiza a dupla natureza da imagem enquanto coisa sensível, forma a ser desbravada, e a imagem na condição de discurso articulado, geralmente decodificada

em história. Assim, o autor entende que a “imagem” e o “visual” são dois fenômenos distintos. Em outras palavras, o visual, segundo ele, é a matéria visível ainda não articulada, potência bruta anterior ao sentido; a imagem, por sua vez, refere-se à visibilidade associada a uma significação. Sendo assim, a imagem carrega dentro de si o visual, ou seja, a sua capacidade de significar algo diferente em contextos distintos ou mesmo de permanecer muda em determinadas manifestações e circunstâncias. Para lidar com esta complexidade, a do fraseamento enunciativo que a imagem possibilita e a do mutismo visual que ela também ostenta, o autor desenvolve a ideia de frase-imagem:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema representativo, a parte que cabia ao texto era o encadeamento ideal das ações, a parte da imagem, a de um suplemento de presença que lhe conferia carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica. A função-frase ainda é a de encadeamento. Mas, a partir daí, a frase encadeia somente enquanto ela é aquilo que dá carne. E essa carne ou essa consistência, de modo paradoxal, é a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem tornou-se a potência ativa e disruptiva do salto, da transformação de regime entre duas ordens sensoriais. A

frase-imagem é a união dessas duas funções. É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frástica de continuidade e potência imageadora de ruptura. Como frase, acolhe a potência paratáxica rejeitando a explosão esquizofrênica. Como imagem, rejeita com sua força disruptiva o grande sono da repetição indiferente ou a grande embriaguez comunal dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso. (Rancière, 2012, 56-57)

Sendo assim, a frase-imagem nos lembra que, mesmo quando as imagens são pacificadas em um *continuum*, há algo nelas que se desassocia. A frase-imagem é responsável por construir a grande parataxe, ou seja, a mistura de diferentes significações e materialidades, mesmo em sistemas que se pretendem unívocos. Ou seja, enquanto ato de mimese, a frase-imagem exhibe uma oscilação constante entre a semelhança e a dessemelhança. Dito de outra forma, dentro da imagem fraseada, da organização pronunciada do visível, há o visual, isto é, o visível não representável, avesso a qualquer estabilidade semântica. A imagem, portanto, enquanto fenômeno de representação é antes a apresentação de si mesma, sem propósito ou racionalidade, uma imagem ainda sem frase, ou seja, que não tem referente nem deseja ser decifrada, mas que é ato aberto de forma, sensibilidade bruta, sem conceituação ou diacronia. Logo,

para lermos a imagem dentro dos objetos da cultura é necessário se situar neste terreno movediço entre a referência ostensiva, no qual o signo é um mero veículo ao significado e a forma pura, na qual o signo só sabe falar de si mesmo.

Tendo em mente estas reflexões de Rancière é possível afirmar que os quadrinhos são um território privilegiado para pensar estas relações entre os regimes do visível e do dizível, nas suas modalidades verbais e visuais, afinal, como demonstrado ao longo deste artigo, estas tensões e contatos críticos embasam os códigos próprios da nona arte. Com efeito, as relações entre recitador e mostrador e os procedimentos referentes à “ocularização” e suas mecânicas revelam este encadeamento provisório, mórfico e disjuntivo, esta montagem dissensual que sustenta as enunciações críticas do visível e do dizível em conjunção. Por conta disso, é possível afirmar que, nas histórias em quadrinhos, a frase-imagem se percebe na própria articulação estética, cujos fundamentos se imbricam pelas zonas dos desenhos, dos grafismos e do traço, dos balões e dos recordatórios, sendo item intrínseco também da maneira pela qual elementos fundamentais da expressividade da nona arte – como a sarjeta e o leiaute – produzem sentido.

Esse estatuto faz parte dos quadrinhos enquanto linguagem e mídia, mas, em obras do tipo de *Matar ou morrer*

este potencial é utilizado não só do ponto de vista estético, de configuração formal, mas também na sua organização narrativa, ou seja, para contar a história de uma identidade ambígua, volúvel e fraturada. Isso fica ainda mais evidente ao final dos quatro volumes, momento em que temos a principal revelação a respeito do protagonista: descobrimos que Dylan – nosso narrador e personagem principal, eixo verbo-visual do mostrador e do recitador – estava morto o tempo inteiro. Trata-se de um defunto-autor como o Brás Cubas machadiano (não por acaso, ambas as obras citam o protótipo do narrador não confiável: Tristram Shandy de Lawrence Sterne). Ou seja, toda a complexidade narrativa analisada neste estudo, e os jogos que ela estabelece entre a ordem e o caos, a potência e a impotência, a sincronia e a diacronia, os níveis e os tempos da narração, funcionam no plano diegético, pois representam uma consciência que sempre esteve dilacerada: a pessoa da narração. Assim, o que nós temos (e vemos) ao longo dos quatro volumes é uma tentativa de erigir sentido deste universo cindido, esforço que não ignora que toda ordenação (estética, narrativa, semântica, simbólica) só pode se configurar em processos de tensão radical e regimes de conflito constante, sendo estas as bases formais e conteudísticas de tudo que Brubaker e Phillips nos apresentam em sua série, seja a personalidade e

agência de seu personagem principal e narrador, seja o ambiente polimorfo de palavra e imagem que ele habita.

Referências Bibliográficas

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **The Graphic Novel: an introduction..** New York. Cambridge University Press, 2015.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos.** São Paulo: Peirópolis, 2017.

BRUBAKER, Ed; PHILLIPS, Sean. **Matar ou morrer** (vol.1). São Paulo: Mino, 2021.

____. **Matar ou morrer.** São Paulo: Mino, 2021. (Vol.2)

____. **Matar ou morrer.** São Paulo: Mino, 2022. (Vol.3)

____. **Matar ou morrer.** São Paulo: Mino, 2022. (Vol.4)

GENETTE, Gérard. **Figuras III.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

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

HATFIELD. Charles. **Alternative comics: an emerging literature.** Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

HESCHER, Achim. **Reading graphic novels: genre and narration.** De Gruyter, Berlin, 2016.

MILLER, Ann. **Reading bande dessinée: critical approaches to French-language Comic Strip.** Chicago, Intellect Books, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HUMOR EM CHARGE: UMA ANÁLISE REFERENCIAL DE COMENTÁRIOS POLARIZADOS

Milena Fernandes de Sousa³

Introdução

Com o advento da internet, numerosas mudanças ocorreram nos mais diversos âmbitos da vida em sociedade. Com isso, a interação social também sofreu transformações ao longo do tempo, de modo que, por meio da comunicação on-line, tornou-se possível disseminar informações de forma imediata, participar de debates e estabelecer diálogos em questão de segundos. Tomando como exemplo as redes sociais, em que há um relevante engajamento do público, destaca-se a presença expressiva de opiniões manifestadas pelos internautas. Tais comentários apresentam como característica a polarização, visto que, a partir de um tema, a divergência de pontos de vista é enfatizada constantemente.

³ Formanda em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, SP, Brasil. E-mail: fernandes.milena@unifesp.br.

Para fins de contextualização, toma-se como tese a ideia de que “Uma rede social é definida como um conjunto de dois elementos: *atores* (pessoas, instituições ou grupos; os nós da rede) e suas *conexões* (interações ou laços sociais)” (Recuero, 2009, p. 24). Desse modo, a partir das conexões entre os sujeitos, Recuero (2009) defende a possibilidade de identificar padrões de conexões em determinados grupos, visualizando um foco na estrutura social, pois tanto os atores quanto as conexões estão diretamente relacionados. Por conseguinte, a pesquisadora expõe que a atuação dos atores sociais por meio de perfis e páginas configura no reconhecimento deles como indivíduos, caracterizando, portanto, a presença de um “eu”, pois evidencia que essas “apropriações funcionam como uma presença do ‘eu’ no ciberespaço, um espaço privado e, ao mesmo tempo, público.” (Recuero, 2009, p. 27).

Com base nessas considerações, assume-se a importância de observar a polarização política expressada no discurso digital, visto que a divergência de opiniões é manifestada pelos diferentes grupos que se relacionam a partir dos padrões de conexões. Logo, os discursos polarizados direcionam os participantes da comunicação a um ambiente em que serão trabalhadas diferentes interpretações, ambiguidades e até discussões muito calorosas, tendo em vista que as opiniões expressadas pelos

internautas são compostas a partir da intolerância e do discurso de ódio. Neste viés, por meio de uma abordagem qualitativa, e considerando os pressupostos da Linguística Textual, com ênfase na referenciação, este artigo pretende analisar comentários polarizados, partindo da concepção de que o comentário on-line é “um texto produzido pelos internautas na web a partir de um texto primeiro, em espaços próprios para a escrita de blogs, sites de informação e redes sociais” (Paveau, 2021, p. 106). A charge, a qual ampara o corpus deste trabalho, foi veiculada no dia 28 de junho de 2023, na página “Desenhos do Nando” no Instagram. A arte apresenta como temática a inelegibilidade do ex-presidente da República Jair Messias Bolsonaro.

Nesta perspectiva, ao considerar a importância da presença de elementos referenciais na construção de um texto tanto para a produção de sentidos quanto para a continuidade da conversação, adota-se como objetivo a investigação da construção de referentes em comentários polarizados sobre a inelegibilidade do ex-presidente da República. Para alcançar essa finalidade, pretende-se contestar as seguintes questões:

1. De que forma os referentes são construídos em comentários polarizados de uma charge que aborda a inelegibilidade de Bolsonaro?

2. Quais são as estratégias linguísticas empregadas pelos participantes para identificar, manter e alterar referentes em meio a interações polarizadas?

3. De que modo as polarizações de opiniões podem influenciar a construção e interpretação dos referentes durante a interação on-line?

No tocante à rede social escolhida, a opção pelo Instagram justifica-se pelo volume de comentários, que é muito mais expressivo se comparado ao Facebook, por exemplo. Para tal constatação, foi realizada uma breve análise comparativa no momento da coleta de dados, e observou-se que a mesma publicação veiculada em ambas as redes sociais apresentou uma divergência avantajada no número de comentários. No Facebook⁴, a charge obteve 371 reações e 14 comentários, sendo em sua maioria comentários de simpatizantes do ex-presidente da República. No Instagram⁵, verificou-se um volume maior de interações, tanto no número de curtidas (18.660) quanto no número de comentários (303), apresentando uma maior polarização.

⁴ Charge veiculada no Facebook:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid02zKTwVGMdKcL17PFHuatMqfpekVXRGPAFyzMip2BAPJDXYomprBw37WxHvnoeCsXl&id=100059675824832&mibextid=Nif5oz

⁵ Charge veiculada no Instagram:

<https://www.instagram.com/p/CuCh5qeLkbN/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>

Em vista disto, a relevância deste artigo situa-se na análise de mecanismos linguísticos identificados na construção e na disseminação de opiniões públicas sobre um tema específico para uma compreensão mais clara dos desafios encarados pela atual democracia brasileira. Admite-se, portanto, a importância do olhar atento para questões inovadoras que visam as contribuições teóricas e práticas, capazes de auxiliar na interpretação e na condução de diálogos referentes à intersecção entre inelegibilidade, polarização e linguística.

O objeto de focalização da Linguística Textual

Para a Linguística Textual, o texto é o objeto de focalização, compreendido também como um objeto multifacetado, já que sua definição passou por processos de revisão e ampliação. Neste sentido, considera-se contemporaneamente que o conceito de texto integra uma atividade complexa e se constitui de várias semioses, não só as verbais, e que os sujeitos envolvidos na interação trazem um conjunto de saberes para o processo sociocomunicativo. Portanto, concebe-se sua definição atual da seguinte maneira:

A produção de linguagem (verbal e não verbal) constitui atividade interativa altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente com base nos elementos [linguísticos] presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer não apenas a mobilização de um vasto conjunto de saberes (enciclopédia), mas a sua reconstrução e a dos próprios sujeitos no momento da interação verbal (Cavalcante; Custódio Filho, 2011, p. 64).

Além do mais, é importante enfatizar as concepções de Marcuschi sobre a noção de texto. Alinhado a estudos de Beaugrande, o autor entende o texto como um evento comunicativo e, por isso, defende que tal acontecimento ocorre plenamente quando há a presença de um leitor/ouvinte:

Pois o texto não é apenas um sistema formal e sim uma realização linguística a que chamamos de evento comunicativo e que preenche condições não meramente formais. (...) Um texto é uma proposta de sentido e ele só se completa com a participação de seu leitor/ouvinte. Na produção de um texto não entram apenas fenômenos estritamente linguísticos (Marcuschi, 2008, p. 94).

Nessa linha de estudos da Linguística Textual, considera-se também o contexto. Koch e Elias (2016), em concordância com Beaugrande, metaforizam o texto como uma ponta do *iceberg*, com a ideia de que um texto “esconde muito mais do que revela a sua materialidade linguística” (Koch; Elias, 2016, p. 52). As autoras acreditam que, à medida que as informações são condensadas pelos autores, são também amplificadas pelos leitores ou ouvintes. Desse modo, o processamento textual acontecerá também por meio de conhecimentos extralinguísticos, pois “da visão de texto como entidade multifacetada, depreende-se que o linguístico é condição necessária, mas não suficiente” (Koch; Elias, 2016, p. 34).

Pensando na referenciação, de acordo com Cavalcante (2011, p. 15): “referentes são entidades que construímos mentalmente quando enunciamos um texto. São realidades abstratas, portanto, imateriais”. Dessa forma, entende-se que a construção de referentes é um aspecto fundamental da Linguística Textual, uma vez que possibilita aos indivíduos envolvidos na comunicação a capacidade de estabelecer e identificar entidades, objetos e conceitos, que são instaurados por meio de expressões e inferências. Conforme Cavalcante (2011, p. 53), o primeiro caso “prioriza a manifestação das expressões referenciais no cotexto”, já o

segundo considera a construção sociocognitiva-discursiva. Além disso, nota-se também a relevância desempenhada pelos referentes, já que, a partir das mensagens que são transmitidas, é possível compreender os sentidos do texto, a fim de que a continuidade do diálogo e o desenvolvimento de determinados tópicos sejam garantidos durante a comunicação.

Cavalcante (2011) destaca ainda três possibilidades que estão inseridas no processo referencial, conhecidas respectivamente como introduções referenciais, anáforas e dêixis. Nesta linha de raciocínio, introduções referenciais consistem em “entidades que foram introduzidas no texto pela primeira vez” (Cavalcante, 2011, p. 54). As anáforas são continuidades referenciais que ocorrem quando “os referentes já foram de algum modo evocados por pistas explícitas no cotexto” (Cavalcante, 2011, p. 54). Um dos exemplos explorados por Cavalcante para explicar esses conceitos é a piada. A autora utiliza “Joãozinho” e “O garoto” para distinguir a introdução referencial da anáfora, já que o primeiro termo foi introduzido inicialmente no texto, e o segundo foi utilizado para recuperar a introdução referencial. A terceira possibilidade do processo referencial é a dêixis, a qual envolve elementos dêiticos que “apontam para pistas vindas do espaço e do tempo real em que se situam os enunciadores” (Cavalcante, 2011, p. 53).

As anáforas se classificam em diretas e indiretas. As primeiras processam-se por correferencialidade, isto é, quando o mesmo referente é recuperado, já as indiretas não acontecem por correferencialidade porque “a continuidade se estabelece por associação que os participantes da enunciação elaboram por inferências” (Cavalcante, 2011, p. 61). No campo do processo referencial, Cavalcante entende também que os referentes são alocados em categorias, essas categorias podem ser alteradas à medida que os referentes também são, o que possibilita alcançar uma recategorização.

Haja vista os processos de revisão e ampliação pelos quais a concepção de texto passou, é importante destacar que a referenciação também é visualizada pela Linguística Textual em textos multimodais, ou seja, textos que envolvem mais de uma semiose. Em diálogo com as ideias de Marcuschi (2008) e Cavalcante (2011), Lima (2016) defende que a referenciação pode ser aplicada a textos multimodais, e reflete sobre a mobilização de diversos saberes arquivados na memória dos indivíduos durante o momento de interação, uma vez que os participantes precisarão lidar com a atividade de inferir com base nos próprios conhecimentos prévios para estabelecer sentidos, como descrito:

O processo de referenciação como uma atividade sociocognitiva permite que

mobilizemos, a partir das pistas textuais que podem evocar modelos cognitivos, uma gama de outros referentes que não são explicitados textualmente, mas que também podem colaborar para a construção de outras inferências essenciais para a construção de sentidos do texto (Lima, 2016, p. 73).

Desse modo, Lima entende que há uma ampla participação dessas produções nos meios comunicativos, sem deixar de considerar a extensão dessas categorias para análise como uma tarefa desafiadora para a Linguística Textual. Nessa lógica, serve de exemplo de produção multimodal o gênero charge, pois é constituído de diversas modalidades. Por conta disso, é também passível de análise para a Linguística Textual.

Sobre o conceito de charge

Ao observar a ocorrência do gênero charge, o qual se exprime por meio do recurso verbal e do visual, e que ampara os comentários escolhidos para a análise, admite-se o pressuposto de Teixeira (2016) quanto a sua definição:

A charge é uma *manufatura* que ilustra também uma linguagem revestida por uma tonalidade humorística e que convoca para

o seu discurso as representações do seu cotidiano. Ela tem como objetivo a sátira dos acontecimentos que lhe são contemporâneos, ilusoriamente de uma realidade quase que imediata (Teixeira, 2016, p. 84-85).

Teixeira (2016) sugere também que o conteúdo do desenho humorístico se localiza temporalmente já que, assim como a notícia, pode alcançar um espaço em que seja possível relatar os acontecimentos. Convém ressaltar que, de acordo com o autor, a charge se constitui de diversos aspectos, como “elementos narrativos, das suas metáforas sociais, onomatopéicas, entre a hipérbole ou auxese etc.” (Teixeira, 2016, p. 88). Todos esses elementos, além do contexto social e histórico, “se incorporam irremediavelmente de forma mútua e harmônica integrando-se na unidade conceitual das suas significações” (Teixeira, 2016, p. 88), ou seja, há a pressuposição de uma dialética porque fica sugerida a interlocução entre a charge propriamente dita e o leitor, aspecto que dialoga diretamente com os pressupostos textuais expostos anteriormente.

Teixeira evidencia ainda que a charge apresenta a possibilidade de importar “elementos diversos de outras representações gráficas para compor um repertório essencialmente capaz de exercer sua função quase que jornalística” (Teixeira, 2016, p. 91). Com isso, percebe-se que

os traços de outros tipos de representações gráficas podem ser evidenciados na charge, como a caricatura e o cartum, ainda que apresentem definições díspares quanto ao gênero.

A charge a seguir, objeto de análise deste artigo, representa nitidamente aspectos da caricatura, pois a ênfase nos rostos dos personagens por meio da distorção anatômica revela as personalidades a que se referem, sendo o primeiro personagem Benedito Gonçalves, ministro do Tribunal Superior Eleitoral, e o segundo, Jair Messias Bolsonaro, ex-presidente da República.

Figura 1: O voto do relator Benedito Gonçalves, de Nando Motta



Fonte: Motta (2023)

Considerando a definição do gênero charge, depreende-se que o fato exibido na representação gráfica de Nando Motta relata o acontecimento referente à inelegibilidade do ex-presidente da República, pois representa, por meio da expressão referencial, uma situação ocorrida na atual sociedade brasileira que pode ser reconhecida por conhecimentos prévios. Na charge, nota-se uma interação entre o ministro Benedito Gonçalves e Bolsonaro, que são identificados devido aos traços físicos. Como características marcantes, destaca-se na figura de Benedito Gonçalves, a representação do bigode, o cabelo branco, o uso de óculos, a pele negra e o rosto cevado. Em Bolsonaro, vê-se uma figura de pele branca, cabelos castanhos, sobrancelhas grossas, lábios finos e um maxilar menos avantajado.

A arte apresenta uma situação que ainda não havia se concretizado, pois a charge foi veiculada no dia 28 de junho de 2023, e o julgamento referente à inelegibilidade de Bolsonaro foi encerrado apenas no dia 30 de junho de 2023. No entanto, o fato era esperado por algumas pessoas, já que estava em processo de julgamento. O resultado foi declarado pelo ministro Alexandre de Moraes e teve como consequência oito anos de inelegibilidade por maioria de votos (5 a 2).

Motta faz uso também do diálogo entre textos ao resgatar um discurso que se popularizou demasiadamente na atual sociedade brasileira: a alusão ao voto impresso, defendido por Bolsonaro e constantemente propagado por seus eleitores. Isto se mostra na fala do ministro Benedito Gonçalves, que comunica o fato por meio da palavra “inelegível” exposta em material impresso. A forma como ocorre tal representação configura tanto em um tom crítico, visto que avalia um fato, quanto no tom humorístico, já que o discurso de Bolsonaro é recuperado para estabelecer uma comunicação com ele mesmo. Para a efetiva compreensão do texto, o leitor deve estabelecer sentidos que são mobilizados por meio do reconhecimento das características físicas de cada personagem e do motivo pelo qual a alusão ao voto impresso foi estrategicamente empregada na interlocução entre o Ministro e o ex-presidente.

A abordagem metodológica utilizada neste estudo é qualitativa, em virtude do foco da pesquisa, que é compreender e interpretar dados linguísticos. No que tange à quantidade de comentários da charge veiculada no Instagram, foram realizados 303 comentários no total. Contudo, apenas seis foram selecionados para a análise, sendo três favoráveis à situação representada na charge e três contrários. Para isso, o critério de seleção desse material se deu pela ordem em que aparecem na publicação ao

acessar por meio do aparelho celular. Quando acessado por outro aparelho eletrônico, como o notebook, percebe-se uma sutil diferença na organização dos comentários. Desse modo, foram extraídos os textos subsequentes:

Comentários favoráveis:

Texto 1 - “Devia ficar inelegível pra sempre, por 8 anos é pouco”

Texto 2 - “Charge mais que perfeita 🙌🙌🙌🙌🙌🙌🙌”

Texto 3 - “2023 e o povo nessa de “ele é ruim MAS”? bora usar o tempo livre pra ler, sei lá. tão precisando.”

Comentários contrários:

Texto 4 - “Opa pera lá, o Bolsonaro é ruim? Claro, mas tornar alguém inelegível????? Vocês não conseguem de verdade enxergar a gravidade disso?????”

Texto 5 - “Se não ficar inelegível, ganha”

Texto 6 - “E o país da impunidade e assim mesmo nunca se pode agradar a todos so ver pelo senhor Jesus Cristo”

Considerando as problemáticas que as interações polarizadas englobam, a hipótese de que a construção dos referentes neste contexto ocorre a partir de concepções já pré-estabelecidas, de acordo com o posicionamento político

de cada internauta, se confirma. Dessa maneira, as escolhas lexicais, o uso de emojis nos textos e a forma como os internautas constroem os referentes revelam que, aqueles com opiniões favoráveis ao acontecimento representado na charge podem ser identificados como eleitores que não votaram em Bolsonaro, enquanto os participantes com argumentos contrários são reconhecidos como Bolsonaristas.

Para além do posicionamento de cada indivíduo no ambiente digital, cabe ainda tecer as reflexões de Paveau (2021) em seus estudos sobre discursos digitais. A autora disserta sobre seis características que estão diretamente relacionadas: composição, deslinearização, ampliação, relacionalidade, investigabilidade e imprevisibilidade. Todos esses aspectos são identificados nos comentários selecionados e podem contribuir para a influência da polarização de opiniões de um determinado assunto.

De forma mais específica, destaca-se a definição de cada uma delas e o modo como são identificadas nos textos. A composição está presente nos discursos digitais porque “reúne indiscernivelmente o linguageiro e o tecnológico de natureza informática” (Paveau, 2021, p. 66). Podem ser identificadas nos textos a medida que se desenvolve por meio de um hibridismo semiótico, a charge e os textos subsequentes ilustram essa ideia. O ambiente digital é

também amplo, por isso não segue um eixo linear, conforme Paveau, os discursos “podem ser deslinearizados pelos links hipertextuais que direcionam o texto fonte e seu leitor para outro discurso” (Paveau, 2021, p. 66). Desse modo, considera-se a possibilidade de veiculação dos comentários em outras páginas, por meio de um link, como também a existência de outros links, com conteúdos diversos, na página do texto fonte. Essa disseminação resulta na existência da terceira característica: a ampliação. A enunciação ampla, oriunda da conversacionalidade entre diferentes enunciadorees, contribui progressivamente para o aumento da polarização de opinião, já que o alcance é mais expressivo.

A relacionalidade diz respeito ao fato de que “os discursos digitais nativos estão todos inscritos numa relação”. Nos textos de análise, vê-se bem as relações determinadas com outros discursos. Além disso, os textos não são lançados na web de forma aleatória, são objetos de investigabilidade porque “são localizáveis e coletáveis” (Paveau, 2021, p. 67). Essa investigabilidade dialoga com a ampliação, porque pressupõe a existência de um endereço, que permite o acesso ao conteúdo veiculado. Assim, seguidores e não seguidores que estejam aptos à interação na página, e que tenham acesso ao link do conteúdo, podem igualmente ampliar o discurso por meio de comentários. Finalmente, a imprevisibilidade dos discursos, são caracterizados como

“parcialmente produzidos e/ou formatados por programas e algoritmos” (Paveau, 2021, p. 67), porque são imprevisíveis tanto no plano da forma, quanto no plano do conteúdo.

Dadas as considerações sobre a análise do discurso digital, constata-se que as polarizações de opiniões influenciam a construção e interpretação dos referentes, por meio do posicionamento de cada indivíduo e pelas características identificadas no ambiente digital, que permitem, por meio da relacionalidade, uma interação que amplifique os pontos de vista dos internautas. Desse modo, quanto maior o alcance, maior também é a disseminação da opinião polarizada.

De que forma os referentes são construídos nos comentários polarizados?

A linguagem enquanto estratégia de referenciação ocorreu na menção a distintas entidades, como em “charge”, “povo”, “inelegível”, “vocês”, “país” e “Jesus Cristo”, o que sugere não apenas uma diversidade de referentes para um tema específico, mas também uma relação entre os referentes, já que estes são recorrentes nas opiniões polarizadas sobre a inelegibilidade de Bolsonaro. É importante destacar que a compreensão do texto e a ênfase na própria opinião ocorrem também por meio de recursos

imagéticos, que são instaurados via expressões referenciais, expostos no desenho publicado e no uso de emojis nos comentários. O primeiro caso apresenta os referentes “Benedito Gonçalves” e “Bolsonaro” por meio da representação gráfica da caricatura, e o segundo reforça a opinião do internauta, pois o uso do emoji de aplausos à arte de Nando Motta, serve como estratégia utilizada para evidenciar a aceitação e a concordância com a charge.

A construção de referentes possibilita compreender como “a representação mental do objeto de discurso vai se configurando, não somente a partir dos indícios fornecidos pelo cotexto, mas também de todos os outros dados do entorno sociocultural e situacional dos enunciadores e coenunciadores” (Cavalcante, 2011, p. 53). Nessa perspectiva, a análise referencial dos objetos do discurso identificados em cada texto permitiu observar que as introduções referenciais se processaram no uso de substantivos e pronomes, classificados em diferentes categorias, como visto nos referentes “povo”, “vocês”, “país” e “Jesus Cristo”. Os dois primeiros se referem à população, e os outros correspondem respectivamente a um território delimitado geograficamente e à figura religiosa. Tais termos consistem em elementos introduzidos pela primeira vez no discurso porque não há nada que remeta a eles antes no

cotexto ou na situação imediata de comunicação, como postula Cavalcante (2011).

No que compete aos elementos anafóricos, notou-se que estão classificados em anáforas diretas, tendo em vista que recuperam o mesmo referente do discurso, isto é, termos que retomam “Bolsonaro” e “Charge”. Com isso, é possível dizer que os casos anafóricos se relacionam com uma situação imediata de comunicação, já que estão intimamente ligados a um texto anterior. Desse modo, tem-se como anáforas diretas os termos “charge”, “ele”, “Bolsonaro” e “alguém inelegível” equivalente ao referente “Bolsonaro”, instaurado anteriormente por meio do recurso imagético. Além disso, o verbo “tão” pode ainda ser classificado como uma anáfora direta, pois, apesar de se manifestar de forma elíptica e contraída, retoma a introdução referencial “povo” estabelecendo uma relação correspondente com o referente.

Quanto ao componente dêitico, conforme os estudos de Cavalcante, entende-se que “as formas dêiticas, quando mencionadas, fazem, então, referência à situação em que o enunciado é produzido, ou seja: às coordenadas de pessoa, tempo e lugar, que definem, respectivamente, as dêixis pessoal, temporal e espacial” (Cavalcante, 2011, p. 94). Nesse sentido, nem todas as expressões apresentadas nos comentários referentes ao tempo podem ser consideradas

como elementos dêiticos. Percebe-se como exemplo de dêixis temporal a expressão “2023”, pois foi empregada, a fim de “conhecer o tempo em que se encontra o falante” (Cavalcante, 2011, p. 99).

Com base nas considerações supracitadas, depreende-se que os referentes dos comentários selecionados foram construídos a partir da manifestação das expressões referenciais no texto propriamente dito. No entanto, é evidente que, se analisados isoladamente, sem considerar a charge à qual os comentários mantêm comunicação, ainda é possível estabelecer sentidos e identificar os referentes por meio do processo inferencial cognitivo. Dessa forma, pensar em “inelegível” ou “ele é ruim MAS” possibilita o reconhecimento do referente “Bolsonaro”, que se dá por conhecimentos prévios. Esse reconhecimento, de acordo com o processo inferencial, justifica-se “porque os participantes da comunicação dispõem, mais ou menos, das mesmas informações” (Cavalcante, 2011, p. 58).

A manutenção dos referentes acontece pela estratégia de correferencialidade, pois são conservados ao longo do texto a partir do recurso anafórico. No que diz respeito às interações polarizadas, foi possível constatar que em ambos os casos há ocorrência do mesmo referente. Contudo, as escolhas lexicais dos comentários, bem como o

posicionamento político dos internautas, demonstram um reflexo dos ideais, princípios e valores defendidos por cada grupo. Desse modo, os referentes “ele” e “Bolsonaro”, acompanhados da predicação “ruim”, exibem dois sentidos a depender da posição política do internauta, como pode ser visto nos exemplos dos textos 3 e 4, em que o adjetivo aparece como algo já postulado, mas que, acompanhado da adversativa “mas”, adquire um sentido ameno, pois em termos linguísticos, entende-se que a positividade externada no que foi dito, é rapidamente quebrada pela preposição adversativa, provocando um foco maior a tudo o que vem depois. Diferentemente do que acontece no texto 4, caso em que o adjetivo aparece como uma afirmativa explícita, reforçando um pensamento adverso. O uso de “claro” logo após a pergunta, reafirma a opinião do internauta.

De acordo com essas ponderações, percebe-se, portanto, que o posicionamento político de cada internauta interfere não apenas no modo como os referentes são identificados e mantidos, mas também alterados. O texto 5 exemplifica nitidamente um processo de recategorização por meio de um recurso elíptico. A figura de Bolsonaro passa da condição de “inelegível” para “elegível” quando o internauta manifesta a possibilidade de vitória em futuras eleições. Isso se mostra a partir de desejos e crenças particulares de quem concorda com a política bolsonarista, o que comprova uma

recategorização estabelecida por meio de ideologias já determinadas e manifestadas pelos contextos sociocognitivos dos autores dos comentários.

As escolhas lexicais são também um aspecto importante da análise, por meio delas, o indivíduo consegue apresentar, esclarecer e enfatizar o próprio pensamento. Além disso, a seleção de determinados termos cumpre o objetivo de tornar clara a opinião do internauta sobre a situação, seja ela positiva ou negativa. Nesta lógica, os textos favoráveis demonstram concordância com o que está sendo representado na charge à medida que as escolhas vocabulares evidenciam isso por meio do reforço do termo “inelegível”, do pensamento discordante quanto ao tempo de inelegibilidade “8 anos é pouco”, da predicação atribuída à arte de Nando Motta “mais que perfeita”, e da indignação quanto ao que ocorre na atualidade, “2023 e o povo nessa de “ele é ruim MAS”?”.

Da mesma maneira, nos textos contrários também foram usados recursos estratégicos, que possibilitam constatar a falsa neutralidade dos termos. Dessa forma, observou-se que a interjeição de espanto “Opa, pera lá”, o uso excessivo de pontos de interrogação e o uso do substantivo “gravidade” para definir o fato, reforçam a indignação do autor. É possível ainda apurar uma sutil

atribuição de culpa aos que concordam com a inelegibilidade de Bolsonaro, uma vez que a pergunta “Vocês não conseguem de verdade enxergar a gravidade disso????” propõe uma interlocução com os demais leitores, a fim de esclarecer a seriedade da situação. Finalmente, o último texto possibilita algumas inferências. Atribuir “o país da impunidade” ao Brasil configura numa leitura válida, já que esta é uma predicação frequentemente associada ao país, reconhecida pelos brasileiros a partir de um conhecimento comum.

Além do mais, por inferência, percebe-se que a categorização de Bolsonaro se dá pela crença de alguém benevolente, já que a frase “nunca se pode agradar a todos so ver pelo senhor Jesus Cristo” não só pressupõe que os feitos do ex-presidente foram bons, como enfatiza seu altruísmo, quando compara a imagem de Bolsonaro à figura central do cristianismo. Essa associação ocorre sobretudo por preceitos bíblicos, os quais enfatiza a bondade e a pureza de Cristo.

Diante dessas observações, foi possível averiguar que a identificação, a manutenção e a alteração dos referentes em interações polarizadas consideram diversos aspectos que garantem a compreensão do texto e a continuidade da conversação. Observou-se, portanto, que todas as marcas

linguísticas empregadas nos comentários categorizam o mesmo referente “Bolsonaro” de maneiras distintas. Desse modo, prevalece o uso da informalidade, tem-se a construção de referentes tanto pela expressão referencial quanto pela atividade sociocognitiva de inferenciação, além do uso de interjeições, emojis, repetições, adjetivos e substantivos como recursos que enfatizam as concepções dos autores dos textos.

Considerações Finais

O foco deste artigo foi analisar seis comentários polarizados, veiculados em uma charge que representa a inelegibilidade do ex-presidente da República, à luz da referenciação. A análise apresentou como resultado a forma como ocorre a construção dos referentes, a partir de comentários marcados pela polarização política; mostrou as estratégias linguísticas utilizadas pelos internautas, a fim de expor a maneira de como os referentes são identificados, mantidos ou alterados durante a interação on-line, explicitou o modo como um mesmo referente é categorizado de formas distintas em comentários polarizados e revelou a influência da própria opinião e os aspectos do ambiente digital na construção e interpretação dos referentes.

Com isso, observou-se que a construção de referentes se dá tanto por meio de expressões quanto por inferências. As escolhas lexicais que apresentam um teor negativo foram usadas para apresentar discordância com a charge, enquanto as que demonstram positividade configuram numa aceitação. Constatou-se também que a opinião do internauta interfere diretamente na forma como ocorre a construção dos referentes, que foram estrategicamente mantidos por meio da correferencialidade. Além disso, destaca-se a importância do contexto e do conhecimento de mundo que os leitores trazem para a efetiva compreensão dos textos. Tais aspectos atestam a importância dos meios linguísticos e extralinguísticos para estabelecer sentidos aos discursos digitais, e esclarecem a relevância da linguística enquanto ciência, pois atrelada a uma temática atual, em gêneros textuais frequentemente usados, investiga a elaboração da opinião pública referente à democracia brasileira.

Referências Bibliográficas

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Referenciação**: sobre coisas ditas e não ditas. Fortaleza: Edições UFC, 2011. p. 53-116.

LIMA, Silvana Calixto de. A construção de referentes em textos verbo-visuais: uma abordagem sociocognitiva. **Intersecções**, Jundiaí, SP, ed. 18, n. 1, p. 61-80, fev. 2016. Disponível em:

<https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaIntersecoes/article/view/1254>. Acesso em: 01 dez. 2023.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MOTTA, Nando. Charge. **Instagram**. (28 jun, 2023).

Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CuCh5qeLkbN/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>. Acesso em: 07 jul. 2023.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; ELIAS, Vanda Maria da Silva. O texto na linguística textual. In: BATISTA, Ronaldo de Oliveira (Org.). **O texto e seus conceitos**. São Paulo: Parábola Editorial. p. 31-45.

PAVEAU, Marie-Anne. **Análise do discurso digital: dicionário das formas e das práticas**. Campinas: Pontes Editores, 2021.

POR MAIORIA de votos, TSE declara Bolsonaro inelegível por 8 anos. **Site do TSE**. [S. l.], 30 jun. 2023. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2023/Junho/por-maioria-de-votos-tse-declara-bolsonaro-inelegivel-por-8-anos>. Acesso em: 9 out. 2023.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2009.

RECUERO, Raquel; SOARES, Felipe; ZAGO, Gabriela. Polarização, hiperpartidarismo e câmaras de eco: como circula a desinformação sobre Covid-19 no Twitter. **Revista Contracampo**, v. 40, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/45611/28708>. Acesso em: 01 dez. 2023.

TEIXEIRA, Cristhiano dos Santos. **Nas entrelinhas da charge: impressões das experiências imaginárias na obra de Henfil (1964-1985)**. 2016. 206 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)—Universidade de Brasília,

Brasília, 2016. Disponível em:

https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_5cd1e7d2c2c256870c451d36ab84fd82. Acesso em: 01 dez. 2023.

DA REFERENCIAÇÃO À INTERTEXTUALIDADE: CONHECIMENTO DE MUNDO NA LEITURA E NA INTERPRETAÇÃO DE CHARGES

Jade dos Santos Pedroza⁶

Introdução

O objetivo desta análise é apresentar as implicações da intertextualidade na leitura e na compreensão do gênero charge à luz da Linguística Textual. Conforme nos desvela Marquesi, Pauliukonis e Elias (2017), o texto e seus sentidos devem ser entendidos por meio dos seus aspectos linguísticos e não linguísticos, dos conhecimentos que cada sujeito armazena na memória - e suas constantes atualizações -, as vivências e os papéis que cada pessoa pode assumir em uma cena comunicativa. Após observar a leitura de comentários feitos a partir de charges, percebemos que há certa recorrência de determinado referente e, por consequência, de determinada intertextualidade. Separamos três comentários de três sites distintos e, mesmo cada um trazendo públicos diferentes, houve a repetição do modo como o referente é lido e construído através de uma

⁶ Graduanda em Letras português e espanhol pela UNIFESP. E-mail: jade.pedroza@unifesp.br

intertextualidade predominante. Por esse motivo, consideramos importante analisar as implicações da intertextualidade na leitura de um referente, uma vez que se torna fundamental para a compreensão da charge. De acordo com Cavalcante et al (2017), p. 92:

A construção de sentidos é configurada sempre como uma operação social, uma vez que o sujeito constrói os sentidos sempre para alguém (mesmo que este alguém seja ele próprio). Participar de uma interação comunicativa implica necessariamente estar inserido num determinado enquadre social, e o locutor se investe de determinados papéis sociais conforme as suposições que ele faz de seu(s) interlocutor(es). Isso nos permite afirmar que produzir sentidos é sempre uma ação compartilhada em um dado evento comunicativo.

Nesse sentido, é possível afirmar que há uma suposição quanto ao público que receberá a charge, o que poderia ser um dos fatores que faz com que os comentários apresentem semelhanças.

Vale ressaltar que o uso do termo “charge” no lugar de “tirinha” se dá pelo fato do jornal ter a caracterizado desse modo, por isso manteremos essa nomenclatura. Todavia o termo adequado, nesse caso, deveria ser tirinha, uma vez que

o formato e a extensão são características que diferenciam essas duas formas de expressão.

Os quadrinhos têm personagens e elenco fixos, narrativa sequencial em quadros numa ordem de tempo onde um fato se desenrola através de legendas e balões com texto pertinente à imagem de cada quadrinho. A história pode se desenvolver numa tira, numa página ou em duas ou em várias páginas (revista ou álbum). É óbvio que para uma história ser em quadrinhos ela precisa ter no mínimo dois quadrinhos (ou cenas). A tira diária é uma exceção, pois, às vezes, a história pode ser muito bem contada em 1 (sic) só “quadrinho” (o espaço da própria tira), mas isso não a torna um Cartum, apesar da proximidade. (Moretti, 2006, p.20. Grifos do autor.)

Uma charge geralmente consiste em uma única imagem acompanhada por um texto curto, muitas vezes satírico ou humorístico. Por outro lado, como pontuado por Moretti, tirinhas são séries de quadros ou painéis dispostos horizontalmente, cada um contendo sua própria imagem e diálogo, permitindo uma narrativa mais extensa. Além disso, a narrativa é outro ponto de distinção entre as duas formas. Enquanto as charges tendem a ser mais diretas e concisas, focando em transmitir uma ideia ou crítica de forma impactante em um espaço limitado, as tirinhas apresentam

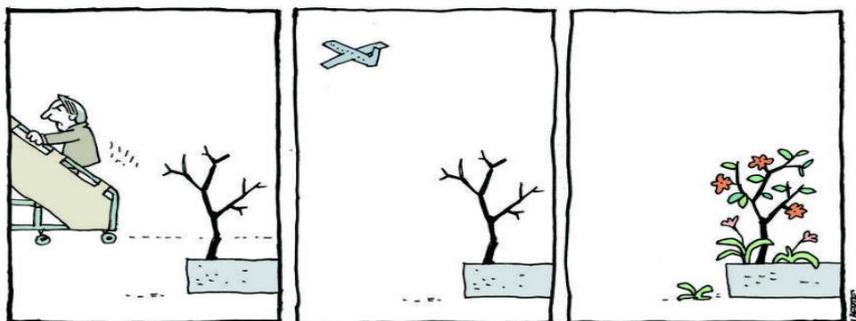
uma estrutura narrativa mais elaborada. Elas podem ter uma introdução, desenvolvimento e conclusão, e frequentemente desenvolvem situações humorísticas ao longo de vários quadros. Em suma, enquanto as charges são mais diretas e focadas em transmitir uma mensagem única e impactante, as tirinhas oferecem uma narrativa mais elaborada e humorística, muitas vezes desenvolvendo personagens e situações ao longo de múltiplos quadros. Pelo motivo citado acima, optaremos pelo termo “charge”.

O texto selecionado, para essa análise, não possui elementos verbais e, de certa forma, essa opção do autor possibilita compreender as implicações de um referente imagético. Importa registrar que sua publicação, datada de 29 de dezembro de 2022, se dá em um momento decisivo no cenário político do país: o fim do processo eleitoral e a aproximação da posse do novo presidente, tal fato será melhor explorado nessa análise.

Laerte Coutinho, cartunista brasileira, nascida no ano de 1951, em São Paulo, produziu a charge “Renascimento”. No mês da publicação, o texto passou por uma votação no jornal e foi escolhido pelos leitores como o melhor do mês, e em nova votação, o público do jornal escolheu “Renascimento” como a melhor do ano de 2022. Essa escolha contribuiu para a seleção do corpus, sobre o qual se

debruçará essa análise. A escolha contou com a participação voluntária de 140 leitores do jornal. Desses, 43 votos foram direcionados para o material que compõe o corpus deste estudo. Assumimos que o entendimento daquilo que contemplava o texto foi o critério que norteou os leitores no seu processo de votação. A seguir apresentamos a charge que motivou os comentários objetos dessa pesquisa:

Figura 1: Charge “Renascimento” de Laerte



Fonte: [Charge de Laerte é eleita a melhor de 2022 por leitores - 23/02/2023 - Painel do Leitor - Folha \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/folha/painel-do-leitor/2023/02/23/charge-de-laerte-e-eleita-a-melhor-de-2022-por-leitores-23/02/2023)

A produção de sentido é uma ação que se dá em um dado evento comunicativo. Cavalcante et al (2017) afirma que os processos de construção e interpretação de textos revelam uma ação social e cognitiva interligadas que fazem emergir o trabalho intelectual, as restrições e as possibilidades sociais. Nesse sentido, assume-se que a construção de sentido que se apresenta nos comentários sobre a charge, objetos desse

estudo, é resultado de um processo que revela perspectivas e restrições do público que dialoga com esse texto. Segundo Cavalcante et al (2017), a construção da coerência, unidade de sentido, é fundamentada em três dimensões: os elementos socioculturais, os aspectos discursivos e os conhecimentos prévios. Para análise dessa charge, partiremos desses aspectos fundamentais.

O texto em questão apresenta como enquadre sócio-histórico de produção e recepção o período pós-eleitoral de 2023 que resultou na eleição de Luiz Inácio Lula da Silva e a partida, do até então, presidente Jair Messias Bolsonaro para os Estados Unidos da América. Importa dizer que tal decisão materializa a recusa do presidente de passar a faixa eleitoral para o oponente, uma vez que questionava a validade do resultado das urnas.

A charge faz referência, através de um processo referencial imagético, ao ex-presidente decolando em um avião. O contexto social mais amplo é marcado pela mudança de posicionamento político e ideológico que o país passaria, uma vez que o candidato eleito figurava no exato oposto do governo da situação. A compreensão da charge passa pelo reconhecimento desse momento histórico e dessa percepção.

Amossy (2018) alega que todo discurso é argumentativo, pois o discurso está sempre em contraste com os outros que o atravessam. Assim, ainda que tenhamos uma charge sendo construída apenas com a linguagem não-verbal, temos no texto uma carga de argumentatividade, a partir do ponto de vista que a artista pretende defender. Tal argumentatividade se evidencia na mudança de focalização dos quadros. No texto, a decolagem do avião promove o renascer da flor cujo motivo seria a partida – metafórica e real também – de Bolsonaro da presidência, segundo a leitura de Andrei Ribeiro, colunista da “Folha de S.Paulo”. Como ponderado, a interpretação é realizada sobretudo com o auxílio do suporte imagético, à medida que as imagens têm a função de apresentar ao leitor seu sentido. Cavalcante et al (2017) destaca que é preciso que se considere o contexto discursivo e que o locutor elabora o texto projetando o tipo de interlocutor que vai ler e os conhecimentos que ele supõe que podem ser compartilhados naquela cena comunicativa. Assim, pode-se afirmar que a artista desenvolveu seu texto projetando um público que compreenderia a tese por ela defendida e que tal ato seria possível a partir dos aspectos socioculturais e discursivos e também dos conhecimentos prévios que a artista pressupõe que os receptores da charge teriam.

Segundo a descrição de Ribeiro, o homem de verde, subindo as escadas, é o ex-presidente Bolsonaro. As expressões faciais da personagem demonstram a insatisfação do político e colaboram para a crítica que a charge pretende fazer. Ao seu lado, há um tronco de árvore com galhos secos, aparentemente sem vida – podemos inferir pela coloração e pela sua forma sem folhas e flores. No segundo quadrinho, infere-se que o presidente embarcou, uma vez que nem ele nem a escada aparecem no quadro e no horizonte surge o avião já em processo de voo. Tal imagem, reforça a ideia de despedida do presidente. Já, no terceiro quadrinho, a focalização se estabelece somente na flor, que, até então morta, renasce, numa alusão ao nome dado à charge. Para além disso, cabe destacar que a condição inicial da árvore evoca a ideia de morte, cabendo aqui o registro de que, durante o governo de Jair Messias Bolsonaro, o país passou pela epidemia da Covid-19 e teve mais de 700 mil mortes contabilizadas. Esse fato foi bastante explorado durante o processo eleitoral no país. Segundo Koch (1997), a estratégia de focalização auxilia o autor do texto a enfatizar, ou melhor, destacar “quer à informação nova, quer à informação dada, bem como para realizar a tematização ou a rematização”. Esse será um ponto a ser levado em consideração, pois os três comentários retirados das redes sociais – que guardam semelhanças entre si – se

estabeleceram quando há a focalização entre a flor morta e a flor viva. Esse enquadramento na flor - antes morta e depois viva - revela as escolhas orientadas a partir e em função das intenções da artista. O colunista produz essa leitura depois que a charge é eleita, pelos leitores, como a melhor. Não encontramos significados explicitados antes de sua votação, assim podemos esperar que a interpretação dos leitores não foi enviesada pela leitura do comentador.

Os comentários de cada rede social selecionada, Instagram, Twitter e jornal on-line da “Folha de S.Paulo”, contribuíram para a compreensão da importância do contexto social na leitura do texto. O critério de seleção para a análise de comentários foi separar os que possuem intertextualidades específicas e recorrentes dentro de cada rede social. No site da “Folha de S.Paulo”, publicado no dia 23 de fevereiro de 2023, há dois comentários; no Instagram, dia 21 de junho de 2023, há 220; e no Twitter, 29 de dezembro de 2022, há 37.

As palavras dos leitores

O primeiro comentário foi selecionado do site jornalístico da “Folha de S.Paulo”, o segundo do Instagram e

o último do Twitter⁷. As produções metatextuais serão referenciadas como: comentário 1, comentário 2 e comentário 3, respectivamente:

Comentário 1⁸

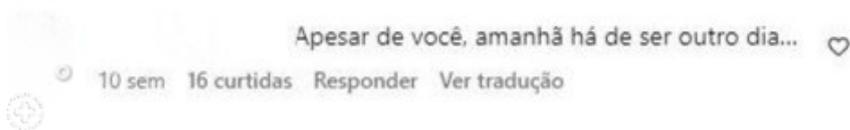
23.fev.2023 às 21h41

A charge do Laerte lembra a música 'Maninha', de Chico Buarque: "Se lembra do jardim, oh, maninha, coberto de flor/Pois hoje só dá erva daninha no chão que ele pisou." E, como na música, termina com a redenção: "Que um dia ele vai embora, maninha, pra nunca mais voltar."

RESPONDA 6

DENUNCIE

Comentário 2



Comentário 3



⁷ Agora nominalizado como "X".

⁸ Os nomes dos perfis dos comentários selecionados, por questões éticas, foram retirados da pesquisa para que seja preservada a imagem e a identidade dos autores.

As produções metatextuais, segundo Carvalho (2018), indicam a classe de um comentário de um texto que o antecede. O leitor, com esse mecanismo, consegue interagir com outros comentários e outros conhecimentos de mundo que são interligados através de uma mesma publicação. A recorrência da figura de Chico Buarque nos levou a buscar quais fatores poderiam justificar a escolha. Cabe, nesse ponto da pesquisa, o comentário de que o artista brasileiro Chico Buarque de Holanda fez parte do movimento contra o regime militar, no Brasil, chegando a ser exilado, em 1969. Muitas das suas composições apresentam um teor crítico, em especial com a ideologia e os posicionamentos políticos com os quais o antigo presidente da república, Jair M. Bolsonaro, se identificava. Assim, compreende-se que o artista personaliza em sua figura a imagem de alguém que se opõe ao ex-presidente.

Referenciação e Intertextualidade

A referenciação é uma das unidades tópicas que compõem os critérios microtextuais que favorecem a construção da coerência e, conseqüentemente, a compreensão do propósito de dizer do locutor. No interior de todo e qualquer texto, o leitor buscará de forma espontânea o referente, isso porque, no ato de enunciar e de compreender

o enunciado, o interlocutor irá rastrear o *objeto de discurso*, seja ele inanimado ou não, para a construção de significado. Para a Linguística Textual, os interlocutores constroem, através de uma *negociação complexa*, os *objetos de discursos* ou referentes como forma organizacional da produção de coerência, conforme Cavalcante (2022). Esses objetos de discursos, construídos no ato enunciativo, formam cadeias referenciais, ou melhor definidas por Cavalcante (2022) como redes referenciais, no intuito de dar continuidade ao texto de forma coesiva, seja para referenciar o mesmo referente ou para referenciar um outro.

Para a produção dessa teia referencial, dentro do gênero charge, o principal mecanismo acionado para a identificação é o conhecimento de mundo que o leitor possui. É nesse gênero em específico que a crítica está oculta para o leitor, por isso a base da compreensão desse processo o auxilia em sua leitura. Como Kleiman (2009) observa:

O conhecimento linguístico, o conhecimento textual, o conhecimento de mundo devem ser ativados durante a leitura para poder chegar ao momento da compreensão, momento esse que passa despercebido, em que as partes discretas se juntam para fazer um significado. (KLEIMAN, 2009, p. 26).

Em consequência, se o sujeito não consegue identificar o referente de um texto, a compreensão se torna distinta da proposta ou nula. Na maioria dos casos, o referente dentro da charge não está explícito, e esse processo pode se efetivar quando ocorre uma apreensão em partes de cada referente, ou seja, o leitor buscará os significados nos elementos textuais e esse processo é capaz de trazer a apreensão do conteúdo. No âmbito imagético, apesar da ausência de elementos verbais, não há ausência de significado. Logo, quando se depara com uma charge e nela não há presença de conteúdo escrito, o interlocutor busca a compreensão do referente através das pistas multimodais, mas principalmente, através do conhecimento de mundo. Desse modo, o conhecimento prévio para a construção de significado se torna basilar tanto para a leitura desse objeto de discurso, como para o seu ato de criação.

Os recursos de referenciação e intertextualidades, do mesmo modo, são processos que estão intrinsecamente ligados e se complementam, refletindo de forma direta na produção e construção de sentido do texto, em especial no gênero charge. O momento de referenciar e a produção da intertextualidade ocorre de forma concomitante, posto que, ao mesmo tempo que o leitor referencia um termo, ele produz uma intertextualidade e essa pode mudar a forma com que o leitor compreende determinado referente.

A Linguística Textual vem desenvolvendo a definição de intertextualidade, apesar de que podemos encontrar diversos significados no interior de sua teoria, o mais recente trabalha com a noção de intertextualidades. A teoria resgata a aceção de Bakhtin sobre o dialogismo:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p. 162)

Embora não se aproprie dos termos utilizados por ele, a Linguística Textual reconhece que um texto estará sempre referindo-se a outro texto. Em outros termos, quando o leitor se defronta com um enunciado, dentro do processo de construção de sentido, ele pode identificar a presença de um outro enunciado. E essa identificação é capaz de se dar em graus de complexidade particulares. O modo como ocorre cada apresentação fará com que o leitor recorra a mecanismos distintos, contribuindo para o entendimento e para o que está implícito. Para contemplar a diversidade de como a intertextualidade se mostra dentro de um texto ou

enunciado, a Linguística Textual buscou classificá-las com o objetivo de distinguir cada uma delas.

Dentro da Linguística Textual, localizam-se vários tipos de noção de intertextualidades, dentre eles há dois grandes grupos nomeados como: ampla e estrita, de acordo com Cavalcante (2022). A primeira estabelece o sentido mais amplo de intertextualidade quando recebemos como modelo e/ou estrutura. No segundo tipo, encontrar-se-á a marcação do texto alheio em sua materialidade. Seja de forma explícita, seja implícita, haverá um resgate, não como modelo de produção, mas como expressão do texto de outro. Além dessas definições, há outras subdivisões que se caracterizam dentro desses dois pólos, contudo, pela natureza do trabalho, destacaremos apenas os aspectos observados na análise produzida.

No interior da intertextualidade estrita, encontramos a recuperação do texto que o antecede dar-se-á de forma não destacada. Isso significa que o leitor precisa ser *“capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido”* (KOCH, 2008, p. 31). Dessa forma, quando o leitor se depara com um enunciado e encontra representações intertextuais, pode-se ocorrer uma outra decodificação da leitura, ao passo que

complementa ou modifica o texto. Algumas intertextualidades estarão presentes na memória coletiva de um grupo pequeno ou mais amplo: bordões, trechos de textos bíblicos, de música popular, como afirma Koch (2008). Porém, para o gênero charge, a conjuntura histórico-social, que também pertence à memória coletiva, é considerada um fator decisivo à medida que ampara a leitura e, com isso, há a possibilidade de priorizar determinadas intertextualidades, auxiliando, muitas vezes, na interpretação de um referente.

Dessa forma, tanto para a identificação do referente, como para a produção de intertextualidade, o conhecimento prévio se torna fundamental dentro da Linguística Textual, uma vez que sem ele não há como dar fluidez a um texto e nem como produzir novos caminhos interpretativos. Outro aspecto, é como o conhecimento de mundo pode cativar o leitor a uma determinada leitura do referente. Em algumas produções o referente é “traduzido” através de uma intertextualidade, isto é, com base no conhecimento desse sujeito, o referente só poderá ser interpretado caso haja outro texto que o represente.

Análise

Como mencionado anteriormente, para ocorrer a compreensão de um texto o leitor passa pelo processo de

decodificação do referente, do mesmo modo quando buscamos um sujeito em uma oração. Em um conteúdo imagético o leitor buscará o significado de cada referente e a sua relação com os demais. Essa apreensão pode ocorrer em uma estrutura lógica para cada sujeito, isto é, não há como definirmos se o leitor começará pelo início do texto, pelo meio ou pelo seu final.

Suponhamos que ele comece pelo início, assim como Ribeiro, a identificação do homem que sobe se dá através do conhecimento prévio, a relação com seu entorno e as características sublinhadas no texto. As particularidades como a forma, a coloração de sua vestimenta e o cabelo, são caracteres atribuídos à figura do ex-presidente. Ademais, o referente apresenta um semblante sisudo, que remete à ideia de que não está satisfeito e/ou feliz com o momento. Após a identificação o leitor explora a relação dos referentes e esse processo fará com que apreenda o texto e produza as intertextualidades cabíveis à cada enunciado.

Nesse processo de identificação e associação entre os referentes, que no caso da charge seriam os: ex-presidente, flor morta, viagem e flor viva, o leitor ativará os conhecimentos de mundos que participam do processo de leitura e compreensão do texto. E para entender o motivo pelo qual a flor renasce quando Bolsonaro parte, já que o gênero

analisado não comporta explicações, o leitor buscará o sentido dentro do contexto histórico social.

Na época de eleição de 2022, o Brasil estava dividido entre dois pólos: esquerda e direita. Essa separação fez com que muitos debates entrassem em voga. Os dois lados constantemente se criticavam duramente e mantinham a posição de que não era possível estabelecer um diálogo com o outro.

Durante os 4 anos de mandato, Bolsonaro foi classificado como uma figura que representou a ala da direita, com ideais conservadores e estreita relação com o Exército. A ala da esquerda posiciona-se como um movimento mais progressista, volta do para causas e justiça social. O artista Chico Buarque de Holanda, desde sua adolescência, se posicionou contra o movimento militar e figura como expoente de oposição ao conservadorismo e militarismo no país.

Para além disso, importa dizer que o ex-presidente também foi alvo de constante crítica pelas suas declarações, sendo qualificado como negligente, durante a pandemia provocada pela covid-19. À vista desse cenário, o interlocutor consegue concatenar as razões e implicações pelas quais a flor renasce após sua partida. Assim, o leitor além de vincular essas informações, consegue produzir as intertextualidades.

Observando os três comentários selecionados, podemos perceber que não há a expressão referencial “ex-presidente” e “Jair Bolsonaro”, por outro lado, há o predomínio referencial de Chico Buarque e suas músicas. Dessa maneira, dois pontos são destacados: que houve a apreensão total da introdução referencial – Jair Bolsonaro –, sem qualquer expressão textual escrita; e o referente explicitamente ou implicitamente citado nos comentários – Chico Buarque – aparece em todos os comentários, sendo qualificado como uma intertextualidade, pois não há nada na charge que leve a uma introdução do cantor e suas músicas.

Entretanto, porque há o predomínio de uma intertextualidade já que não há nenhuma expressão referencial? Podemos relacionar a predominância dentro do contexto dos leitores, ao lembrarmos que, no ano de 2019, o então presidente da república se recusou a assinar o documento que Buarque receberia do Prêmio Camões⁹. Tal recusa contrariava uma praxe do governo brasileiro. Entretanto, a atitude de Bolsonaro não fez com que o cantor se sentisse menos lisonjeado. Ao contrário, o artista

⁹ O Prêmio Camões é um dos mais importantes prêmios literários da língua portuguesa. Criado em 1989, é uma homenagem aos escritores de língua portuguesa que contribuíram significativamente para o enriquecimento do patrimônio literário e cultural da língua.

comemorou o comportamento do presidente, afirmando ironicamente que o ex-militar teve “rara fineza ao não assinar seu prêmio”. O episódio ilustra o antagonismo existente entre o artista e o político e aponta para um dos fatores que podem justificar a recorrência da referência de Chico nos comentários dos leitores.

Outro fato relevante, no mês de dezembro de 2022, Eduardo Bolsonaro, filho de Jair Bolsonaro, foi processado pelo cantor por ter utilizado uma de suas músicas em suas redes sociais. Reforçando ainda mais que as personagens - explícitas ou implícitas - na charge e nos comentários são exemplos de sujeitos que fazem parte de grupos ideologicamente opostos.

Sem dúvidas esses conhecimentos prévios se tornaram indispensáveis para a produção intertextual. Porém, ler um referente tendo em vista outro transfere interpretações significativas para o *objeto* analisado. Esse mecanismo, apesar de complementar, se torna modificador alterando a leitura do referente em questão. No comentário 2 e 3 podemos observar a mesma intertextualidade, entretanto, no terceiro comentário temos a utilização das aspas – marcação que estabelece a distinção do texto alheio – essa forma, possibilita a nomeação de uma intertextualidade explícita; em contrapartida, no comentário 2 não há qualquer símbolo que

nos mostre a presença do texto de outrem, sendo caracterizada como uma intertextualidade implícita. Apesar de trazer o mesmo texto, o comentário 3 suscita mais modificação na leitura do referente que o comentário 2, já que o leitor consegue identificar a presença significativa do texto articulado e do tipo de autoridade que aquele.

Esse modo de consagração entre identificação do *objeto do discurso* e a produção de intertextualidades auxilia e/ou modifica a leitura da charge, uma vez que é guiada a um caminho de interpretações dentre outras possibilidades de leitura.

Considerações finais

Ao analisar a charge "Renascimento" com base na Linguística Textual e considerando a intertextualidade como elemento-chave, torna-se evidente a complexidade e riqueza que os leitores trazem para a interpretação de um texto imagético. A charge, desprovida de elementos verbais, confia na interação entre conhecimentos prévios, elementos socioculturais e aspectos discursivos para construir significados.

A escolha do corpus, baseada na votação dos leitores, revela a relevância da representatividade sociopolítica na interpretação da charge, especialmente em um momento

crucial da transição política no país. A imagem da partida do ex-presidente Bolsonaro, simbolizada pela decolagem do avião e o renascimento da flor, ganha vida através das lentes dos leitores.

A relação entre a identificação do referente, a produção de intertextualidade e a compreensão do texto destaca a importância do conhecimento de mundo na leitura de uma charge. O leitor, ao traçar paralelos com eventos passados e personalidades, constrói uma teia referencial que enriquece sua experiência interpretativa.

Em suma, a análise evidencia que a compreensão de uma charge vai além da mera observação visual. A intertextualidade, como processo intrínseco à leitura, permite aos leitores não apenas identificar o referente, mas também atribuir significados mais profundos, refletindo o diálogo constante entre textos, contextos e interpretações. Essa abordagem ampla destaca a importância de considerar a carga cultural, histórica e social na análise de textos multimodais como as charges. Desse modo, a intertextualidade se torna complementar e não um acessório na análise e compreensão de uma charge.

Referências Bibliográficas

AMOSSY, R. **A argumentação no discurso**. Trad. Eduardo Lpes Piris et al. São Paulo: Contexto, 2018.

CARVALHO, Ana Paula. L. de. **Sobre intertextualidades estritas e amplas**. 2018. 136f. -Tese (Doutorado em Linguística) Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39589>. Acesso: 30 de novembro de 2023

CAVALCANTE, Mônica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva. **Linguística Textual: conceito e aplicações**, 2022.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães; ET AL. **Coerência e referenciação**. In: Linguística Textual e Ensino; MARQUESI, S; PAULIUKONIS, A.; ELIAS, V. (ORG) ed. Contexto. 2017. p. 91-109.

GENIAL, L. “**Instagram**”. Instagram.com, 2023, www.instagram.com/p/Ctxb2XwMHWI/. Acesso em 10 de abr. de 2024.

KLEIMAN, Ângela Bustus. **Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura**. São Paulo: Pontes, 2009.

KOCH, Ingedore G. Villaça. BENTES, Anna Christina. CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

MORETTI, F. **Qual a diferença entre charge, Cartum e quadrinhos?** Disponível em: <https://vidadeprofessoradelinguaportuguesa.blogspot.com/2013/04/qual-diferenca-entre-charge-cartuns-e.html>. Acesso em 10 de abr. de 2024.

RIBEIRO, A. “Renascimento”, de Laerte, é Eleita a Melhor Charge de 2022 Por Leitores. **Folha de S.Paulo**, Folha de S.Paulo, 23 Feb. 2023, Disponível em: www1.folha.uol.com.br/paineldoleitor/2023/02/renascimento-

de-laerte-e-eleita-a-melhor-charge-de-2022-por-leitores.shtml. Acesso em 10 de abr. de 2024.

VERDÉLIO, A. Chico Buarque recebe Prêmio Camões após quatro anos. **Agência Brasil**. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2023-04/chico-buarque-recebe-premio-camoes#:~:text=Em%202019%2C%20Chico%20Buarque%20foi,pelo%20ent%C3%A3o%20presidente%20Jair%20Bolsonaro.>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLPATO, L. **Chico Buarque prepara novo processo contra Eduardo Bolsonaro**. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2022/12/02/inter_na_politica,1428741/chico-buarque-prepara-novo-processo-contra-eduardo-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 10 abr. 2024.

O QUADRINHO INACABADO DE JÚLIO SHIMAMOTO

Alberto Ricardo Pessoa¹⁰

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar ao leitor uma introdução à Crítica do Processo Criativo do autor de histórias em quadrinhos Júlio Shimamoto ao longo de sua extensa carreira que inicia em 1957 (CHAVES, 2020).

Por meio de análise de seus manuscritos, depoimentos e quadrinhos podemos observar o autor de histórias em quadrinhos e seus processos em momentos diversos, estabelecendo assim uma reflexão acerca da formação e amadurecimento de um autor de histórias em quadrinhos.

A Crítica do Processo é um meio de investigação da qual propõe observar o objeto de pesquisa pelo ponto de vista do seu processo de construção e não somente para o mesmo enquanto estado final e se aproxima do autor, dos processos de criação, manuscritos, dos fenômenos ativos e passivos

¹⁰ Professor do Programa de Pós Graduação Associado em Artes Visuais UFPB|UFPE

que de alguma forma exercem influência no resultado final do objeto em questão. (SALLES, 2006; 2011; 2017)

Entendemos que após definir o ponto de partida do objeto concreto, investigamos o universo conceitual do qual o mesmo está inserido, o espaço geocrítico e temporal, os percursos de criação, as questões primordiais para conferir personalidade ao objeto, os obstáculos que o mesmo se deparou para chegar ao que o objeto de pesquisa é hoje e chegamos novamente ao olhar investigativo ao objeto, porém, sob um ponto de vista renovado. Dito isso, a Crítica do Processo é uma estratégia de reflexão e investigação que propõe ao fenômeno apontamentos para a compreensão e desenvolvimento do objeto em questão.

A personalidade gráfica de um autor de histórias em quadrinhos é construída através de uma bacia etnográfica; um poço onde resguardam símbolos; signos; índices, além de, claro, o seu desenvolvimento e conhecimento técnico, teórico, histórico e conceitual de arte. Os registros que o autor de histórias em quadrinhos faz constroem uma rede de acontecimentos, que são os gestos inacabados. (SALLES, 2006; 2011; 2017)

No caso de Júlio Shimamoto, autor de histórias em quadrinhos, a leitura e análise de seus esboços, anotações e processos se faz ainda mais necessário devido à natureza de

veiculação de sua arte. As histórias em quadrinhos são uma arte oriunda da era da reprodutibilidade (BENJAMIN, 2017) , ou seja, seus quadrinhos passam por diversos agentes, tais como roteiristas, editores, revisores, gráficos até chegar no leitor final.

Em muitos casos na carreira de Shimamoto, seus quadrinhos foram publicados em coletâneas com outros autores ou em publicações de baixo orçamento, o que reflete no tipo de material impresso e vinculado ao público. Nos últimos anos o autor vem sendo publicado em obras individuais, com o cuidado editorial apropriado e pesquisadores estão apresentando pesquisas com base em entrevistas e manuscritos.

De acordo com Shimamoto, seu pai foi quem iniciou o que denominamos de correspondências indiretas (WILLEMART, 2005), ou seja, conhecimento que o autor de histórias em quadrinhos teve acesso de forma obrigatória, sem a própria curadoria. Aqui temos, inclusive, uma dualidade, uma vez que Shimamoto criança recebia as histórias em quadrinhos pelo pai, que posteriormente começou a proibir devido a sua queda de rendimento escolar. O que era uma correspondência indireta passou, ao longo do tempo, em correspondência direta, em que o autor de histórias em quadrinhos inicia por conta própria a busca por

conhecimento e informações, criando assim uma curadoria própria e de acordo com seus interesses (WILLEMART, 2005).

Apesar de ser caipirão sem escolaridade, sempre tive que trabalhar no meio de gente instruída, e procurei ler muito de tudo, ecleticamente. Tive também a sorte de ter um pai que não cansava de me dizer que leitura era a coisa mais fundamental na vida. Proibia gibis, mas comprava-me livros, e obrigava-me a ler o jornal e revistas desde os meus dez anos de idade. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Aos 17 anos iniciou na carreira de quadrinista, com um trabalho que versava acerca de curiosidades com ênfase no folclore e cultura brasileira, intitulado “Agora sei que...” em parceria com o editor da Novo Mundo, o seu mentor Miguel Penteado. (CHAVES, 2020)

Podemos considerar Penteado como primeiro personagem crítico na vida artística de Shimamoto e que o ajuda a definir algumas escolhas artísticas que permearam ao longo de sua trajetória.

Miguel Penteado era dono da Ed. Novo Mundo, e em fins de 1957 eu estava desempregado e levei um projeto de HQ chamado Conquista do Acre, baseado no livro do mesmo nome. Me atendeu muito bem, e criticou meu trabalho construtivamente, mostrando série de

defeitos, inclusive de roteiro. E deixou-me a porta aberta, pedindo que eu retornasse com novas amostras. Retornei vinte dias depois e ele gostou da minha evolução e encomendou-me trabalhos só para me incentivar: os primeiros da minha carreira! Depois ele me apresentou ao seu amigo Jayme Cortez, na época diretor artístico da Ed. La Selva. Eu tinha dezoito anos e me tornei profissional graças ao Penteado. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Nos primeiros anos como autor de quadrinhos, Shimamoto teve contato com o diretor de arte e quadrinista luso-brasileiro Jayme Cortez (1926 - 1986), e com o quadrinista Flavio Colin (1930 - 2022). Estes autores de histórias em quadrinhos, dois dos mais importantes autores de histórias em quadrinhos do país, apresentaram, técnicas, orientações, pensamentos acerca da arte e quadrinhos que ressoam na arte de Shimamoto de maneira direta e indireta.

Shimamoto apresenta nos depoimentos acerca destes autores de histórias em quadrinhos uma distinção importante: apesar de conhecer e analisar o percurso técnico de ambos, ele não os considera em seu escopo de influências artísticas.

O Colin, para mim o maior desenhista do Brasil, me confessou que detestava desenhar capa. Também não tive influência dele, embora fôssemos grandes amigos. (...) Colin usava muito a caixa de luz. Fazia o primeiro esboço a lápis, depois

redesenhou por cima com lápis azul, e pela última vez, fazia Revisão com lápis vermelho, e então levava para a caixa de luz e sobre o esboçado deitava um papel branco. Iniciava o acabamento com bico de pena com nanquim e pincel para o sombreado. Reparou que ele nunca usava borracha do início ao fim? (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Esse pensamento conceitual, juntamente com a experimentação técnica não o impediu de ser um autor de histórias em quadrinhos que realizou ilustrações, propagandas, esculturas, pinturas, storyboards e histórias em quadrinhos para o mercado.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, p.09, 2014)

O seu arcabouço imaginário de seus personagens e histórias estão mais presentes no gênero fantástico, com ênfase nos quadrinhos de terror. Partimos do princípio que o

fantástico é uma área da qual abriga o gênero terror, uma vez que se origina na interrupção da normalidade cotidiana por meio de efeitos de sentido como o grotesco, medo e angústia que envolvem tanto os personagens quanto o próprio leitor por meio de suas marcas de discursos verbais e não verbais (LUCCHETTI, 1993).

O trauma como inspiração artística

Em 1969, Shimamoto, que vivia em São Paulo e trabalhava na agência Standard Propaganda, fora interceptado por agentes federais e levado para a sede da Operação Bandeirante (Oban), do qual ficou preso em torno de duas semanas e posteriormente transferido para o DOPS, do qual ficou preso mais alguns dias.

Estava na publicidade, no setor de criação como diretor de arte, caro Alberto. Senti-me bastante vulnerável psicologicamente, eu que sempre me achava um tanto destemido, concluí que um fator externo incontrolável pode reduzi-lo a uma barata, como naquele conto "Metamorfose" de Franz Kafka. Via-me seguido e vigiado por todos os cantos, nas ruas, nos restaurantes. Decidi sair de S.Paulo, e vim para o Rio na primeira oportunidade, ainda como publicitário. Tornei-me um anti-fascista empedernido, e odeio profundamente o autoritarismo, seja de esquerda ou da direita. Essa condição pode

ter afetado meus desenhos. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

A experiência da prisão inesperada, a tortura psicológica que o mesmo sofreu com o ambiente, com os sons de tortura de prisioneiros que o mesmo ouvira e o stress pós traumático resultaram em uma mudança de espaço cartográfico, como sair de São Paulo para o interior do Rio de Janeiro e de percepção, do qual resultou em redirecionamentos artísticos e de processo de criação.

A criação é um efeito da submissão do artista a sua linguagem, a sua memória. A tradição que ele carrega ou as circunstâncias que os cercam e da qual é o mensageiro. (WILLEMART, 2005) Shimamoto continuou a produzir histórias em quadrinhos e suas escolhas gráficas e temáticas possuem agora uma nova ação afetiva, oriunda de um trauma, o que afeta o inconsciente criativo.

As suas mudanças cartográficas até então eram oriundas de oportunidades de trabalho, não pelo terror que o mesmo havia sofrido, seja individual ou familiar.

(...) as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas. Sendo as forças que produzem caos onipresentes, as tentativas humanas para controlá-las são também onipresentes. De certa forma toda construção humana - mental ou material é um componente na paisagem do

medo, porque existe para controlar o caos.
(TUAN, p.12, 2005)

Outro elemento bastante significativo na sua forma de ver o mundo e logo a sua arte foi quando ele teve um grave problema de saúde em 1996. A extração de seu rim e costela, devido um tumor maligno, associado à situação econômica e escassez de trabalhos em decorrência do período de recuperação e por fim da percepção perante à morte fez com que o quadrinista buscasse um rumo diferente para sua arte. Ele buscou uma personalidade gráfica única e o primeiro resultado dessa pesquisa pôde ser vista no Ogro e na Graphic Novel Sombras.

O ogro. Sim, com essa hq me convenci que achara um novo veio, que consistia em desenhar com branco sobre papel ou cartolina preta, revertendo o processo clássico. Na verdade, desde o meu primeiro dia de escola, eu vi a professora escrever com giz branco sobre a lousa lousa toda preta. O álbum "Sombras" foi totalmente produzido dentro desse contexto. O estilo definido do xilo sempre me fascinou, e fiquei buscando uma técnica que me aproximasse dele. Vou repassar-lhe pdf de uma entrevista publicada na O Medo n. 1 de 1985, feita com Ofeliano, falando dessa busca. A hq "NEUROSE 1" citada na entrevista, apesar

da técnica mista, tem muito da estilo de "O Ogro". (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

O artista muda a cada obra finalizada. Algo fica em meio ao processo, seja de pesquisa, rejeição, alegria ou ao próprio tempo da obra.

O quadrinho inacabado de Júlio Shimamoto

Júlio Shimamoto, com então 81 anos à época, enviou para o pesquisador deste artigo esta história em quadrinhos, inédita até aquele momento. Neste depoimento a seguir de Shimamoto, podemos comparar o processo técnico do autor de histórias em quadrinhos com os outros dois autores de histórias em quadrinhos citados. A página em questão é de uma história feita em 2022 e ainda não publicada. Segue inicialmente a história completa para contemplação, os comentários do autor e por fim os manuscritos para análise.

(...) É a coisa mais recente que fiz, a "Jean-Luc Godard". Brincadeira. Bolei uma mini-hq de 4 páginas para a coletânea de Dario Chaves: começa com o roubo de uma ânfora milenar com cabelos de Sansão, do Museu Nacional de Tel Aviv. Esse cabelo é implantado na cabeça de um boxeador americano pouco promissor, Joe "Bomb" Corbin. Este começa a derrotar os melhores

lutadores do mundo, um após outro, até que... Vou iniciar quando pintar uma brecha na minha agenda. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Figura 01: Página 01



Fonte - SHIMAMOTO, 2023.

Usei técnica mista: caneta hidrográfica de ponta fina preta para outline e letreiro de baluns. Tinta acrílica preta para parede para contraste de sombras e azulejo raspado em alguns quadros para impactar. O letreiro inverteu para negativo no photoshop. Ah, quebrei a simetria dos quadros para dar idéia de tumulto narrativo, tipo Glauber Rocha filmando com câmera na mão, rerreh!(SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Figura 0: Página 02



Fonte - SHIMAMOTO, 2023.

Figura 03 e 04: Página 03 e Página 04



Fonte - SHIMAMOTO, 2023

Aos 81 anos, caro Alberto, você já vivenciou e viu muita coisa. Já não me apetecia mais fazer quadrinhos. Para sair dessa inércia, decidi experimentar a desconstrução, desenhando de improviso, sem planejamento. Essa HQ "SANSÃO" não teve esboço em nenhum momento. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Envio-lhe a forma como eu uso o espaço das cerâmicas. Depois xeroco os desenhos ampliando ou reduzindo para montar a página.

(...) tinta de parede acrílica preta, da Suvinil ou Coral, e uso secador de cabelo para

apressar secagem. Atualmente uso cabo de escova de dente, um extremo bem pontiagudo para traços finos, e outra ponta mais espatulada para traços largos, ou abrir espaços brancos. Uso lima chata para modelar o plástico. Antigamente usava ponta de prego em lapiseira, ou espetinho de bambu para churrasquinhos. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Figura 05: Azulejos desenhados



Fonte: SHIMAMOTO, 2023.

Em seu depoimento processual podemos observar o uso de materiais não convencionais no meio das histórias em quadrinhos. Por se tratar de uma forma de comunicação com natureza de reprodução gráfica, de alta periodicidade e de natureza industrial, os processos artísticos acabam por ser em sua grande maioria normalizados e distribuídos entre diversos profissionais. A história em quadrinhos é, em escala industrial, dividida por roteirista, desenhista, arte finalista, colorista, letrista e diagramador. Esta equipe é chefiada por um editor ou diretor de arte.

No caso de Shimamoto, por executar tudo sozinho e por contar com um meio de publicação de baixa tiragem com prazos de publicação sazonais, o autor de histórias em quadrinhos pode experimentar mais e utilizar ao invés da convencional folha de papel ou tela digital, azulejos, pontas secas dentre outros.

A ausência do esboço é outro reflexo que ressoa na relação processo de criação e produto final que permeia a sua carreira. O esboço é realizado pelo autor de histórias em quadrinhos em escala industrial e enviado para aprovação do editor como uma forma de evitar refugio de produção e cabendo a outro profissional finalizar o trabalho. Shimamoto detêm todo o processo e nesse caso toda a liberdade criativa para realizar acertos e erros oriundos de sua escolha artística.

O mesmo pode ser dito em relação ao roteiro. Em uma escala industrial, o desenhista recebe um roteiro com especificações de cenas, quadros por página, imagens de referência, textos descritivos de cenários e diálogos de personagens e cabe ao desenhista buscar interpretar este roteiro e apresentá-lo em forma de histórias em quadrinhos. Shimamoto simplifica o pensamento e produção de roteiro da seguinte forma:

No roteiro uso a técnica de bolar piadinha: penso num **final**, primeiramente. Há também casos em que começo escolhendo um tema qualquer. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

As referências narrativas de Shimamoto destoam da maioria dos autores em quadrinhos que acabam por fazer uma imersão em seus respectivos códigos e estruturas linguísticas. A razão disso pode ser identificada no seu depoimento acerca de como ele pensa a narrativa da página.

Verdade que o cinema sempre foi minha inspiração, caro AUTOR. Sobretudo quando desenho capas, pois nunca uso fotos como é praxe no meio, desde antes de Cortêz e Miguel Penteadado (adeptos da famosa escola americana Famous Artist School que usa modelos e Para escrever,

Mutarelli confessou que se inspira em muita coisa que leu na vida. Faço isso com imagens, busco na memória resíduo de alguma cena de filme para me inspirar. Copiando de foto a arte fica posada, sem movimento espontâneo. (SHIMAMOTO, 2023, n.p.)

Outra característica é a irregularidade de um trabalho para outro, da qual tenciona a experimentação com a constância gráfica. Ao considerarmos que as histórias em quadrinhos são uma arte de fronteira e que seu consumo é de ordem midiática e comercial, é um caminho marginal, de subversão criativa que Shimamoto decide seguir.

A opção de ser um autor de histórias em quadrinhos experimental em um círculo do qual a mudança gráfica e artística é menos intensa que outros círculos das artes faz com que esse autor de histórias em quadrinhos não fique em uma zona de conforto e o mantenha como um autor de histórias em quadrinhos contemporâneo, que apresenta ao leitor novas possibilidades de leitura e contemplação artística. Shimamoto é intencionalmente um autor de histórias em quadrinhos de traço inacabado.

Considerações finais

A obra de Júlio Shimamoto se confunde com a história das histórias em quadrinhos brasileiras, o que faz com que a própria dinâmica de publicações, formatos e mercado o colocasse como um autor que produzisse desde histórias de 01 página, 03 páginas, histórias seriadas, histórias fechadas, tiras seriadas dentre outros formatos de publicação, que fez com que o tornasse um autor singular nas histórias em quadrinhos.

Além de sempre se manter em paralelo no universo underground, publicando em fanzines, o que fez com que o autor de histórias em quadrinhos se envolvesse em diálogos amplos com os mais diversos atores da comunidade das histórias em quadrinhos, tanto na esfera profissional, quanto na relação com os fãs.

O acesso ao acervo do autor de histórias em quadrinhos permite que o Crítico do Processo observe como o mesmo se comporta em diferentes momentos no seu caminhar poético, seu hibridismo, quebra de regras de construção artística pré estabelecida e estabelece marcas do ato criador, não só do autor de histórias em quadrinhos, mas em comum com outros que são, de alguma maneira, influenciados pela sua arte.

Ainda assim, é notório observar que Shimamoto se posiciona com a história em quadrinhos enquanto ator social

de resistência. As texturas e desenhos remetem às xilogravuras por ter uma relação muito forte com o negativo entre o preto e o branco, linhas duras e extremamente gráficos. Ao observarmos o design da página, consideramos as marcas experimentais de Shimamoto, tais como os requadros pretos, com contornos e letras em branco, o corte angular dos quadros que remontam a dinâmica comum aos criadores em áreas correlatas como design, publicidade e ilustração.

Em uma sociedade de criadores de conteúdo, o autor de histórias em quadrinhos encontra em seu traço uma verdade inconveniente: a de que a não comunicação, o acaso e a falta de conteúdo refratam nos maiores medos urbanos do ser humano. O medo é uma emoção, um alerta da natureza humana da qual o indivíduo avalia a situação e estabelece estratégias com o intuito de preservar a própria existência. Em um campo coletivo, essa emoção é tomada por problemas compartilhados em sociedade, geralmente relacionados à falta de valores abstratos como a economia, fé ou prazer.

As marcas incisivas, duras e diretas presentes na arte de Shimamoto não possuem acordos sociais com a beleza, forma e composição, somente oferecendo ao seu leitor um estado de entropia, o que torna um processo de criação

desafiador para o autor de histórias em quadrinhos e para recepção dos leitores na contemplação desta obra.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Crisálida, 2017, p. 40-51.

CHAVES, Dario. **Julio Shimamoto**. O Samurai do Traço. São Paulo: Editora Criativo, 2020.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. **Lucchetti & Rosso: Dois Inovadores dos Quadrinhos de Horror**. Dissertação de Mestrado apresentada na ECA - USP. São Paulo, 1993.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. Vinhedo, Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Processos de criação em grupo: Diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do Medo**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

WILLEMART, Philippe. **Crítica Genética e psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

A PESQUISA CIENTÍFICA EM QUADRINHOS BRASILEIRA: UM OLHAR SOB AS JORNADAS INTERNACIONAIS DE QUADRINHOS (2011-2019)

Gabriel Magalhães Siston¹¹

Introdução

A última virada de século marcou uma nova postura do meio acadêmico para o trabalho com os quadrinhos (Ramos; Vergueiro, 2009). Um dos assuntos que se evidenciou nesse processo foi a marginalização das histórias em quadrinhos. Seja pelo meio artístico quanto pelo meio científico, indicou-se que eles sempre foram tratados como um produto infantil, descartável e de pouco prestígio (Mccloud, 1993).

Não é de se admirar que grande parte da investigação sobre quadrinhos tenha sido feita a partir da perspectiva dos cientistas da comunicação (Vergueiro, 2017, p.45). Afinal, a criação, popularização e vinculação dos quadrinhos ocorreu por meio dos jornais e revistas.

11 Graduado em Licenciatura em Letras Português pelo Instituto Federal do Espírito Santo, campus Venda Nova do Imigrante.

A partir do século vinte e um houve o crescimento do número de pesquisas de mestrado e doutorado em quadrinhos na Universidade de São Paulo (Ramos, 2012). No entanto, esse número não se restringe apenas à área da comunicação. E parte desse prestígio da academia se atribui à atuação do Observatório Internacional de Quadrinhos da USP.

O Observatório Internacional de Quadrinhos da USP surgiu como uma iniciativa de docentes interessados pelos quadrinhos como evidência dessa arte, ou desse hipergênero segundo Paulo Ramos (2009), para a condição humana. Os pioneiros no estudo de Quadrinhos no Brasil (2013) demonstram que os principais autores dedicados à realização do observatório, e conseqüentemente das Jornadas, possuíam perspectivas diversas quanto à investigação desse objeto.

Moacyr Cirne, docente em Estudos Literários; Álvaro de Moya, José Marques de Melo e Sonia Luyten, docentes e jornalistas; Waldomiro Vergueiro, docente e biblioteconomista; Antonio Luiz Cagnin pelas letras. Diversas são as possibilidades de estudos dos quadrinhos.

Mesmo com o crescimento desse interesse pelo estudo de quadrinhos em todo país, ou ao menos, o aumento de sua tolerância acadêmica (CHINEN, RAMOS & VERGUEIRO, 2013), ainda assim faltam hoje estudos, em

especial dos linguistas, que analisem esses gêneros a fundo (RAMOS, 2009).

Evidencia-se que, a princípio, os estudos dos quadrinhos tenham tratado a linguagem desse hipergênero, porém, as jornadas trouxeram inúmeras oportunidades de estudo dos quadrinhos. Tendo muitos trabalhos falando sobre o mercado editorial, sobre questões culturais e sobre outras diversas pautas:

Por isso, em meio a esse perfil ainda inconsistente da produção brasileira, surge a possibilidade de se reconhecer qual é o perfil da produção nacional como orientação ao cenário científico para a resolução de lacunas a serem investigadas: "Antes de buscar a produção estrangeira sobre quadrinhos, é importante que os pesquisadores do país atentem para o que já foi produzido, inclusive, para identificar hiatos na produção acadêmica nacional" (Vergueiro, 2017, p.60).

Dessa maneira, o objetivo dessa revisão de literatura é evidenciar o perfil das pesquisas realizadas na seção *Linguagem e Gêneros textuais* da primeira à sexta edição das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Referencial teórico

Há a discussão da natureza dos quadrinhos como arte, gênero ou hipergênero, ao qual não é pertinente para nossa

pesquisa discutir. Mesmo assim, optamos por utilizar o conceito *hipergênero*, postulado por Paulo Ramos (2009), pois as pesquisas apresentadas nas Jornadas também podem conter outros gêneros como tiras, cartuns e charges. E da mesma forma, podem conter pesquisas sobre outras artes, como o cinema e a pintura. Por isso, a utilização do conceito de hipergênero nos aparenta adequado.

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tal, gozam de uma linguagem autônoma (Ramos, 2009). O estudo dessa linguagem se dá pelo meio em que ela é realizada. Para isso, cabe a revisão da atual produção para entender o seu perfil, e naturalmente suas tendências e possibilidades. Abaixo segue uma imagem dos anais da primeira jornada internacional, onde se construiu o corpus de análise.

(continua na próxima página)

Figura 1: Anais eletrônicas das Jornadas Internacionais de Quadrinhos



[Início](#) [Apresentação](#) [Edição Atual](#) [Edições Anteriores](#) [Expediente](#) [Contato](#)

Anais Eletrônicos das 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos

Quadrinhos e Linguagem

-  **ASTERIX EM TRADUÇÃO: DA FRANÇA PARA A INGLATERRA E PARA O BRASIL**
Adriano Clayton da Silva
-  **QUADRINHOS: PROPOSIÇÕES E DEBATES**
Alex Caldas Simões e Lucas Piter Alves Costa
-  **HOLLOW FIELDS – A EXPLORAÇÃO DA LINGUAGEM DO MANGÁ PARA ALÉM DO CONTEXTO SOCIO-CULTURAL JAPONÊS**
Ana Carolina Pereira
-  **KRAZY KAT, DE GEORGE HERRIMAN – O QUE AQUILO SIGNIFICA?**
Antonio Vicente Seraphim Pietroforte
-  **PRODUÇÃO DE SENTIDO NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NÍVEIS DE LEITURA E TIPOLOGIA DE LEITORES AUTORES**
Augusto Cezar B. Figliaggi e José Serafim Bertoloto
-  **GRAMÁTICA TENSIVA DAS HQS: POR UM ESTUDO DO FAZER MISSIVO**
Carolina Tomasi
-  **ATRÁVÉS DE ALICE IN SUNDERLAND**
Chantal Herskovic e Akemi Ishihara Alessi
-  **SEMIÓTICA EM SANDMAN**
Clarice Silva Pales

Fonte: site das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Como dito acima, ao considerar que uma revisão dos trabalhos apresentados em um evento pode refletir as tendências daquela ciência, estipulamos alguns critérios para a configuração desse perfil. Tendo o corpus pronto, tentaremos responder às seguintes perguntas:

- **Quem são os cientistas que apresentaram trabalhos?**

Simões e Siston (2021), ao pesquisar sobre tiras de quadrinhos, demonstram que a maioria das pesquisas em tiras de quadrinhos se realizam no Estado de São Paulo, principalmente na Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual de São Paulo (UNIFESP).

Atribui-se essa produção ao Observatório de Quadrinhos. Ainda mais sendo a Jornada um evento presencial em São Paulo, estipula-se que o público alvo seja de maioria paulista. Justamente por isso nos interessa evidenciar qual é o perfil desse pesquisador.

- **Quais as referências que foram mais citadas?**

Cada perspectiva utilizada em trabalho científico demonstra o interesse de solucionar alguma problemática. A partir disso, indicam-se as possíveis problemáticas que tem interessado o cenário de quadrinhos pelas referências bibliográficas que estão sendo usadas.

- **Quais foram os principais objetos de pesquisa?**

Os objetos de pesquisa correspondem aos quadrinhos analisados. Considerando que o papel do pesquisador é demonstrar as perguntas a serem feitas, espera-se que o resultado evidencie quais foram as escolhas tomadas pela

produção nacional. Para onde se olha quando se pesquisa quadrinhos?

- **Quais foram as palavras chave mais utilizadas?**

Definir as palavras chaves de um corpus se torna relevante para se saber quais são os interesses pelos quais aquela pesquisa tem se realizado. Adiantando a sessão metodologia, recortam-se os títulos das pesquisas e a partir do software *mentimeter*, evidenciam-se quais são as palavras chave da produção nacional.

Ainda se ressalta que os anos da pandemia não foram contemplados em nosso corpus por conta da adaptação das jornadas para o formato das Cyber Jornadas, ao qual deve ter alcançado um perfil mais diverso, e naturalmente influenciado na produção.

Metodologia

Em nossa investigação, selecionamos as Jornadas Internacionais de Quadrinhos, notável evento científico no Brasil do Observatório Internacional de Quadrinhos da USP, como recorte para evidenciar o perfil das pesquisas brasileiras. Essa seleção se deu pelo ineditismo da proposta do evento, ao ser o primeiro encontro internacional de pesquisadores oficial no país.

Ao todo foram selecionadas cento e oitenta e oito pesquisas apresentadas nas sessões *Linguagem e Gêneros textuais* dos eventos realizados entre a primeira e a sete edição das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP. A quantidade de pesquisas por edição, e a quantidade de edições pode ser vista abaixo:

Tabela 1- Corpus de análise

2011	38
2013	18
2015	25
2017	23
2019	35
TOTAL	139

Fonte: site das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Dessa maneira, a fim de evidenciar o perfil das pesquisas em quadrinhos no cenário brasileiro, utilizamos desse corpus para fazer responder às seguintes perguntas:

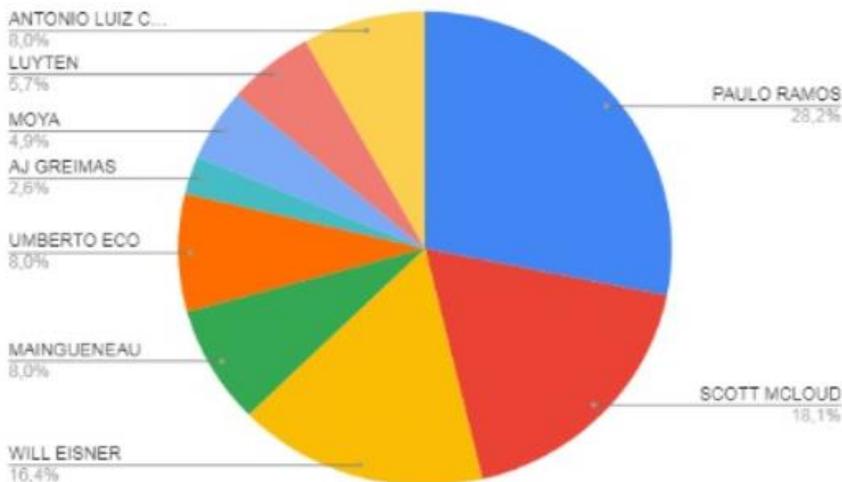
- Quem são os cientistas que apresentaram trabalhos?
- Quais as referências que foram mais citadas?
- Quais foram os principais objetos de pesquisa?
- Quais foram as palavras chave mais utilizadas?

Por isso, nossa pesquisa se qualifica como uma pesquisa quantitativa, cujo método de análise é a pesquisa bibliográfica (Marconi; Lakatos, 1996). Afinal, avaliam-se os resultados a partir de suas porcentagens. Como por exemplo com a pergunta número quatro, a qual deve ser realizada a partir do aplicativo *mentimeter*, ao qual se apresentam as palavras mais vezes ocorridas nos títulos dos trabalhos.

Discussão e resultados

Em nosso recorte, o investigador mais vezes referido foi Paulo Eduardo Ramos, docente da UNIFESP. Como visto no gráfico abaixo, ele representa 28,2% da ocorrência total de referências nos trabalhos. Essa porcentagem representa noventa e oito (98) citações nos anais.

Gráfico 1: Autores mais citados nas referências bibliográficas



Fonte: do autor, 2023.

O segundo pesquisador mais investigado foi Scott McCloud, com sessenta e sete (67) citações nos trabalhos. A sua porcentagem de ocorrência no corpus foi de 18,1% de citações. Ele se distancia em 2% do terceiro lugar, ao qual Will Eisner foi referenciado cinquenta e sete (57) vezes.

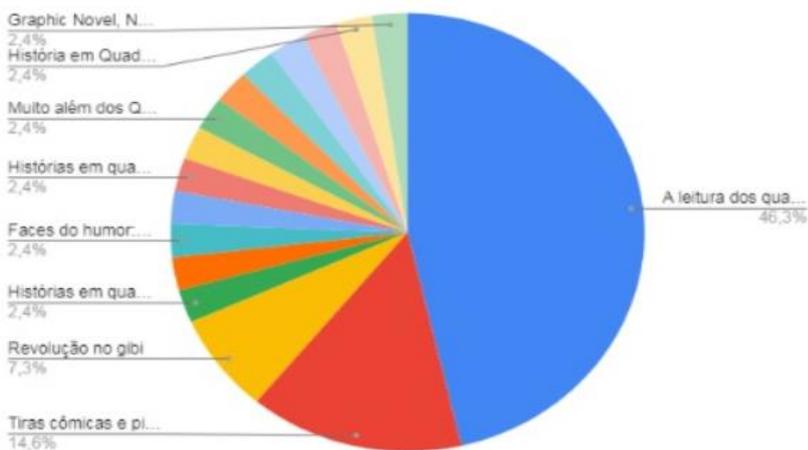
Como visto acima, também foram inúmeras vezes citados Dominique Maingueneau, Umberto Eco, AJ Greimas, Alvaro Moya, Sonia Luyten e Antônio Luiz Cagnin. Alguns desses, participantes do núcleo do evento, enquanto outros são teóricos notáveis das respectivas ciências que eles atuam.

Isso se demonstra pelos exemplos de Maingueneau, pesquisador da Análise do Discurso e Umberto Eco,

pesquisador de Semiologia. Ainda se evidencia que dos nove autores, cinco são estrangeiros, enquanto quatro são brasileiros e participantes do núcleo do Observatório.

Quanto à bibliografia referenciada dos autores mais referenciados, percebe-se pelo gráfico abaixo, que *A leitura dos quadrinhos* (2009) foi a obra mais citada de Paulo Eduardo Ramos. A segunda obra mais estudada foi *Tiras Cômicas e piadas* (2006), que é a sua tese de doutorado. Os demais trabalhos tratam dos temas de humor e ensino.

Gráfico 2: Pesquisas de Paulo Eduardo Ramos

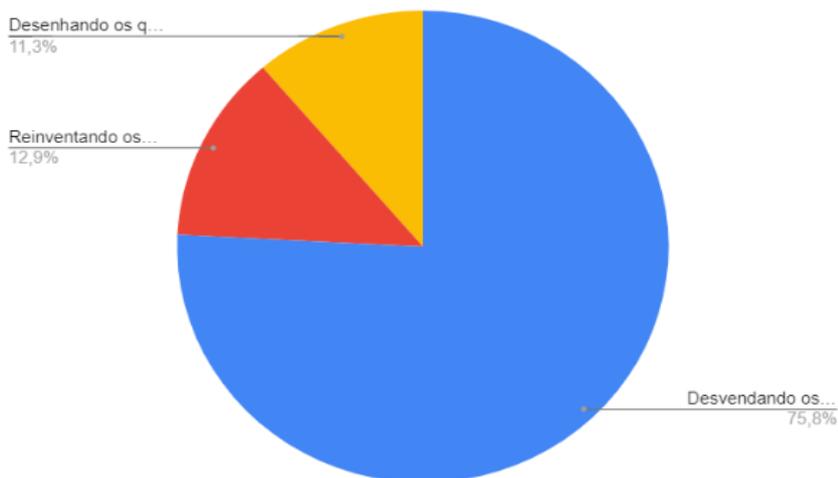


Fonte: do autor, 2023.

Na sequência, Scott McCloud demonstra um repertório menor de textos, porém, com grande número de citações. O livro *Desvendando os quadrinhos* (1995) foi citado quarenta e sete (47), enquanto as suas demais obras, *Reinventando os*

quadrinhos (2000) e *Desenhando os quadrinhos (2007)* foi citado oito (8) e sete (7) citações.

Gráfico 3: Pesquisas de Scott McCloud



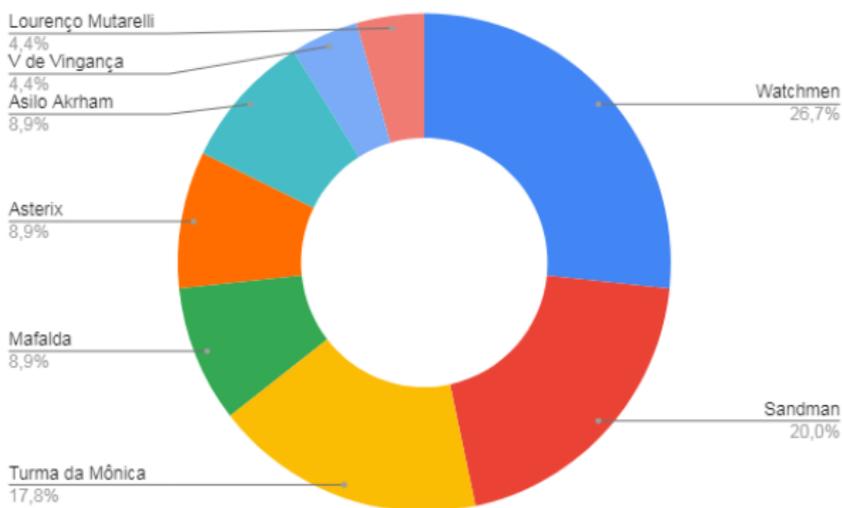
Fonte: do autor, 2023.

Quanto aos objetos de estudo mais trabalhados, como pode ser visto abaixo, *Watchmen* foi a obra mais estudada, com vinte e seis por cento (26,7%), cerca de 10 pesquisas, enquanto *Sandman* obteve vinte por cento (20%) dos trabalhos dedicados a trabalhar com ele, o que seriam sete (7) trabalhos.

Ressalta-se que embora Turma da Mônica seja a terceira obra mais referenciada, ela não se trata de um *Graphic Novel*, diferente das duas primeiras. Enquanto isso, Mafalda é a única representante das tiras no gráfico. Ainda percebe-se que a variedade de pesquisa em tiras se dá com

variedade, e que geralmente elas e as os quadrinhos da Turma da Mônica são realizadas em pesquisas sobre educação.

Gráfico 4: Obras mais utilizadas como objeto de estudo



Fonte: do autor, 2023.

Com exceção da Turma da Mônica e dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli, que também possui várias obras analisadas, percebe-se que todas as demais são obras estrangeiras, principalmente dos Estados Unidos, como em Watchmen, Sandman, Asilo Arkham protagonizada pelo personagem Batman e V de Vingança.

O pesquisador que mais vezes apresentou trabalho científico foi Alex Caldas Simões, com cinco participações.

Em suas primeiras participações, ele era matriculado no mestrado da Universidade Federal de Viçosa, passando para o doutorado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e na edição de 2019 ele representou o Instituto Federal do Espírito Santo.

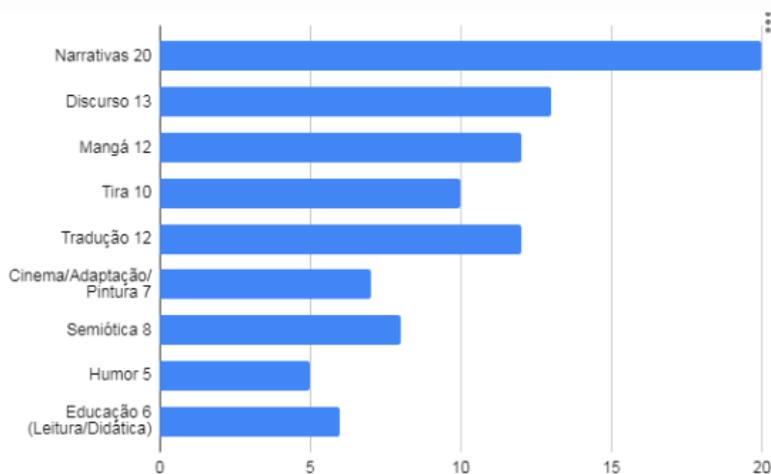
Quadro 2: Pesquisadores que mais participaram

PESQUISADOR	X	UNIVERSIDADE
Alex Caldas Simões	5	UFV/UERJ/IFES
Adriano Clayton da Silva	3	UNICAMP
Diego Aparecido Alves Gomes Figueira	3	UNICAMP
Renan Luis Salerno	3	UEL
Ricardo Jorge de Lucena Lucas	3	UFC

Fonte: site das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Como visto acima, apenas quatro pesquisadores participaram de três edições do evento. Isso configura o evento como tendo um público alvo instável pela perspectiva dos apresentadores. É possível, inclusive, que autores tenham realizado trabalhos em outras subáreas.

Gráfico 5: Palavras chave do corpus



Fonte: site das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Demonstra-se pertinente, com o objetivo de evidenciar as escolhas de investigação da produção brasileira, destacar quais foram as palavras chave mais repetidas nos títulos dos trabalhos. Dessa maneira, considera-se que os títulos delimitam o conteúdo dos respectivos trabalhos.

Como visto no gráfico 5, a palavra chave *narrativa* foi encontrada vinte (20) vezes durante o corpus, a seguir da palavra *discurso*, que foi encontrada treze (13) vezes, e pela palavra *mangá*, que foi encontrada doze vezes (12). A quarta palavra chave mais encontrada foi *Tradução*, com doze (12) citações, seguida de *Tira* com dez (10) citações.

Ainda percebe-se uma tendência ao estudo de adaptação de quadrinhos a outras artes como o cinema e a

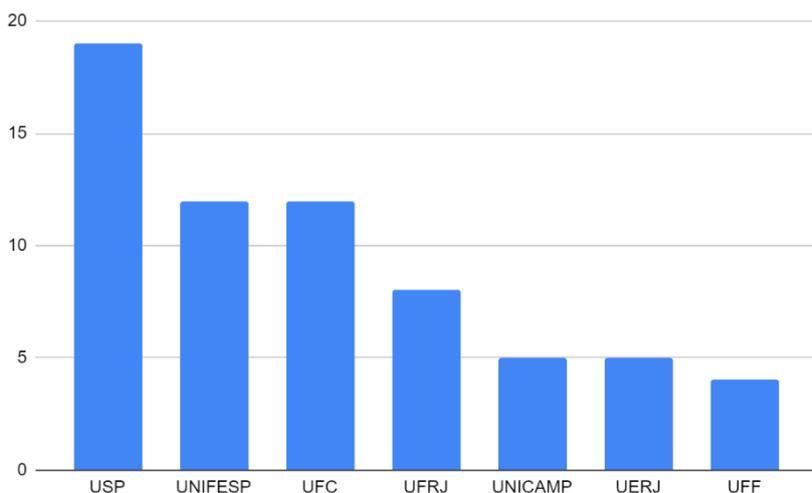
pintura, as quais obtiveram sete citações. Destaque também para os temas *Semiótica, humor e educação*.

Ao analisar esse resultado, percebe-se a tendência da produção em realizar investigações acerca do Discurso empregado nos textos. A semiótica, ciência que trataria das possíveis representações dos signos linguísticos, busca referências nas obras de Ramos (2009) e Cagnin (2014). Temas como as tiras e os gêneros textuais também se realizam com regularidade durante as edições do evento.

No entanto, percebe-se que os temas mais estudados se adaptam aos interesses de pesquisa dos apresentadores mais frequentes, como Alex Caldas Simões, que esteve pesquisando as tiras de quadrinhos, e Adriano Clayton, pesquisador de Tradução do francês para o português.

Quanto às universidades representadas pelos apresentadores dos trabalhos, ficou evidente que a Universidade de São Paulo foi a mais representada, com quinze (15) participações, seguida da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) e da Universidade do Ceará (UFC) com doze (12) participações.

Gráfico 5: Universidades representadas no corpus



Fonte: site das Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP.

Ainda se destaca que apenas duas pesquisas tiveram algum representante de universidade estrangeira: um cientista da Tilburg University e um da Universitat Autònoma de Barcelona. Mesmo com a modalidade presencial interferindo no alcance do público, percebe-se que o evento contempla o cenário nacional. Entretanto, não contempla o cenário internacional.

Considerações finais

Os quadrinhos têm sido mais pesquisados pelo meio acadêmico, por isso nosso trabalho busca apresentar o perfil dessa produção. Como visto nas discussões e resultados, percebe-se que as Jornadas Internacionais de Quadrinhos da

USP se realizam pelas linhas de pesquisa dos docentes mais frequentes: frequentes nos eventos: Alex Caldas Simões (5 participações), Adriano Clayton, Diego Aparecido, Renan Luis e Ricardo Jorge (3 participações).

As universidades com mais trabalhos apresentados foram a Universidade de São Paulo (USP) com 15 trabalhos, a UNIFESP e a UFC com doze. Isso demonstra a centralização do evento em São Paulo, e principalmente no Brasil. Além disso, a tendência das pesquisas segue uma linha discursiva, a qual o interesse é descrever os quadrinhos de uma perspectiva das narrativas e do discurso. Também há um enfoque nas adaptações e questões interculturais, como por exemplo, nos mangás e no cinema.

Contudo, as implicações dessa revisão indicam que o recorte examinado apresenta notáveis tendências de um cenário de pesquisas em quadrinhos voltado para a influência estrangeira, tanto como objeto de análise quanto como referencial teórico. Percebe-se ainda que referenciais teóricos bastante comentados em outros cenários de pesquisa em quadrinhos, como por exemplo Thierry Groensten, foram pouco investigados. Surgem então como possibilidade a expansão desse referencial teórico.

Quanto aos quadrinhos analisados, percebe-se uma preferência por Graphic Novels, e por quadrinhos estrangeiros, principalmente os estadunidenses. Surge então

uma possibilidade: o que tem sido escrito no Brasil e em outros centros? Ainda ressaltamos que as Cyber Jornadas devem ter alterado o perfil desse cenário. Por isso, esperamos que as lacunas sejam atendidas.

Referências Bibliográficas

MARCONI, M.A; LAKATOS, E.M. **Fundamentos de metodologia científica**. - 5. ed. - São Paulo: Atlas, 2003.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: MBooks, 1993.

RAMOS, Paulo Eduardo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

RAMOS, Paulo Eduardo. **Revolução do gibi**: a nova cara dos quadrinhos no Brasil. São Paulo: Devir, 2012.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro. **Quadrinhos na educação**. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Editora Peirópolis LTDA, 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu. **Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Editora Criativo, 2013.

MINHA TERRA TEM HERÓIS ONDE CANTA O TUPI: DIÁLOGO ENTRE O POEMA *I- JUCA PIRAMA*, DE GONÇALVES DIAS, E SUA ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO

Maria da Conceição Marques do Nascimento Souta¹²

Introdução

Segundo Vergueiro (2004), as HQs por apresentarem linguagens verbal e não verbal permitem uma maior compreensão da mensagem, além de uma leitura prazerosa seguida de aprendizagem. Nesse sentido nossa proposta é a intertextualidade entre as áreas das Artes, Língua Portuguesa, Produção Textual e Sociologia pela leitura do poema *I-Juca Pirama* e da sua adaptação para os quadrinhos, visando envolver os alunos em uma reflexão sobre suas

¹² Especialista em Linguagens e o Mundo do Trabalho (UFPI), Professora de Língua Portuguesa, Literatura e Produção Textual da SEDUC - MA. E-mail mariasoutams@gmail.com

potencialidades, capacidades e habilidades, gerando competências linguísticas, literárias e sociais por meio da observação, criação e compartilhamento de resultados.

Tendo em vista as crescentes exigências da sociedade atual e a especificidade dos sujeitos da Educação Básica Pública, a leitura tem exigido muito mais que a simples decifração de códigos. Para Lajolo (2002) a leitura literária como uma habilidade mecânica de decodificação da escrita, sem uma reflexão e um diálogo com o texto limita o leitor reduzindo sua capacidade interpretativa e o seu envolvimento com texto. Logo, há a necessidade de um trabalho mais atraente, dialógico e criativo com a leitura das obras de grandes autores da literatura brasileira.

O Projeto aponta, como um caminho possível, a leitura comparativa do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, e sua adaptação para os quadrinhos, de Silvino, para os alunos do 2° e 3° anos do Ensino Médio. A literatura e as Histórias em Quadrinhos (HQs), assim como as demais formas de arte são expressões culturais capazes de abranger todas as áreas do saber humano. No literário, e nas HQs, é possível encontrar amor, ódio, fome, guerra, vida, morte, e dor, além do reconhecimento de uma identidade nacional, como na obra *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, e na adaptação, de Laerte Silvino.

As atividades foram desenvolvidas na instituição escolar Centro de Educação Quilombola Rosemary Medeiros Muniz da Silva - Sede, localizada na zona rural de Itapecuru Mirim/MA, que compreende umas das vinte e cinco instituições escolares de Ensino Médio de modalidade Quilombola, do Maranhão (MARANHÃO, 2022). A escola sede está localizada no Quilombo Tingidor, considerada maior comunidade remanescente de quilombo do município de Itapecuru-Mirim/MA e, sua estrutura se estende a outras três unidades escolares anexos ou sala fora, nas comunidades Monte Cristo, Buritirana e Santo Antônio dos Gundes. Cabe ressaltar que tanto a escola sede como seus anexos, somados, atendem à um quantitativo de 37 comunidades.

Metodologia

A dinâmica do projeto se deu por meio da disponibilização das cópias do poema *I-Juca Pirama*, e de sua adaptação quadrinista aos alunos, contextualização sobre vida e obra dos autores, poemas e HQ, leituras comparativas de materiais, anotações pertinentes, compartilhamento de idéias, produção de cartazes e exposição dos resultados na 6ª FESTA LITERÁRIA DE ITAPECURU MIRIM – FLIM.

Ao escolher as turmas do 2º e 3º ano, sabíamos que seria desafiador e de grande importância as trocas de conhecimento na sala de aula. No primeiro encontro, iniciamos a aula compartilhando informações, no formato de roda de conversa, a cerca da vida e obra do poeta Gonçalves Dias, maranhense pertencente a fase romancista nacionalista indianista, e do quadrinista Laerte Silvino, recifense formado em geografia responsável por trabalhos belíssimos em livros didáticos e paradidáticos, e além de um resumo e análise do poema *I-Juca Pirama*, e ouvindo as impressões iniciais despertadas pela narrativa sobre o indígena da tribo Tupi aprisionado pela tribo dos Timbiras, destacando ainda, a representativa indígena na literatura, o ritual antropofágico, costumes e valores presentes na obra.

(continua na próxima página)

Figura 1: Material compartilhado no 1º encontro



CEQ ROSEMARY MEDEIROS MUNIZ DA SILVA - SEDE
PROFESSORAS: JACKELINE PINHEIRO E MARIA MARQUES
DISCIPLINAS: LÍNGUA PORTUGUESA E SOCIOLOGIA
PROJETO: "MINHA TERRA TEM HERÓIS ONDE CANTA O TUPI: DIÁLOGO
ENTRE O POEMA I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS, E SUA
ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO."



I-JUCA PIRAMA EM QUADRINHOS

AUTORES: GONÇALVES DIAS, SILVINO
ILUSTRADOR: SILVINO



O poema épico de Gonçalves Dias, em uma versão em quadrinhos, assinada pelo quadrinista Silvino, resultando em um exemplar que permite a consolidação de dois gêneros literários: o poema e a história em quadrinhos. O grande destaque da obra reside no projeto gráfico editorial, que demonstrou bastante interação com o quadrinista na elaboração da obra. O texto original foi mantido e os versos consolidados nos quadrinhos, garantiram o ritmo e musicalidades evocados pelo poema. A obra constitui-se num exemplar de qualidade na formação do leitor literário, oportunizando a discussão de temas, como as visões apresentadas na obra e as representações dos indígenas nas obras literárias, em especial, no romantismo brasileiro.

ENTRE A CORAGEM DE GUERREIRO E O AMOR DE FILHO

O poema I-Juca Pirama, que em tupi-guarani quer dizer "aquele que deve ser morto", foi publicado no livro Últimos Cantos, de 1851. A crítica é unânime em considerar o texto a obra prima do autor maranhense e, por consequência, o poema mais importante do indianismo poético no Brasil.

Escrito em dez cantos e prioritariamente em versos decassílabos (com dez sílabas poéticas), o pequeno poema épico também tem partes em pentassílabos (cinco sílabas poéticas) e hendecassílabos (onze sílabas poéticas). Conta a história um guerreiro aprisionado pela tribo inimiga e prestes a ser submetido a um ritual antropofágico. O jovem prisioneiro chora ao lembrar do pai idoso que está cego e perdido na floresta e, pelas lágrimas que derrama, é considerado covarde e libertado do sacrifício, o que gera um conflito entre ele e o pai no momento em que se encontram na selva. Mesmo cego, o pai entende o que aconteceu ao sentir a textura e o cheiro da tinta utilizada no corpo do filho e o repudia. Inconformado, o dá um grito de guerra desafiando a tribo inimiga e, por sua coragem, é de novo considerado digno do sacrifício, ou "aquele que deve ser morto".



Fonte: Acervo particular.

Figura 2: Material compartilhado no 1º encontro

GONÇALVES DIAS



Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) nasceu no Maranhão, filho de um comerciante português e de uma mestiça. Teve pouca convivência com sua mãe biológica, pois seu pai abandonou-a e levou-o consigo. Com a morte do pai, ele contou com sua madrastra para ajudá-lo a realizar o projeto de estudar em Coimbra. Em Portugal, precisou contar ainda com a ajuda de colegas para conseguir concluir o curso de Direito. Nessa mesma época tomou contato com a primeira geração do romantismo português, que mais tarde influenciaria seus poemas. De volta ao Brasil, radicou-se no Rio de Janeiro, onde lecionou latim, história e participou da fundação da revista Guanabara. Nomeado oficial da Secretaria dos Negócios Estrangeiros, voltou para a Europa em missões de estudos e pesquisas. Em seguida desenvolveu a mesma atividade no Brasil, como chefe da Comissão Científica de Exploração que viajou pelos rios Madeira e Negro. Dessas viagens nasceu o Dicionário da Língua Tupi, que atesta o seu conhecimento e envolvimento com a cultura indígena. Da produção poética, seus Primeiros Cantos (1847) receberam resenha elogiosa de Alexandre Herculano. I-Juca Pirama faz parte dos Últimos Cantos, publicados em 1850. Sua obra chegou a ser editada na Alemanha, inclusive o dicionário tupi. Seu poema mais popular – Canção do exílio – foi escrito numa viagem à Coimbra em 1862. Gonçalves Dias morreu dois anos depois, aos 41 anos de idade, em um naufrágio próximo à costa maranhense.

SILVINO

Laerte Silvino – Silvino, como assina seus trabalhos – nasceu em Recife (PE), cursou geografia e, após viajar por várias áreas exóticas do país, resolveu se dedicar à ilustração e aos quadrinhos, trocando assim a liberdade das paisagens pelas quatro paredes de seu estúdio. Desde esse dia ilustrou para alguns jornais em Pernambuco e, atualmente, para alguns jornais do Nordeste; também ilustra e faz quadrinhos com frequência para revistas de circulação nacional e livros infantis, juvenis e didáticos.



Referência

<https://www.academia.org.br/academicos/goncalves-dias/biografia>
<https://www.editorapepolis.com.br/pnid2020/i-jucapirama>. Acesso em: 09 set. 2023.

Figura 3: Material compartilhado no 1º encontro



CEQ ROSEMARY MEDEIROS MUNIZ DA SILVA - SEDE
PROFESSORAS: JACKELINE PINHEIRO E MARIA MARQUES
DISCIPLINAS: LÍNGUA PORTUGUESA E SOCIOLOGIA
PROJETO: "MINHA TERRA TÊM HERÓIS ONDE CANTA O TUPI: DIÁLOGO
ENTRE O POEMA I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS, E SUA
ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO."



I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias: análise e resumo da obra.

O poema I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias, é um ícone do romantismo brasileiro. A obra, indianista, está dividida em dez cantos. Publicado em 1851, no livro Últimos cantos, o poema é composto por 484 versos protagonizados pelos índios tupis e timbiras.

Resumo

Quem conta a história é um velho timbira que foi testemunha do que se passou e resolve recontar os fatos. O cenário do poema escrito por Gonçalves Dias é a floresta brasileira, já nos primeiros versos somos situados em meio a mata: "no meio tabas de amenos verdores, Cercadas de troncos – cobertos de flores".

As primeiras criaturas a serem apresentadas são os índios timbiras, conhecidos como guerreiros valentes. Anos atrás os índios timbira capturaram um prisioneiro de guerra tupi, o projeto dos timbiras era matá-lo. Ao final do terceiro canto, um dos índios timbira pediu que o prisioneiro se apresentasse e contasse um pouco da sua história de vida. O guerreiro respondeu assim:

Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi:
Sou filho das selvas,
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendi
Da tribo Tupi.

Ao longo do quarto canto ficamos conhecendo a história do índio tupi: as guerras que assistiu, os lugares por onde passou, a família que o rodeava. O pai, um velho cego e cansado, o acompanhava para todo lado. O filho era uma espécie de guia, que o conduzia sempre.

Apesar de ter um pai inteiramente dependente, para provar a sua honra, o índio tupi capturado se coloca a disposição da tribo timbira para servir como escravo.

O chefe da tribo timbira, ao ouvir o relato do prisioneiro, manda soltá-lo imediatamente afirmando que ele é um grande guerreiro. O tupi diz que parte, mas que, quando o pai estiver morto, irá regressar para servir.

O guerreiro finalmente encontra o pai moribundo e conta o que se passou. O velho decide regressar com o filho para a tribo timbira e agradece o chefe pela generosidade de o ter libertado, embora peça que o ritual seja cumprido e o filho seja castigado.

O chefe da tribo se recusa a seguir em frente e justifica que o cativo é um covarde, pois chorou diante dos inimigos e da morte. Como o plano era comer a carne do prisioneiro, o chefe temia que os seus índios se tornassem covardes assim como o tupi capturado.



Fonte: Acervo particular.

Figura 4: Material compartilhado no 1º encontro

O pai fica surpreso com a revelação feita pelo cacique porque os tupis não choram, menos ainda a frente dos outros, e amaldiçoa o filho:

Não encontres amor
nas mulheres,
Teus amigos, se
amigos tiveres,
Tenham alma
inconstante e falazi!
Não encontres
doçura no dia,
Nem as cores da
aurora te ameiguem,
E entre as larvas da
noite sombria
Nunca possas
descanso gozar:
Não encontres um
tronco, uma pedra,
Posta ao sol, posta
às chuvas e aos
ventos,
Padecendo os
maiores tormentos,
Onde possas a frente
pousar.

Por fim, renega o próprio filho: "Tu, cobarde, meu filho não és."

Para provar que é forte, corajoso, e para fazer valer a sua honra, o filho se volta, sozinho, contra a tribo timbira inteira. O pai percebe, pelo som da batalha, que o filho luta bravamente. O chefe da tribo, então, intervém e pede que o conflito se encerre. Pai e filho, por fim, se reconciliam.



Referência

<https://www.culturagenial.com/i-juca-pirama-de-goncalves-dias/>. Acesso em: 23 out. 2023.

2

Fonte: Acervo particular.

Após esse momento, compartilhamos com a turma o Canto 1 do poema *I-Juca Pirama*, e sua adaptação para os

quadrinhos, pedimos a turma fizesse uma leitura comparativa dos dois materiais, e em seguida distribuimos um questionário para orientar os registros das impressões nos diários, fazendo um contraponto com a própria história do povoado Tingidor, comunidade quilombola situada no interior do estado do Maranhão, como um patrimônio imaterial riquíssimo costurado culturalmente por um artesanato, costumes, culinária, danças, e religiosidade únicos, com os costumes e valores já observados nesse primeiro momento na obra. Como essa atividade requereu mais uma pesquisa, a mesma foi deixada como tarefa de casa.

De acordo com Valente (2014), a sala de aula deve se tornar um lugar dinâmico, de interação, de participação ativa, como por exemplo, atividades em grupo, debates e resolução de problemas. Nesse sentido, nossa proposta de diálogo entre o poema na sua forma clássica de escrita, e sua adaptação para os quadrinhos procurou tornar as aulas dinâmicas e interativas, além da participação dos alunos, nas leituras, registros e compartilhamento de impressões.

Figura 5: Canto 1, poema *I-Juca Pirama*



CEQ ROSEMARY MEDEIROS MUNIZ DA SILVA - SEDE
PROFESSORA: MARIA MARQUES DISCIPLINA: LÍNGUA PORTUGUESA
PROJETO: "MINHA TERRA TEM HERÓIS ONDE CANTA O TUPÍ: DIÁLOGO
ENTRE O POEMA I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS, E SUA
ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO."



I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS

Canto I

No meio das tabas de amenos verdores,
cercadas de troncos -cobertos de flores,
alteiam-se os tetos d'altiva nação;
são muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
temíveis na guerra, que em densas coortes
assombram das matas a imensa extensão.

São rudes, severos, sedentos de glória,
já préllos incitam, já cantam vitória,
já meigos atendem à voz do cantor:
são todos Timbiras, guerreiros valentes!
seu nome lá voa na boca das gentes,
condão de prodígios, de glória e terror!

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
as armas quebrando, lançando-as ao rio,
o incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
custosos tributos ignavos lá rendem,
aos duros guerreiros sujeitos na paz.

No centro da taba se estende um terreiro,
onde ora se aduna o concílio guerreiro
da tribo senhora, das tribos servis:
os velhos sentados praticam d'outrora,
e os moços inquietos, que a festa enamora,
derramam-se em torno d'um índio infeliz.

Quem é? - ninguém sabe: seu nome é ignoto,
sua tribo não diz: -de um povo remoto
descende por certo -d'um povo gentil;
assim lá na Grécia ao escravo insulano
tornavam distinto do vil muçulmano
as linhas corretas do nobre perfil.

Por casos de guerra caiu prisioneiro
nas mãos dos Timbiras: -no extenso terreiro
assola-se o teto, que o teve em prisão;
convidam-se as tribos dos seus arredores,
cuidosos se incumbem do vaso das cores,
dos vários aprestos da honrosa função.

Acerva-se a lenha da vasta fogueira,
entesa-se a corda de embira ligeira,
adorna-se a maça com penas gentis:
A custo, entre as vaças do povo da aldeia
Caminha o Timbira, que a turba rodeia,
garboso nas plumas de vário matiz.

Entanto as mulheres com leda trigança,
afeitas ao rito da bárbara usança,
o índio já querem cativo acabar:
A coma lhe cortam, os membros lhe tingem,
brilhante enduápe no corpo lhe cingem,
sombreira-lhe a fronte gentil canitar.



Referência

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ijucapirama-0/html/ffc606be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html. Acesso em: 08 set. 2023.

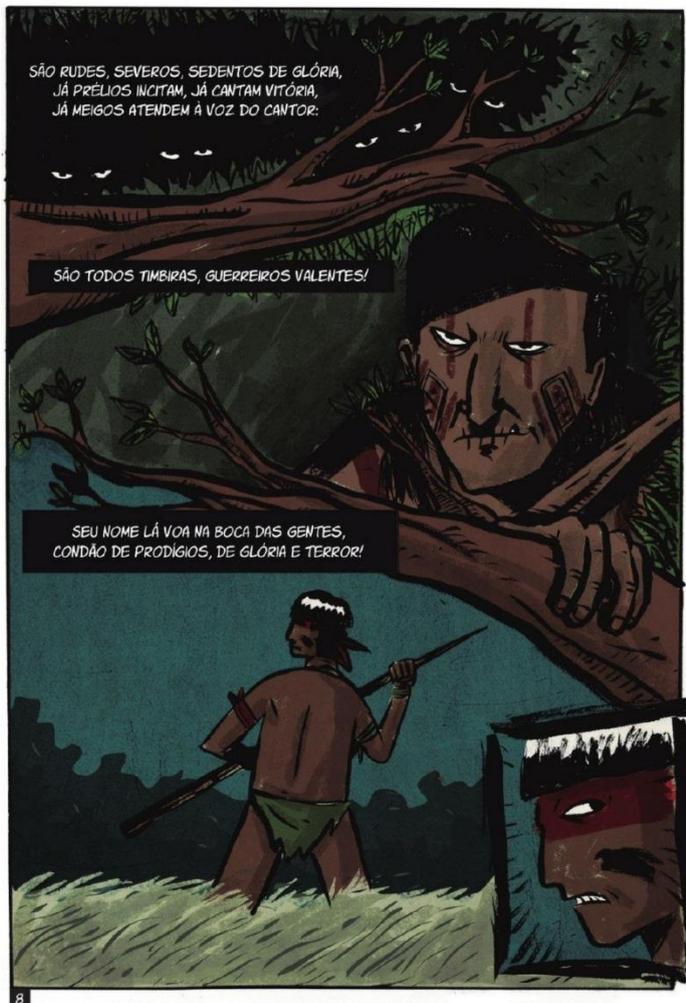
Fonte: Acervo particular.

Figura 6: Canto 1, HQ *I-Juca Pirama*



Fonte: Silvino, 2015.

Figura 7: Canto 1, HQ *I-Juca Pirama*



Fonte: Silvino, 2015.

Figura 8: Canto 1, HQ *I-Juca Pirama*



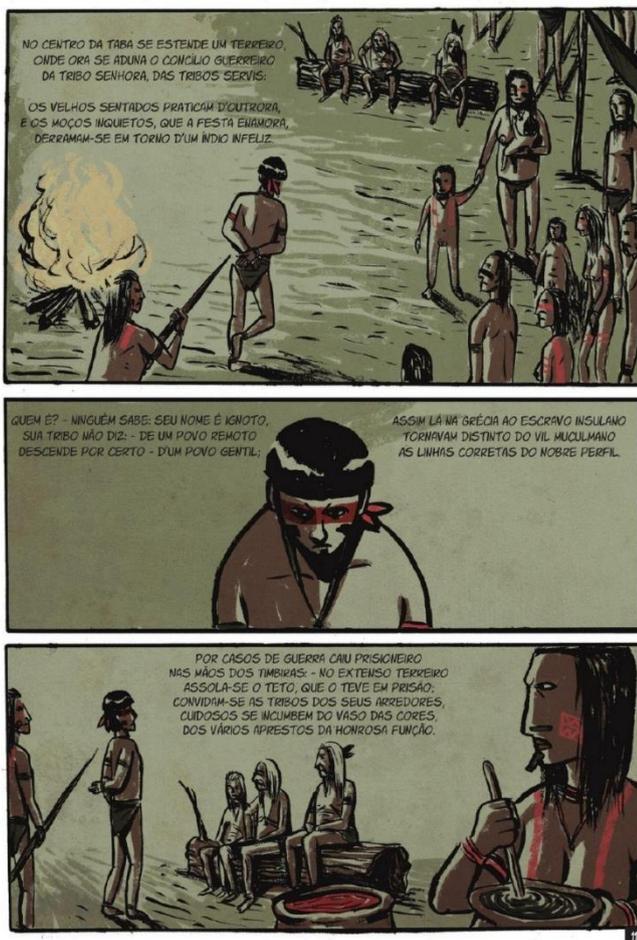
Fonte: Silvino, 2015.

Figura 9: Canto 1, HQ *I-Juca Pirama*



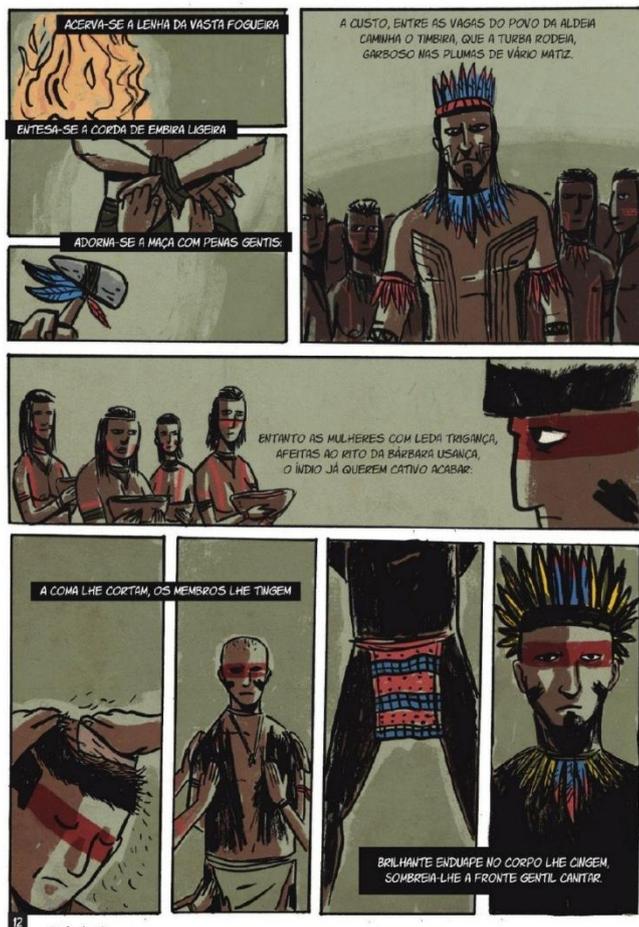
Fonte: Silvino, 2015.

Figura 10: Canto 1, HQ I-Juca Pirama



Fonte: Silvino, 2015.

Figura 11: Canto 1, HQ I-Juca Pirama



Referência

I-Juca Pirama em Quadrinhos/ Gonçalves Dias; adaptação e ilustração de Silvino. - São Paulo: Peirópolis, 2015

Fonte: Silvino, 2015.

Figura 12: Questionário para orientar os registros



CEQ ROSEMARY MEDEIROS MUNIZ DA SILVA - SEDE
PROFA: MARIA MARQUES DISCIPLINA: LÍNGUA PORTUGUESA
PROJETO: "MINHA TERRA TEM HERÓIS ONDE CANTA O TUPI: DIÁLOGO
ENTRE O POEMA I-JUCA PIRAMA, DE GONÇALVES DIAS, E SUA
ADAPTAÇÃO PARA OS QUADRINHOS, DE SILVINO."



I- Juca Pirama, de Gonçalves Dias: Canto I.

Questões

1ª) Como os Timbiras são apresentados?

2ª) Destaque, do canto I, trechos que descrevam os costumes dos povos indígenas.



Data: ___/___/2023. Turma: ___

Alunos (as): _____

1

Fonte: Acervo particular.

Após a escrita nos diários, registros, pedimos à turma que fizesse uma exposição para todos os alunos da sala. A leitura dos registros foi um momento único e emocionante desse segundo encontro. Os alunos puderam interagir, conversar e perceber a representatividade indígena na obra, nas figuras dos Tupis e Timbiras nomes de tribos comumente ouvidos em nosso estado. Foi percebido, ainda, que assim como existem super-heróis brancos, como supermen, temos em I-Juca Pirama a figura do herói nacional construída na belíssima obra romancista, de Gonçalves Dias.

Para nosso terceiro encontro iniciamos lembrando pontos do encontro anterior. Percebemos que o fato da solicitação de pesquisas aos alunos para que pudessem completar os registros nos diários fazendo um paralelo entre as primeiras impressões a cerca do Canto 1, de I-Juca Pirama, e sua adaptação quadrinista foi bem recebida pela turma, proporcionando dessa forma protagonismo, além de uma maior participação dos alunos. Como a turma tinha uma grande dificuldade de interpretação textual, iniciamos a leitura do Canto 2 lentamente, a ideia foi que a cada sequência de quadrinhos fizéssemos uma pausa questionando o que eles tinham entendido e procurando eliminar as dúvidas existentes. Dividimos a leitura entre os alunos ficando cada equipe, com quatro participantes, com uma sequência de quadrinhos. A cada quadrinho lido, era explicado seu

conteúdo e sentimos que a turma se envolveu bastante nessa atividade, fazendo silêncio, participando comentando os pontos que estavam sendo discutidos e ainda relacionando com as informações recebidas nas aulas anteriores.

Começamos a quarta aula falando sobre a relevância da cultura indígena para o nosso contexto escolar e discutimos a importância de preservar o nosso espaço cultural. Para um melhor entendimento da turma, partimos do micro, colocando como exemplo a sala de aula deles. Falamos sobre a importância de preservar aquele espaço zelando pelo respeito, nossa intenção foi conscientizar a turma na responsabilidade com a sua escola, comunidade, criar vínculos afetivos, além de chamar a atenção de cada um para o importante papel que desempenham como cidadãos e que são fundamentais para a preservação de costumes nacionais.

Em seguida, iniciamos a atividade de produção de cartazes. Pedimos que voltassem a formar os grupos da aula anterior, de quatro participantes, e dessa forma cada grupo ficou responsável por um canto, como o poema possui dez cantos, conseguimos formar dez grupos, cinco no 2º e cinco no 3º ano. Ao final da produção solicitamos que os grupos fizessem a apresentação em sala para os colegas, para servir com uma espécie de ensaio para a feira, e finalizamos a

primeira parte do projeto, em sala, ficando no aguardado da segunda parte, na Feira Literária.

Apresentação e Análise dos Resultados

A descrição da análise dos dados parte da proposta do Projeto Literário com o tema Minha Terra têm heróis onde canta o Tupi: diálogo entre o poema I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias, e sua adaptação para os quadrinhos, de Silvino, desenvolvido pelo Centro de Educação Quilombola Rosemary Medeiros Muniz da Silva, no ano de 2023. O projeto tinha como objetivo aproximar os estudantes dos clássicos da literatura brasileira, como forma de oferecer a todos um contato direto com a leitura, a interpretação, a escrita e comparação entre duas obras com estéticas diferentes, poema e Hq.

Para a avaliação das atividades propostas no projeto, foi considerado o desempenho dos alunos quanto: à participação efetiva deles nas atividades; ao desempenho dos alunos na atividade oral e escrita (individual ou em grupo); à apresentação de trabalhos; à participação voluntária do aluno quando da exposição do conteúdo; à participação solidária por parte do aluno em relação aos colegas durante

as atividades propostas; à criatividade; à desenvoltura e habilidades desenvolvidas ao longo da realização das tarefas.

Em relação à apresentação dos trabalhos, Tardelli (2002), menciona que “a sala de aula é o palco de interações”. Segundo a autora essa prática de ensino com caráter dialógico e interativo privilegia a busca e a descoberta, ou seja, abre-se espaço para que o aprendiz possa ser sujeito na construção do saber. Dessa forma, os alunos puderam desenvolver o protagonismo, a criatividade, além de habilidades tanto na modalidade escrita quanto oral no desenvolvimento das exposições a cerca de cada capítulo do poema I-Juca Pirama trabalho em sala.

Sendo a literatura arte da palavra, Eagleton (2003), a concebe como “um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo de práticas”. Partindo desse pressuposto, os alunos puderam ter contato com a escrita gonçalvina dentro do romantismo indianista, tendo como aporte auxiliador a linguagem dos quadrinhos, para o incentivo a leitura e a escrita, no que tange aos registros feitos ao longo dos encontros.

Zilberman (2008), diz que “a literatura revela sempre o original, não esgotando as possibilidades de criar, pois o

imaginário empurra o artista à geração de formas e expressões inusitadas”. Dessa forma, observou-se a incorporação de experiências por parte dos alunos, a socialização, e estímulo ao diálogo, promovendo uma situação de igualdade, ou seja, todos motivados e encorajados para a leitura literatura da obra proposta.

O aprendizado da leitura e escrita é resultado de experiências vivenciadas. Nesse sentido, Cosson (2006) afirma que “crescemos como leitores quando somos desafiados por leituras progressivamente mais complexas”. Para formar um leitor nessa perspectiva de leituras desafiadoras, faz-se necessário que o aluno tenha a experiência e a vivência com os clássicos da nossa literatura, mas não deixando de lado releituras desses cânones que auxiliem na melhor compreensão desses textos ambientados nos mais diferentes contextos sociais.

Considerações Finais

O desenvolvimento da presente pesquisa possibilitou a utilização de uma ferramenta em sala de aula, o uso de adaptações quadrinistas de clássicos da literatura brasileira. Todos os participantes tiveram a oportunidade de experimentar essa nova maneira de produzir textos,

observou-se que muitos alunos afirmaram que essa forma de atividade era inovadora. Isso mostra que é possível planejar e realizar atividades diferenciadas e produtivas utilizando das HQs, além de incentivar a leitura literária, a escrita e o protagonismo juvenil nos alunos.

Referências

ANTUNES, Celso. **A linguagem de afeto na Escola** - Como ensinar virtudes e transmitir valores. Campinas: Papyrus, 2003.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.

CULTURA, Ministério da. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. **I-JUCA PIRAMA**, Gonçalves Dias.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dultra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARANHÃO. **Documento curricular do território maranhense: Ensino Médio**. Maranhão, Secretaria de Estado da Educação. São Luís, 2022.

MORAN, José Manuel. **Novas tecnologias e mediação pedagógica**. 10º ed. Campinas - SP, 2000. Coleção Papyrus Educação.

SILVINO, Laerte. **I-Juca Pirama em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2015.

VALENTE, J. A. **Blended Learning e as mudanças no ensino superior**: a proposta da sala de aula invertida. Educar em Revista, 2014.

VERGUEIRO, Waldomiro. **A linguagem dos quadrinhos**: uma alfabetização necessária. Tradução . São Paulo: Contexto, 2004. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001428096>. Acesso em: 13 ago. 2023.

TARDELLI, Marlete C. **O ensino da língua materna**: interações em sala de aula. São Paulo: Cortez, 2002. (Coleção Aprender e Ensinar com textos; v. 9).

ZILBERMAN, R. **Literatura, escola e leitura**. In: SANTOS, Josalba F.; OLIVEIRA, L. E (orgs.). Literatura e ensino. Maceió: EDUFAL, 2008.

OS ELEMENTOS RELIGIOSOS NOS QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS

Iuri Biagioni Rodrigues¹

Introdução

Quando se fala em religião, no senso comum, muitas pessoas pensam nos ritos, dogmas, crenças e templos e instituições religiosas. Entretanto, a religião é muito mais complexa do que isso. Podemos entendê-la como um conjunto de símbolos que busca trazer sentido para a vida humana. Com base em Rubem Alves (2005), podemos definir a religião como uma teia simbólica que busca trazer sentido para a vida humana.

A religião como conjunto de símbolos também aparece no pensamento do antropólogo estadunidense Clifford Geertz. Ele descreve a religião como:

Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatalidade que as disposições e

motivações parecem singularmente realistas. (Geertz, 1989, p.67)

Assim, a religião está relacionada com a inquietude do ser humano em buscar um sentido para sua existência e pela sua ânsia de constituir-se como pessoa. Portanto, podemos compreendê-la como conjunto de práticas, hábitos, ações, disposições, motivações, que orientam a vida humana.

Além disso, a partir de Durkheim (1978) podemos considerar que a religião é um Fato Social, maneira de agir, pensar e sentir de maneira fixa ou não que exerce uma coerção externa nos indivíduos, que é geral na sociedade e que apresenta existência própria independentemente de suas eventuais manifestações individuais. Para o sociólogo francês, o fato social apresenta três características: a exterioridade, a coercitividade e a generalidade.

No caso do fenômeno religioso, percebemos que ele está presente desde as primeiras civilizações, logo é algo externo. E, também, exerce influência no modo como as pessoas pensam e se comportam (exerce coerção), afetando o coletivo (generalidade).

Em suma, a religião é um elemento indelével da sociedade e está presente no nosso cotidiano de diversas formas, quer queiramos, quer não. Conforme Rubem Alves, é

preciso “reconhece-la como presença invisível, sutil, disfarçada, que se constitui num dos fios com que se tece o acontecer do nosso cotidiano. A religião está mais próxima de nossa experiência pessoal do que desejamos admitir” (Alves, 2005, p.13)

Deste modo, a religião e a religiosidade estão presentes nos mais diversos produtos culturais. Com as histórias em quadrinhos, não é diferente, pois como produto cultural, as HQs funcionam como “janelas da realidade”, contendo diversos elementos da vida em sociedade.

A presença da religião nos quadrinhos pode ser notada na crença dos personagens, nos diálogos, cenários, na temática das histórias, nas pessoas e instituições que produzem essas obras. O presente trabalho busca analisar a presença desses elementos nas histórias de super-heróis, que constituem o gênero da superaventura, baseando-se, principalmente, na obra *Nossos Deuses São Super-Heróis* – a história secreta dos super-heróis de Christopher Knowles (2008), nos trabalhos de Iuri Andréas Reblin (2010, 2012, 2014, 2020) e de outros pesquisadores que abordam este tema. Além disso, serão tecidos alguns comentários sobre algumas obras e personagens em que o aspecto religioso possui destaque.

Segundo Knowles (2008), muitos estudiosos acreditam que a palavra heróis vem de *Heru*, deus egípcio dos céus, dos vivos e dos faraós (monarcas do Egito Antigo) que conhecemos por Hórus, seu nome grego. O autor também mostra que as antigas religiões sempre possuíram seus heróis como Gilgamesh (sumérios), Aquiles, Hércules/Héracles, Jasão, Perseu e Teseu (gregos). Então, desde os primórdios a humanidade tem necessidade de criar figuras capazes de grandes feitos.

Desta maneira, os objetivos deste artigo são: compreender as influências religiosas nas histórias de super-heróis, identificar e descrever as aproximações entre a teologia e a superaventura e demonstrar que os super-heróis são a mitologia moderna.

A religião dos super-heróis e divindades que viraram heróis

Muitos super-heróis possuem poderes quase divinos, outros receberam seus poderes de divindades, outros são divindades que se tornaram heróis e ainda há heróis que não possuem poderes, mas todos eles representam uma força do bem e realizam feitos que humanos comuns não são capazes de realizar. Apesar dos poderes, habilidades e grandes

proezas, diversos heróis acreditam em Deus ou deuses e seguem uma religião.

Considerando as três grandes religiões monoteístas, judaísmo, cristianismo e islamismo, vemos que vários personagens (até vilões) são adeptos de algumas delas. A partir de Reblin (2014), tiramos alguns dos exemplos abaixo.

No caso do judaísmo, podemos citar o Coisa do Quarteto Fantástico e o Magneto, inimigo dos X-Men. Entre os católicos, temos a Caçadora, Tempestade (inicialmente ela era adepta de uma religião de matriz africana), o Demolidor e o Noturno (que quase foi padre). Entre os protestantes, temos o Homem-Aranha e o Superman (ele foi retratado como metodista. Além disso, como alienígena vindo do planeta Krypton, vemos que nas histórias mais antigas ele acreditava no deus Rao). Por fim, entre os adeptos do Islamismo podemos mencionar o Lanterna Verde (Simon Baz) e a Miss Marvel (Kamala Khan). Saindo desse eixo, temos o Arqueiro Verde que é agnóstico, Zatanna e John Constantine que são ocultistas.

No caso do Coisa e da Miss Marvel é válido mencionar que eles são adeptos da religião de seus criadores. Stan Lee (pseudônimo de Stanley Martin Lieber) e Jack Kirby (pseudônimo de Jacob Kurtzberg), criadores do Coisa, eram judeus. Aliás, o personagem guarda muitas semelhanças com

Kirby como características de sua personalidade. Kamala Khan foi cocriada por G. Willow Wilson que segue o islamismo e é especializada em literatura árabe. Assim, os quadrinistas passam muito de sua visão de mundo e vivências para seus personagens. Logo, conhecer autores é importante para compreender melhor as suas criações.

Ainda sobre a religião dos super-heróis, outro ponto que merece destaque é a representação dos heróis católicos, porque tanto o Demolidor quanto o Noturno possuem elementos em seu visual que são associados ao diabo (figura 1). O primeiro usa um uniforme vermelho com uma máscara que contém dois chifres e seu nome no original é *Daredevil* que em tradução livre seria algo como “demônio desafiador” ou “demônio ousado”. Já o segundo, possui uma aparência demoníaca com pele azulada, escura, orelhas pontudas e cauda. Além disso, ao se teletransportar, deixa um cheiro de enxofre, que na tradição popular é sinal do diabo. (Reblin, 2014)

Além de os heróis seguirem uma determinada crença, vemos que alguns deles são retirados de alguma religião antiga que não é mais cultuada (mitologia). O Thor dos quadrinhos da Marvel é o exemplo mais conhecido. Ele foi inspirado em Thor, deus nórdico do trovão. Muitos de seus aliados e inimigos também são figuras da mitologia nórdica.

Nas histórias da Marvel também podemos encontrar Hércules, herói da mitologia greco-romana e Ares, deus da guerra dos gregos.

Na editora DC, encontramos heróis que receberam seus poderes de divindades da Antiguidade. Como exemplo podemos citar a Mulher-Maravilha que recebe seus poderes dos deuses gregos que estão sempre presentes nas suas histórias (em algumas versões, ela é filha de Zeus, portanto uma semideusa) e do Capitão Marvel (atual Shazam), um garoto chamado Billy Batson que ao dizer a palavra mágica Shazam, transforma-se em um super-herói com a sabedoria de Salomão, a força de Hércules, o vigor de Atlas, o poder de Zeus, a coragem de Aquiles e a velocidade de Mercúrio.

Religiões que ainda são praticadas também têm seus representantes entre os super-heróis. Dentro do cristianismo, vemos o anjo Zauriel que já foi membro da Liga da Justiça. Nas religiões de matrizes africanas, temos os Orixás, divindades que orientam o mundo dos vivos e comandam as forças da natureza, retratados como super-heróis na HQ Contos dos Orixás de Hugo Canuto.

Figura 1: Demolidor (esquerda) e Noturno (direita) – os personagens católicos



Fonte: Smith; Quesada, 2014 (esquerda) e Weim; Claremont; Cockrum, 2017.

Os arquétipos dos super-heróis

Aprofundando um pouco mais na temática do trabalho, podemos ver que Knowles (2008) considera que todos os heróis são essencialmente salvadores e descreve cinco arquétipos mitológicos-religiosos concernentes aos super-heróis: o Mago, o Messias, o Golem, a Amazona e a Fraternidade. Vejamos cada um deles

O Mago é um arquétipo tão antigo quanto a própria ficção. Ele enquadra os personagens que possuem poderes místicos, sobrenaturais e associados à magia. Heróis como Doutor Oculto, Senhor Destino, Constantine, Zatanna e Doutor Estranho estão nesta categoria. Knowles (2008) destaca que muitos deles têm os seus poderes associados às religiões orientais ou africanas, com o misticismo ou com o ocultismo.

O primeiro Senhor Destino, Kent Nelson, ganha seus poderes místicos em uma viagem para Mesopotâmia e é o hospedeiro da poderosa entidade Nabu, um Lorde da ordem e poderoso mago conhecido como o Sábio. (Nabu é nome de um importante deus dos sumérios). O Doutor Estranho viaja até o Himalaia para conhecer o Ancião que será seu mestre, iniciando-o no mundo das artes místicas. Os poderes do Mago Supremo do universo Marvel são associados com

algumas divindades da Mesopotâmia e entidades fictícias de inspiração ocultista.

O Messias, para Knowles (2008), é o principal arquétipo das histórias em quadrinhos de super-heróis. Ele representa o herói nobre, honesto, altruísta que está sempre disposto a salvar os outros. A crença no Messias é um elemento do judaísmo. Os judeus acreditavam que o Messias seria um descendente do rei Davi que viria para tirá-los do cativeiro e restaurar seu governo na Palestina. Entretanto, Jesus Cristo é a primeira pessoa que aparece na cabeça das pessoas quando ouvem a palavra Messias. Logo, como lembra Reblin (2020), as raízes desse arquétipo estão na tradição judaico-cristã.

Para Knowles (2008, p.139), “o super-herói messiânico torna-se muito popular porque lida com ansiedades profundamente arraigadas na vida americana”. Consequências da crise de 1929, Nazifascismo, corrupção empresarial crime organizado e Segunda Guerra Mundial são alguns desses problemas.

Entre os heróis do tipo Messias estão Superman, Capitão Marvel (Shazam), Gavião Negro, Thor, Homem-Aranha, Capitão América (Messias patriótico), Adam Warlock e Surfista Prateado. Dentre eles, o Superman merece destaque, pois é o primeiro e o principal deles. Deste modo,

faremos uma pausa nos arquétipos para explorar com mais detalhes este super-herói.

Criado em 1938 por Jerry Siegel e Joe Shuster (ambos judeus), o Homem de Aço apresenta elementos do judaísmo e do cristianismo nas suas características. Reblin (2010, 2012) lembra que Kal-El, o nome kryptoniano do herói, do hebraico significa “Tudo isso é Deus”. Christopher Knowles (2008) considera que o Superman é, em sua essência, um Messias da tradição bíblica que pode ser interpretado como uma metáfora adequada para a assimilação dos judeus nos Estados Unidos. De acordo com ele, a destruição de Krypton (planeta natal do herói) é uma metáfora para a diáspora judaica e para os ataques sofridos pelos judeus na Europa que levou à emigração em massa para os Estados Unidos no fim do século XIX.

Reblin (2010) ressalta que alguns estudiosos têm a tendência de associar a figura do Superman com a de Moisés. Assim, Superman é um refugiado e um dos poucos sobreviventes de Krypton que veio em uma espaçonave para terra que se assemelha a Moisés, pois o personagem bíblico flutuou pelo Rio Nilo num bote salva-vidas (semelhança com a ideia da nave) para chegar em um local estrangeiro. Ambos também precisaram lidar com o desejo de se encaixar e de

ser como os nativos com quem tinham semelhanças. (Garret apud Reblin, 2012, p.173)

Outra figura com quem o Superman é bastante associado é Jesus Cristo. Knowles (2008), Vargas (2011), Reblin (2012) e Solles; Arantes; Gomes (2014). Abordam esse assunto. O primeiro, citando uma pesquisa de Les Daniels, escreve que Jerry Siegel deve ter percebido a analogia com Jesus e lembra que o herói é um homem enviado do seu pai para usar seus poderes para o bem da humanidade. O autor continua lembrando o famoso arco “A Morte do Superman” de 1993, pois nele o protagonista morre enfrentando um vilão chamado Apocalypse (*Doomsday* no original, ou seja, Dia do Juízo Final) para salvar a humanidade. Ainda nessa história, o herói morto aparece nos braços de Lois Lane numa referência à escultura *Pietà* de Michelangelo, onde vemos o Cristo nos braços da Virgem Maria (figura 2). Após algumas edições, o personagem ressuscita e volta com cabelos mais longos. Logo, o paralelo com Jesus é evidenciado novamente.

Vargas (2011), analisa o messianismo político do Superman. Ele levanta e busca compreender a seguinte questão em seu artigo: “Superman se faz Cristo, ou melhor, Jesus feito enquanto Messias encontra uma nova atualização em Superman. Poder-se-ia dizer que Superman é um Cristo

Messias mais completo para as ansiedades políticas do século XX do que Jesus?” (Vargas, 2011, s/p)

Reblin (2012) analisa a história Superman Paz na Terra (1999) como uma paráfrase da Parábola do Semeador contida nos Evangelhos de Marcos, Mateus e Lucas (figura 3). Em um momento de sua análise, o pesquisador aponta o caráter divino do Superman e comenta que o herói não se revela como um deus que está do lado de fora, mas como um deus que está junto dos seres humanos. Lembrando que na visão judaico-cristã, Deus não é uma entidade apática e distante, Ele é extremamente próximo de sua criação e da história. Esse é o sentido de sua revelação na trajetória da humanidade. No cristianismo, essa revelação atinge o ponto máximo na figura de Jesus, pois Ele é a prova de que Deus atua na história humana. É em Cristo que a humanidade observa um Deus concreto. Reblin (2012) também aponta que Superman é representado tanto pelos seus poderes como pela sua capacidade de humanizar, ao nivelar-se à condição humana e ensinar a semear, compartilhar seus dons, conhecimento e servir de exemplo para as pessoas.

Outra análise mostra que Superman e Jesus possuem histórias fantásticas de chegada na terra e dinâmica de cidadão estrangeiro. Superman é ao mesmo tempo um alienígena e um garoto do campo que vira jornalista e Jesus

é o salvador de outro reino, um garoto judeu que vive em uma pequena cidade e que se torna um grande pregador. No entanto, a semelhança mais forte é que ambos são capazes de ajudar o cidadão comum. Claro que cada um faz isso à sua maneira. (Tallon; Walls, 2005)

Para Solles; Arantes; Gomes (2014), Jesus salva pelos seus ensinamentos e o Superman busca salvar os humanos a qualquer custo pela força que possui. Para eles, a comparação com Cristo é inevitável, pois o Homem de Aço é um campeão da verdade, defensor da justiça, salvador do mundo e por ser um personagem messiânico, entre outras coisas.

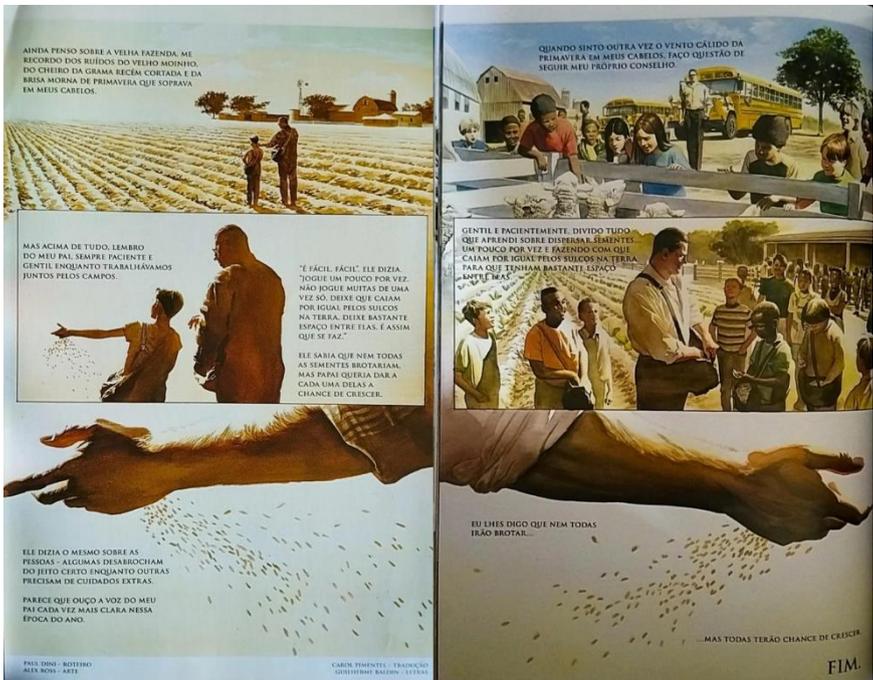
(continua na próxima página)

Figura 2: A morte do Superman (semelhança com *pietà*)



Fonte: Jurgens, 2016.

Figura 3: Superman aprendendo e ensinando a semear.



Fonte: Waid; Ross, 2020.

Tecidos esses comentários, voltemos para os arquétipos dos super-heróis conforme a classificação de Christopher Knowles.

O arquétipo do Golem, de acordo com Knowles (2008), é o segundo mais importante encontrado nos heróis e tem origem na Cabala, o misticismo judaico. O Golem seria uma criatura de origem inanimada criada por rabinos por meio de encantos para proteger o povo judeu de seus perseguidores. No caso dos quadrinhos de super-heróis, os personagens que

encaixam como Gólems são anti-heróis e aqueles heróis movidos pela vingança ou raiva como Batman, Asa Noturna, Espectro, Justiceiro, Demolidor e Wolverine. Além do aspecto vingativo, este arquétipo abrange personagens que possuem componentes artificiais em seus corpos como partes cibernéticas ou um disfarce que altere sua natureza. Também engloba aqueles que precisam proteger fragilidades em seus corpos. Aqui, encaixam-se o Homem de Ferro, Máquina de Combate e Cyborg. Por fim, o Coisa e o Hulk que são heróis com características de monstros também são incluídos nesta categoria. Knowles afirma que:

O arquétipo do Golem é, basicamente, o subproduto da insegurança e do orgulho ferido. Ele proporciona um alívio emocional satisfatório para a raiva reprimida, para a frustração e para a sensação da impotência causada por perseguições e provocações. (Knowles, 2008, p. 166)

O próximo arquétipo é a Amazona que é a versão feminina do Messias. A nomenclatura é proveniente das mulheres guerreiras da mitologia grega, mas na superaventura, o termo engloba todas as personagens femininas. Os exemplos mais conhecidos são: Mulher-Maravilha, Canário Negro, Mulher-Gavião, Supergirl, Poderosa, Feiticeira Escarlata, Vespa, Tempestade e Mulher Invisível. (Knowles, 2008).

Por fim, a Fraternidade é o arquétipo das superequipes para Knowles (2008). As equipes de heróis surgem como um interesse comercial para vender mais revistas, porém, para o autor, as origens deste arquétipo estão na mitologia antiga, principalmente na egípcia e na greco-romana. Ele também lembra que Cristo teve doze apóstolos, Buda teve doze discípulos, a lenda de Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda e os Cavaleiros Templários como raízes e/ou influências das superequipes. Na sua interpretação, as equipes fazem muito sucesso, porque são reconfortantes para os fãs que geralmente se sentem sozinhos ou marginalizados. Nas HQs de equipes, os personagens agem como fãs em interação social. Essas histórias emanam uma sensação de força e poder por meio da solidariedade. Entre as equipes mais populares estão: Sociedade da Justiça da América, Liga da Justiça da América, Novos Titãs, Quarteto Fantástico, X-Men e Vingadores.

Aproximações e relações da Teologia com o gênero da superaventura

Para Reblin (2014), podemos dividir os quadrinhos em quatro pontos de intersecção com a religião: quadrinhos como produção religiosa, quadrinhos com temas reconhecidamente religiosos, quadrinhos com religião como ilustração

contextual e quadrinhos como expressão do universo simbólico e de sentido. As HQs de super-heróis estão encaixadas principalmente nos três últimos casos, mas para este trabalho, o foco estará nas histórias que pertencem ao segundo ponto citado.

Conforme Reblin (2014), quadrinhos com temas reconhecidamente religiosos são aqueles que apresentam assuntos, temáticas, situações, elementos, conceitos, símbolos ou argumentos reconhecidamente religiosos, mas que não possuem compromisso com uma identidade religiosa específica.

Nessas produções, podemos notar a teologia do cotidiano, ou seja, elementos religiosos que surgem no dia a dia das relações, na aproximação de experiências de vida, morte, existência, partilha de um imaginário religioso coletivo e que visam responder a uma determinada situação. Esta teologia refere-se aquilo que as pessoas creem ou expressam de uma maneira diferente das instituições religiosas e acadêmicas, mas não deixam de ter alguns de seus elementos. Este é o caso de histórias como: X-Men – Deus Ama, o homem mata, Surfista Prateado Duelo nas Profundezas, Liga da Justiça Paraíso Perdido, Liga da Justiça Uma Escada para o Céu, Reino do Amanhã e Demolidor O

Diabo da Guarda. A fim de exemplificação, estas duas últimas serão brevemente abordadas a seguir.

Reino do Amanhã de Mark Waid (roteiro) e Alex Ross (arte) foi lançada em 1996 pela DC *comics* e traz muitas referências religiosas. A primeira delas é notada logo no título original, *Kingdom Come*, que é o trecho “venha a nós o Vosso reino” da Oração do Pai Nosso. Além disso, a obra apresenta uma intertextualidade com o livro do Apocalipse de João. Ao longo de toda história, diversos versículos desse texto bíblico estão presentes nos recordatórios e se relacionam com acontecimentos da narrativa.

A trama se passa num futuro alternativo em que os heróis tradicionais da DC estão aposentados e os novos superseres são filhos ou cópias deles. No entanto, esta nova geração de heróis é bastante violenta, inconsequente e passa muito tempo com brigas internas. Após um incidente no Kansas, que deixa muitos mortos, Superman, por insistência da Mulher-Maravilha, decide voltar à ativa. Assim, o herói, como um Messias, retorna para restaurar a ordem e a paz. Ele convoca a Liga da Justiça e os heróis descem do céu como anjos para salvar as pessoas.

Todos acontecimentos são acompanhados pelo Espectro (personagem que é uma espécie de anjo) e pelo pastor Norman McCay, que é o fio condutor da narrativa e é

inspirado no pai do artista Alex Ross que também é pastor. McCay possui sonhos proféticos que alertam para uma grande catástrofe: o Armagedon (outra referência bíblica). A palavra Ragnarok também é mencionada (na mitologia nórdica, o Ragnarok faz parte das crenças escatológicas dos vikings e representaria o fim do universo e dos deuses conhecidos. Após este evento, um novo mundo surgiria).

Apesar de o Superman ser o destaque de Reino do Amanhã, na visão de Knowles (2008), é o Capitão Marvel que é mostrado como Cristo, pois seu sacrifício traz a salvação para a humanidade e para os super-humanos. Nesta minissérie, os heróis aprendem que não são deuses e que precisam trabalhar de maneira conjunta com as pessoas sem superpoderes para construir um mundo e um amanhã melhor. Para Knowles (2008), o Reino do Amanhã projeta o que são os super-heróis para os seus fãs mais aficionados: eles são deuses.

Demolidor O Diabo da Guarda de Kevin Smith (roteiro), Joe Quesada (arte), Jimmy Palmiotti (arte-final), Dan Kemp, Laura e Drew e Richard Isanove (cores) foi lançada originalmente em 1998 pela Marvel. Na trama, a fé do personagem é a temática principal. Na HQ o herói recebe a missão de proteger (ou não) um misterioso bebê (uma menina) que segundo a mãe, é a salvadora, mas os

perseguidores da criança dizem que ela é exatamente o oposto disso, portanto o anticristo. A partir daí, O Homem Sem Medo entra num dilema ético entre proteger ou eliminar a garota. Só por essa introdução já vemos elementos religiosos presentes na obra.

Outrossim, Matt Murdock (identidade civil do herói) e pessoas próximas a ele passam a enfrentar diversos problemas pessoais. O protagonista pensa em matar a criança, tem que lidar com a morte de uma pessoa querida (Karen Page) e até pensa em se suicidar, mas no final ele vence essas adversidades, em um claro exemplo de superação. No quadrinho, observa-se que crucifixos aparecem em vários momentos, Demolidor pede ajuda ao Doutor Estranho, conversa com o demônio Mefisto que ironiza o fato do vigilante vestir-se como o diabo e cita passagens bíblicas para provoca-lo, Demolidor conversa com a sua mãe Maggie (uma freira), enfrenta o Mercenário na igreja, participa e discursa em um velório, vemos como o vilão Mistério tenta usar a fé do personagem contra ele e também vemos que Matt recebe o sacramento da confissão no fim da história. Tudo isso justifica que esta obra pode ser considerada com temas reconhecidamente religiosos.

Ainda sobre este tópico, segundo Reblin (2012), a proximidade entre a Teologia e os quadrinhos de super-heróis

pode ser analisada em três perspectivas: temática, metodológica e ideológica.

A aproximação temática ocorre, pois, toda história da superaventura apresenta temas relevantes para a teologia como: o Bem, morte, justiça e esperança. Toda narrativa do gênero, de um modo geral, é uma história de salvação. A diferença está no fato que a superaventura tem os super-heróis como sujeitos da ação e a teologia tem Deus, Jesus ou outra divindade nesse papel, dependendo da religião. (Reblin, 2012).

Além do mais, tanto as histórias da superaventura quanto a teologia abordam a questão do mal e como ele interfere no cotidiano. Para a primeira, geralmente o mal e a violência estão fora da humanidade ou localizados em personagens e grupos específicos. Já para a segunda, o mal é o chamado para o pecado e pode prover de qualquer pessoa. Nas HQs, o mal é representado nos supervilões ou em catástrofes e o foco da atitude dos heróis está no combate aos inimigos e na superação do desastre. Os vilões mais perigosos e poderosos são comumente alienígenas que querem conquistar ou destruir a Terra, indicando a ideia que o mal é exterior à humanidade. Isso também pode ser observado em vilões que apresentam psicopatologias já que a maldade não é algo natural deles e sim consequência

desses problemas. Na teologia, notadamente, a protestante, todos os seres humanos são capazes de fazer maldades. (Reblin, 2012)

A proximidade temática também é notada no relacionamento e no compromisso estabelecido entre o super-herói e a humanidade. Isso gera motivação para a atuação do herói. Na teologia, Deus é comprometido com a humanidade e se relaciona com ela, porque é o criador de todas as coisas e ama sua criação, por isso se compromete com ela. Agora, nas histórias em quadrinhos, cada herói possui uma resposta para esse comprometimento. Por exemplo, Homem-Aranha segue o princípio de que “com grandes poderes vêm grandes responsabilidades” e o Batman torna-se herói por causa da trágica morte de seus pais e trabalha para impedir que a criminalidade afete a vida das pessoas da maneira que afetou a dele. (Reblin, 2012)

A proximidade metodológica entre a superaventura e a teologia ocorre na maneira em que os temas são apresentados. Aqui, existe uma “proximidade ritualística”. A experiência teológica e religiosa é um ritual, uma recordação de uma história de salvação que é remodelada para um novo contexto. Narra-se uma ação extraordinária em prol da humanidade que é histórica, mas que continua na atualidade, ou seja, o discurso religioso é atualizado em cada época.

Como narrativa mítica, a superaventura, também funciona desta maneira. Suas histórias sempre seguem a seguinte fórmula: aparece uma ameaça, surge um herói, acontece uma luta pelo destino do mundo e/ou das pessoas, ocorrem derrotas e vitórias parciais e, no fim, o herói salva o dia. Ao ser recontada, essa narrativa recebe o acréscimo de elementos atuais como pessoas, fatos, acontecimentos, lugares e temas. (Reblin, 2012)

Deste modo, quadrinhos de heróis feitos durante a Guerra Fria dialogavam com aquele contexto e quadrinhos feitos hoje em dia, retratam aspectos da atualidade. Para Reblin (2012), seja como for, os mesmos conflitos, angústias, medos, inseguranças e valores (com modificações e adaptações), frequentemente aparecem nas tramas. Nas palavras do pesquisador: “Há uma tensão constante entre história e atualidade” (Reblin, 2012, p.200) e isso é válido tanto para teologia quanto para as revistas de heróis.

Por último, a proximidade ideológica refere-se à intencionalidade existente na teologia e na superaventura, provavelmente, mais na teologia, principalmente na vertente conhecida como Teologia da Libertação como escreve Reblin (2012). Citando Durkheim (1989), ele explica que teologia e superaventura são manifestações da necessidade humana de “conceber o ideal e de acrescentá-lo ao real”. Apesar

disso, a superaventura busca uma salvação momentânea e a teologia aspira uma salvação eterna. Não é sobre a extinção de desastres e violências e sim da instalação de uma nova ordem social onde não há sofrimento e problemas. Isto é, o Reino de Deus. O gênero da superaventura também busca o ideal, contudo, na maior parte das vezes, fica limitado a restaurar a estrutura do jeito que ela é. De qualquer maneira, Reblin (2012) conclui que teologia e superaventura pretendem estabelecer uma nova realidade através da geração e da manifestação de um ideal. Ambas buscam um mundo melhor.

Os quadrinhos de super-heróis podem trazer discussões e reflexões interessantes na esfera da religião como vimos. Todavia, tais apontamentos também devem ser problematizados em alguns aspectos, pois estão atrelados à ideia de religião civil (valores religiosos que estão subentendidos na ideia de uma nação, de um país e que aparecem nos ritos públicos e nas produções culturais) dos Estados Unidos. A religião civil americana tem como elementos básicos a esperança messiânica, a ideia de povo eleito e o Destino Manifesto. Olhando atentamente para as histórias da superaventura percebemos que elas têm como temática justamente a esperança messiânica e que os heróis são a expressão do Destino Manifesto, doutrina inspirada na crença que os estadunidenses foram o povo escolhido por

Deus para expandir seu domínio e influência pelo mundo (Flor, 2013) e (Reblin, 2014).

Considerações finais

Quadrinhos de heróis expressam elementos da realidade e também expressam crenças, desejos e situações que não são reais, mas que nós, seres humanos, gostaríamos que fossem. Eles refletem um desejo de poder e transcendência, enfim de querer ser mais. Além disso, Histórias de super-heróis são histórias de salvação e podem nos ensinar a viver melhor e sermos melhores.

As histórias de superaventura são populares há décadas e ganharam ainda mais força com suas adaptações para o cinema, alcançando mais pessoas. Assim, conforme apontado por Knowles (2008), existe um culto aos super-heróis. Embora os fãs não rezem (ou não admitem fazê-lo) para seus personagens favoritos, eles demonstram sua devoção usando diversos produtos que remetem aos seus heróis como camisetas, bonés, colecionáveis, entre outras coisas. Isso é bastante notado nas convenções e eventos sobre quadrinhos.

Assim, podemos ver que os super-heróis são a mitologia moderna, pois desenvolvem o mesmo fascínio e

despertam a imaginação do mesmo modo que os deuses da Antiguidade. Os super-heróis também ficam mais populares quando as pessoas e a sociedade passam por problemas e momentos de incerteza como ocorreu no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e após os atentados do 11 de setembro de 2001, evidenciando um apego e busca por segurança em momentos de dificuldades.

Referências Bibliográficas

ALVES, Rubem. **O que é religião?** 6. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

DINI, Paul; ROSS, Alex. **Superman Paz na Terra**. In: DINI, Paul; ROSS, Alex. Os maiores super-heróis do mundo. São Paulo: Eaglemoss, 2020

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Nacional, 1978.

As Formas elementares de vida

Religiosa – O Sistema Totêmico na Austrália. São Paulo: Edições Paulinas, 1989

FLOR, Ricardo Bruno. **A religião civil americana na construção de Superman e dos super-heróis**. Oficina do Historiador, Porto Alegre, v.6, n.2, p. 118-135, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/13582/10673>>. Acesso em: 09 jan. 2024.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

JURGENS, Dan et al. **A Morte do Superman**. São Paulo: Eaglemoss, 2016

KNOWLES, Christopher. **Nossos deuses são super-heróis**: a história secreta dos super-heróis das histórias em quadrinhos. São Paulo: Cultrix, 2008

REBLIN, Iuri Andréas. **A teologia e a saga dos super-heróis**: valores e crenças apresentados e representados no gibi. Protestantismo em Revista, São Leopoldo, v.22, p.13-21, mai./ago 2010. Disponível em: www.est.edu.br/periodicos/index.php/nepp. Acesso em: 03 de jan. 2024

_____. **A Superaventura: da narratividade e sua expressividade à sua potencialidade teológica**. 2012. Tese (Doutorado em Teologia) — Programa de Pós Graduação em Teologia, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2012. Disponível em: <http://pct.capes.gov.br/teses/2012/42016010001P9/TES.PDF>. Acesso em: 02 nov. 2023.

_____. **Intersecções entre Religião e Histórias em Quadrinhos**: balões de pensamento a partir de um olhar à superaventura. Paralellus (Online), Recife, v. 5, n.10, p. 161-178, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.unicap.br/ojs/index.php/paralellus/article/view/428/pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2023

_____. **Histórias em quadrinhos: perspectivas religiosas e possibilidades hermenêuticas**. São Leopoldo: Faculdades EST, 2020

SMITH, Kevin; QUESADA, Joe. **Demolidor O Diabo da Guarda**. São Paulo: Salvat, 2014

SOLLES, Ramon Amancio; ARANTES, Taís Turaça; GOMES, Nataniel dos Santos. **História em quadrinhos e religião**: uma análise da figura de Superman. XVIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Cadernos do CNLF, Vol. XVIII, Rio de Janeiro, n.9, p.269-279 – Leitura e interpretação de textos antigos e modernos, 2014. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xviii_cnlf/cnlf/09/017.pdf. Acesso em: 03 jan. 2024.

TALLON, Felix; WALLS, Jerry. **Super-Homem e O Reino dos Céus**: a surpresa da teologia filosófica. In: MORRIS, Tom; MORRIS, Matt. Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático. São Paulo: Madras, 2005, p. 197-212.

VARGAS, Alexandre Linck. Messianismo político e sua superação: uma breve história do Superman. In: 1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2011, São Paulo. **1as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos - Anais Eletrônicos**, 2011. Disponível em: https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais1asjornadas/q_cultura/alexandre_linck_vargas.pdf. Acesso em: 03 jan. de 2024.

WAID, Mark; ROSS, Alex. **Reino do Amanhã**. Barueri: Panini Comics, 2022.

WEIN, Len; CLAREMONT, Chris; COCKRUM, Dave. **Os Fabulosos X-men** – Segunda Gênese. São Paulo: Salvat, 2017.

REVISITANDO A HISTÓRIA DO CINEMA: ALICE GUY BLACHÉ E AS PIONEIRAS NO CONTEXTO AUDIOVISUAL

Luhana Baddini Lucas Costa¹³

Introdução

O ambiente do cinema dá privilégios para diretores masculinos, ou seja, uma sequência de fatores que diminuem o acesso da população ao cinema feminilizado. Percebemos que essa divulgação escassa, que gera pouco alcance, resulta na falta de interesse do público em buscar esses filmes. Mesmo com verbas voltadas para a cultura, as mulheres na direção têm poucas chances de financiamento, além da quantidade de assédio por qual elas passam. E quando se trata de origem racial, é ainda mais difícil para mulheres não brancas, indígenas, asiáticas e de matrizes africanas, do qual o racismo mesclado ao machismo

¹³ Graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande, pós-graduada em Estudos Culturais e Políticas Públicas pela Universidade Federal do Amapá e graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Email: luhanasonha@gmail.com

multiplicam os obstáculos. Dado isso, o presente artigo discorrerá a respeito da linha temporal no contexto histórico feminino no cinema mundial e nacional. Abordaremos quatro diretoras relevantes no contexto histórico citado, com foco em Alice Guy Blaché, que se tem pouco, porém não nulo, registro de suas biografias e carreiras.

Por conseguinte, a cultura é tradicionalmente transmitida através de uma visão patriarcal e eurocêntrica desde os relatos iniciais da sociedade, isto é, a história é contada do ponto de vista dos colonizadores. De acordo com a doutora em História, Sandra Machado (2019) no livro “Entre Santas, Bruxas, Loucas e *Femmes Fatales*: (más) representações e questões de gênero nos cinemas”, o apagamento das demais culturas, vivências e vitórias do que foge ao *WASP* - acrônimo que em inglês significa “Branco, Anglo-Saxão e Protestante” (*White, Anglo-Saxon and Protestant*) está impregnada na estrutura patriarcal e branca há séculos. Portanto, a história contada por esses povos é genocida, impositor de crenças, costumes e da sua superioridade em relação às etnias, religião, gênero e sexualidade e espécie.

Por isso, o termo *WASP* sintetiza o ser supremo que reina na sociedade desde a antiguidade até a contemporaneidade. Porém, isso não quer dizer que não haja

resistência e sobrevivência dos que não fazem parte desse grupo. Pelo contrário, há sim histórico de diversas lutas, as quais abriram caminhos para as gerações posteriores. Portanto, há outros pontos de vista, outras realidades. Pode-se citar as lutas antirracista, contra perseguições religiosas, em defesa dos animais e pela igualdade de gênero, entre outras. Há a perspectiva de que a opressão imposta a esses grupos é um mecanismo, contudo, o acesso e a facilidade tecnológica vêm despertando e possibilitando outros arranjos perceptivos para se vir e enxergar a multiplicidade de realidades. A comunicação tornou-se acessível às massas, voltados para o enfrentamento dos problemas sociais causados pela opressão. Novas realidades são expostas de forma a causar questionamentos e revoluções.

No início, houve a reivindicação do direito ao voto, e, posteriormente, outras ondas feministas trouxeram para o debate questões básicas de sobrevivência, como aborto seguro e legalizado, assumir significativamente cargos políticos, espaço na ciência e tecnologia, entre outras batalhas que ainda estão em processo de reflexão, análise e ação.

Apenas neste ano, uma mulher teve um feito histórico, no qual o recorte de gênero é fundamental para as próximas gerações de mulheres cineastas: Greta Gerwig teve uma das

maiores bilheterias de toda a história do cinema com seu filme *Barbie*, sendo a número um em alcance da *Warner Bros*, ultrapassando o último sucesso, *Batman: O Cavaleiro Das Trevas*. Aqui está o texto corrigido:

A diretora Greta Gerwig, em seu filme **Barbie**, homenageia as memórias femininas e mostra o quanto o patriarcado afeta as mulheres e os homens. A obra é uma bela representação do crescimento feminino em sua transição da infância para a adolescência, aprofundando o conceito de amadurecimento em tornar-se mulher e suas dificuldades em existir em um mundo que não as vê como seres humanos, mas simplesmente como mulheres."Percebendo tais deficiências mencionadas, a presente pesquisa é direcionada a aprofundar os conceitos e atuações femininas na história do cinema mundial. Pois se vale ressaltar: que as mulheres no meio cinematográfico são uma resistência em uma sociedade patriarcal. Por isso a importância dessa pesquisa, da qual a exploração e valorização do "invisível".

Para que se preencher as lacunas apontadas nesse artigo, destacaremos a atuação da cineasta pioneira dos primórdios do cinematógrafo, a Alice Guy Blaché, nascida em Sainr-Mandé em 1873 e falecida em Wayne, Nova Jersey nos Estados Unidos em 1968, aos 94 anos. Em sua primeira obra,

Alice já foi revolucionária para a época, apresentou ao público uma ficção sobre crianças nascidas embaixo de repolhos, segundo jornais da época: “numa paisagem fotográfica maravilhosamente enquadrada”. Então Alice foi promovida e virou chefe de produção na Gaumont. Naquela época, não era muito comum uma mulher nesse cargo, então seu assistente, incomodado, sabotou seu trabalho para demitirem-na e ele ser promovido no lugar dela. Mas o plano não deu certo e Alice continuou a produzir centenas de curtas-metragens. Dirigiu, em 1906, “O nascimento, a vida e a morte de Cristo”, que foi um dos primeiros épicos bíblicos e tinha mais de 300 figurantes. Além de ficção, ela também fazia cenas do cotidiano, os precedentes do *Daily*; vídeos de viagem desbravadora do vlogs de viagem e os phonoscènes, os primeiros videoclipes.

Desconstruindo os paradigmas impostos

A importância luta feminista por reconhecimento, por saúde, cultura e pela vida são condições essenciais. Contudo, o que mais se torna relevante para partilharmos dessas ideias é mostrar o posicionamento, a voz e o corpo feminino considerando a sua experiência social como mulher relevante. Embora, devendo-se levar em consideração os recortes de classe, cor, nacionalidade e regionalidade. De

acordo com a socióloga, professora, feminista e ativista argentina, radicada nos Estados Unidos, María Lugones (2014), os conhecimentos, os valores, as relações, as práticas ecológicas, econômicas e espirituais são constituídas em oposição à lógica categorial e hierárquica do sistema capitalista e colonialista, do qual o homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, que decide na vida pública e no governo, o que deve ser considerado civilização, ou seja, a exaltação do heterossexual, cristão, tido como um ser de mente e razão. Dessa forma, a autora afirma:

A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença. Assim, ver mulheres não brancas é ir além da lógica “categorial” (Lugones, 2014, p. 935).

Portanto, deve-se ressaltar a importância de vislumbrar a mulher em sua magnitude, para além da categoria, mas sem homogeneizá-la. Esses pontos a considerar a experiência social das mulheres na sua

dimensão e não de desqualificar, apontar ou confrontar a orientação do WASP, mas visualizar outros espaços de interação e outros modos de enxergar a vida. Essa dimensão é ativa, criadora e também é uma ação engajada e politicamente geradora. Luzia Margareth Rago é historiadora, professora da Universidade Estadual de Campinas, pesquisadora e feminista brasileira, autora de “Feminilizar é preciso – Uma Cultura Filógena” (2001). A autora aponta o cerne do patriarcalismo que se expressa de maneira tão avassaladora que mesmo os mais desconstruídos como o poeta Oswald de Andrade e também o jornal de esquerda Pasquim, desde os anos 70, abominavam as mulheres do movimento sufragistas e eram contra a estética de Betty Friedan, uma importante ativista estadunidense do século XX. Dessa forma, as feministas foram percebidas como mulheres feias, infelizes, sexualmente rejeitadas pelos homens, de forma que até os dias atuais há constante necessidade feminina de desmistificar tais apologias do machismo estrutural. De acordo com Rago:

Deve-se perguntar, então, a que vem a perpetuação desse estigma sobre mulheres que lutam e lutaram por outras mulheres, que se empenham pela melhoria da condição feminina, que dão visibilidade a questões radicalmente novas, que propõem outras alternativas para o pensamento e que, sem dúvida alguma, ajudam a construir um mundo novo e muito mais

saudável também para os homens? E mais, o que a utilização desse estigma nos informa sobre o lugar do feminino em nossa cultura e sobre a relação que se mantém com o diferente? (Rago, 2001, p.59)

Tais questionamentos levam à reflexão, que nos ajuda a perceber como a sociedade reage ao fato de que as mulheres passem a se pensar com autonomia, podendo contar por conta própria a sua História, recusando-se a permanecerem apenas como auxiliares ou sombras do gênero masculino. A autora aponta que

(...) as principais questões dos feminismos, atualmente, seja a construção de identidades femininas que vão além das bases conceituais e, portanto, uma recusa das formas de sujeição impostas pelo olhar masculino e suas vertentes científicas, morais e culturais. (Rago, 2001).

Dessa forma, a luta pela "desidentificação" e pela construção de múltiplas subjetividades pessoais, coletivas e sexuais cresce cada vez mais.

A propósito, Margareth Rago, ao citar o sociólogo alemão e professor universitário, Georg Simmel (1993), cujo contexto não nos é tão distante, afirma que as mulheres participando mais intensamente do universo masculino

poderiam trazer uma contribuição enriquecedora, já que contam com uma experiência singular e desconhecida pelos homens. No entanto, só poderemos encontrar uma resposta positiva dessa situação mediante uma nova partilha das profissões ou alterações devidas nas mesmas. (Simmel apud) Isto é, o fato de desacreditamos em uma "natureza feminina", não a invalida, afinal as diferenças de gênero existem não só como definição, mas marcaram intensamente a formação de identidade ao longo dos anos e dos espaços sociais tanto femininos, quanto masculinos. Por conta disso, Rago conclui:

O filósofo defendia que a luta pela emancipação das mulheres, pela destruição dos preconceitos sexistas, pela igualdade de direitos entre os sexos traria grandes benefícios para a humanidade, pois considerava a cultura masculina como restrita, dura, objetiva e racional, ou seja, excludente de outras importantes dimensões vitais da experiência humana. (Rago, 2001, p.62).

Dessa maneira, a chegada das mulheres na vida pública e social transforma consideravelmente o modo de vida, de pensamento e de soluções para os problemas individuais e coletivos, inovando os métodos e as técnicas arcaicas. Portanto, esses pensadores propõem termos de

interação de duas culturas sexualmente determinadas e não a substituição ou anulação de uma sobre a outra.

A ensaísta, escritora, editora e crítica literária, Heloísa Buarque de Hollanda, descreve a nova geração política, na qual as feministas se incluem, com estratégias próprias e autônomas (Hollanda, 2018. p.12). Ela afirma que o método explorado por esses novos feminismos despreza a mediação representativa, horizontal e sem lideranças e dessa forma, baseia-se em narrativas sobre si mesmo, em experiências pessoais, mas que ecoam na coletividade, valorizando mais a ética do que a ideologia.

Isso se concretiza no cinema feminino, do qual as memórias pessoais tocam e ecoam o coletivo, a exemplo das cineastas históricas que aprofundaremos nesse artigo, serão Alice Guy Blaché, Lois Weber, Dorothy Azner e Cléo de Verberena. Tais filmes apresentam situações que expressam suas subjetividades como mulheres, mas abraçam vivências plurais como a relações sociais e paradigmas da época. Para entendermos as direções femininas contemporâneas, primeiramente, deve-se buscar na historicidade o elo para tal concepção.

Cinema dirigido por elas

A primeira exibição pública cinematográfica aconteceu em 1895, para 35 pessoas no *Grand Café*. A programação incluía a exibição de dez filmes, mas especialmente o filme “A saída da fábrica Lumière em Lyon” é conhecido mundialmente como o primeiro filme a ser exibido em público, junto com “Chegada do trem à estação da *Ciotat*”, que, comicamente, assustou os espectadores, que acreditaram que o trem estava saindo da tela para atropelá-los. Os filmetes, com alguns segundos ou minutos de duração, produzidos pelos irmãos Lumière, são considerados os primeiros documentários da história do cinema.

Como o cinema nasceu e foi criado por burgueses industriais, os quais transformavam tudo o que fazia sucesso em meios de produção e controle econômico, houve então a inserção no processo de deflagração do imperialismo/neocolonialismo aos países asiáticos, latino-americanos e africanos, que passaram a ser chamados de países de terceiro-mundo. Assim, a história do cinema mundial começou a ser editada por homens brancos e do considerado “primeiro mundo”, contando suas maiores conquistas audiovisuais e omitindo o Outro, que inclui as mulheres, e que muitas vezes, foram pioneiras em tamanhos feitos cinematógrafos, mas escondidas pela valorização de

seus parceiros de trabalho, tios, primos, esposos ou até mesmo assistentes.

A busca de preencher as lacunas dos questionamentos como pesquisadora, a descoberta da existência de mulheres precursoras no cinema teve os primeiros passos com o documentário “E a Mulher Criou *Hollywood*” (2016) de Clara Kuperberg e Julia Kuperberg, no qual há a percepção do processo de edição e apagamento da memória cinematográfica hollywoodiana. De todas as “novidades” promovidas pelo documentário, destaca-se que o primeiro filme falado foi dirigido por Alice Guy Blaché; o primeiro filme colorido foi produzido por Lois Weber; dos roteiros reconhecidos pelo Oscar, Frances Marion teve o seu; a diretora mais poderosa da indústria cinematográfica estadunidense foi Dorothy Arzner, todas sub-representadas na história hollywoodiana e mundial, mas que o documentário, desconhecido pela maioria dos espectadores, apresentou como forma de dar o devido reconhecimento a elas. A Doutora em História - Cinema, Gênero, Políticas de Representação Audiovisual, Transnacionalismo/culturalismo pela Universidade de Brasília (UnB), Sandra de Souza Machado é autora de “Entre Santas e Bruxas e *Femmes Fatales*: (Más) representações e questões de gênero no cinema”, cuja obra especifica formas de sistemáticas que geram ao longo dos anos o ocultamento de mulheres na

cinematografia mundial, como foi o caso de Alice Guy Blaché. A diretora, posteriormente à sua morte, foi reconhecida devido a uma autobiografia incompleta póstuma, e então considerada a primeira mulher a ser diretora, produtora, roteirista e co-proprietária das companhias de cinema na França (a Gaumont) e nos Estados Unidos (a Solax).

Além das já citadas, Machado relembra da polêmica diretora, roteirista, fotógrafa e atriz alemã Leni Riefenstahl, a multifacetada criadora visual que foi a “mãe” da iconografia e da plasticidade visual, que viriam a ser inspirações para o cinema mundial. Ainda fez diversas inovações em técnicas de filmagem, mas é apenas lembrada por ter sido a responsável pela sedução das propagandas nazistas. O que não é contado pela história “oficial”, é que Leni viveu 101 anos e sempre se negou a reconhecer as atrocidades do regime nazista. Alega que os filmes que produziu para o Terceiro Reich são anteriores à guerra, por mais que tenham sido principais responsáveis pela ascensão do nazismo e provocado a guerra em si. Contudo, no decorrer de sua vida se tornou nacional-socialista.

Apesar de pioneira em diversos recursos técnicos de montagens e movimentos de câmera assim como Alice Guy Blaché, não é devidamente reconhecida. Alice foi contemporânea ao diretor, ator, cenógrafo e ilusionista

George Méliès, conhecido pelo primeiro filme de fantasia e utilização de efeitos visuais, o “Viagem a Lua” (1907) e anterior ao D. W. Griffith – que, por muitos cineastas, é considerado o “pai” do cinema narrativo. Ademais, Griffith foi responsável por disseminar ideologias *WASP*, intolerância religiosa e racial em seus filmes, como em “O nascimento de uma Nação” (1915), o filme é notório por seu impacto técnico e narrativo na evolução do cinema, introduzindo diversas técnicas cinematográficas inovadoras para a época, como o uso de close-ups, montagem paralela e movimentos de câmera.

No entanto, “O Nascimento de uma Nação” também é amplamente criticado por suas representações raciais e sua apologia à supremacia branca. O filme retrata de maneira distorcida e prejudicial os afro-americanos e os membros da Ku Klux Klan, perpetuando estereótipos racistas e promovendo uma visão revisionista da Guerra Civil Americana e da Reconstrução. Griffith glorifica a Klan como heróis que restauram a ordem e a supremacia branca após a abolição da escravidão, ignorando a violência, a opressão e o terror que a organização infligiu às comunidades negras.

Já a cineasta pioneira Alice Guy, diferentemente desse diretor problemático, foi a primeira a trazer diversidade para o cinema. Alguns dos seus filmes tinham elenco interracial, o

que não era comum na época. Em 1912, ela produziu e dirigiu o primeiro filme da história com um elenco inteiro de pessoas negras. Era uma comédia que retratava famílias negras de classe média sem preconceitos ou uso de estereótipos. Blaché é uma figura fundamental na história do cinema por várias razões, e suas contribuições para as técnicas cinematográficas são destaques de seu tempo. Sua obra tem significância por explorar e experimentar a linguagem cinematográfica durante os primórdios do cinema.

Figura 1: Alice Guy Blaché no documentário *Be Natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo* (2018).



Fonte: Machado, 2019.

Alice foi pioneira na indústria do cinema em muitos aspectos: fez experimentos como passar o filme e a trilha

sonora de trás para frente e usou efeitos especiais como dupla exposição e técnicas de máscaras. Experimentou também com técnicas de colorir o filme à mão, frame por frame. Ela foi a primeira a filmar uma narrativa em locação. O *cameraman* que acompanhou ela nessa empreitada se chamava Herbert Blaché, com quem se casou posteriormente.

Assim, casaram-se e foram morar em Nova Iorque, onde a Alice abriu seu próprio estúdio de cinema, Solax. Lá, ela produziu e dirigiu comédias, filmes de guerra, tramas familiares e dramas românticos. Isso foi antes de Hollywood existir, e o estúdio Solax era o maior dos Estados Unidos e produzia um filme por semana.

Alice Guy Blaché inventou a função do diretor, nunca havia existido um diretor de cinema antes dela. Ela também escreveu o primeiro roteiro de cinema da história e inventou o cinema de ficção como ele é hoje, com atuações realistas. Naquela época do cinema mudo, os cineastas contemporâneos da Alice faziam filmes com atuações muito teatrais e os atores que vinham do teatro estavam acostumados com essas interpretações mais exageradas. Por isso ela espalhava placas pelo estúdio dela que diziam: “seja natural”.

A primeira direção de filmes de ficção em massa foi dirigido, roteirizado, produzido e editado por uma mulher, que também teve seu próprio estúdio e produziu muito mais filmes do que o respeitado e devidamente lembrado por ser o ilusionista ou o mágico do cinema George Méliès, considerado o precursor dos efeitos especiais e do *Storyboard*. Porventura, Alice se inspirou nos irmãos Lumière, reconhecidos pela história patriarcal que culminou em ocultá-la da história do cinema mundial.

Segue, analiticamente, as múltiplas razões pelas quais seus filmes são importantes para as técnicas cinematográficas: Inovações narrativas - Alice Guy Blaché foi pioneira na utilização do cinema ficcional, produziu um dos primeiros filmes narrativos da história, como "A Fada dos Repolhos" (1896), que é considerado um dos primeiros filmes de ficção; Em suas obras, experimentou a estrutura narrativa, contando histórias curtas e coesas através do novo meio; Aliás, inovou com o uso de efeitos especiais: em filmes como "O Mundo Louco" (1905), Guy Blaché explorou efeitos especiais rudimentares da época para criar cenas de viagens espaciais e transformações. Isso demonstrou sua disposição para explorar os limites das técnicas disponíveis na época; Outra contribuição de Blaché foi a exploração do colorido: Em um período em que a maioria dos filmes era em preto e branco, Alice produziu filmes coloridos à mão, como "A Valsa

Esmeralda" (1899), que demonstraram sua experimentação com a colorização manual de filmes e ainda, a utilização de gêneros fílmicos diversos: trabalhou em uma ampla gama de gêneros, desde comédias a dramas, passando por filmes educativos e documentários.

Figura 2: Frame em que Alice Guy Blaché atua e dirige em "A Fada dos Repolhos" (1896). Fonte: Machado, 2019.

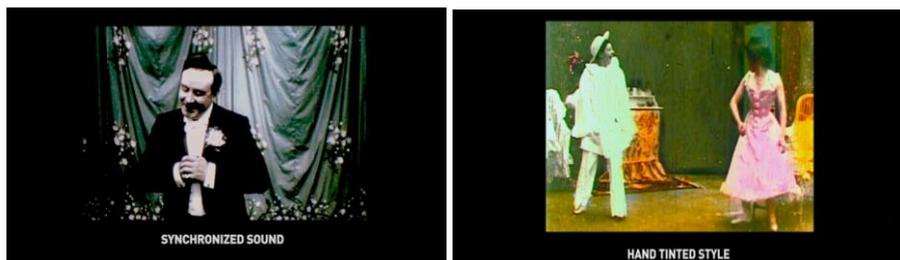


Fonte: Documentário "*Be Natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo*" (2018).

Isso contribuiu para expandir a compreensão do potencial do cinema como meio artístico e informativo. Foi também precursora em técnicas de edição: desempenhou um papel importante no desenvolvimento da montagem, foi uma das primeiras a usar cortes para contar histórias paralelas e

manipular o tempo, como em “A Vida do Cristo” (1906), que é considerado um dos primeiros exemplos de montagem paralela.

Figura 3 e 4: Frames mostram as inovações técnicas como coloração manual e sonorização de Blaché no cinema.



Fonte: documentário “*Be Natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo*” (2018).

Além disso, ousou da abordagem criativa ao cinema: ao longo de sua carreira, ela continuou a experimentar e inovar, muitas vezes desafiando as convenções estabelecidas da época. A diretora e produtora contribuiu para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao explorar diferentes ângulos de câmera, movimentos de câmera e composições visuais, além de ser responsável pela sincronização de áudio.

E por fim, colaborou para o embrião do empoderamento feminino: como uma das primeiras cineastas

mulheres, Alice Guy-Blaché abriu caminho para outras mulheres na indústria cinematográfica e inspirou a inclusão de mais perspectivas femininas na criação de filmes como em “Os Resultados do Feminismo” (1906). Em resumo, os filmes de Guy são importantes para as técnicas cinematográficas porque ela foi uma pioneira que explorou várias facetas do cinema ainda em sua infância como meio artístico. Suas inovações narrativas, experimentações técnicas e sua disposição para quebrar barreiras contribuíram significativamente para a evolução do cinema como forma de arte.

No entanto, o documentário “*Be Natural: a história não contada da primeira cineasta do mundo*” (2018), demonstra o apagamento de uma personagem tão indispensável como Blaché. A cineasta não teve reconhecimento e caiu no esquecimento em sua terra natal, após a morte de seu marido, quando Alice voltou para a França com seus filhos e acabou por finalizar suas produções, exaustivamente, dedicando-se ao lar e família, como as demais mulheres de sua época. Ademais, seus filmes foram perdidos e alguns não levaram sequer seu nome, e sim o do assistente de direção, pelas razões aqui descritas.

Todavia, a luta das pioneiras do audiovisual não foi em vão. Dessa forma, perpassando pela linha temporal, temos

diversas mulheres marcaram presença e foram destacadas no cinema mundial, como foi o caso de Lois Weber. A cineasta considerada a principal diretora e roteirista do início de *Hollywood*. Ela começou sua carreira ao lado de seu marido, Phillips Smalley e iniciaram no cinema por volta de 1907, utilizando o nome do coletivo *The Smalleys*. Em seus primeiros anos em estúdios como Gaumont e Reliance, eles atuaram lado a lado na tela e codirigiram roteiros escritos por Weber. Durante esse período, Weber fez uma série de filmes, que debatiam pena capital em “*The People vs. John Doe*” (1916), abuso de drogas em “*Hop, the Devil's Brew*” (1916), pobreza e igualdade salarial em “*Shoes*” (1916) e por fim, contracepção em “*Where Are My Children?*” (1916) e “*A mãe que balança o berço*” (1917).

(continua na próxima página)

Figura 5: A pioneira diretora, roteirista e atriz fotografada em 1925.



Fonte: Getty Images.

A diretora solidificou sua carreira em 1917, quando deixou a Universal para formar sua própria empresa, *Lois Weber Productions*. Percebe-se e serão mencionadas posteriormente, o padrão das diretoras abrirem suas próprias produtoras para terem lugar no mercado. Weber negociou distribuição lucrativas com a Universal, tornando-a, por um tempo, a diretora mais bem paga de *Hollywood*, segundo a *Photoplay*.

Em sua produtora, contornou a censura da época em favor de produções mais íntimas, focadas no casamento e na domesticidade. Assim, sua criatividade e energia focaram em experiências das mulheres como no filme *What Do Men Want?* (1921), “Esposas muito sábias” (1921) e *The Blot* (1921). Assim como Blaché, transcendeu as técnicas de

produção em massa tipo fábrica, empregadas nos grandes estúdios, experimentando diferentes métodos de trabalho em locações e em sua maioria em sequência narrativa (*apud* Weber, 1917, 417).

Figura 6: Dorothy Arzner dirigindo *Merrily We Go to Hell* (1932).



Fonte: Geller, 2023.

Outra importante cineasta do início do século 20 foi Dorothy Arzner, cuja carreira cinematográfica se deu de 1919 a 1943. Nos anos da primeira onda feminista, recebeu atenção acadêmica significativa de críticas de cinema e teóricas *queer* que atraem-se por esta cineasta pioneira tanto por suas produções quanto pelas possibilidades críticas pelas abordagens feministas.

Arzner foi a primeira mulher a se tornar membro do Sindicato dos Diretores Americanos, em 1936. Além disso,

trabalhou como roteirista, editora e diretora na Paramount e por lá. Seus filmes abordavam temáticas LGBTQIAP+ e suas personagens femininas eram sempre muito fortes, livres e independentes. Contudo, o Código Hays entrou em vigor em 1930 passou a censurar os filmes. Após sua saída da Paramount, em 1932, e começou a trabalhar como diretora independente e lançou carreira de várias atrizes famosas como Katharine Hepburn e Lucille Ball. Na década de 1930, era a única cineasta mulher que continuou trabalhando em *Hollywood* e também inventora do microfone *boom*¹⁴, porém a inovação acabou sendo patenteada por outra pessoa.

A relação entre o gênero e produção cinematográfica nos filmes inspiraram as primeiras críticas feministas ao cinema, como no ensaio seminal de Claire Johnston, de 1973. A obra de Arzner continua a fascinar os críticos, e muitos de seus filmes mudos e sonoros ainda existem e estão disponíveis na plataforma do *Youtube* para apreciação.

Situar o seu trabalho na indústria no período silencioso e sonoro nos auxilia na compreensão de suas modo de sobrevivência em um período patriarcal e heteronormativo e das atitudes em relação a representação lésbica em

¹⁴ Microfone direcional utilizado em sets de filmagem para capturar o áudio limpo.

Hollywood nas décadas de 1920 a 1940, quando ainda não havia essa discussão calorosa como é atualmente.

Dorothy Arzner escreveu o roteiro de filmagem de “*Old Ironsides*” (1926), que também cortou e editou e também escreveu e dirigiu um longa-metragem para a Columbia, mas permaneceu na Paramount quando teve a oportunidade de dirigir um filme prestígio. Após quatro longas-metragens mudos produzidos para a Paramount — “*Fashions for Women*” (1927); “Dez Mandamentos Modernos (1927); Pegue seu Homem” (1927) e “*Manhattan Cocktail*” (1928), foi responsável pelo primeiro filme sonoro do estúdio, estrelado por Clara Bow, “*The Wild Party*” (1929), cuja versão muda também editou.

Por fim, deve-se ressaltar a última e mais próxima do século XXI, a diretora e atriz Cléo De Verberena. Brasileira, da cidade de Amaparo, no interior de São Paulo, foi pioneira por ter sido a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no Brasil: “O Mistério do Dominó Preto”, em 1930. Atriz do teatro de revista, Cleo de Verberena revolucionou o cinema nacional ao produzir essa obra fílmica em um período de difícil acesso ao cinematógrafo no território brasileiro. Para realizá-lo, ela e o marido venderam jóias e propriedades para importar equipamento da França e montar a ‘*Épica Film*’.

Figura 7: Jornal da época destacando Cléo de Verberena.



Fonte: memoria.bn.br

FIGURA 8: Cleo de Verberena fundou em São Paulo a EPICA-FILM.



Fonte: Cléo de Verberena: Mulheres do Cinema Brasileiro.

Realizado em 1930, o filme que escreveu, produziu, dirigiu e atuou, junto a seu marido, Laes Mac Reni, que o co-

protagoniza, “O Mistério do Dominó Preto” é o único filme que dirigiu, já que o seu segundo projeto, “Canção do destino”, não foi concluído. Cleo de Verberena ainda marcou sua presença no cinema brasileiro, assinando o roteiro de “Casa de caboclo”, filme dirigido por Augusto Campos em 1931. Em 1934, após a morte de seu marido, ela fechou a sua produtora e abandonou os cinemas.

No Brasil e no mundo se discute a questão racial atualmente, mas a história negra também é negligenciada na sociedade, como é o caso da primeira mulher negra a dirigir um filme no Brasil, Adélia Sampaio, que dirigiu o filme “Amor Maldito” (1984). (Melo, 2023). Dessa forma, é possível ter uma dimensão de como além do machismo, também há a discriminação racial que tornam as dificuldades ainda maiores.

Considerações Finais

A questão de gênero feminino no recorte audiovisual é fundamental para entendermos o que é negado às mulheres, além de tudo o que já foi mencionado. A cultura imposta pelo patriarcado é eficiente em retirá-las do que nos é de direito como a sétima arte. Percebe-se essa exclusão a partir da investigação, onde surgem os questionamentos como o de

onde estavam as mulheres quando inventaram o cinema? Quando inventaram *Hollywood*? Quando o audiovisual virou parte essencial da vida contemporânea? Pois a resposta está aqui, estiveram e sempre estarão em cada uma dessas situações, mas com um significativo esforço a mais do que o sexo oposto.

No quesito *Hollywood*, lá estavam as mulheres pioneiras em dirigir e roteirizar filmes, quando o audiovisual ainda não era lucrativo. Na medida em que foi se tornando hoje o que é, homens passaram a inserirem-se de forma esmagadora nessa indústria. Em resposta à última pergunta, diversas diretoras faziam e fazem filmes de qualidade, porém, sem o devido reconhecimento. Isso porque muitas vezes a população não tem nem acesso a seus filmes ou se os assistem, não têm conhecimento de quem os fez, simplesmente pelo fato da desvalorização delas no mercado. Fato esse que pode ser exemplificado no Brasil com as poucas diretoras conhecidas, como Anna Muylaert, devido a sua grande repercussão em festivais no exterior e Petra Costa, autora de “Democracia em Vertigem”, que fez sucesso quando recebeu uma indicação ao Oscar.

O cinema é uma arte majoritariamente dominada por homens. Só 4% dos diretores de Hollywood entre 2016 e 2017 foram mulheres. E em 2017, as mulheres

representavam a 17% de todos os roteiristas, produtores, diretores, cineastas... Só existiu 3 mulheres que ganharam Globo de Ouro de melhor direção, Barbra Streisand, Chloé Zhao e Jane Campion e só existiram 8 mulheres até agora que foram indicadas a esse prêmio. Aliás, no ano de 2021 foi um marco na história da premiação do Globo de Ouro, pois pela primeira vez, 3 mulheres foram indicadas à categoria de melhor direção. Foram elas: Emerald Fennell, Regina King e Chloé Zhao, que fizeram história no Globo de Ouro deste ano.

E quando se fala do Oscar, o número é ainda menor. Lina Wertmüller foi a primeira diretora a ser indicada ao prêmio de melhor direção, em 1977, pelo filme “Pasqualino Sete Belezas”. Após quase 20 anos, outra mulher apareceu na concorrência para levar a estatueta: Jane Campion, que foi reconhecida pelo renomado filme “O piano”. Em 2004, mais uma mulher conquistou esse feito: Sophia Coppola foi nomeada na categoria de melhor direção com a obra “Encontro e Desencontros”.

Coppola não conquistou o prêmio, mas não saiu de mãos vazias, pois a mesma levou o Oscar de Melhor Roteiro Original. Finalmente, em 2010, tivemos a primeira mulher vencedora do Oscar de “Melhor Direção”, Kathryn Bigelow, pelo filme “Guerra ao Terror”, este também levou para casa o prêmio de Melhor Roteiro Original e Melhor Filme, já

considerado um clássico moderno no gênero.. A quinta mulher a ser indicada por melhor direção, foi Greta Gerwig, por “*Lady Bird*”, um filme bastante aclamado pela crítica, que concorreu não somente como “Melhor Filme”, mas também em outras 4 categorias, porém, apesar do sucesso, o filme saiu sem nenhuma estatueta.

Em 2021, houve um grande feito na história do cinema feminino, pois pela primeira vez na história do Oscar, duas mulheres foram indicadas à premiação concorrendo na categoria de Melhor Direção. Emerald Fennell ganhou reconhecimento pelo filme *Bela Vingança* nas categorias não só de Melhor Direção, mas também de Melhor Roteiro Original, que foi escrito por ela. Além disso, o filme concorreu a outras categorias, como Melhor Filme e Melhor Atriz. Chloé Zhao foi a segunda diretora nomeada e esta, se tornou a segunda mulher a levar o Oscar de Melhor Direção pelo filme “*Nomadland*”. A diretora de descendência asiática a conquistar o prêmio de “Melhor Filme”. Após esse marco no cinema, em 2022, Jane Campion foi a única mulher indicada pelo grande sucesso entre as críticas, “*Ataque dos Cães*”, Campion tornou-se a terceira diretora a conquistar o Oscar de Melhor Direção.

Em linhas gerais, poucas diretoras, roteiristas e produtoras são ao menos conhecidas no meio audiovisual,

principalmente no Brasil, que perde inclusive para países que estão atrás nos direitos femininos como a Índia. Todavia, a exemplo das mulheres destacadas no presente artigo, há um cenário muito maior de mulheres produzindo no audiovisual cada vez mais, desviando-se de obstáculos promovidos pelo machismo estrutural no audiovisual, de modo que elas insistem e persistem inspirando e sendo inspiradas.

Referências Bibliográficas

APESAR dos sucessos de bilheteria, estudo aponta que mulheres são minoria em cargos importantes no cinema. In: **Rolling Stone Brasil**, 21 mar. 2024. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/cinema/apesar-dos-sucessos-de-bilheteria-estudo-aponta-que-mulheres-sao-minoria-em-cargos-importantes-no-cinema/>. Acesso em: 25 mar. 2025.

BOZE, Hadleigh. **Hollywood Lesbians**. Nova York: Barricade Books, 1994.

CLÉO de Verberena. **Mulheres do Cinema Brasileiro**. Disponível em: <<https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/428/cleo-de-verberena/4>> Acesso em: Out. 2023.

CARYN, James. Lois Weber: a pioneira diretora de cinema que chocou o mundo. **BBC News Brasil**, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-47969508>> Acessado em Out, 2023.

FERNANDES, Amanda Lopes, Magno, Maria Ignês Carlos. O Silêncio Na História do Cinema Em Face De Alice Guy Blaché. **Intercom: Sociedade Brasileira De estudos Interdisciplinares Da Comunicação**. Belém, 2019.

GELLER, Theresa L. Dorothy Arzner. In: **Senses of Cinema**, Issue 26, 2003. Disponível em:

<https://www.sensesofcinema.com/2003/great-directors/arzner/>. Acessado em: Out. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque De. **Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política E universidade/ 1ª Ed.** — São Paulo: Companhia Das Letras, 2018.

JOHNSTON, Clara. O Cinema Feminino Como Contra-cinema. In: **Notas Sobre O Cinema Feminino** .Londres: Sociedadepara A Educação Em Cinema E Televisão, 1973. 24-31.

Judith Mayne. Direção: Dorothy Arzner. Bloomington: Indiana University, 1994.

LUGONES, María. Estudos Feministas: Rumo A Um Feminismo Descolonial. In: **Revista Hypatia**, N. 4. Florianópolis, 2014.

MACHADO, Sandra De Souza. **Entre Santas, Bruxas, Loucas E Femmes Fatales: (más) Representações E Questões De Gênero Nos Cinemas.** 1 Ed. – Curitiba: Appris, 2019.

MELO, Thaís. **As dificuldades enfrentadas pelas mulheres no audiovisual.** A desigualdade de gênero segue se fazendo presente no mercado de audiovisual. Disponível em: https://filminbrasil.com/dificuldades_mulheres_audiovisual/. Acessado em: Out/2023.

RAGO, Margareth. **Feminizar É Preciso:** Por Uma Cultura Filógena. São Paulo: São Paulo Em Perspectiva, 2001.

REMONT, Fritzi. The Lady Behind the Lens. In: **Motion Picture Magazine**, New York, v. 15, n. 3, p. 59-61, 126, maio 1918.

RODRIGUES, Tamires. Dia Internacional da Mulher: relembre as indicadas para Melhor Direção no Oscar. **Jornal**

de Brasília. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/blogs-e-colunas/hashtag-cinema/dia-internacional-da-mulher-relembre-as-indicadas-para-melhor-direcao-no-oscar/>.

SELO, Shelley. **Lois Weber in early Hollywood.** Berkeley: University Of California Press, 2015.

O TEXTO POÉTICO NOS QUADRINHOS

Ivan Carlo Andrade de Oliveira¹⁵

Introdução

“Ninguém mais lê poesia hoje em dia. Ela ainda é a coisa mais fácil de ser publicada e a última que as pessoas irão querer ler, talvez porque nas escolas tiveram que decorar dezenas de ‘mestres’ parnasianos, empurrados garganta abaixo por velhos professores, e acabaram concluindo que poesia é isto. Em Monstro do Pântano você pode não ter boa poesia, mas há alguma poesia aqui que as pessoas podem ler, gostar, e, quem sabe, ver como a poesia pode ser conectada a um mundo de idéias. É possível devolver poesia – e política – às pessoas através deste meio” (Moore, 1990)

Os tempos em que a poesia se restringia a versos obedecendo a uma métrica específica, normalmente com versos rimados ficara para trás. Hoje em dia uma ampla variedade de textos é considerada poesia. Dentro dessa visão

¹⁵ Doutor em Arte e Cultura Visual pela UFG. Professor do curso de Jornalismo da Unifap. E-mail: profivancarlo@gmail.com.

mais ampla do fazer poético, até mesmo uma história em quadrinhos pode ser considerada poética. A citação acima, de Alan Moore, publicada no número 10 da revista Monstro do Pântano (editora Abril) reflete exatamente sobre isso. Segundo o autor inglês, as histórias em quadrinhos não só podem ser veículos de textos literários, mas também podem ser um fator que desperte o interesse das pessoas pela poesia.

O poético nas HQs passou por um longo percurso, que inicia, provavelmente, na década de 1970, quando alguns autores influenciados pelo movimento hippie consideraram que as HQs eram um campo de experimentação não só visual, mas também literária. Posteriormente, roteiristas como Alan Moore e Neil Gaiman, desenvolveram o texto poético a níveis então não alcançados até então e influenciaram diversos outros autores, inclusive no Brasil.

O Brasil, aliás, já havia tido um pioneiro no texto poético nos quadrinhos, o paranaense Nelson Padrella.

O objetivo deste artigo é analisar como o texto poético aparece nos quadrinhos a partir da análise da obra de três autores nacionais: o já citado Nelson Padrella, Gian Danton e Edgar Franco, este último representante do sub-gênero poético-filosófico. Para isso serão analisadas obras de cada autor, escolhidas por suas características poéticas.

A poesia

Segundo Décio Pignatari (1989, p. 8), “A palavra ‘poeta’ vem do grego ‘poietes = aquele que faz’. Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério”. Para esse mesmo autor, o poeta faz linguagem fazendo poema, de forma que ele está sempre criando e recriando a linguagem.

Ainda na Grécia, Platão definia a poesia como estímulo emotivo:

a parte da alma que, em nossas desgraças pessoais, tentamos refrear, que tem sede de lágrimas e gostaria de suspirar e lamentar-se à vontade – pois é essa a sua natureza, é justamente a parte que os poetas dão satisfação e prazer. (Platão *apud* Abbagnano, 2012, p. 894- 895)

Já Aristóteles acreditava que a imitação poética tem validade cognitiva superior à imitação historiográfica, porque a poesia não representa as coisas como são, mas as coisas possíveis, de acordo com a verossimilhança e necessidade. Por esse motivo, a poesia é “mais filosófica e elevada que a história, porque exprime o universal, enquanto a história exprime o particular” (Aristóteles *apud* Abbagnano, 2012, p. 895).

Fernando Paixão (1982), analisando a poesia “Os aviões abatidos são cruzeiros caindo do céu”, de Mário Quintana, explica que o poeta consegue resumir sua visão e transmiti-la com impacto para o leitor. Já um general, um filósofo ou um historiador mal conseguiriam esboçar o início de seu pensamento em apenas duas linhas. Para o mesmo autor, o que importa na poesia não é a veracidade dos fatos, mas estar escrevendo aquilo que sente, em palavras que transmitam sua visão de mundo. A matéria-prima do poeta é seu sentimento a respeito do mundo. Dessa forma, mesmo em poucas palavras ele é capaz de expressar esses sentimentos.

Leonardo Pogliã Vidal e Murilo Ariel de Araujo Quevedo (2023) lembram que o sentido da poesia é um sentido sempre por fazer.

A poesia, assim, pode ser relacionada ao poema, enquanto gênero, mas também a um “conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição denominado „poesia”(…). Dessa forma, há poesia em tudo que não é poesia, bem como pode não haver poesia no que se chama poesia. O poético, e a partir daqui será usado como distinção do termo poesia enquanto gênero, pode ser encontrado tanto dentro do poema como fora dele, em outras manifestações artísticas que não a poesia.

Ambos os autores, assim como Bennett (2023) e Santos (2023) lembram que a linguagem dos quadrinhos tem, por si, só características poéticas. Décio Pignatari (1989) alerta que além dos poemas textuais, existem os poemas semióticos, sem palavras, que podem ser apenas desenhados, ou montados na forma de desenhos, o que abre a possibilidade dos quadrinhos como poesia.

Não é de se espantar, portanto, que seja encontrada poesia nos quadrinhos, uma vez que a própria linguagem quadrinística pode ser considerada poética. Mas aqui queremos analisar um aspecto específico dessa relação: quando o texto dos quadrinhos é também poético, algo que faremos nos capítulos seguintes.

Nelson Padrella

Padrella nasceu no Rio de Janeiro, em 1938. Sua relação com os quadrinhos começou quando ainda nem sabia ler e os pais traziam para casa os suplementos *Gibi*. No final dos anos 1960 começou sua carreira literária. Ele e outros intelectuais paranaenses foram uns dos primeiros a lançar um livro de ficção criticando o golpe militar de 1964.

Sete de Amor e Violência trazia trabalhos de sete escritores comunistas porque era

comunista todos aqueles que criticassem a nova ordem. Foi minha primeira ficção publicada. Depois vieram outros livros, prêmios nacionais e estaduais. Até o lançamento de Meu Bimbim, prêmio Melhor Paranaense em concurso nacional. (Padrella apud Oliveira, 2023)

Em meados da década de 1970, Padrella soube que a Grafipar estava contratando artistas e escritores e procurou o dono da editora. Levou um roteiro que foi devolvido com a observação de aquela era uma editora erótica e o texto escrito por ele até uma madre superiora poderia escrever. “Isso mexeu com os meus brios e a partir dali depravei geral, para gáudio da HQ e desgáudio da caretice da época”. (Padrella apud Oliveira, 2023)

Com o tempo, o texto começou a agradar e os desenhistas começaram a pedir roteiros especificamente dele. Até mesmo artistas que preferiam trabalhos com roteiros próprios, como Júlio Shimamoto, pediam roteiros de Padrella.

Segundo Franco de Rosa, Padrella era o roteirista mais desenhado da Grafipar e também o preferido dos leitores:

Seus textos de HQ são bastante intelectualizados e inteligentes, absolutamente despreconceituados e recheados de sutilezas. O talento de Padrella está presente até nos seus trabalhos mais corriqueiros. E um hábil trocadilhista, sabe usar o duplo sentido como ninguém. Padrella é muito reservado.

Mas é extremamente culto. E escreve tremendamente bem. É um gênio. (Rosa *apud* Danton, 2012, p. 74)

Padrella era o único roteirista da casa a trabalhar com o público homossexual, ou guei, como se falava na época. Ele percebeu que esse era um tema no qual se destacava dos colegas. Suas histórias, sensíveis, fugiam da abordagem preconceituosa do período. “Descobri que havia uma demanda para esse tipo de histórias e que ninguém estava fazendo algo do gênero” (Padrella *apud* Danton, 2012, p. 75).

Playgay, uma revista lançada pela editora Grafipar, destinada a esse público, tinha quase que só histórias do Padrella. Nessas histórias ele já exercitava a verve poética, dando suavidade ao tema erótico.

Na história “Playgay”, um personagem se lembra da relação com o outro, que oscila entre amizade e amor romântico.

O próprio ritmo narrativo da história, desenhada por Mozart Couto, é um ritmo lírico. A primeira página tem apenas três quadros. No primeiro deles, René está deitado, nu de costas. O local está escuro, mas percebemos a chuva escorrendo pela janela de vidro (como veremos adiante, a chuva é um elemento poético constantemente repetido na obra de Padrella). A imagem seguinte mostra o outro personagem, Miguel, aproximando-se, em meio à chuva. O

leitor fica na dúvida: aquela é uma imagem em tempo real ou uma recordação do personagem? A imagem volta para René e sua expressão é de alguém que se recorda. Um balão sem indicação do autor da fala se estende pelo painel: “Miguel... Miguel...”.

A preocupação do desenho e do texto não é narrar algo, mas expressar um sentimento, o saudosismo do personagem.

Esse eu lírico, que é expresso principalmente como imagens na primeira página, desloca-se para o texto na segunda página.

Figura 1: Em “Playgay”, o texto joga com metáforas.



Fonte: Playgay, 1982.

A imagem mostra a avó estendendo uma toalha de piquenique no chão enquanto duas crianças (Miguel e René se aproximam ao fundo). Mesclada a essa imagem, a figura de René, deitado como na sequência anterior, recurso usado para demonstrar que esse quadro é uma recordação do personagem (outro recurso como o mesmo objetivo é requadro com linhas desenhadas de forma livre, sem régua).

O texto diz:

Deito de comprido sobre tua pele alva como uma toalha de linho, e de repente estou na infância. Minha avó estende a toalha onde se escondem guloseimas. O ar está cheio de borboletas. O dia é sábado. Na tarde quente, cruzam-se vozes de parentes vivos.

Segundo Oliveira (2023), “O texto joga com a metáfora. O corpo do outro, René, é como a toalha de linho que esconde guloseimas, misturando prazeres sexuais com culinários”. Além disso, a ambientação trazida pelo texto é uma ambientação poética, que estimula os sentidos os leitores: o ar cheio de borboletas, a tarde quente, as vozes dos parentes...

Até mesmo quando a história envereda pela sexualidade (vale lembrar que *Playgay* era uma revista

erótica), o tom poético, repleto de metáforas, permanece, como se pode observar no texto: “Permissão de abrir teu corpo como uma romã, separar tuas pernas com uma ternura que você não imaginava em mim. Enlear minhas mãos em teus cabelos, correr os dedos por tua espinha dorsal”.

Um clima semelhante tem a história Lembranças, também com roteiro de Padrella e desenhos de Rodval Matias.

Aqui faço um parêntese. Essa história, lida no início da minha carreira como roteirista de quadrinhos, foi a que me mostrou que não só era possível fazer poesia na forma de quadrinhos como também que isso era possível até mesmo em uma história erótica. Essa compreensão foi uma influência fundamental sobre meu texto.

A história começa com um rapaz ainda jovem andando na chuva. Ele para na frente de uma casa e olha pelo portão aberto.

O texto diz:

Chove muito... e a chuva é a mesma daquele dia... era setembro ou outubro, não lembro direito. Ainda o frio do inverno pairava nas tardes e nos jardins de Curitiba. Eu encontrei você no portão de sua casa, disse “olá”, com displicência, assim como quem vai embora... você sorriu!.

O poético já aparece na frase “o frio do inverno pairava nas tardes e nos jardins de Curitiba”, que mescla, na mesma frase tempo (tardes) e local (jardins). Como explica Pignatari (1989), poeta é aquele que cria a linguagem, usando as palavras de forma pouco convencional.

Mas é preciso destacar que o texto não vem sozinho, ele está em consonância com as imagens e, ao analisarmos o texto em conjunto com a imagem o aspecto poético do texto se amplia, em especial o último quadro em que a imagem do personagem olhando, saudoso e triste, para o portão aberto, é acompanhando apenas da legenda “... você sorriu!”. A imagem, acompanhada desse texto curto, composto de apenas duas palavras, transmite com perfeição o sentimento de solidão e saudosismo do personagem. A poesia aqui é tanto visual quanto literária, à semelhança dos poemas semióticos aludidos por Décio Pignatari.

(continua na próxima página)

Figura 2: Em Lembrança, Padrella apela para o sentido do olfato para criar um clima poético.



Fonte: Padrella; Matias, 1991.

É de se destacar que a chuva, pelos exemplos analisados, é um elemento fundamental na poética de Nelson

Padrella, sendo associada tanto a lembranças quanto ao erotismo.

A página dois apresenta a lembrança do personagem, o que é indicado pelo requadro irregular. A imagem do primeiro quadro mostra a frente da casa, o portão aberto, mas agora vemos uma moça loira, estendendo a mão, como se convidasse o rapaz a entrar.

O texto diz:

... e, sem dizer palavras convidou-me com um gesto meigo. Não resisti e disse sim com os olhos. . .
Saímos da chuva para dentro da sua casa que rescendia a aromas raros.
... cheiro de cravo e açúcar. Algo de baunilha e infância.

Aqui, texto e imagem evocam lembranças agradáveis. O roteirista-poeta brinca com as palavras para destacar essa sensação: “cheiro de cravo e açúcar, algo de baunilha e infância”. Existe uma figura de linguagem chamada sinestesia em que se os sentidos se confundem (como por exemplo, sentir o cheiro de uma cor), mas Padrella inventa algo novo: ele mistura sentidos (o olfato – cravo, açúcar, baunilha) com uma idade (a infância).

Os aromas da casa remetem ao café que ela está preparando, mas também são simbólicos: o cravo insinua sexualidade e afrodisíaco (vale lembrar que um pouco antes

fizera sucesso uma novela chamada *Gabriela Cravo e Canela*, que se destacava exatamente pela protagonista sensual interpretada por Sônia Braga). A baunilha, como o próprio texto diz, representa infância, ingenuidade, dando a entender que essa teria sido a primeira relação sexual do garoto.

Na terceira página temos novamente um texto que se aproxima da poesia e que surpreende o leitor pelo inusitado: “Meus olhos procuravam os teus com frequência. Mas foram nossas bocas que se encontraram primeiro”.

A história se desenvolve no sentido erótico, mostrando a relação sexual entre o casal, mas embora o desenho se torne explícito, o texto guarda ainda o sentido lírico, com expressões como: “Seu corpo rosado de menina cheirava amor... com cravo e baunilha”.

Percebe-se aqui a repetição, um recurso comum da poesia. O roteirista poeta repete os aromas que antes se referiam à casa, mas agora, estes mesmos aromas se referem ao corpo da mulher amada.

Em outro trecho, a repetição é textual: “Era setembro ou outubro, não me lembro bem. Só lembro que depois de tanto tempo, passei pelo portão de sua casa e você estava lá...”

O objetivo com essa repetição é cimentar essas sensações no leitor.

Gian Danton

Embora nem de longe tenha alcançado a qualidade de Nelson Padrella no poético, eu busquei que os textos de minhas histórias refletissem esse aspecto.

Essa característica foi explorada principalmente nas histórias eróticas como forma de tornar o tema menos vulgar e mais autoral.

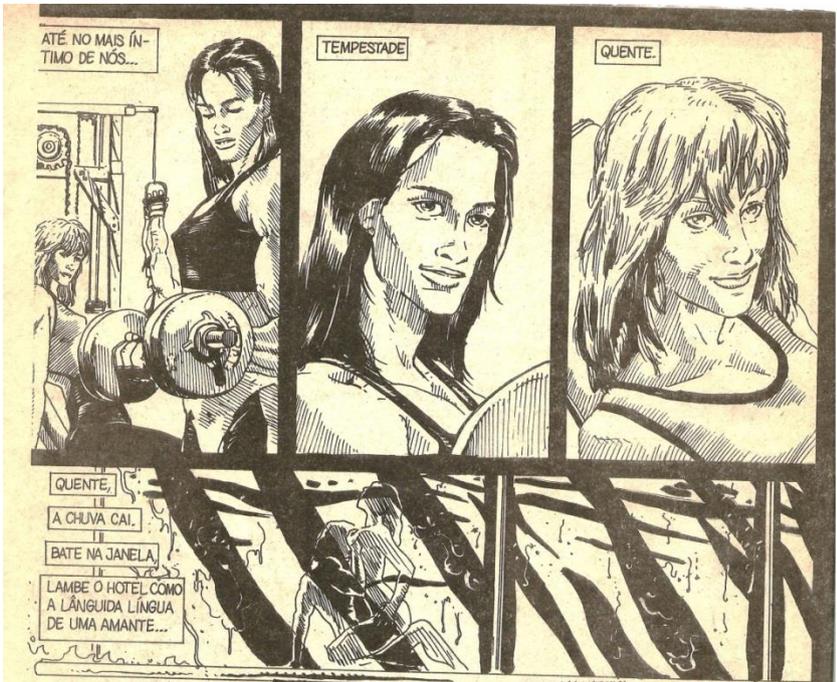
Uma das histórias em que usei o recurso foi “Refrão de Bolero”, publicada em *Quadrinhos Eróticos 2*, da editora Nova Sampa. Na trama, a personagem Ana viaja para Belém e lá conhece uma moça na academia do hotel. A HQ inicia com a relação entre as duas. A chuva, característica marcante da capital paraense, torna-se uma metáfora do sexo:

Ela era assim, como raios atravessando a
noite...
Cortando o céu em meio ao furor da água
caindo...
E castigando o solo quente...
Nuvens negras se aproximam e
retumbam...
O vento forte e úmido arrepiava os cabelos e
penetra fundo em cada canto...
A chuva cai.
Bate na janela.
Lambe o hotel, como a lânguida língua de
uma amante...

A chuva encontra o solo.
A temperatura cai.
Aqui não...
Quente.

Aqui temos várias características poéticas. Toda a sequência brinca com metáforas climáticas. A chuva torna-se uma metáfora para a relação sexual (a chuva lambe o hotel). Também a distribuição do texto, em pequenos balões de legenda, caracteriza-se como uma verdadeira poesia visual, a exemplo do último quadro, apenas com as frases “Aqui não” e “Quente”.

Figura 3: Em “Refrão de Bolero”, o texto joga com metáforas climáticas.



Fonte: Danton, Nascimento, 1991.

Na mesma história há uma outra característica poética: a repetição. Logo início, Belém é apresentada como uma cidade de cartão postal.

Após a personagem ter sido assaltada, voltar ao hotel e descobrir que sua conta foi fechada e levaram todos os seus pertences, a expressão é não apenas retomada, como também resignificada.

Figura 4: A repetição é um recurso poético em Refrão de Bolero



Fonte: Danton, Nascimento, 1991.

A sequência visual mostra a personagem no cais de Belém, a mão pingando sangue na água, enquanto o texto diz:

Eu tinha uma bolsa.
Eu tinha um saldo milionário.
Eu tinha um pai...
Eu tinha um namorado e vários rapazes que se arrastavam por mim.
Eu tinha uma cama confortável.
Agora só tenho a roupa do corpo...
E um profundo corte na mão.
E uma cidade de cartão postal.

A repetição cria um ritmo para o texto ao mesmo tempo em que estabelece um contraste entre o antes e o depois. Se antes a personagem parecia ter tudo, agora ela não tem nada além de um corte na mão. Além disso, o objetivo aqui não é necessariamente narrar os fatos, mas mostrar os sentimentos de frustração e desespero da personagem. Repetida daqui, a expressão “cidade de cartão postal” é resignificada. Se antes o significado era de um local belo, paradisíaco, agora a expressão representa um local que parece bonito superficialmente, mas por trás dessa “beleza de cartão postal” esconde-se um local violento, o que não é divulgado nas propagandas oficiais.

Edgar Franco

Edgar Franco é um dos principais representantes do gênero quadrinístico conhecido como poético-filosófico, que ele nomeou e ajudou a criar.

Em entrevista realizada por mim e publicada em seu blog, ele afirmou que começou a escrever poesia ao mesmo tempo em que fazia suas primeiras incursões nos quadrinhos:

É curioso perceber como de forma natural o texto de minhas primeiras HQs já era contaminado pela verve poética, já com poucos balões e diálogos e narrações poéticas conduzindo a história. Penso que a gênese de meus quadrinhos nasceu impregnada pela minha paixão pela poesia, então, já nos primeiros anos em que comecei a publicar minhas HQs nos zines brasileiros sempre haviam comentários de que o que eu fazia não era quadrinhos, era “poesia ilustrada”, algo de que discordo veementemente, sempre foi quadrinhos, só que estava nascendo ali – comigo e outros pioneiros nessa mistura singular - o gênero poético-filosófico de quadrinhos, batizado posteriormente por mim em 1997. (Franco, 2023)

Edgar Franco, ou Ciberpajé, como se autodenomina, sempre leu poesia, que ele considera “a expressão literária mais pura, livre, explosiva, subjetiva e vibrante”.

A lista de poetas lidos por ele é grande:

Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Poe, Isidore Ducasse (Conde de Lautreamónt), Álvares de Azevedo, Augusto dos Anjos, Cruz e Souza, e posteriormente fui me abrindo para outras expressões poéticas encontrando grandes escritores como Ezra Pound, T.S. Eliot, Manoel Bandeira, até o choque e maravilhamento com o encontro com o *Rubaiyat*, do persa Omar Khayyam, um presente sagrado que ganhei de meu amado e saudoso pai Dimas Franco. Daí avancei para a poesia e aforística oriental, encontrando obras singulares como o *Tao Te King*, de Lao Tse, e o poema épico indiano *Maabárata*. Aprendi também a amar a poesia feita por meus contemporâneos e amigos, lendo-a em inúmeros zines e publicações independentes.

O gênero poético-filosófico foi batizado por ele para resolver uma insuficiência conceitual. Na década de 1980, na tentativa de classificar trabalhos recentes, entre eles os do próprio Edgar Franco, os editores de fanzines chamavam de “quadrinhos poéticos”. O termo poéticos-filosóficos surgiu da percepção de que esses quadrinistas também apresentavam trabalhos com a pretensão filosófica de levar o leitor a refletir sobre alguma questão existencial.

Segundo o pesquisador Elydio dos Santos Neto (2009), os quadrinhos poéticos-filosóficos apresentam três características: a intencionalidade poética e filosófica; histórias curtas que exigem uma leitura diferente da convencional e inovação na linguagem quadrinhística em

relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos.

Para o objetivo deste artigo serão analisadas duas histórias de Edgar Franco, “Híbrido Ícaro” e “Cerrado Ser”.

Cerrado Ser representa bem a característica do trabalho de Franco de unir um texto poético com poesia virtual. A história apresenta cinco ilustrações de página inteira de árvores do cerrado. Em todas elas, entre os galhos, surgem rostos, seja em troncos ou galhos. Essa em si já é uma estratégia poética chamada personificação, em que objetos inanimados ganham características humanas. O texto diz:

Criaturas centenárias, seres sencientes,
ancestrais
Vivendo em silêncio sua saga cósmica
Também em silêncio observando aquele
que lhe ceifa sem piedade
Esquecendo-se inocentemente da simbiose
profunda entre todas as espécies gaianas
E do conhecimento astral dos viventes que
penetram profundamente a carne da terra

É nítido que há uma intenção de trazer um ritmo poético ao texto, seja pela repetição de fonemas semelhantes (centenárias, sencientes, ancestrais), seja pela própria repetição de palavras (silêncio).

Mas há também um outro aspecto, e nisso a obra se assemelha muito ao que Décio Pignatari chamava de poesia semiótica: a correlação entre texto e imagem. Esse aspecto é caracterizado principalmente pela última página.

Dividida em duas partes, a imagem mostra na parte superior, o tronco e a copa de uma árvore sem folhas sob um fundo preto e uma lua ao fundo. Na parte de baixo, temos a raiz, como se separação entre os quadros fosse o nível da terra.

(continua na próxima página)

Figura 5: Texto e imagem se unem em uma poesia visual em “Cerrado Ser”.



Fonte: Franco, 2015

A raiz tem o dobro do tamanho do restante, tanto em largura quanto em comprimento, uma referência direta ao fato de que no cerrado, as árvores têm raízes muito profundas. O texto brinca com o sentido das palavras: “E do conhecimento astral dos viventes que penetram profundamente a carne da terra”. Assim, o conhecimento das árvores penetra a carne da

terra da mesma forma que as raízes penetram o solo. O texto aqui, só pode ser plenamente entendido em seu sentido poético na confluência com a imagem.

“Híbrido Ícaro” mostra uma mulher pós-humana, no traço lisérgico característico de Franco. Embora o tronco seja humano, as pernas parecem de peixe, o remete a personagem a uma sereia. Ela conversa com uma figura, mistura de elefante, borboleta e cavalo marinho. “Não fui projetada para o vôo...”. “Você está além daquilo para o que foi criada, acredite!”.

O diálogo, no qual o borbofante (o nome da criatura) tenta convencer a mulher a voar tem nitidamente motivação filosófica, embora já tenha trechos poéticos, como em: “Alto o salto, abissal o vôo, revelador o coito!”. O que chama atenção aqui não é apenas a rima (alto/salto), mas também a repetição estrutural nas frases “abissal o vôo, revelador o coito”, ambas construídas com adjetivo mais artigo mais substantivo.

(continua na próxima página)

Figura 6: Em “Híbrido Ícaro”, Edgar Franco usa a repetição como estratégia poética.



Fonte: Franco, 2010.

O texto, no entanto, torna-se muito mais poético a partir da página quatro, sem, no entanto, perder seu aspecto filosófico: “... só o mais profundo mergulho no ser pode desconfigurar os grilhões do ego parasita... para reconfigurarmo-nos ao útero planetário, onde reside a compreensão da existência uma e pluridimensional do tecido cósmico”.

Nota-se que o texto não tem nenhuma finalidade narrativa. Não se está narrando nada aí. O texto apenas reflete sobre o mundo e o faz de maneira poética. Mais uma vez, o texto só pode ser compreendido em sua intenção poética se visto em consonância com a imagem, que mostra a criatura híbrida mergulhando no que parece um mar. Esse mar, no entanto, acaba bruscamente, dando lugar a um fundo branco e uma bola (um planeta?) que se forma a partir de um respingo de água. A imagem mostra ali um ser (outra sereia) ligada a um cordão umbilical conectado ao mar. A imagem remete a um útero. É interessante notar aí que texto e imagem estão em plena sintonia poética.

Conclusão

O fazer poético não é caracterizado unicamente pelo gênero poesia e, da mesma forma, não é restrito por características formais estritas, como estrofes e rimas.

Como destacado por Fernando Paixão (1982), a matéria-prima do poeta é seu sentimento a respeito do mundo. O fazer poético cumpre, essencialmente, a função de expressar sentimentos, mas isso é feito de maneira específica, em que o poeta brinca com as palavras, seja repetindo elementos, seja repetindo configurações sintáticas, seja brincando com a expectativa do leitor, seja utilizando de metáforas. Essas e outras estratégias têm sido usadas por

diversos artistas de quadrinhos aqui representados em uma pequena amostra.

Ao se libertar da necessidade estrita de apenas narrar fatos, os quadrinhos se abriram para uma nova perspectiva, em que a poesia ocupa um lugar de destaque.

Como dito por Alan Moore, essa é uma forma de trazer a poesia de volta para as pessoas.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENNETT, Tamryn. Poesia em Quadrinhos além da arte sequencial. **Imagem [&] Narrativa Vol. 15, nº 2 (2014), p. 106-126.**

DANTON, Gian. **Grafipar, a editora que saiu do eixo**. São Paulo: Kalaco, 2012.

DANTON, Gian. **O roteiro nas histórias em quadrinhos**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.

FRANCO, Edgar. [Entrevista] O Ciberpajé e os Processos Criativos de Quadrinhos Poético-Filosóficos, por Gian Danton. Disponível em: <http://ciberpaje.blogspot.com/2023/09/entrevista-o-ciberpaje-os-processo.html>. Acesso em: 25 set. 2023.

MOURA, Matheus Moura. **Processos Criativos de Histórias em Quadrinhos Poético-Filosóficas**: investigação teórica e produção poética (manuscrito). 2013. 98 f. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

MOORE, Alan. Monstro do Pântano 10, São Paulo, Abril, 1990.

OLIVERA, Ivan Carlo Andrade de. Nelson Padrella: o poeta dos quadrinhos. **Imagiário!**, n. 5, p. 11- 28. Disponível em: <https://www.marcadefantasia.com/revistas/imaginario/imaginario01-10/imaginario05/imaginario-5.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2023.

QUEVEDO, Murilo Ariel de Araujo, VIDAL, Leonardo Pogliá. O poético em quadrinhos, o poético dos quadrinhos. **Memorare**, Tubarão, v. 6, n. 2, p. 140-154, jul./dez. 2019.p. 140 – 154.

SANTOS NETO, Elydio dos. **Os quadrinhos poético-filosóficos de Gazy Andraus:Provocações de uma visão crítica, espiritual e afirmativa da vida**¹. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0463-1.pdf>. Acesso em: 10 set. 2023.

SANTOS NETO, Elydio dos. **Transgressão, transcendência e esperança: Os quadrinhos poético-filosóficos de Edgar Franco**. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0785-1.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2023.

SANTOS, Daniel Baz dos. Poesia e quadrinhos, um diálogo através das formas. **Imagiário!**, n. 11 - Paraíba, dez. 2016, p. 144-163.

Histórias analisadas

DANTON, Gian; NASCIMENTO, Bené. Refrão de Bolero. **Quadrinhos Eróticos**, São Paulo, n. 2, Nova Sampa, p. 2-151991.

FRANCO, Edgar. Cerrado Ser. **Revista Artlectos e Pós-Humanos**, João Pessoa, Marca de Fantasia, n. 9, p. 18-22, março de 2015.

FRANCO, Edgar. Híbrido Ícaro. **Revista Artlectos e Pós-Humanos**, João Pessoa, Marca de Fantasia, n. 4, março de 2010. Páginas 5 a 9.

PADRELLA, Nelon; COUTO, Mozart. Playgay. **Playgay**, Curitiba, Grafipar, p. 26-35, 1982.

PADRELLA, Nelon; MATIAS, Rodval. Lembrança. **Quadrinhos Eróticos**, São Paulo, n. 4, Nova Sampa, p. 17-24, 1991.

