

UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL - UNISC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LEITURA E COGNIÇÃO

JOSÉ ARLEI CARDOSO

NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS:
O CASO DOTTER OF HER FATHER'S EYES

Santa Cruz do Sul - RS

2016

JOSÉ ARLEI CARDOSO

NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS:
O CASO DOTTER OF HER FATHER'S EYES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Demétrio de Azeredo Soster

Coorientadora: Prof^a Dr^a Fabiana Piccinin

Santa Cruz do Sul - RS

2016

JOSÉ ARLEI CARDOSO

NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS:
O CASO *DOTTER OF HER FATHER'S EYES*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos Narrativos, Comunicacionais e Poéticos, da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Demétrio de Azeredo Soster

Professor Orientador – UNISC

Dr^a Fabiana Piccinin

Professora Coorientadora – UNISC

Dr^a Eunice Piazza Gai

Professora Examinadora – UNISC

Dr^a Paula Mastroberti

Professora Examinadora – UFRGS

Santa Cruz do Sul - RS

2016

Dedico essa dissertação à minha esposa Ana Luisa
e minha filha Laura, minhas *meninas dos olhos*.

AGRADEÇO

Aos meus orientadores e amigos Demétrio de Azeredo Soster e Fabiana Piccinin pela dedicação, pela orientação precisa e preciosa, pelo apoio nas decisões, pela confiança.

Aos professores e professoras que tornaram inesquecíveis as disciplinas do Mestrado, pois se cheguei até aqui devo muito ao que me ensinaram e incentivaram: Eunice Piazza Gai, Norberto Perkoski, Demétrio Soster, Fabiana Piccinin, Ana Munari, Onici Flôres, Rafael Guimarães, Sergio Schaefer, Rosane Cardoso e Jorge Molina.

Aos meus amigos do PPG em Letras: professor Ernesto Söhnle, por dedicar seu tempo para responder aos meus inúmeros questionamentos, que resultavam em longas conversas sobre James Joyce e psicanálise; Luiza Vitalis, por ter cuidado de todos durante todo o tempo, tornando tudo mais fácil de entender e resolver; Elisa Correa dos Santos, pela ajuda valiosa na tradução.

Às minhas amigas e colegas, por tornar esse caminho mais interessante e divertido: Francini Sins, Samara Alves, Taissi Cardoso, Roseane da Silva, Marilaine Gregory, Fernanda Bonadeo, Ana Claudia Pfaffenseller e Viviane Dutra.

À minha família, por ter sempre me apoiado. Por falta de espaço, os nomes de todos estão guardados no coração.

Aos meus queridos amigos: Jair Giacomini, Tarcisio Puiati, Iuri Azeredo, Márcio Meyer, Bruno Seidel, Carlos Lubus e todos aqueles que, de alguma forma, sempre me incentivaram.

Ao PPG de Letras. À UNISC.

À CAPES/FAPERGS, pela concessão da bolsa, que fez tudo isso ser possível.

RESUMO

Essa dissertação é um estudo da obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, de Mary Talbot e Bryan Talbot, e sua relação referencial com a obra literária *Finnegans wake*, escrita por James Joyce. Dentre as inúmeras possibilidades de aproximação entre quadrinhos e literatura, nomeamos as narrativas biográficas como ponto de intersecção entre os formatos, usando estruturalmente as ideias sobre metabiografia, desenvolvidas por Sergio Vilas Boas. Na adaptação desse modelo de construção biográfica, destacamos que a relação entre vida e obra é uma relação reflexiva, que permite uma maior aproximação entre biógrafo e biografado e estreita as fronteiras entre biografia e autobiografia. É o que percebemos em *Dotter of her fathers eyes*: ao mimetizar a estrutura narrativa apresentada por Joyce, a obra em quadrinhos propõe um jogo referencial, evidenciado e reforçado pela linguagem sequencial – de caráter imagético e textual – própria dos quadrinhos. Nessa espécie de quebra-cabeças biográfico, vidas e obras confundem-se, misturam-se e buscam fazer sentido de forma integrada.

Dessa maneira, a partir de uma análise de elementos constitutivos da linguagem dos quadrinhos – conceitualizados por Umberto Eco, Will Eisner, Scott McCloud e A. L. Cagnin – determinamos e exemplificamos a relação de colaboração entre texto e imagem – definida com base em estudos de Roland Barthes – que ilustra em *Dotter of her father's eyes* o paralelismo entre a autobiografia de Mary Talbot e a biografia de Lucia Joyce, histórias de vida marcadas profundamente pela força narrativa de James Joyce.

Palavras-chave: Quadrinhos. Literatura. Narrativas biográficas. Metabiografia. James Joyce.

ABSTRACT

This thesis is a study of the comics publication *Dotter of her father's eyes*, by Mary Talbot and Bryan Talbot, and its referential relationship with the literary work *Finnegans wake*, written by James Joyce. Amongst the many possibilities of outlining a parallel between comics and literature, we elected the biographic narratives as a point of intersection between these formats, utilizing, structurally, ideas about metabiography as developed by Sergio Vilas Boas. In the adaptation of this model of biographic construction we emphasize that the relationship between life and work is a reflexive relationship, allowing a closer relationship between biographer and the subject of the biography and narrows the boundaries between biography and autobiography. This is what is perceived in *Dotter of her father's eyes*: when it mimics the narrative structure presented by Joyce, the comics proposes a referential game, evidenced and reinforced by a sequential language - of imagery and textual nature – which is typical of comics. In this kind of biographical puzzle, lives and works are intertwined, mingled, seeking to make sense in a big picture.

Thus, starting from an analysis of the elements that comprise the comics jargon – and conceptualized by Umberto Eco, Will Eisner, Scott McCloud and A. L. Cagnin – we seek to determine and exemplify the collaborative relationship between text and image - defined based on Roland Barthes' studies – evidencing, in *Dotter of her fathers eyes*, the existence of a parallelism between the autobiography of Mary Talbot and the biography of Lucia Joyce, life stories deeply marked by the narrative force of James Joyce.

Keywords: Comics. Literature. Biographic narratives. Metabiography. James Joyce.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trecho de <i>Skreemer</i> – a letra da canção popular <i>Finnegan's Wake</i> , originária do folclore irlandês	82
Figura 2 - Montagem de <i>Skreemer</i> – referência a <i>Finnegans Wake</i> e James Joyce	84
Figura 3 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – James Atherton e a admiração por Joyce	86
Figura 4 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – a relação paterna e os castigos frequentes	115
Figura 5 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – tentativa de comunicação e indiferença	117
Figura 6 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – conflitos, raiva e violência	118
Figura 7 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – o nome de Lucia	122
Figura 8 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> e foto histórica – a paixão de Lucia pela dança	123
Figura 9 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – a briga de Lucia e Nora	125
Figura 10 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – a repetição dos quadros e da vida	130
Figura 11 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – “baby tuckoo” e a filha ingênua	133
Figura 12 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – ironia e incompreensão	135
Figura 13 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – a chegada de <i>Ulysses</i>	138
Figura 14 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> com fotos históricas – Joyce e a cegueira	139
Figura 15 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – onomatopeias como barreira	142
Figura 16 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – o fim para Lucia	143
Figura 17 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> com foto histórica – a loucura de Lucia	145
Figura 18 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – as três instâncias temporais e suas cores	147
Figura 19 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – os detalhes coloridos	148
Figura 20 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – foto, documentos e representação	150
Figura 21 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> e foto histórica – Lucia criança	151
Figura 22 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> e foto – a biografia de Lucia Joyce	152
Figura 23 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – fatos históricos, realidade e televisão	153
Figura 24 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – a cultura no final dos anos 60	154
Figura 25 - Montagem de <i>Dotter of her father's eyes</i> – <i>Punch</i> e <i>Gasoline Alley</i>	155
Figura 26 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – o casamento de Mary e Bryan	157
Figura 27 - Trecho de <i>Dotter of her father's eyes</i> – os livros da infância	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 NARRATIVAS E QUADRINHOS	16
1.1 Considerações sobre a narrativa	16
1.2 Narrativas dos quadrinhos: fronteiras, discussões e relações	20
1.3 O predomínio da imagem: <i>ancrage</i> e o texto como suporte.....	24
1.4 Colaboração: <i>relais</i> e o equilíbrio imagético-textual	29
2 A HIBRIDIZAÇÃO DOS QUADRINHOS	33
2.1 Quadrinhos híbridos: jornalismo.....	33
2.1.1 Mutt & Jeff: humor, tiras de jornal e histórias que continuam.....	36
2.1.2 Comic-book: o caminho dos super-heróis fantasiados	40
2.2 Quadrinhos híbridos: cinema	43
2.2.1 A mágica de Mandrake I: Fellini e a viagem dos quadrinhos.....	45
2.2.2 A mágica de Mandrake II: Resnais e os quadrinhos europeus	48
2.2.3 A mágica de Mandrake III: Eco, amendoins e a arte dos quadrinhos.....	51
2.2.4 Quadrinhos e movimento: o <i>continuum</i> e a gramática do enquadramento	55
2.3 Quadrinhos híbridos: literatura.....	59
2.3.1 A infantilização imagética e os livros ilustrados	64
2.3.2 A adultização literária e os romances gráficos.....	67
2.3.3 Adaptações literárias: caminhos cruzados e novos olhares	71
2.3.4 Em nome do pai: fronteiras literárias, Joyce e o despertar de Finnegan	75
3 NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS	88
3.1 A estruturação dos quadrinhos: relação de colaboração e densidade narrativa	88
3.2 Narrativas biográficas: quadrinhos e histórias do cotidiano	91
3.3 Biografia: quadrinhos e histórias de (outras) vidas	96
3.4 Autobiografia: quadrinhos e as narrativas do eu	102
3.5 Metabiografia: quadrinhos reflexivos e o espelho do outro	106
4 REFLEXÕES: VIDAS EM DOTTER OF HER FATHER’S EYES.....	110
4.1 Quadrinhos biográficos e metodologia: as meninas dos olhos dos pais.....	110
4.2 A autobiografia de Mary Talbot: as relações esmaecidas	114
4.3 A biografia de Lucia Joyce: a adaptação da loucura.....	119
4.4 Quadrinhos e literatura: além do quebra-cabeça referencial	126
4.4.1 O bebê da casa: repetição, semelhança e imitação	129
4.4.2 O estigma da filha: citações e diálogos incompreendidos	134
4.5 A linguagem dos quadrinhos: uma leitura para <i>Dotter of her father’s eyes</i>.....	137

4.5.1 As memórias datilografadas e as barreiras sequenciais	140
4.5.2 Tons biográficos: as cores e os detalhes da vida.....	146
4.5.3 Arqueoleitores visuais: a ilustração da realidade.....	149
4.6 Metabiografia: reflexão, relações e colaboração.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

Foi por meio dos quadrinhos que tive o primeiro contato com a obra do escritor James Joyce. Não me refiro a uma adaptação em quadrinhos de algum dos seus romances, mas a uma história original que usava *Finnegans wake* como um elemento referencial e basilar de sua trama. Nas páginas ilustradas da história em quadrinhos chamada *Skreemer*, o nome de Joyce estava constantemente presente através da lembrança das personagens e dos relatos do narrador: “Se ele tinha uma filosofia, era a de que a vida era assim. Andava em círculos e era complicada demais para se compreender. Deixe esse negócio para Deus e James Joyce, ele costumava dizer” (MILLIGAN; EWINS, 1990, p.14). Apesar de contar uma violenta e dramática história sobre um futuro distópico – com guerras de gangsters, críticas sociais e disputas políticas – *Skreemer* tinha em seu coração uma profunda admiração pela obra de Joyce. Tanto que seus quadros mostravam uma reconfiguração da vida de Tim Finnegan, contando sua história de morte e renascimento, sempre citando o livro de Joyce, *Finnegans wake*, e cantando a popular canção irlandesa também chamada *Finnegan’s wake*: “Não é verdade o que contei a vocês? Muita diversão no despertar de Finnegan” (MILLIGAN; EWINS, 1990, p.168). Mais do que isso, *Skreemer* também reconstruía vários conceitos aplicados por Joyce em *Finnegans wake*, como a história ligada pelas quedas do ser humano e a vida estruturada pelas recorrências cíclicas, inspirada nas ideias do filósofo Giambattista Vico.

Incentivado pela leitura de *Skreemer*, ganhei coragem e acompanhei a odisseia de um só dia de *Ulysses*, conheci a autobiografia de Joyce em *O retrato do artista quando jovem* e fiz amizade com os estranhos irlandeses de *Dublinenses*. E claro, tentei ler *Finnegans wake*. Mas, como afirma Derrida, “não sei se podemos dizer *eu leio Joyce* [...] O que você quer dizer exatamente com *ler Joyce*? Quem pode se vangloriar de já ter *lido Joyce*?” (1992, p.21). A complexa escrita de Joyce – que mistura dezenas de línguas e costura referências de histórias presentes em milhares de obras literárias – pode parecer difícil a ponto de afastar muitos leitores, mas esconde muito mais do que meras formas estilizadas da linguagem.

Depois de tentar ler, procurei tentar escrever sobre *Finnegans wake*. Mas “como escrever *sobre Joyce* e não *em Joyce*?” (NESTROVSKI, 1992, p.11). Curiosamente, o (amador) conto que escrevi inspirado por *Finnegans wake* recebeu uma premiação em um

concurso literário nacional e foi publicado em livro, com elogios. Depois arrisquei de novo uma inspiração joyciana e o resultado foi um livro de poemas e um livro ilustrado, ambos prontos para publicação. E por que relembro aqui esses fatos autobiográficos (ou autobibliográficos)? Porque ainda não sei se compreendi bem o que é *Finnegans wake* e isso realmente não importa. O que importa é a capacidade que a narrativa tem de provocar, de instigar, de propor ideias diferentes, com os mais diversos resultados. E isso as obras de Joyce têm feito com precisão, dos seus romances enigmáticos como *Ulysses*, passando pelos contos de *Dublinenses*, pelos poemas de *Pomas, um tostão cada* e chegando até mesmo a sua obra infantil *O gato e o diabo*. *Finnegans wake* talvez seja o ponto alto dessa provocação, pois é impossível ficar indiferente ao complexo universo criado por Joyce. Podemos comprovar isso pela incrível quantidade de estudos sobre a obra, sempre diferentes e criativos.

No Brasil, a tradução de *Finnegans wake* foi feita em partes pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos (no livro *Panorama do Finnengans wake*), integralmente por Donaldo Schüller (no romance *Finnegans wake/Finnicius revém*) e um trecho por Dirce Waltrick do Amarante (no livro *Para ler Finnegans wake de James Joyce*), que propõe uma leitura da obra pelo olhar feminino. Em todas as traduções percebemos interpretações completamente diferentes uma da outra, como se a obra fosse ajustada para o interesse de cada um. Talvez essa possibilidade de gerar olhares diferentes seja o que tem motivado milhares de estudiosos no mundo inteiro a buscar desvendar os enigmas do texto de Joyce. Alguns desses estudiosos dedicam a vida nesse processo, misturando sua realidade com a realidade escrita e descrita por Joyce. É o caso de James Atherton, um dos mais famosos estudiosos de Joyce, que publicou a obra *Books at the wake*, referência analítica para qualquer estudo sobre *Finnegans wake*. Atherton era o pai de Mary Talbot, acadêmica e doutora em linguística que tornou-se uma quadrinista de renome ao lado de seu marido Bryan Talbot. Da colaboração entre os dois criou-se uma história em quadrinhos que mistura autobiografia e biografia, chamada *Dotter of her father's eyes* – objeto de estudo dessa dissertação.

Na primeira leitura de *Dotter of her father's eye* tive um contato de intensa curiosidade com a história autobiográfica de Mary Talbot recortada pela história biográfica de Lucia Joyce, filha de James Joyce. Duas mulheres e duas histórias de vida determinadas pelos conflitos familiares, principalmente pela incompreensão nas relações paternas. Nas leituras seguintes, causou-me inquietação o fato de a história em quadrinhos apresentar várias camadas interpretativas, onde a estrutura apresentada por James Joyce em suas obras era

mimetizada pelos Talbot, que pareciam sempre propor um jogo referencial, evidenciado e reforçado pela linguagem sequencial – de caráter imagético e textual – própria dos quadrinhos. Nessa espécie de quebra-cabeças biográfico, vidas e obras confundem-se, misturam-se e buscam fazer sentido de forma integrada.

Passei então a questionar-me se o formato dos quadrinhos não estava sendo usado apenas para compor um cenário visual com o objetivo de facilitar a leitura textual. Afinal, esse questionamento sobre predominância imagética é sempre argumento de discussão quando o assunto são as fronteiras entre quadrinhos e literatura. Na verdade, o argumento de que os quadrinhos são facilitadores visuais do texto escrito – e portanto uma forma de empobrecer a leitura textual – é um estigma que acompanha os quadrinhos desde o seu surgimento, principalmente na sua fase áurea comercial, quando os super-heróis eram o grande atrativo das populares histórias produzidas. No entanto, até mesmo eu, que tornei-me colecionador e organizador de eventos de quadrinhos, deixei em segundo plano os quadrinhos de super-heróis porque sua estrutura padronizada me oferecia pouco mais do que uma rotina baseada em padrões comerciais, que ditavam o que era disponibilizado nas bancas de revistas. Cansado de ouvir comentários – em debates sobre quadrinhos – em que os próprios quadrinistas desqualificavam a arte dos quadrinhos considerando-a apenas entretenimento e um mero passatempo, passei a destacar e defender os quadrinhos que buscavam oferecer uma possibilidade maior de reflexão. Dentre os estilos de quadrinhos preocupados em apresentar uma densidade narrativa mais elaborada, meus preferidos passaram a ser os que apresentavam relatos biográficos. A aproximação com uma suposta realidade fazia com que a possibilidade de explorar os recursos da linguagem dos quadrinhos fosse maior do que a necessidade comercial de explorar um recurso estilístico visual. Dentre essas obras (auto)biográficas, destaco histórias como *Maus*, de Art Spiegelman, *Fun Home*, de Alison Bechdel, *Palestina*, de Joe Sacco, *Retalhos* de Craig Thompson e *Persépolis*, de Marjane Satrapi.

Depois de várias e intensas leituras, percebi que os quadrinhos de *Dotter of her father's eyes* não estavam ali para efeito decorativo visual: eles eram realmente o eixo central, o interesse teórico, com tanta relevância nesse cenário quanto a literatura de James Joyce e as histórias de vida ali apresentadas. Mais do que relevantes, esses elementos só funcionariam efetivamente – e em sua plenitude referencial – se o leitor fizesse a costura necessária entre todos eles. Talvez fosse a procura de um leitor ideal, preconizado por Joyce? Creio que provavelmente é a procura de um leitor contemporâneo, onde a narrativa assume ares

transmidiáticos e onde o cenário interpretativo é composto por várias formas de contar histórias, que passam a ter continuidade em livros, filmes, games, quadrinhos e outros meios, exigindo do leitor que esse busque uma integração, que faça um trabalho de arqueólogo, procurando pistas e segredos que complementem as narrativas. São novos tempos que mostram uma necessidade de interação mais intensa e profunda, que exige maior participação efetiva do leitor.

Mas, afinal, o que aproxima a literatura de Joyce e os quadrinhos de Mary e Bryan Talbot? Por que usar tão díspares artes (e elas realmente são díspares?) para falar de relações familiares e ciclos de vida? Que apontamentos podemos concluir dessa mistura singular de narrativas quando elas buscam referência na realidade dos relatos biográficos? O que as narrativas biográficas em quadrinhos trazem de novo para o exercício de narrar na contemporaneidade?

Buscando responder essas indagações, propus essa dissertação que trabalha a partir do encontro entre quadrinhos, literatura e narrativas biográficas, estendendo-se ao cinema e à fotografia, que contribuem com a linguagem dos quadrinhos, diferindo-se na caracterização e na interpretação do movimento. Acredito que esse diferenciado recorte biográfico proposto pelos quadrinhos tem grande relevância no momento atual, não apenas pelo sucesso comercial dos quadrinhos e das narrativas biográficas, mas porque reflete essa tendência híbrida e diversificada das narrativas em seus diversos formatos. Por isso, esse estudo atravessa várias expressões artísticas, tendo por ligação a obra de Joyce e a linguagem dos quadrinhos, que integram-se para formar relatos biográficos relevantes e reflexivos.

No primeiro capítulo, esse estudo irá tratar da importância da narrativa e sua transformação diante dos novos formatos narrativos que surgem no mundo contemporâneo, destacando-se o cinema, a fotografia e também os quadrinhos, cuja popularidade vem ultrapassando várias barreiras artísticas nos últimos anos. Esse primeiro momento trata da forma como se estabelece a linguagem dos quadrinhos, seus elementos constitutivos e suas relações imagéticas e textuais, recorrendo principalmente às ideias de Roland Barthes a respeito da retórica da imagem. A partir de uma necessária definição de relação de colaboração entre texto e imagem, a intenção é apresentar o caminho percorrido pelos quadrinhos, em um contexto histórico, apontando suas hibridizações com o jornalismo, com o cinema e principalmente com a literatura.

Por isso, no segundo capítulo será especificada a maneira como essa hibridização

ocorre, usando como exemplos relatos biográficos de personalidades artísticas e suas estreitas ligações com os quadrinhos. Na integração com o jornalismo, o destaque fica por conta do surgimento e desenvolvimento dos quadrinhos nas tiras diárias dos jornais. Nas estreitas relações com o cinema, será destacado como a linguagem cinematográfica influencia os quadrinhos e como opera-se a leitura do movimento em ambas expressões artísticas. Já na integração com a literatura, será tratada a dinâmica entre texto e imagem – que vai além da adaptação de obras literárias para os quadrinhos – e suas recorrentes conceitualizações, da infantilização dos livros ilustrados à adultização dos romances gráficos (*graphic novels*). Vale destacar que, nessas fronteiras entre várias expressões artísticas, encontramos inúmeras referências à vida e à obra de James Joyce.

O terceiro capítulo será o espaço destinado à análise das narrativas biográficas. As histórias de vida e as experiências do cotidiano trazem aos quadrinhos a consolidação de uma estrutura baseada em uma maior densidade narrativa, reflexiva e adulta, que diferem da estrutura padronizada dos quadrinhos comerciais, que abastecem um mercado *mainstream*. Nesse sentido, a partir de conceitos gerais sobre biografia e autobiografia – ajustados à realidade híbrida da linguagem dos quadrinhos – será proposto por esse estudo uma alternativa de construção biográfica: a metabiografia, que destaca que a relação entre vida e obra é uma relação reflexiva.

No quarto capítulo, *Dotter of her father's eyes* servirá como base para a aplicação da metabiografia como construção biográfica, a partir da análise integrada de elementos constitutivos dos quadrinhos, de relatos biográficos diversos e da referencialidade de obras literárias. Dessa forma, espero contribuir para um maior reconhecimento acadêmico dos quadrinhos como formato artístico relevante na contemporaneidade, destacando que sua capacidade de hibridização pode gerar novas formas narrativas.

Por fim, gostaria de deixar claro que esse é um “trabalho em construção” (*work in progress*) – parafraseando Joyce –, um caminho aberto que pode gerar novos estudos no futuro. E se essa introdução (e apenas ela) é redigida em primeira pessoa, é porque é uma forma de introduzir uma linha de pensamento autobiográfico e de prestar uma homenagem ao estilo literário de Joyce, conhecido por mudar seus padrões narrativos nos capítulos de suas obras. Por isso, tranquilizo o leitor e garanto que nenhum dos capítulos a seguir será escrito sem as normas de pontuação, como fez Joyce em *Ulysses*, ao dar voz aos sentimentos de Molly Bloom.

1 NARRATIVAS E QUADRINHOS

As narrativas em quadrinhos, desde o final do século XIX, têm se mostrado um fenômeno, tanto cultural quanto comercial, onde se imbricam constantemente as fronteiras entre o entretenimento e a arte, resultando numa linguagem própria, mas de natureza híbrida, onde os recursos textuais se integram de forma estrutural com os recursos imagéticos. Nesse primeiro capítulo, além de traçar um panorama geral sobre as narrativas, iremos delimitar conceitualmente a narrativa que se desenvolve nos quadrinhos. Nosso objetivo é apresentar informações referentes à conceitualização dos elementos imagéticos e textuais que são incorporados pelos quadrinhos e como esses elementos se relacionam ou se integram para formar uma linguagem própria e sequencial, que possui características próprias na estruturação das narrativas em quadrinhos.

1.1 Considerações sobre a narrativa

Não é nossa intenção promover aqui um estudo profundo sobre as definições de narrativa e seu percurso teórico através da história, pois acreditamos que inúmeras pesquisas específicas já contemplam esse objetivo. A partir de um breve relato, buscamos apenas destacar algumas informações gerais sobre a narrativa e suas implicações pontuais no desenvolvimento das histórias em quadrinhos.

Nosso ponto de partida é a Grécia Antiga, onde a poesia representava uma graça dos deuses, um dom concedido pelas Musas¹ e o fruto da inspiração divina, sendo maior que o próprio poeta. Este, detentor do poder da oralidade, fazia da palavra cantada uma espécie de revelação e, na sua interpretação, as histórias contadas pelas tragédias gregas se tornavam as narrativas mais poderosas da época. Platão (2006), no “livro X” de *A República*, ciente e temerário desse poder², argumenta que a poesia deveria ser banida da cidade, pois, como

¹ As musas, filhas de Zeus e Mnemosine, eram as deusas da música, da poesia, da dança e das artes em geral, que influenciavam e inspiravam os artistas. As nove irmãs eram: Calíope, musa da poesia épica; Clio, musa da história; Erato, musa da poesia lírica; Euterpe, musa da música; Melpômene, musa da tragédia; Polímnia, musa das mímicas e das canções; Terpsícore, musa da dança; Tália, musa da comédia; e Urânia, musa da astronomia (BOLTON, 2004, p. 198).

² A Grécia antiga ainda não usava a escrita para disseminar o conhecimento, que era feito de forma oral. Por isso, a poesia era usada como ferramenta do saber filosófico e do conhecimento cotidiano, servindo para transmitir conhecimentos, educar e formar os futuros cidadãos. Já Platão defendia um novo método de aprendizado, através

imitação (mimesis)³, seria contrária à filosofia e estaria ligada às paixões, que dominam a alma, assumindo a função que deveria ser desempenhada pela razão. Por isso, Platão critica os exageros homéricos e mitos temíveis contidos na poesia trágica e cômica, alegando que não havia espaço na cidade para Homero e outros poetas, que deveriam ir embora:

Então, disse eu, depois disso devemos examinar a tragédia e Homero, que lhe serve de guia, já que de certas pessoas ouvimos dizer que os trágicos conhecem todas as artes, todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício e as divinas também. Isso porque, se pretende criar belos poemas com os temas com que trabalha, o bom poeta deve criá-los como um conhecedor do ofício, ou não será capaz de criá-los. (PLATÃO, 2006, p. 386-387)

Ironicamente, Platão usa a força da narrativa ficcional, que critica através da poesia, para contar, no mesmo “livro X” de *A República*, o que acontece à alma depois da morte do indivíduo, através do relato do mito de Er (2006, p.409). Por essa força narrativa, tanto os relatos escritos de Platão quanto os poemas cantados de Homero resistiram ao tempo e se tornaram obras influentes de toda a cultura ocidental, suscitando discussões, em todas as áreas do pensamento humano, que se prolongam até hoje. E mesmo quando Nietzsche (1992) acusa o pensamento socrático, seguido por Platão, de ter acabado com a tragédia grega pela inserção do culto à razão, as obras mais representativas dessa época, como a *Odisseia* de Homero, já estavam imortalizadas na literatura e no imaginário popular.

A *Odisseia*, poema escrito por Homero por volta do século VIII A.C, é a segunda parte de uma história iniciada na *Ilíada*, onde o autor relata o último dos dez anos da Guerra de Troia, conflito bélico entre gregos e troianos, ocorrido possivelmente entre 1300 A.C e 1200 A.C. Odisseu (ou Ulisses), rei de Ítaca e criador do estratagema do cavalo de Troia, armadilha que determinou o fim da guerra, é o personagem principal da *Odisseia*, de Homero. No poema épico, o herói Odisseu tenta retornar a Ítaca e embarca numa jornada que dura dez anos, passando por lugares e situações inimagináveis. Referencial para a cultura ocidental, a narrativa de *Odisseia* inspirou grandes autores da literatura mundial - como Virgílio, na obra *Eneida*, Luis de Camões, na obra *Os Lusíadas* e James Joyce, na obra *Ulysses* – e perpetuou-se por meio do teatro, da música e do cinema. Muito admirada também pelos autores de

da filosofia. Por isso, queria que a filosofia assumisse o lugar ocupado pela poesia e que os filósofos fossem reconhecidos como classe dominante (reis-filósofos). Na obra *A República* (livro X), ele tenta provar a inutilidade da poesia, argumentando que ela trazia problemas à alma humana.

³ Para Platão (2006), o poeta imita todas as coisas sem conhecê-las. Por isso, a poesia está a três graus distantes da realidade - ou do mundo das ideias -, pois a imitação não possui opinião sobre aquilo que imita (p.387).

quadrinhos, a *Odisseia* fez sucesso nas páginas de uma das mais famosas revistas de adaptações literárias já publicadas, a *Classic Illustrated*⁴, onde diversas versões foram criadas.

A *Odisseia* é um exemplo de como as narrativas permeiam toda a nossa existência, como afirma Motta (2013), e refletem sobre o significado da nossa experiência, sempre ligadas à necessidade humana de agir no mundo, de aprender, de conhecer, de transformar a sociedade que vivemos. Segundo o autor, “devemos estudar as narrativas para compreender o sentido da vida” (p.27), pois são elas que produzem determinados efeitos de sentido que ampliam nossos horizontes interpretativos, reconfigurando modelos de conhecimento e, conseqüentemente, fornecendo as ferramentas necessárias para buscarmos nosso crescimento pessoal e social. Dessa forma, as narrativas possibilitam “compreender como instituímos representativamente o mundo e nele performativamente atuamos” (MOTTA, 2013, p.28). Em outras palavras, buscamos

[...] compreender um pouco mais o ser humano na sua complexidade, entender o mundo humano, demarcar nossas identidades, o que somos, como nos construímos é o trabalho simbólico das análises das narrativas. Compreender, enfim, a experiência constitutiva do sujeito. (MOTTA, 2013, p.30)

Murray (2001) também defende que a narrativa é “um de nossos mecanismos cognitivos primários para a compreensão do mundo” (p.9). Para a autora, somos motivados pela narrativa para construirmos comunidades, desde “a tribo agrupada em volta da fogueira até a comunidade global reunida diante do aparelho de televisão” (p.9), sempre nos inspirando por meio do que contamos, sejam histórias de heroísmo, triunfo e amor ou histórias de ódio, perda e traição. “Nós nos compreendemos mutuamente através dessas histórias, e muitas vezes vivemos ou morremos pela força que elas possuem” (MURRAY, 2001, p. 9).

Segundo Gai (2009), a narrativa pressupõe a ideia da invenção. Para a autora, “aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento da experiência em si [...]. A narrativa é, portanto, a forma privilegiada de dar a conhecer a experiência” (p.137). E o resultado disso, pode ser um simples aprendizado, sempre necessário para o crescimento intelectual, ou um momento que pode mudar a vida de muitos. Nesse sentido, Eco (2001) relata que os grandes livros contribuíram para formar o mundo. “A *Divina Comédia*, de Dante, por exemplo, foi

⁴ A *Classic Illustrated* “perdurou por cerca de 30 anos, com presença em 36 países e 26 idiomas, podendo ser vista como a mais importante iniciativa da indústria quadrinística no que concerne à transposição literária para a linguagem das histórias em quadrinhos” (BORGES; VERGUEIRO, 2014, p.58)

fundamental para a criação da língua e da nação italianas” (p.13). Para o autor, “certos personagens e situações literárias oferecem liberdade na interpretação dos textos, outros se mostram imutáveis e nos ensinam a aceitar o destino” (ECO, 2001, p.13).

No entanto, não podemos simplificar o entendimento da narrativa considerando-a como um simples relato de acontecimentos geralmente condicionado ao universo literário. Conforme Genette,

Caso se aceite, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente, da linguagem escrita. Esta definição positiva (e corrente) tem o mérito da evidência e da simplicidade; seu inconveniente principal é talvez, justamente, encerrar-se e encerrar-nos na evidência, mascarar aos nossos olhos aquilo que precisamente, no ser mesmo da narrativa, constitui problema e dificuldade, apagando de certo modo as fronteiras do seu exercício, as condições de sua existência. Definir positivamente a narrativa é acreditar, talvez perigosamente, na ideia ou no sentimento de que a narrativa é *evidente*, de que nada é mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance. (2011, p.265)

Ao ressaltar a importância da narrativa, Barthes (2011) afirma que ela está presente em “todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas” (p.19). Para o autor, a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, mas também pela imagem, fixa ou móvel, e está presente em várias formas, seja no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pintura, no cinema e nas histórias em quadrinhos (BARTHES, 2011, p.19). Conforme Piccinin e Soster,

[...] as narrativas são tão fundamentais quanto atuais justamente porque interessam a todos que buscam compreender, por esse viés, o que há de mais antigo e ao mesmo tempo sempre novo. Trata-se da condição ontológica do indivíduo e diretamente implicada ao narrar e narrar-se. Seja a partir de si para si, ou de si para os outros, ou dos outros em busca de si mesmo, o fato é que a grande aventura de inscrever-se na experiência de viver diz respeito, sobretudo, à capacidade de gerar e organizar sentidos nessa linha do tempo em que se dispõem os acontecimentos. E esse fenômeno justifica o reconhecimento da narrativa como centro de um processo ao qual as tecnologias estão relacionadas como estruturas viabilizadoras, independentemente de quais são. (2012, p.9)

Nesse estudo, entendemos então que a narrativa, mais do que apenas uma exposição de fatos, compreende uma seleção e uma organização cuidadosa de discursos estruturados, que englobam fatos, ações e acontecimentos – reais ou imaginários – que são

apresentados por linguagens específicas e construídos a partir da interpretação de alguém. E essa interpretação é geralmente marcada pelos valores, pelas escolhas e pelas intenções de quem narra, dentro de um contexto em que está inserido. Conforme Piccinin (2012), apesar de as histórias manterem muitas das suas estruturas arquetípicas, geralmente como pano de fundo, produzindo repetições, “as narrativas e seus narradores vão gerando nuances específicas a partir de seus tempos e épocas. E, neste caso, oportuniza pensar a narrativa contemporânea pela marca da hibridização, opondo-se, por isso, às suas anteriores” (p.72/73). Essa hibridização, que possibilita o surgimento de novas e variadas formas narrativas, é impulsionada pelo avanço tecnológico, que permite, além da sofisticação dos suportes tradicionais, a criação de múltiplos formatos e conteúdos. Para Piccinin,

Tratam-se das múltiplas plataformas midiáticas geradas pelos avanços tecnológicos e pela imersão dos mesmos nos modos de ser e de fazer do indivíduo contemporâneo. Essas, além de não cristalizarem-se umas sobre outras, na verdade apresentam como característica, no lugar de hierarquia ou diferenciação, a hibridização geradora de inovações nesse exercício de contar histórias. Um movimento que, na verdade, já começa com o surgimento da linguagem audiovisual ainda na virada do século XIX para o XX. Primeiro com a fotografia e depois com o cinema. Mais tarde o rádio, a televisão e a internet durante os séculos XX e XXI, no que vai se denominar era da imagem, vão mostrar que essas mídias produzem continuamente intersecções que ganham força na atualidade, neste diálogo gerado entre os formatos narrativos ditos canônicos e os novos jeitos e maneiras de contar. Estão ancorados em suportes também inovadores, ainda que preservem e mantenham o que é perene de fato: a arte de contar histórias como uma necessidade intrínseca da humanidade. (2012, p.77)

A denominada era da imagem também vai representar o reconhecimento artístico das histórias em quadrinhos, que têm sua funcionalidade ligada ao mundo contemporâneo, já que sua ascensão ocorre simultânea à do cinema e da animação. Popularizadas pelos jornais impressos do final do século XIX, as histórias em quadrinhos se consolidam com uma representativa proposta narrativa amplamente aceita, num primeiro momento, como produto de entretenimento rápido e barato e, posteriormente, valorizada pela sua produção artística.

1.2 Narrativas dos quadrinhos: fronteiras, discussões e relações

A definição de histórias em quadrinhos sempre foi uma tarefa difícil, dada a sua natureza híbrida. McCloud (2005), apesar de elaborar o conceito de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a

produzir uma resposta no espectador” (p. 9), deixa claro que *arte sequencial* é a única definição que vamos precisar para entender os quadrinhos. Para Chinen (2011), só o fato de a definição de arte sequencial ser aplicada também ao cinema já é o suficiente para refutá-la nos quadrinhos. Segundo o autor, “ainda não se chegou a um consenso para definir o que seriam histórias em quadrinhos, pois para cada conceito existe pelo menos um argumento que o contradiz” (p. 7).

Essa indefinição conceitual é justificada. Capazes de assimilar várias linguagens, como a cinematográfica e a literária, os quadrinhos também se adaptam facilmente a novas tecnologias, ajustando regularmente seu método de distribuição e conseqüentemente seu método de leitura. Antes disponíveis apenas nas páginas impressas dos jornais e revistas, os quadrinhos ultrapassaram diversas barreiras de plataformas e hoje estão disponíveis digitalmente até mesmo em aplicativos de leitura de livros. Essa diversidade de aplicações despertam o interesse analítico de diversas áreas, mas também dificultam a aplicação de argumentos teóricos específicos que, muitas vezes, não são capazes – ou não têm interesse – de definir com exatidão a proposta funcional dos quadrinhos.

Nesse ponto, é necessário esclarecer que esse estudo também não busca especificar conceitos arbitrários para definir as histórias em quadrinhos. Respeitando a diversidade de criação quadrinística, deixamos claro que nosso interesse, nesse momento, são as histórias em quadrinhos que se utilizam de elementos textuais e imagéticos e as relações que emergem dessa combinação, que entendemos ser prioritária e emblemática para o surgimento e consolidação das narrativas biográficas em quadrinhos, base estrutural do nosso objeto de estudo. Portanto, não incluímos nessa análise as histórias em quadrinhos que são formadas apenas por imagens sequenciais que assumem por inteiro a função narrativa. Cagnin (2015) chama esse tipo de histórias em quadrinhos de *histórias mudas*:

Existem as histórias em quadrinhos sem texto, com exceção do título. São as denominadas *histórias mudas*, ou quadrinhos *sans parole* (sem a fala dos personagens) introduzidas ou criadas, por volta de 1880, pelo desenhista francês Caran d’Ache. As histórias mudas são, por definição, as verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos, uma vez que não se vale de outro código senão do icônico para contar uma história, dispensam totalmente o texto, servindo-se tão somente da representação dos momentos mais significativos das ações e dos gestos das personagens para sugerir, nos quadros sucessivos, o significado do movimento. (2015, p.34)

Embora não concordemos com as afirmações sobre legitimidade sugeridas por

Cagnin, é necessário ressaltar a importância e a qualidade de muitas histórias em quadrinhos constituídas apenas por imagens, citando como exemplos *A chegada*, de Shaw Tan, e *O sistema*, de Peter Kuper, cultuadas obras em quadrinhos que se destacam pela complexidade narrativa de suas extensas histórias. No entanto, como afirmamos anteriormente, nesse estudo nossa atenção não recai sobre esse tipo de histórias em quadrinhos.

De maneira específica, um dos grandes desafios das histórias em quadrinhos é conseguir fazer valer uma de suas regras básicas e primordiais, que é se estabelecer como uma narrativa interdependente da integração entre texto e imagem, onde a sequencialidade de seus quadros vai determinar sua dinâmica. No entanto, como essa integração não acontece de forma tão fácil ou natural, como pode aparentar em uma primeira análise, geralmente temos a necessidade de dividir o texto da imagem para melhor compreendê-los. Isso acaba gerando estudos específicos, que acabam privilegiando uma área em detrimento da outra. Por exemplo, embora não haja uma semiótica dos quadrinhos consolidada, é possível aplicar os instrumentos da Semiótica e da Narratologia às linguagens dos quadrinhos (VOLLI, 2008, p. 287). Mas, como o interesse dessas áreas pelos quadrinhos se dá principalmente pelos estudos da narrativa da imagem, as análises – que acabam se valendo muitas vezes de argumentos comparativos com as linguagens do cinema e da fotografia, dadas às naturezas imagéticas contempladas – servem para criar uma espécie de teoria dos quadrinhos baseada principalmente na ideia da palavra como imagem.

Já as teorias literárias se aproximam cada vez mais da análise da estrutura narrativa dos quadrinhos, deixando de lado sua inicial recusa, que era motivada pelo destaque da sua utilização imagética e icônica. Um dos principais motivos, além da popularização da adaptação de clássicos literários pelos quadrinhos, é o uso cada vez mais efetivo do texto como elemento estrutural das histórias em quadrinhos, deixando de ser encarado apenas como elemento constitutivo e complementar das imagens. Nesses dois casos, existe uma clara necessidade de contemplar a sua área de interesse única, destacando um ponto específico e não a integração imagética e textual proposta pelos quadrinhos. Mas afinal, nos quadrinhos a relação entre texto e imagem é possível, já que ambos empregam linguagens distintas?

No aspecto narrativo, texto e imagem podem realmente apresentar diversas relações, que mudam conforme a teoria proposta. Rosero (2010), ao estudar a importância da ilustração, opta por descrever cinco relações com o texto: a relação de fidelidade, de esclarecimento, de simbiose, de ficção e de taxonomia (no original *el vasallaje, la*

clarificación, la simbiosis, la ficción e la taxonomía). Para Cagnin (2015), o sistema narrativo dos quadrinhos pode ser dividido em: texto sem imagem; texto com imagem; texto e imagem; a imagem predominando sobre o texto; e a imagem sem o texto (p.162).

Já para Linden (2011), que estuda as narrativas dos livros ilustrados, essas relações acontecem apenas de três maneiras, afinal “será que texto e imagem podem fazer mais do que repetir, completar ou contradizer um ao outro?” (p.120). Para a autora, essas relações se dividem em relação de redundância, relação de colaboração e relação de disjunção. Na relação de redundância, os conteúdos narrativos se encontram sobrepostos, ou seja, as imagens simplesmente duplicam as informações contidas no texto ou vice-versa. No entanto, mesmo redundantes, sempre vai existir um predomínio de uma sobre a outra:

A redundância se refere à congruência do discurso [...] é exercida no sentido principal veiculado pelas duas mensagens. Uma das duas vozes narrativas pode ser amplamente dominante sem que a outra contrarie seu desenvolvimento. A narrativa é então sustentada em grande parte por uma das duas instâncias, sem que a outra seja necessária para a compreensão global da história. Seria, até mesmo, dispensável. O suporte preeminente, o texto ou a imagem, não precisam um do outro para desenvolver a essência do discurso. (LINDEN, 2011, p.120)

Essa relação seria a mais usual nos quadrinhos se considerássemos apenas uma sobreposição de conteúdos. No entanto, como existe uma ideia generalizada de que a imagem tem o predomínio da narrativa dos quadrinhos e a preferência criativa, optamos entender essa relação como uma *relação de predominância*. Já a relação de colaboração remete à noção de complementaridade, que deveria ser o princípio básico dos quadrinhos. Nesse caso, concordamos com Linden que garante ser mais adequada a utilização do termo *colaboração* à *complementaridade*, pois esse expressa a ideia de que textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um sentido comum:

Identificar uma relação de colaboração significa considerar de que modo se combinam as forças e fraquezas próprias de cada código. Articulados, textos e imagens constroem um discurso único. Numa relação de colaboração, o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois. Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação. (LINDEN, 2011, p.121)

Já na relação de disjunção, inversa à sobreposição dos conteúdos, texto e imagem

não entram em estrita contradição, mas também não se detecta nenhum ponto de convergência. Segundo Linden (2011), “a contradição flagrante questiona o leitor, mas, ao contrário do distanciamento *causador* de ironia, deixa em aberto o campo das interpretações sem que o leitor seja orientado para um sentido definido (p.121).

Nesse estudo, para efeitos de análise, vamos considerar que os quadrinhos podem assumir duas relações: uma *relação de predominância*, com claro domínio da imagem, ou uma *relação de colaboração*, onde se busca um maior equilíbrio entre texto e imagem. Essas ideias serão complementadas pelos estudos de Barthes (1990) sobre a retórica da imagem. Para o autor, “toda imagem é polissêmica e pressupõe uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros” (p.32). Como a polissemia leva a uma interrogação sobre o sentido da imagem, a linguagem verbal tem a tarefa de ajudar na compreensão dessa imagem, podendo exercer duas funções: a função de *ancrage* – ancoragem ou fixação – e a função de *relais* – revezamento ou etapa (p.32).

1.3 O domínio da imagem: *ancrage* e o texto como suporte

Os estudos sobre a imagem são amplos, assim como seus sentidos e definições. Passam pelas reflexões filosóficas de Platão e Aristóteles e se estendem pela concepção da semiótica peirceana, onde Charles Peirce, com base em fundamentos fenomenológicos e sógnicos, analisa as variadas operações e níveis da representação imagética. Além da ampla discussão sobre a conceitualização geral da imagem, ainda temos um extenso caminho pela especificidade da imagem em suas diversas linguagens artísticas, como a representação da imagem no cinema, na fotografia, na pintura, na escultura, e mais recentemente no ambiente virtual e digital da internet conectada.

De certa forma, podemos fazer o mesmo comentário sobre as significativas análises realizadas sobre o texto – ou mais especificamente sobre a palavra – através dos tempos e os impactos de suas mudanças nas novas tecnologias digitais. Portanto, podemos imaginar que a “luta” entre texto e imagem por uma posição hierárquica como linguagem é histórica e duradoura e seus reflexos podem ser sentidos claramente nas histórias em quadrinhos.

Essa preocupação em narrar os fatos através de desenhos sucessivos, que teve

origem nas pinturas rupestres em cavernas na Pré-História, manifestou-se em diversos momentos da história, passando por hieróglifos egípcios na Antiguidade e por mosaicos, afrescos e tapeçarias desenhadas da Idade Média. Segundo Cagnin (2015), a imagem sempre fascinou o homem e a história contada pelos desenhos já se destacavam em trabalhos como a “monumental *Tapeçaria de Bayeux* de 1064, que narrava, há quase 1.000 anos, a epopeia de *Guilherme, o Conquistador*, bordada em cores, em 70 metros de tecido” (p.29). Além disso,

A Bíblia Pauperum (Bíblia dos Pobres) ensinava com imagens as verdades da fé aos fiéis que não sabiam ler; Giotto, na capela de Scrovegni em Pádua, lhes contava em quadrinhos a vida de Cristo; enquanto os vitrais dos duomos e das catedrais narravam, nas sequências transpassadas de luz, a vida dos santos, Michelangelo, em magníficos afrescos, mostrou, no teto da Capela Sistina, a sequência da criação do mundo. (CAGNIN, 2015, p. 28)

Segundo Cagnin (2015), história em quadrinhos⁵ é uma história em imagens. Para o autor, “o texto não é essencial à história em quadrinhos, assim como o romance escrito não exige forçosamente que seja ilustrado com imagens” (p.35). Apesar de ressaltar a importância do texto nas histórias em quadrinhos, o autor deixa clara a sua preferência pela composição narrativa da imagem, afirmando que “na ligação do significado, palavra e imagem se acham em relação complementar, ambas fazem parte do sintagma superior da narração, mas à imagem cabe a tarefa principal de contar a história” (p.139). Para McCloud,

O meio que chamamos histórias em quadrinhos se baseia numa ideia simples: a ideia de posicionar uma imagem após outra para ilustrar a passagem do tempo [...] O coração dos quadrinhos está no espaço entre um quadro e outro, onde a imaginação do leitor dá vida à imagens inertes. É um processo que pode ser quantificado, classificado, até mesmo mensurado e todavia permanecer misterioso pela forma como ilustra imagens mentais. Em seu uso da sequência visual, os quadrinhos substituem o tempo pelo espaço. No entanto, não existe uma norma de conversão, o tempo flui nos quadrinhos numa assombrosa variedade de maneiras. Com imagens inertes que estimulam um único sentido, os quadrinhos representam todos os sentidos e pelo caráter de suas linhas, representam o invisível mundo da emoção. Linhas que evoluem e se tornam elas próprias símbolos ao dançarem com os símbolos mais jovens chamados palavras. (2012, p. 7)

Nesse cenário onde os quadrinhos buscam o predomínio visual, o texto acaba assumindo também um papel imagético, sendo encarado como um complemento que não pode relatar fatos indispensáveis à narrativa. Para Oliveira (2014), tanto a linguagem verbal

⁵ Atualmente, no Brasil, as histórias em quadrinhos são mais conhecidas pela sua abreviação HQ ou simplesmente como *quadrinhos*. Nesse estudo, as denominações *história em quadrinhos*, *histórias em quadrinhos*, *quadrinhos* e *HQ* serão usados como variações do mesmo termo.

quanto a não-verbal assumem um caráter altamente visual nos quadrinhos. “As palavras se inserem no cenário como as figuras e, se bem explorado, tal recurso amplia as possibilidades comunicativas do meio” (p. 39).

Para Cagnin (2015), o texto nos quadrinhos é apenas “um pequeno fragmento do discurso, sem outro objetivo senão o de fixação de um significado” que não ficou suficientemente claro na imagem ou no texto dos balões (p.157). A fixação desse significado é o que Barthes (1990) chama de *ancrage*, também conhecida como ancoragem ou fixação, a função mais frequente da mensagem linguística, comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade (p.32). Nos quadrinhos, a *ancrage* fornece uma explicação da imagem, muitas vezes restringindo sua polissemia. Ou seja, pode limitar os múltiplos significados da imagem, destacando apenas o sentido escolhido previamente, obviamente adequado ao efeito persuasivo que se quer obter. Para o autor, na função de *ancrage* “o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; [...] ele o teleguia em direção a um sentido escolhido a priori” (BARTHES, 1990, p. 33), tornando possível selecionar um dentre os vários sentidos possíveis na imagem. No caso dos quadrinhos, quanto mais forem dependentes do uso da imagem, dentro dessa função direcionada, maior é a possibilidade de limitar os sentidos da mensagem, resultando numa leitura mais fácil e mais rápida, mas menos profunda ou reflexiva. Consequentemente, dependendo da capacidade ou da intenção do quadrinista, a história em quadrinhos pode oferecer uma narrativa apoiada apenas em seqüências de imagens simplificadas, subestimando a capacidade do leitor. Como afirma Eisner (1995) “o artista sequencial vê pelo leitor porque é inerente à arte narrativa exigir do espectador reconhecimento, mais do que análise” (p.38).

Segundo Vergueiro (2015), Cagnin utilizou a metodologia⁶ da análise estrutural da narrativa para “sistematizar o processo de reconhecimento das histórias em quadrinhos como forma de expressão” (p.16). Dessa forma, foi possível diferenciá-la de outras modalidades narrativas, “destacando o emprego de elementos característicos que possibilitam ao leitor criar nexos entre imagens e textos, dispostos de forma a propiciar a geração de sentidos” (CAGNIN, 2015, p.16). Esses elementos, ou códigos narrativos, são itens constitutivos das histórias em quadrinhos, que partem da divisão básica de *imagens* (ou figuras) –

⁶ As considerações sobre a estrutura narrativa das histórias em quadrinhos realizadas por Cagnin tiveram como referência os estudos de Vladimir Propp, publicados na obra *Morfologia do conto popular russo*, que influenciou os estudos da teoria geral da narrativa. A obra de Propp identificou e estabeleceu os elementos narrativos mínimos e indivisíveis que compõem os contos, denominados *funções* (invariáveis e variáveis), que articulados em seqüência formam o código narrativo (CAGNIN, 2015, p. 170).

tradicionalmente desenhadas, limitadas pelas linhas ou molduras dos quadrinhos – e *textos* – que podem ser apresentados na forma de balão, de legenda e de onomatopéias (p.34). Para um melhor entendimento, sistematizamos abaixo os itens constitutivos dos quadrinhos que julgamos necessário para essa análise, incorporando estudos, nem sempre convergentes, de autores como Eco (2001), Cagnin (2015), Chinen (2011), McCloud (2010), Eisner (1995) e Cirne (1975).

Quadrinho, quadro ou vinheta: É a área limitada (ou quadro) onde a ação vai ocorrer (CHINEN, 2011, p.14). Para Eisner (1995), nessa área acontece a *captura* ou o encapsulamento dos eventos no fluxo da narrativa, que devem ser decompostos em segmentos sequenciados de texto e imagem. “Eles não correspondem exatamente aos quadros cinematográficos [...] São parte do processo criativo, mais do que um resultado da tecnologia” (p.38). Elemento significativo da história, a moldura do quadrinho é chamada de **borda** e pode ganhar inúmeras significações com a ausência (ideia de espaço ilimitado) ou modificação (ideia de recordação ou sonho) de suas linhas.

Balão: Marca registrada dos quadrinhos, o balão é a área que abriga as falas, os diálogos e os pensamentos das personagens. Para Chinen (2011) “é o elemento que mais diferencia os quadrinhos de outras formas de ilustração e o que mais tem sido usado para simbolizar a sua linguagem” (p.16). Segundo Cagnin (2015), o balão é o invólucro da fala que “tornou-se imagem para representar as diversas reações e emoções por que passa a personagem, formas metalinguísticas portanto, como a entonação da voz, o medo, o gaguejar, a raiva e outros tantos” (p.141). Já o apêndice é o traço que liga a fala à personagem (p.144). Segundo Eisner (1985), à medida que ampliou-se o uso dos balões, seu contorno passou a ter uma função maior do que de simples cercado para a fala. “Logo lhe foi atribuída a tarefa de acrescentar significado e de comunicar a característica do som à narrativa” (p. 27).

Recordatório ou legenda: é uma forma de inserir textos, como “falas ou lembranças das personagens, mas seu uso mais comum é o de passar alguma informação como se fosse um narrador externo” (CHINEN, 2011, p.18). Também pode ser usado para orientar o leitor – em relação a tempo transcorrido ou mudança de ambiente – ou também para conversar com o leitor. Antigamente, era o texto que ficava abaixo do quadrinho, passando posteriormente a sintetizar a ação mostrada na tira do dia anterior.

Onomatopéias: É o recurso usado para reproduzir visualmente, por meio da palavra, os sons e ruídos nos quadrinhos. Segundo Chinen (2011), “quase sempre servem para

representar sons ambientais ou os que não são reproduzidos pelas cordas vocais [...] Além do efeito sonoro, as onomatopeias criam um efeito estético equivalente” (p.20). Para Cirne (1977), “quando empregadas como efeitos visuais que indicam o som, as onomatopéias tornam-se signos gráficos, que podem ser considerados, ao mesmo tempo, elementos verbais e iconográficos” (p. 30).

Metáforas visuais: Para Chinen (2011), as metáforas visuais “funcionam como as figuras de linguagem, com a função de palavras que substituem outras palavras para tornar um conceito mais claro ou exagerá-lo” (p.22). Segundo Eco (1979), poderíamos citar vários processos de *visualização da metáfora*, como “ver estrelas, ter o coração em festa, sentir a cabeça rodar, roncar como uma serra” (p.144). Para o autor, são tantas expressões nas histórias em quadrinhos que “se realizam com o recurso constante a uma simbologia figurativa elementar, imediatamente compreendida pelo leitor” (p.144).

Movimento (figuras cinéticas): Normalmente, os quadrinhos são representados por imagens estáticas e o movimento das personagens e objetos dentro dos quadros precisa ser reproduzido graficamente. As figuras ou linhas cinéticas é que indicam esse movimento. Para Cagnin (2015), são “signos convencionais de ação [...] destinados à leitura, à interpretação e decodificação dos movimentos, gestos e emoções das personagens, servem para suprir as deficiências das imagens estáticas dos quadrinhos (p.99).

O tempo (*timing*): Um dos maiores desafios dos quadrinhos é a capacidade de expressar ou entender a noção precisa do tempo. Algumas vezes, isso pode ser facilitado com o apoio de objetos simbólicos, como o relógio (CHINEN, 2011, p.40). Para Eisner (1995), O tempo é um elemento estrutural essencial nas histórias em quadrinhos (p. 25) e o *timing* é o uso dos elementos do tempo para que se possa obter uma mensagem ou emoção específica (p.26). Segundo o autor,

O fenômeno da duração e da sua vivência – comumente designado com *tempo (time)* – é uma dimensão essencial da arte sequencial. No universo da consciência humana, o tempo se combina com o espaço e o som numa composição de interdependência, na qual as concepções, ações, movimentos e deslocamentos possuem um significado e são medidos através da percepção que temos da relação entre eles [...] O som é medido auditivamente, em relação à distância que se encontra de nós. O espaço, na maioria das vezes, é medido e percebido visualmente. O tempo é mais ilusório: nós o medimos e percebemos através da lembrança da nossa experiência. (EISNER, 1995, p. 25)

Eisner (1995) também afirma que “o ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só

define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento. Na verdade, ele *comunica* o tempo” (p.28).

Narrador: O narrador é o contador de histórias. Segundo Cagnin (2015), raramente o narrador aparece numa história contada por imagens, “porque não se trata efetivamente de uma narração, mas da rerepresentação de um fato que se torna presente, de novo, diante do leitor através das imagens que vê” (p.157). Enquanto as personagens conversam entre si por meio dos textos escritos nos balões, “o narrador se dirige ao leitor, que lhe ‘ouve’ a voz no título das histórias e nas legendas” (p.157).

1.4 Colaboração: *relais* e o equilíbrio imagético-textual

Se na função *ancrage*, analisada por Barthes (1990), o texto pode fornecer uma explicação da imagem restringindo sua polissemia – o que poupa esforços interpretativos do leitor e impede que se desvie a atenção do efeito persuasivo que se pretende obter – a função *relais* (etapa ou revezamento) é estabelecida na relação de complementaridade entre a imagem e o texto que integram a mensagem. Nesse caso, o texto tem a função de explicar ou complementar o que a imagem não conseguiria expressar isoladamente e vice-versa. Como as palavras produzem sentidos que a imagem não contém e como a imagem é naturalmente polissêmica, o leitor tem várias opções para construir a sua interpretação tanto do objeto quanto da mensagem. Segundo Barthes (1990), essa função é principalmente encontrada em histórias em quadrinhos (p.32), onde a preocupação pela estruturação imagética pode ser constatada já no processo criativo das obras. Para Eisner,

O trabalho de arte domina a atenção inicial do leitor. Isso então induz o artista a concentrar suas habilidades no estilo, na técnica e em recursos gráficos que têm como propósito deslumbrar o olhar. A receptividade do leitor ao efeito sensorial e, muitas vezes, a valorização desse aspecto reforçam essa preocupação e estimulam a proliferação de atletas artísticos que produzem páginas de arte absolutamente deslumbrantes sustentadas por uma história quase inexistente. (1995, p.123)

Contrária a uma possível predominância narrativa da imagem nas histórias em quadrinhos, a ideia de uma relação de colaboração entre texto e imagem sempre esteve presente nas discussões e análises sobre os quadrinhos, apesar de parecer uma constatação apoiada em obviedades, já que o funcionamento dos quadrinhos parece sugerir

automaticamente essa integração. Para McCloud (1995) “palavras e figuras continuam populares, mas essa ideia de que a combinação de ambos é muito simplista virou uma profecia auto-realizadora” (p. 141), normalmente com resultados ineficientes. Isso porque a relação de colaboração nem sempre é fácil de ser implementada, já que requer que o artista criador tenha o domínio de duas linguagens diferenciadas e conheça os mecanismos funcionais que operam essa integração. Como Eisner (1995) destaca, “na arte sequencial, as duas funções estão irrevogavelmente entrelaçadas. A arte sequencial é o ato de urdir um tecido” (p.122). No entanto, o próprio autor parece contradizer essa minuciosa ação com um pensamento limitador:

Ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. Nas histórias em quadrinhos, imagina-se pelo leitor. Uma vez desenhada, a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional. Quando palavra e imagem se *misturam*, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação. (EISNER, 1995, p.122)

Ao contextualizar as palavras de Eisner, podemos perceber que esse cenário mudou na últimas décadas. Hoje, já é possível perceber que os quadrinhos já se utilizam da relação de colaboração de inúmeras formas – buscando oferecer ao leitor resultados mais reflexivos e menos descritivos – tanto em quadrinhos cômicos ou de super-heróis quanto em quadrinhos que buscam uma maior aproximação com as narrativas literárias ou com as narrativas biográficas. A partir disso, podemos apontar conceitos, novos ou antigos, que destacam essa efetiva relação de colaboração entre texto e imagem nos quadrinhos.

Luyten (1985) ressalta que a história em quadrinhos é uma expressão formada pela integração de dois códigos de signos gráficos: a imagem e a linguagem escrita. E o fato de os quadrinhos terem nascido, segundo a autora, do conjunto de duas artes diferentes – literatura e desenho –, criando um caráter misto, “deu início a uma nova forma de manifestação cultural, que é o retrato fiel de nossa época, onde as fronteiras entre os meios artísticos se interligam” (LUYTEN, 1985b, p.11). Considerada uma inovação na época de seu surgimento, tanto como obra cultural quanto comercial, as histórias em quadrinhos realmente se firmaram como uma forma diferente de contar histórias e de transmitir informações, a partir do desenvolvimento de uma narrativa que privilegia a sequência de elementos visuais e textuais. Para Eisner (2008), é “uma combinação de texto, seja ele narrativo ou diálogo (balões), integrado com arte disposta de forma sequencial” (p.142). Eisner também comenta

que, quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos assume a característica de uma linguagem, que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público:

[...] em todos os sentidos, essa forma de leitura recebe erroneamente o nome de literatura apenas porque as imagens são empregadas como linguagem. Existe uma relação facilmente reconhecível com a iconografia e os pictogramas da escrita ocidental. Quando é empregada como veículo de ideias e informação, essa linguagem se afasta do entretenimento visual desprovido de pensamento. E isso transforma os quadrinhos numa forma de narrativa. (EISNER, 2008, p.9/10)

Para Eisner, a leitura dos quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual, já que o leitor precisa exercer suas habilidades interpretativas visuais e verbais, pois as regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente (1995, p.8). Segundo o autor, o processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. “No caso do texto, o ato de ler envolve uma conversão de palavras e imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens” (EISNER, 2008, p.9). Ao ser bem executados, vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma coisa só. Como afirma McCloud (1995), as histórias em quadrinhos podem ser classificadas como um grande ato de equilíbrio, “uma arte tão subtrativa quanto aditiva e uma fantástica combinação de tempo e espaço. Em nenhum lugar o equilíbrio entre visível e invisível é mais evidente do que nas imagens e palavras” (p. 207). Já Ramos (2011), afirma que as histórias em quadrinhos compõem um hipergênero, com características comuns a diversos gêneros autônomos de quadrinhos, como o uso de uma linguagem própria e uma narrativa que pode ocorrer em um ou mais quadrinhos. Para o autor,

Pode-se entender por história em quadrinhos, então, o grande rótulo que une todas essas características e engloba a diversidade de gêneros, rotulados de diferentes maneiras, que utilizam a linguagem dos quadrinhos para compor um texto tendencialmente narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional. (RAMOS, 2011, p.5)

Nesse estudo, entenderemos a história em quadrinhos como uma arte interdependente constituída a partir da integração de elementos textuais e imagéticos, das mais diversas naturezas, dispostos de modo sequencial e capaz de gerar inúmeras narrativas a partir da hibridização da sua linguagem. Essa natureza híbrida, que hoje extrapola a simples definição de arte sequencial, é a responsável por facilitar uma convergência com outras áreas

artísticas e comunicacionais, como a literatura, a pintura, a fotografia, o cinema, o jornalismo, a biografia, a história, a animação, entre outros. Se, por essa mesma natureza, muitas vezes os quadrinhos são considerados diversão efêmera e infanto-juvenil, é inegável que também estão presentes na cultura contemporânea de uma forma generalizada e transformadora. Mais do que um produto cultural descartável, as histórias em quadrinhos se transformaram num poderoso meio artístico – e de comunicação – para recriar a realidade de épocas, costumes e valores, e contribuir para o desenvolvimento cultural.

No próximo capítulo, veremos como as narrativas em quadrinhos são capazes de se hibridizar espontaneamente com outras linguagens, principalmente com a literatura, com o cinema e com o jornalismo, gerando diferentes formas narrativas, como tiras, charges, cartuns e romances gráficos.

2 A HIBRIDIZAÇÃO DOS QUADRINHOS

No primeiro capítulo, vimos como as narrativas em quadrinhos se tornaram historicamente importantes para a cultura contemporânea, construindo uma linguagem sequencial baseada tanto em elementos textuais quanto imagéticos. A partir da dificuldade de conceitualização das histórias em quadrinhos, também analisamos as relações entre a imagem e o texto, apontando duas relações que se desenvolvem nos quadrinhos: a *relação de predominância*, com claro predomínio da imagem sobre o texto, e a *relação de colaboração*, onde texto e imagem buscam um equilíbrio para um funcionamento mais dinâmico. Dentro dessas relações, também apontamos os itens constitutivos da linguagem dos quadrinhos, que servem como base para qualquer tipo de análise quadrinística.

Nesse segundo capítulo, iremos traçar um panorama geral sobre como as narrativas em quadrinhos se hibridizam com outras linguagens, produzindo diferentes formas narrativas. Para isso, usaremos como referência alguns pontos do contexto histórico e evolutivo dos quadrinhos na cultura ocidental, com o cuidado de não realizar um estudo cronológico detalhado sobre a história das histórias em quadrinhos, já que este precisaria levar em conta as características específicas e peculiares de cada país onde são produzidas. Nesse momento, nosso objetivo é apresentar exemplos pontuais de obras e autores que evidenciam estreitas relações principalmente com o jornalismo, com o cinema e com a literatura.

Ao discorrer sobre a aproximação dos quadrinhos com outras áreas a partir de suas linguagens, vamos utilizar o caminho biográfico para mostrar exemplos de autores, tanto do cinema quanto da literatura, que tiveram nos quadrinhos uma experiência que influenciou diretamente a criação de suas obras e suas percepções sobre o mundo. Tais relatos são necessários para construir uma ligação mais realista com a maneira que as obras artísticas se sobrepõem à vida cotidiana e às próprias decisões dos autores.

2.1 Quadrinhos híbridos: jornalismo

De maneira geral, as histórias em quadrinhos se firmaram nas páginas dos jornais

americanos do final do século XIX como resultado de uma intensa evolução industrial, iniciada no século XV com a invenção da imprensa (MCCLLOUD, 1995, p. 16), adquirindo autonomia e respaldo suficiente para serem consumidas em grande quantidade, geralmente por um público cativo. Mais especificamente, segundo Cirne (1975), os quadrinhos surgiram de uma rivalidade jornalística⁷ entre William Randolph Hearst, dono do *The New York Journal*, e Joseph Pulitzer, dono do jornal *The New York World*, que disputavam acirradamente as crescentes verbas publicitárias do mercado. Como o aumento da tiragem dos jornais determinava o sucesso publicitário, os quadrinhos “funcionariam como uma *novidade* para atrair mais leitores” (p. 19). Conforme o autor,

[...] os quadrinhos surgiram como uma consequência das relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos [...] dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais, aproveitando os novos meios de reprodução e criando uma lógica própria de consumo. (CIRNE, 1970, p.10)

Cirne (2000) também afirma que os quadrinhos já eram uma arte consumada na época, só que ainda não existia uma discussão sobre a sua função de elaboração artística, o que resultava em uma imagem de um produto típico da cultura de massa, voltado principalmente para um público consumidor infanto-juvenil, que não apresentava maiores possibilidades estéticas. “Este engano, agravado com o forte preconceito cultural instalado contra seus discursos, perduraria durante anos” (CIRNE, 2000, p. 40). Para Klawa (1997), a Revolução Industrial não é exatamente a origem dos quadrinhos, mas estabelece uma espécie de ano zero da história dessa arte popular, principalmente por levantar fatores decisivos para o entendimento do significado histórico e estrutural dos quadrinhos. Segundo Klawa,

[...] é necessário que a história em quadrinhos seja entendida como um produto típico da cultura de massas, ou especificamente da cultura jornalística. A necessidade de participação e envolvimento catártico motivada pela alienação do indivíduo, a metamorfose da informação em mercadoria, o avanço da ciência, a nova consciência da realidade, enfim, as coordenadas características do estabelecimento da sociedade de consumo criaram as condições para o aparecimento e sucesso do jornal, cinema e história em quadrinhos. O teatro e a pintura foram meios

⁷ O jornal *The New York World*, de Joseph Pulitzer, foi o jornal americano mais popular do final do século XIX, chegando a alcançar a tiragem de 600 mil exemplares diários em 1896. Seu principal concorrente era o jornal *The New York Journal*, de William Randolph Hearst (SILVEIRA, 2013). A violenta disputa entre os dois por leitores originou o termo *yellow journalism*, que ficou conhecido no Brasil como “jornalismo marrom” ou “sensacionalismo”. Joseph Pulitzer é o jornalista que dá nome ao famoso prêmio dedicado a escritores e jornalistas, nos Estados Unidos e a biografia de William Randolph Hearst inspirou o filme “Cidadão Kane”, de Orson Welles, em 1941 (WAIBERG, 1997, p.105).

transformados e adaptados à nova situação, enquanto que a história em quadrinhos como o cinema, podem ser classificados como novos veículos e formas. (1997, p.110)

Mesmo que os jornais americanos sejam reconhecidos pelo crescimento e desenvolvimento dos quadrinhos, o pioneirismo da sua criação ainda resulta em debates até hoje, sem resolução. Isso porque muitas obras antecederam *Hogan's Alley*, de Richard Felton Outcault, considerada pela maioria dos críticos como a primeira publicação em quadrinhos. A fama pioneira dos quadrinhos de Outcault até hoje se mantém sob a justificativa de ter integrado o texto no desenho através do uso do balão de quadrinhos pela primeira vez. Surgida em 1896 no jornal *The New York World*, *Hogan's Alley* retrata o cotidiano de diversas personagens exóticas e caricatas que vivem num beco de *New York*, entre elas o garoto Mickey Dugan, que ficou conhecido como *Yellow Kid*⁸ por usar um camisolão amarelo onde eram escritas várias frases e críticas. Cardoso (2002), lista algumas das obras relevantes surgidas antes dos quadrinhos de Outcault:

Os estudiosos de quadrinhos internacionais, depois de uma certa polêmica, selecionaram como personagens mais representativos no período de 1798 a 1896: *Dr. Sintaxe*, desenhado pelo inglês Thomas Rowlandson em 1798. *Monsieur Vieux Bois*, criado em 1827 pelo suíço Rodolphe Topffer. *Monsieur Reac*, o primeiro personagem político, obra do fotógrafo Nadar, em 1848. *Max e Moritz*, os perversos alemãezinhos de Wilhelm Bush, publicados em álbuns em 1848. *Ally Sloper*, personagem vitoriano, o primeiro a aparecer regularmente na revista *Judy*, em 1867, desenhado por Charles Ross e sua mulher Marie Duval. *Famille Fenouillard*, criação do francês George Coulomb (Christophe) em 1889. [...] Dessa relação é preciso realçar, pelo conjunto de suas obras, o professor Topffer, cujas "*Histoires en estampes*" contêm, excetuando o balão, várias técnicas da moderna HQ e por isso é considerado o pai do gênero pelos europeus[...]. (2002, p.20)

Cardoso também ressalta que, muitas vezes por falta de informação, outras personagens não costumam ser citadas em estudos especializados, entre elas Nhô-Quim (1869) e Zé Caipora (1883), ambas criadas pelo jornalista Angelo Agostini, italiano naturalizado brasileiro. Lançada em 1869 e considerada a primeira história em quadrinhos publicada no Brasil⁹, *As Aventuras de Nhô-Quim (ou Impressões de uma Viagem à Corte)*,

⁸ A personagem *Yellow Kid* foi o motivo da criação do termo *yellow journalism*, que fazia referência ao jornalismo sensacionalista. A popularização dos quadrinhos, simbolizado pelo sucesso da personagem de roupa amarela com o grande público, gerou "uma reação de conservadores que temiam a divulgação dos fatos de maneira massiva, através de um imprensa cada vez mais popular, cada vez mais ao alcance de todos" (MOYA, 1977, p.36).

⁹ A primeira parte da HQ foi publicada no dia 30 de janeiro de 1869. Considerando a importância da data, decidiu-se instituir o dia 30 de janeiro como o Dia do Quadrinho Nacional (CARDOSO, 2002, p.23).

criada por Agostini (2002), foi publicada nas páginas do jornal carioca *A Vida Fluminense* e teve a duração de nove capítulos. Apesar de não apresentar as falas dos personagens em balão, a história em quadrinhos de Agostini utilizou vários elementos que se tornaram marca registrada dos quadrinhos, como o uso de recursos metalinguísticos, com personagens fixos e de personalidade definida, bem como a utilização de enquadramentos inusitados, que seriam referência para o cinema (CAGNIN, 1996).

2.1.1 Mutt & Jeff: humor, tiras de jornal e histórias que continuam

Em 1907, o autor de quadrinhos Bud Fisher propôs a criação de uma história em quadrinhos em forma de uma tira diária (MOYA, 1993, p.40). Até então, os quadrinhos ocupavam os espaços dos suplementos dominicais coloridos dos jornais americanos, sendo publicados em forma de painéis, ocupando meia ou uma página inteira do jornal (CHINEN, 2011, p. 10), e normalmente utilizavam uma narrativa cômica e caricata para complementar as informações jornalísticas ou apenas como entretenimento. O primeiro personagem criado por Bud Fisher para as tiras foi Mutt, que se destacava por ser muito alto e viciado em apostas de cavalos. Tempos depois, surgiu Jeff, frequentemente chamado de “baixinho”, que saiu de um manicômio para fazer par com Mutt e transformar a tira em um grande sucesso, contribuindo para o aumento da fama das duplas artísticas, que já tinham grande atenção popular na época, devido principalmente às aventuras dos contemporâneos Sherlock Holmes e Dr. Watson, personagens literários criados pelo escritor britânico Arthur Conan Doyle em 1887. Apesar de seguirem linhas narrativas diferenciadas – uma dupla apostava em histórias detetivescas e a outra em histórias essencialmente cômicas – tanto Sherlock e Dr. Watson quanto Mutt e Jeff usavam a estratégia de contrapor personagens com personalidades antagônicas, que se complementavam de forma improvável e se destacavam pela surpreendente integração. Dessa forma, o prático Mutt e o inocente Jeff influenciaram o cenário artístico em geral, principalmente o cinema, criando uma dinâmica própria e, provavelmente, inspirando a criação de inúmeras duplas de artistas cômicos, com destaque para Oliver Hardy e Stan Laurel, conhecidos mundialmente como *O Gordo e o Magro* (GEHRING, 1990, p.48).

Apesar de aparentemente apresentar um conceito genérico de diversão infantil, a tira *Mutt & Jeff* conquistou público e crítica, tornando-se um dos maiores sucessos dos

quadrinhos mundiais: foi publicada na forma de coletânea, transformou-se em desenho animado para o cinema em 1916 e foi publicada durante 75 anos. Além disso, era reconhecidamente apreciada por diversos artistas, entre eles o escritor James Joyce. Segundo Eco (1974) – citando Richard Ellmann, um dos mais famosos biógrafos do escritor irlandês – Joyce acompanhava as histórias em quadrinhos pelos jornais, chegando a incluir *Mutt & Jeff* na sua obra *Finnegans wake* (ECO, 1974, p.81). No livro de Joyce, Mud e Jute – Mutt e Jute na versão original em inglês¹⁰ – travam vários diálogos sobre *diálogos*:

Escuita, meu chapa! Tu tolera daneis? N. Tu escova scoceis? Nn. Tu espicha engleis? Nnn. Tu saxo fona? Nnnn. Claro tá só tudo! É um jute. Vamos chocar os cinco e checar xertos verbos flertes e flacos de parte a parte assim e ossudo sobre crimes de gregos.
 Jute. – Ju tá!
 Mud. – Hein cantado.
 Jute. – Tu’s urdo?
 Mud. – Tal veis
 Jute. – Mas não ei s urdomudo
 Mud. – Nonada s’urdidor [...]¹¹
 (JOYCE, 1999, p. 57)

O apreço de Joyce por Mutt & Jeff também pode ter relação com um provável autoreconhecimento nas características físicas e psicológicas das personagens da tira. Mutt poderia espelhar o próprio Joyce, inclusive na sua capacidade de criar situações incríveis para perder todo o seu dinheiro, e Jeff encontraria seu reflexo exato em Stanislaus, o irmão mais jovem de Joyce, que além de amigo apoiou o escritor nos piores momentos de sua vida. Segundo Anderson, Stanislaus se tornou

[...] o guardião de seu irmão, fazendo a formiga para a cigarra de Joyce, o provisor para o gastador, o guarda para o bêbado, o “sujeito sério” para o comediante. Mesmo na aparência, os irmãos formavam um contraste impressionante – Stanislaus sóbrio, baixo, ombros largos; Joyce alegre, magro, desconjuntado, frágil: Shaun, o carteiro, e Shem, o escriba, como Joyce retratou a ambos em *Finnegans Wake*, como posta e pena, pedra e tronco. (1989, p.65)

¹⁰ *Mutt e Jute* – uma das inúmeras variações de nomes dos irmãos Shem e Shaun em *Finnegans Wake* –, receberam os nomes de *Mud e Jute* na versão brasileira da obra, traduzida por Donaldo Schüler.

¹¹ Do original: “Scuse us, chorley guy! You tollerday donsk? N. You tolkatiff scowegian? Nnnn. Clear all so! ‘Tis a Jute. Let us swop hats and excheck a few Strong verbs weak oach eather yapyazzard abast the bloody creeks. Jute. – Yutah! Mutt. – Mukk’s pleasurad. Jute. – Are you Jeff? Mutt. – Somehards. Jute. – But you are not jeffmute? Mutt. – Noho. Only an utter.” (JOYCE, 16:5-16). Como todas as edições de *Finnegans Wake* publicadas no mundo inteiro mantêm a mesma paginação para referência, usa-se uma forma padrão de identificação, como por exemplo (JOYCE, 03:15-23). Por isso, a partir desse momento, sempre que fizermos referência à obra original de Joyce, iremos adotar a paginação padrão usada internacionalmente, sendo que 03 indica a página e 15-23 indicam as linhas onde o texto está localizado. Nesse caso, sempre que as referências estiverem grafadas com o nome de Joyce seguido da paginação e das linhas, estaremos referindo-nos à obra *Finnegans Wake*.

Esse modelo de tiras de quadrinhos inaugurado por *Mutt & Jeff* estabeleceu um molde padrão, com um formato fixo, geralmente horizontal e de mesmo tamanho, e acabou servindo claramente para os interesses comerciais do mercado jornalístico (RAMOS, 2009). Dessa forma, os autores poderiam produzir uma mesma história e vender para vários jornais, por um preço mais acessível, ficando o trabalho de distribuição a cargo dos *syndicates*, empresas especializadas e responsáveis pela distribuição de conteúdo. Para Ramos, as tiras adotam o uso de poucos quadrinhos dada a limitação do formato, geralmente constituído de um a quatro quadros, o que resulta em narrativas mais curtas. Dessa maneira, as tiras privilegiam o tema do humor porque nesse formato há “tendência de criar um desfecho inesperado, como se fosse uma piada por dia” (2009, p.6).

Para Morin (2011), os quadrinhos em forma de tiras cômicas de jornal – que a autora refere como *historieta cômica* – são tão curtas ou tão engraçadas que seu valor narrativo poderia ser posto em questão (p.182). Para comprovar que as tiras cômicas são narrativas e, “como estas, fazem evoluir uma situação viva em função de reviravoltas imprevistas” (p.182), a autora pesquisou sua estrutura descritiva durante 180 dias consecutivos de publicação em jornal, concluindo que:

São todas redutíveis a uma sequência única que coloca, argumenta e resolve uma certa problemática. Esta sequência nos parece ser uniformemente articulada por três funções que ordenamos como se segue: uma *função de normalização* que situa os personagens; uma *função locutora de deflagração*, com ou sem locutor, que coloca o problema a resolver, ou questiona; enfim uma *função interlocutora* de distinção, com ou sem interlocutor, que responde “comicamente” à questão. Esta última função faz bifurcar-se a narrativa do “sério” para o “cômico”, e dá à sequência narrativa sua existência disjunta, de *historieta “última”*. (MORIN, 2011, p.183)

Mais do que uma simples temática, as tiras cômicas baseadas nas piadas se tornaram uma característica tão marcante dos quadrinhos que definiram até mesmo sua nomenclatura: nos Estados Unidos, as histórias em quadrinhos são conhecidas até hoje como *comics*. No entanto, nem só de piadas vivem as tiras em quadrinhos. Para Santos (2014), a característica marcante dos quadrinhos de humor neste século é o rompimento com a estrutura típica das piadas a partir do surgimento dos “quadrinhos poético-filosóficos que, mais do que causar no leitor o efeito cômico, procuram levá-lo a uma reflexão sobre temas sociais ou existenciais” (p.16). Além disso, para o autor, o conteúdo humorístico dos quadrinhos vai mais além, “acompanhando ou não temas de fundo político ou social, as imagens satirizam ou

criticam as atitudes dos homens públicos e do ser humano comum” (SANTOS, 2014, p. 15).
Para Cardoso,

Mais do que uma simples forma de entretenimento, o humor em quadrinhos desvela certas práticas sociais, culturais e políticas, cobertas pelos mecanismos disciplinares de poder, colocando em relevo as fraquezas e imperfeições dos sujeitos e das sociedades. Ao delinear de maneira crítica os contornos de grupos sociais, o humor em quadrinhos permite compreender as tensões entre os mecanismos de controle e as forças de resistência; entre as normas impostas e a acrasia; entre os comportamentos de submissão e transgressão. Nesse sentido, atuam como um tipo de expressão cultural popular que objetiva, ao satirizar os grupos dominantes, trazer à luz as adversidades que nos cercam. (2014, p. 11)

Diferentes das tiras em seus formatos e pretensões cômicas, o cartum e a charge têm estilos próprios e objetivos bem específicos de humor. Segundo Chinen (2011), o cartum restringe-se a um único quadro ou painel em que é ilustrada uma situação cômica, normalmente de compreensão universal, atemporal e sem vínculo com o contexto sociocultural da época. Já a charge costuma satirizar uma situação ou personalidade, retratando-a sob a forma caricaturizada. Por isso, é preciso que o leitor conheça minimamente os personagens envolvidos para entender ou rir da charge (CHINEN, 2011, p.8).

Normalmente constituídos de apenas um quadro, a charge e o cartum suscitam discussões sobre a sua natureza quadrinística, já que não possibilitam uma sequencialidade de quadros, característica marcante dos quadrinhos. Para McCloud (1995), eles podem ser classificados como “arte em quadrinhos”, porque seu vocabulário visual vem dos quadrinhos. Para o autor, “talvez esse quadro único também seja rotulado de quadrinho por sua justaposição de palavras e figuras” (p. 25). Para Cagnin (2015), “uma só figura já é um embrião ou parte da narrativa ou mesmo uma pequena história” (p.181). Ou seja, a partir da ação dos elementos visuais e textuais presentes em um só quadrinho, tanto na forma de charge, cartum ou tira, é possível percebermos sua sequencialidade. Por isso, podemos chamá-lo de história em quadrinhos.

Outra característica marcante das tiras de jornal foi sua estruturação narrativa baseada no uso episódico das suas histórias, cujo final era marcado por uma surpresa a ser revelada somente no jornal seguinte, criando uma ligação entre os capítulos. Característica dos folhetins franceses da época, essa modalidade narrativa indicava a continuidade da história no número seguinte do jornal, fazendo com que os leitores se mantivessem cativos e ansiosos. Conforme Bulhões (2007), o folhetim foi um fenômeno de massas que ligava “o jornalismo francês a uma das facetas da experiência da modernidade e à dinâmica do

capitalismo arrojado, revelando, ainda, uma interface com a literatura” (p.31).

Esse uso episódico das tiras foi adotado de maneira plena pelos jornais diários como alternativa ao sistema de uma piada simples por dia, criando um novo cenário mercadológico e criativo para os quadrinhos. Para Ramos, esse era um gênero classificado como tira de quadrinhos seriada, pois sua marca era a narração de uma história maior, contada em partes, como um capítulo. “Tal qual uma novela, a tira retoma a cena final da anterior e serve de gancho para a seguinte. A singularidade do gênero é o aspecto serial” (2011, p.8). Segundo Chinen (2011), essa fórmula viabilizou a publicação de aventuras mais extensas que duravam meses e que, para o leitor acompanhá-las, era necessário ler o jornal todos os dias. Essa tarefa “exigia do autor um talento especial, pois era necessário reter o interesse do público, criando um gancho para o dia seguinte” (p.11). Mais do que isso, para Eisner (2008) as tiras seriadas tinham a função de manter a lealdade dos leitores, o que exigia uma grande habilidade narrativa, já que os jornais competiam selvagemmente nas bancas, dominando a leitura popular.

2.1.2 Comic-book: o caminho dos super-heróis fantasiados

A compilação das tiras de maior sucesso dos jornais – principalmente as tiras seriadas de ação e aventura – resultaram na publicação de um novo tipo de impresso, com formato de livro, chamado de *comic-book*. Para Gonçalo Júnior (2004), o *comic-book* surgiu de uma ideia simples e revolucionária, que consistia apenas em dobrar o impresso do jornal e grampeá-lo “para ter uma revista com o dobro de páginas, mas com custo quase igual” (p.66). Segundo o autor, outra grande novidade dos *comic-books* foi trazer “as aventuras completas em quadrinhos, em vez dos episódios semanais dos jornais, uma tradição de décadas” (p.66). Posteriormente, começaram a ser publicados os primeiros materiais inéditos no formato, renunciando a criação das revistas em quadrinhos.

Para Eisner (2008), existia uma diferença estrutural muito grande entre a narrativa das tiras de jornal e as revistas em quadrinhos, além do formato e da quantidade de quadros usados para a elaboração da história. Segundo o autor, como os jornais estavam conectados ao padrão de vida diário (p.136), as tiras assimilam essa característica, criando sequências de histórias sempre dependentes da periodicidade diária dos jornais, principalmente com relação a sua continuidade. Já as histórias em quadrinhos publicadas nas revistas – estas específicas e

independentes dos jornais – seguiam para uma conclusão definida, uma tradição que começou quando as primeiras revistas em quadrinhos anunciaram edições com todas as histórias completas.

A consolidação das revistas em quadrinhos teve seu marco em 1938, nos EUA, quando uma multidão impressionada confunde um super-homem voando pelos céus da cidade com um pássaro e com um avião. Até então, as histórias em quadrinhos já tinham vivido várias *eras*: já haviam ultrapassado uma era cômica burguesa, consolidado pelas tiras e suplementos dominicais de jornais, que traziam crianças incontroláveis e suas famílias disfuncionais, como *Max and Moritz* (1865), *The Yellow Kid* (1895), *Os Sobrinhos do Capitão* (1897) e *Buster Brown* (1902); já haviam imortalizado histórias e personagens clássicos, como *Little Nemo in Slumberland* (1905), *Mutt & Jeff* (1907), *Krazy Kat* (1913), *O Gato Félix* (1920), *Popeye* (1929) e *Mickey Mouse* (1929); e já haviam vivido sua era de ouro, com as aventuras de *Tarzan* (1929), *Buck Rogers* (1929), *Tintin* (1929), *Dick Tracy* (1931), *Betty Boop* (1931), *Brucutu* (1933), *Flash Gordon* (1934), *Jim das Selvas* (1934), *Agente Secreto X-9* (1934), *Terry e os Piratas* (1934), *Mandrake, o Mágico* (1934), *Ferdinando* (1934), *Fantasma* (1936) e *Príncipe Valente* (1937). Mais do que isso, já haviam estendido seu alcance para além das páginas dos jornais, transformando as revistas em quadrinhos em sucesso comercial no mundo inteiro.

Foi com a chegada de um super-herói vindo de *Krypton* – o popular *Superman* – e de um herói urbano disfarçado de morcego – o cultuado *Batman* – que as revistas em quadrinhos incorporaram novos mitos à cultura contemporânea. No rastro deles, vieram *Capitão Marvel* (1939), *Robin* (1939), *O Espírito* (1940), *Capitão América* (1941), *Steve Canyon* (1947) e uma infinidade de outros super-heróis coloridos e fantasiados. A sociedade da época, marcada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial e ávida por exemplos de heróis, encontraria nesses personagens uma chama de esperança e de conforto. Como afirma Eco (2008), citando o exemplo do *Superman*, “o herói dotado de poderes superiores aos do homem comum é uma constante na imaginação popular, de Hércules a Siegfried, de Roldão a Pantagrue e até a Peter Pan” (p.246). De uma maneira geral, o leitor espera que a virtude do herói se humanize e seus poderes representem a realização de um poder natural. No entanto, numa sociedade complexa e desnivelada, esse tipo de herói, muito representado nos quadrinhos, acaba por encarnar “as exigências de poder que o cidadão comum nutre e não pode satisfazer” (ECO, 2008, p.247).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os quadrinhos de super-heróis, que antes eram exemplares pelos valores de união, liberdade e superação, passaram a ser contestados por toda e qualquer ação que estivesse fora dos rígidos e distorcidos conceitos de moral e bons costumes que proliferavam-se na época. Além disso, a violência gráfica e as situações de erotismo, encontradas principalmente em quadrinhos de terror, fez com que os quadrinhos se tornassem alvos fáceis de grupos que disseminavam ódio e pediam o banimento de qualquer tipo de publicação considerada inadequada por eles. De uma hora para outra, os quadrinhos eram um problema para a família, para a igreja e para a sociedade.

Foi nesse contexto que ganharam força, nos EUA, as ideias do psiquiatra alemão Frederic Wertham, autor do livro *Seduction of the Innocents*, publicado em 1954, que alertava para os perigos das histórias em quadrinhos. Os gibis eram considerados por ele literatura de péssima qualidade e um gravíssimo agente para o desencadeamento da delinquência juvenil, resultando no aumento da criminalidade entre os jovens. Além disso, Wertham (1954) analisava cenas dos quadrinhos para acusar personagens como Batman e Robin de homossexualismo. Para Moya (1977), as ações de Wertham, que lembravam a caça às bruxas, ocorridas em Salem, o comparavam ao senador Joseph Mccarthy, que em 1950 começou uma cruzada contra os comunistas e contra os homossexuais nos Estados Unidos:

Tal livro, confirmando que é muito mais fácil destruir do que construir, levantava o terror, a ameaça, com maior violência do que a contida nos *comic books*, a condenação do meio de expressão, através das exceções. Como numa história satírica de Al Capp, onde não há o menor senso de ridículo, levantou-se uma onda de protestos dos famigerados representantes dos pais, professores, da família unida, do casamento (tão desprestigiado nos quadrinhos), das Filhas da revolução – *Daughters of Revolution* – das Marchadeiras, da religião, dos verdadeiros Capitães e Coronéis, da castidade sexual, da América, do patriotismo, do conformismo, da escola, da velhice, do reacionarismo, do “no-meu-tempo-não-era-assim”, do passado, tudo isso e mais alguma coisa, em fúria contra o mundo dos quadrinhos. (MOYA, 1977, p.72)

O poder destrutivo do livro de Wertham foi gigantesco e acabou influenciado uma agressiva campanha de censura dos quadrinhos, que acabaram como alvo de investigação do congresso americano. O resultado foi a criação de um código de autocensura dos quadrinhos – o *Comics Code Authority* (CCA) – que passou a regular o setor, acabando com inúmeros títulos de revistas em circulação. Com isso, começaram a destacar-se no mercado apenas as histórias em quadrinhos de super-heróis que souberam adaptar-se melhor às exigências morais da época, que passaram a defender os valores éticos considerados ideais e que passaram a condenar abertamente o homossexualismo e a violência. Como as histórias em quadrinhos

americanas eram exportadas para o mundo inteiro, os efeitos da censura foram sentidos em todos os lugares, até mesmo na Europa, que tinha seu estilo próprio de produção de quadrinhos. E foi exatamente fora dos Estados Unidos, onde essa situação permaneceu durante décadas, que essa cruzada contra os quadrinhos passou a ser combatida vigorosamente, por grandes nomes do meio artístico mundial, principalmente a partir da ação de um grupo de intelectuais, ligados em grande parte ao cinema e à literatura, que tinham em suas raízes uma profunda ligação com as histórias em quadrinhos.

2.2 Quadrinhos híbridos: cinema

Quadrinhos e cinema já apresentavam ligações simbólicas mesmo durante seu surgimento: no mesmo ano (1895) em que os irmãos Lumière chocavam o público com a exibição de *La sortie des Usines Lumière* – filme que inaugurou o cinema –, o personagem Yellow Kid – considerado historicamente o marco inaugural dos quadrinhos – aparecia pela primeira vez nas páginas dominicais do jornal *The New York World*. No entanto, foi nas páginas de *Little Nemo in Slumberland* que a linguagem do cinema foi assimilada integralmente pelos quadrinhos. Criado em 1905 por Winsor McCay, *Little Nemo* é até hoje considerada uma das maiores obras-primas dos quadrinhos, inigualável na sua criatividade, estilo e ousadia. Tanto que, após a morte de McCay, os originais de *Little Nemo* foram solicitados, à sua viúva, pelo Museu de Arte moderna de Nova Iorque para fazer parte do acervo local (MOYA, 1993, p.27). Na obra, o menino Nemo dormia todas as noites, sonhava com uma cidade imaginária chamada *Slumberland* – onde todas as situações eram surrealistas – e todas as manhãs era acordado para a realidade. No meio dessa premissa simples, um recheio onírico que ainda se mantém atual e incrivelmente inovador, inspiração direta para o cinema e para a pintura. Segundo Moya,

Tratando de um mundo onírico, Winsor Mccay criou as mais belas páginas do surrealismo no mundo dos quadrinhos. Visualmente rico, espantoso, criativo, jamais repetitivo, sempre inovando na distribuição dos quadros, verticais ou horizontais, usando amplamente as cores, antevendo o futuro cinemascopo, as lentes 70mm, as grandes angulares, os ângulos insólitos, captando a vista do leitor com grandes quadros dominantes, a visão de uma página [...] de jornal, com um impacto de imagens e cores sem paralelo nos outros meios de comunicação, Winsor Mccay tinha próximo de si apenas Sigmund Freud e suas teorias sobre sonhos. [...] Com uma luz comparável aos primeiros quadros da Renascença, a graça do barroco misturada à *art nouveau*, com desenhos que lembravam os palácios dos livros

infantis, de perspectivas e paisagens de contos de fada, tudo comandado pelo *nonsense* do mundo irreal dos sonhos, cujo predomínio é a visão. (1993, p.28-29)

Depois de extrapolar as convenções visuais e textuais dos quadrinhos, McCay se voltou para o cinema, tornando-se um dos pioneiros no cinema de animação, também popularmente conhecido como desenho animado por unir diretamente o cinema e os quadrinhos. Segundo Lucena Jr (2002), McCay foi responsável pela construção e manipulação plástica do desenho animado de uma maneira que não se imaginava possível para uma tecnologia em estágio tão primitivo. Também foi o primeiro a utilizar um tipo de metalinguagem – com personagens se reconhecendo como personagens fictícios e extrapolando propositalmente os limites da página –, criou algumas das regras básicas da animação, como a deformação e o esticamento dos corpos das figuras, foi pioneiro na utilização do recurso do “close” e disseminou a ideia do desenho animado como parte da programação normal dos cinemas (LUCENA JR, 2002, p.55). Em 1909, foi o primeiro a transpor para as telas de cinema personagens de suas histórias em quadrinhos, como *Little Nemo* e *Gertie, the trained dinosaur*, obtendo um movimento perfeito a partir da confecção de mais de 10 mil desenhos.

Para Klawa (1997), a aproximação entre o cinema e os quadrinhos era inevitável, já que os dois surgiram da preocupação de representar e dar a sensação do movimento. No entanto, o entendimento sobre o movimento pode variar muito. Se na fotografia o movimento é captado – e congelado – numa única cena, no cinema o movimento é registrado em sua totalidade e desconstruído quadro a quadro. Ou seja, podemos ver o movimento como ele foi realizado a partir de uma projeção dos seus quadros filmados. Em sentido contrário, se os quadros forem produzidos¹² e projetados à semelhança do cinema, numa quantidade de quadros suficiente para reproduzir com fidelidade o movimento, teremos a animação. Já nas histórias em quadrinhos, o movimento também é recriado, mas a sua sequência fica a cargo do leitor, que vai complementar a ação a partir de sua imaginação, como veremos a seguir.

Assim como Winsor McCay, diversos artistas conceituados mantêm uma relação estreita com os quadrinhos, utilizando-os como referências ou buscando, através de obras experimentais, uma aproximação entre as linguagens. A partir de relatos biográficos, concentramo-nos no trabalho de dois cineastas – Federico Fellini e Alain Resnais – e de um

¹² Para Lucena Jr (2002), a animação é uma arte que conta com diversas técnicas de produção, não se limitando a um artefato específico para condução de seu propósito expressivo (p.23). Essas técnicas podem englobar o uso de desenhos, pinturas, fotografias, bonecos, sombras, objetos, computação gráfica, etc.

filósofo e escritor – Umberto Eco – para descobrir suas profundas ligações com as histórias em quadrinhos. Nesses relatos biográficos que se imbricam, também contamos com a presença da personagem em quadrinhos Mandrake, o Mágico, que perpassa todos os relatos e se liga sutilmente com a história em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, nosso objeto de estudo. Uma clara referência de que a hibridização dos quadrinhos não acontece apenas em níveis superficiais.

2.2.1 A magia de Mandrake I: Fellini e a viagem dos quadrinhos

Em 1961, a bordo da nave espacial *Vostok*, o astronauta russo Yuri Alekseievitch Gagarin se tornou o primeiro homem a ver o planeta Terra do espaço. Sua célebre frase “a terra é azul” veio confirmar o que as histórias em quadrinhos já afirmavam desde o início da década de trinta: que “a Terra já era azul nos capítulos domingueiros, em cores, de *Buck Rogers*, *Brick Bradford* e *Flash Gordon*...” (MOYA, 1977, p.23).

Antes da viagem de Gagarin, as façanhas de Flash Gordon já povoavam as páginas dos quadrinhos, onde o herói terrestre viajava no espaço, lutava contra as forças do impiedoso tirano Ming no planeta Mongo e tentava conquistar o amor de Dale Arden. O herói criado por Alex Raymond¹³ em 1934 fez muito mais do que aguçar a curiosidade de crianças e jovens sobre aventuras espaciais: sua fantasia sem limites estabeleceu a base real de uma corrida espacial que começava a se firmar. Isso mostra que a afirmação de Gai (2009) – quando se refere à importância das obras literárias – de que “veremos que a essência da narrativa, que é inventar realidades ou mundos, pode também fazer parte do universo da ciência, constituindo um caminho explicativo para ela” (p.138), também pode ser aplicada ao universo dos quadrinhos. Para Moya, Raymond tornou-se o desenhista que mais influenciou as novas gerações:

Seu ritmo, suas linhas, as composições, os traços, as figuras em movimento, os cenários, as astronaves, as roupas, as cidades imaginárias, o mundo do planeta Mongo, a antevisão de coisas que, muito tempo depois, aconteceram, fizeram dele um visionário que transformava em realidade sua fantasia sem limites e sem concorrência no mundo contemporâneo. [...] Não só ampliou o mundo de Júlio Verne, como deu um visual deslumbrante a sua historieta, antevendo o design do

¹³ Alex Raymond foi criador de *Flash Gordon*, *Jim das Selvas* e *Agente Secreto X-9*, todos na década de 30 (MOYA, 1993).

futuro. A Força Aérea norte-americana solicitava ao King¹⁴ por antecipação, as provas dos capítulos de ficção científica, pois Raymond conseguia tornar viável, através de suas linhas, a aerodinâmica que viria a ser utilizada pelos aviões a jatos e naves espaciais de nosso tempo. [...] Além disso, a NASA, em seu programa espacial, conseguiu resolver diversos problemas graças às coleções de velhos quadrinhos dos cientistas, imobilizados por situações que pareciam insolúveis, mas que encontraram uma saída ao tornar realidade os desenhos de Alex Raymond. (1993, p.152)

As viagens interplanetárias de Flash Gordon também foram importantes para a formação do cineasta italiano Federico Fellini que, quando criança, era aficionado pelas tiras de quadrinhos do *Il Corriere del Piccoli*, jornal de Rimini, sua cidade natal. Segundo Fellini (1997), as primeiras notícias que teve dos Estados Unidos vieram através dos quadrinhos da idade de ouro dos anos 30, como as aventuras do Gato Félix, Mickey Mouse, Mandrake e O Fantasma:

Tentei até, bem mais tarde, em *Satyricon* (Fellini-Satyricon) e *Os palhaços* (I Clowns), encontrar cores típicas dos desenhos animados de minha juventude. Faço referência a um país que se expressava pelo sorriso, de maneira humorística, enquanto em nós tudo era sério, tudo era sacrifício, tudo era mortificação, mortificação da carne e exaltação totalmente delirante da romanidade. Os estados Unidos foram uma fábula providencial que nos permitiu sobreviver, não nos enfiarmos na tristeza de uma vida completamente artificial, traída, camuflada por duas ideologias que eram contra a vida: a ideologia católica, que considerava a vida como uma passagem e a carne como alguma coisa imunda, e a ideologia fascista, segundo a qual era preciso morrer pela pátria. Por sorte. Havia Fred Astaire, May West, os irmãos Marx e Mickey! (FELLINI, 1995, p.153-154)

A admiração pelos quadrinhos fez com que Fellini iniciasse sua carreira artística aos 17 anos, em 1937, como desenhista, trabalhando em publicações como *Il 420* e *L'Avventuroso*. No entanto, durante o regime fascista de Mussolini, quando os quadrinhos americanos foram impedidos de fazer parte dos suplementos juvenis da Itália devido à proibição de sua importação, vários artistas italianos se empenharam em continuar, por conta própria, as histórias dos seus personagens favoritos, do ponto exato onde a publicação havia sido interrompida no país. “Existem lendas sobre Fellini ter escrito várias histórias para Flash Gordon, ilustradas pelo excepcional Giove Toppi. Ele se lembra de apenas um título: *Rebo re dei Mercuriani*” (MOLLICA, 1992, p.3).

Fellini seguiu então sua trajetória até os estúdios *Cinecittà*, em Roma, onde dirigiu filmes como *A Doce Vida* (1960), *Oito e Meio* (1963), *Satyricon* (1969), *Amarcord* (1976),

¹⁴ King Features Syndicate era a empresa responsável pelos direitos de distribuição da obra.

Casanova de Fellini (1976), *Cidade das Mulheres* (1980), *E La Nave Va...* (1983) e *Ginger e Fred* (1986). Mas, mesmo com sua intensa produção cinematográfica, nunca perdeu seu gosto pelo desenho, já que nunca deixou de fazer a caracterização dos cenários e personagens de seus filmes. Vários de seus desenhos – anotações de seus sonhos, ilustrações, pensamentos e fantasias – foram coletados durante 30 anos e reunidos em *Il Libro dei Sogni* (Livro dos Sonhos), publicado em 2007.

Fellini (1991) também não esqueceu suas raízes nas histórias em quadrinhos, incorporando essa linguagem nos seus filmes: “Eu mesmo reconstituí *Amarcord*, remontando a sobriedade dos enquadramentos dos lendários desenhistas americanos dos anos trinta” (p.10). Para Fellini,

[...] histórias em quadrinhos são a fantasmagórica fascinação daquelas pessoas de papel, paralisadas no tempo, marionetes sem cordões, imóveis, incapazes de serem transpostas para os filmes, cujo encanto está no ritmo e dinamismo. É um meio radicalmente diferente de agradar os olhos, um modo único de expressão. O mundo dos quadrinhos pode, em sua generosidade, emprestar roteiros, personagens e histórias para o cinema, mas não seu inexprimível poder secreto de sugestão, que reside na permanência e imobilidade de uma borboleta num alfinete. (1991, p. 2)

Em 1986, o jornal diário milanês *Corriere della Sera* publicou, em seis partes, uma história escrita por Fellini, chamada de *Viagem a Tulum* (*Viaggio a Tulum*). A história, segundo Fellini (1991), era um roteiro de um filme que jamais fora realizado e fazia referência às aventuras que o autor viveu numa viagem realizada ao México, para encontrar o escritor peruano Carlos Castañeda¹⁵, “cujos livros haviam me interessado e perturbado” (p.7). Fellini queria que o escritor fosse seu guia para reconstituir as etapas de uma viagem de iniciação mística que o próprio Castañeda realizou, “com a intenção de preparar uma tese de doutorado sobre as propriedades das plantas psicotrópicas” (FELLINI, 1991, p.7). Em 1989, *Viagem a Tulum* foi publicada na Itália, consolidando a parceria de Fellini com o quadrinista Milo Manara¹⁶. Nos quadros dessa história em quadrinhos ilustrada por Manara, desfilam importantes recordações de Fellini, que vão dos estúdios *Cinecittà* a Marcello Mastroianni, ator preferencial de Fellini, cuja aparência física é inspiração para o visual do protagonista da história.

¹⁵ Carlos Castañeda é escritor mexicano e publicou, em 1968, um estudo antropológico, resultado de sua tese de doutorado, que se transformou em um grande sucesso. A obra, originalmente chamada *Os ensinamentos de Dom Juan*, recebeu no Brasil o título de *A erva do diabo*.

¹⁶ Milo Manara é um desenhista e escritor italiano, conhecido mundialmente por suas obras de cunho erótico.

Uma das personagens dos quadrinhos preferidas de Federico Fellini era o mágico Mandrake, criado por Lee Falk e Phil Davis em 1934. Mandrake foi lançado nas tiras e páginas coloridas dos jornais americanos e conquistou rapidamente público e crítica com suas aventuras, sempre acompanhado da princesa Narda, sua noiva, e de seu fiel companheiro Lothar, um rei de uma distante tribo africana. Segundo Moya (1993), o nome Mandrake, que significa mandrágora, foi inspirado numa das peças teatrais mais famosas do italiano Nicolau Maquiavel, *A Mandrágora*¹⁷, um divertido e crítico retrato da corrupção dos valores da sua época. Moya (1993) também afirma que Fellini tratava Lee Falk como *mestre* e mantinha um sonho de realizar um filme com os personagens dos quadrinhos, chegando inclusive a “produzir fotos com Marcello Mastroianni, como o mágico, e Claudia Cardinale, como a Princesa Narda” (p.95). Lee Falk era escritor, estudioso da mitologia grega e escreveu várias peças teatrais de sucesso, além de ter criado outras personagens famosas dos quadrinhos, como o Fantasma (*The Phantom*) em 1936, que era desenhado por Ray Moore.

2.2.2 A mágica de Mandrake II: Resnais e os quadrinhos europeus

O mágico Mandrake também era a personagem dos quadrinhos preferida do cineasta francês Alain Resnais, um dos idealizadores da *Nouvelle Vague*¹⁸ e diretor de filmes como *Hiroshima, meu amor* e *A guerra acabou*. Segundo Moya (1993), Resnais, influenciado pelo estilo gráfico de Phil Davis, desenhista de Mandrake, dirigiu o filme *O ano passado em Marienbad* baseando-se visualmente nas histórias de Mandrake e utilizando os mesmos enquadramentos dos quadrinhos, além de reproduzir vários detalhes visuais, como “os jardins, as estátuas, as roupas, os décors, a figura de Sascha Pitoeff” (p.22), ator escolhido por sua

¹⁷ Escrita por Maquiavel por volta de 1518, segundo Ridolfi (2003, p.196), a comédia antes intitulada *Messer Niccia*, ou *Commedia di Callimaco e di Lucrezia*, foi posteriormente chamada de *A Mandrágora*. Na história, Florentino Calímaco finge ser um médico para conquistar uma mulher casada e receita como tratamento a planta mandrágora, que muitos acreditam ter propriedades mágicas e afrodisíacas.

¹⁹ A *Nouvelle Vague* (Nova Onda) foi um movimento cinematográfico francês iniciado no final dos anos 50 que, segundo Manevy (2006, p.221), criou as condições para um momento de redefinição radical de padrões e maneiras de filmar e de compreender o cinema. O movimento, que privilegiava os filmes de baixo orçamento, ficou conhecido pelo uso de narrativas não lineares e temas críticos, que contestavam a sociedade da época. A *Nouvelle Vague* teve como representantes cineastas como Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Claude Chabrol.

semelhança visual com o personagem ilustrado por Davis.

Em 1956, quando lançou seu curta-metragem *Toute la memoire du monde*, sobre a Biblioteca Nacional Francesa, Resnais contou com a ajuda do famoso mágico para mudar o cenário mundial das histórias em quadrinhos, consolidando seus conceitos como arte contemporânea e facilitando sua aceitação pela crítica e pelo público. Nesse curta-metragem, Resnais cita as importantes coleções existentes na Biblioteca, mas também filma uma coleção particular de histórias em quadrinhos de *Mandrake, o Mágico*:

O escritor Francis Lacassin, estudioso de quadrinhos, procurou Resnais e soube então que a tal coleção não era da biblioteca, mas particular de Resnais, que era um admirador dessa arte. [...] Mais ainda, disse que tudo o que era, literária, artística, gráfica e culturalmente, devia ao amor que dedicava aos quadrinhos. [...] Desse encontro entre Resnais e Lacassin surgiu o *Club des Bandes Dessinées*, em Paris, com a participação imediata de figuras importantes do mundo artístico europeu, oportunidade em que todos eles se revelaram assíduos leitores e colecionadores fanáticos de quadrinhos. (MOYA, 1977, p.22)

O *Club des Bandes Dessinées* (Clube dos Quadrinhos), fundada em 1962, foi a primeira associação organizada dedicada ao estudo dos quadrinhos como forma de arte. Em 1964, o Clube foi rebatizado como *Centre d'Etudes d'Expression de Littératures Graphique* (Centro de Estudos de Expressão da Literatura Gráfica). Entre os membros, destacavam-se nomes como o cineasta Alain Resnais, o crítico Francis Lacassin, o escritor e ilustrador francês Jean-Claude Forest, os jornalistas Jacques Champreux e Jean-Claude Romer, o cineasta Chris Marker, o escritor Alain Robbe-Grillet e o filósofo Edgar Morin, entre outros. Para Moya,

Foi graças àquele grupo de europeus que, corajosamente, depois de consagrados artisticamente no mundo todo, tiveram a honestidade de se confessar formados pelo meio de expressão que seus pais e professores condenavam como deletérios para a infância, mostrando, pelo contrário, com suas próprias vidas, a negação das acusações do dr. Frederic Wertham, no livro *Sedução dos Inocentes*, que preconizava quase a danação dos infernos para as crianças que tivessem lido *comics*. [...] O mundo deu um enorme salto à frente, corrigindo uma injustiça da crítica de arte, que ignorou, durante meio século, a importância dos quadrinhos no mundo contemporâneo. (1997, p.24)

As ações e o empenho do clube acabaram tendo reconhecimento no mundo inteiro e ajudaram os quadrinhos a serem respeitados artisticamente, de maneira pública, e a terem respaldo acadêmico, principalmente com o apoio da prestigiada Universidade de Roma. Com

isso, artistas e estudiosos ilustres como Federico Fellini, Marshal McLuhan, Herbert Marcuse e Claude Lelouch passam a defender publicamente os quadrinhos.

Esse interesse artístico pelos quadrinhos na Europa era reflexo de um cenário que diferia dos quadrinhos comerciais americanos, dominados pelas temáticas infanto-juvenis e de super-heróis sob censura. Ao contrário disso, os quadrinhos europeus desenvolviam-se consolidando uma imagem de arte para um público predominantemente adulto, abordando temas complexos como sexo e violência, exportando personagens como a francesa Barbarella (1962), de Jean-Claude Forest, e a italiana Valentina (1965) de Guido Crepax, e reconhecendo o trabalho autoral de artistas como Jean Giraud *Moebius*, Claire Bretécher, Hergé, Enki Bilal, Hugo Pratt, Jacques Tardi, Mandryka, Giovanni Luigi Bonelli, Aurelio Gallepini, Marcel Gotlib e Druillet. Para Eisner,

[...] na Europa, os gibis mudavam dramaticamente. Em meados dos anos 60, a Itália, a Espanha e particularmente a França, passaram a fomentar um tipo especial de quadrinhos [...] Num clima de experimentação, eles produziram de tudo, desde westerns até as mais criativas histórias de ficção científica e fantasia erótica. Além disso, essas histórias foram publicadas em volumes de capa dura, em cores, com papel de boa qualidade e vendidas por um preço mais alto do que qualquer coisa nos EUA. Super-heróis não interessavam. Os adultos compravam esses livros sem constrangimento. (1995, p. 8)

Característica marcante dos quadrinhos europeus, esse tipo de publicação especial com capa dura e papel especial, chamada de *álbum*, era geralmente uma compilação de histórias previamente serializadas em revistas, como a *Fluide Glacial* e a *Métal Hurlant*, também conhecida como *Heavy Metal*. A qualidade de produção desses álbuns, com capa dura e papel especial, e seu formato de livro, ideal para a venda em livrarias, precederam o surgimento dos romances gráficos, característica que catapultou o sucesso artístico e comercial dos quadrinhos no mundo inteiro a partir da década de 80.

Esse recomeço dos quadrinhos como obras artísticas respeitadas passa por diversos marcos. Entre eles, o aumento das manifestações culturais e artísticas, como a criação do movimento da *Pop Art* em 63, através de obras inspiradas em quadrinhos como as de Roy Lichtenstein; a criação de novos grupos de estudos de quadrinhos, que consolida o caráter de estudo sério e que ultrapassam a questão comercial dos quadrinhos; a edição de novas revistas sobre estudos de qualidade dos quadrinhos; a realização de congressos, conferências e exposições de quadrinhos, realizadas em cidades como São Paulo e Paris (no

Louvre); o sucesso mundial dos *fanzines*¹⁹; e o relançamento de álbuns luxuosos de histórias antigas de personagens clássicas como Flash Gordon, Tarzan e Mandrake, o Mágico, que continuavam sendo referência de estudos dos quadrinhos e a intersecção com outras artes, como o cinema e a literatura.

O *Centre d'Etudes d'Expression de Littératures Graphique* foi dissolvido em 1967, mas a sua curta existência – de incrível influência – foi fundamental para o reconhecimento dos quadrinhos como forma de arte no mundo inteiro. Somente a revista do clube, chamada *Giff-Wiff*, possibilitou a publicação de inúmeros estudos sobre quadrinhos e a disponibilização de diversas obras de artistas europeus. Entre os colaboradores da revista, um dos mais atuantes foi o escritor e filósofo italiano Umberto Eco, reconhecido como um dos maiores estudiosos e defensores da linguagem dos quadrinhos.

2.2.3 A mágica de Mandrake III: Eco, amendoins e a arte dos quadrinhos

Em 1969, antes de os astronautas americanos da nave espacial Apollo 11 pisarem na Lua pela primeira vez, a missão Apollo 10 enviou um módulo espacial para verificar as condições da órbita lunar. O nome desse módulo espacial era Snoopy, em homenagem ao cachorro mais famoso dos quadrinhos. Surgido na tira chamada *Peanuts*²⁰ (*Amendoins*) em 1950, o beagle Snoopy é o melhor amigo do menino Charlie Brown e os dois protagonizam a série de maior distribuição em toda a história dos quadrinhos, chegando a ser publicada diariamente em mais de 2.600 jornais, em 75 países. Charles Schulz, criador da série, desenhou a tira *Peanuts* por 49 anos, até se aposentar, falecendo dois meses depois. Ele escreveu e desenhou sozinho as 17.888 tiras que compõem a obra, sem nunca ter inserido um adulto na história (MOYA, 1993, p.160).

Inicialmente, a tira se chamava *Lil' Folks* (*Gente Pequena*), mas, por imposição da editora, teve que mudar seu nome para *Peanuts*. Apesar do autor Charles Schultz ter detestado o nome, *Peanuts* acabou se tornando uma das obras artísticas mais influentes do século 20,

¹⁹ Fanzines, definidos por Moya (1977) como “magazines de fãs, são revistas amadoristicamente impressas em universidades ou quintais e porões por jovens admiradores de *comics*” (p.86). Esse fenômeno era marcado principalmente pela liberdade de publicação e de distribuição de quadrinhos, muitas vezes clandestina.

²⁰ No Brasil, tanto o nome da série quanto o nome de Charlie Brown inicialmente foram traduzidos como “Minduim” (MOYA, 1993, p.173). Snoopy recebeu o nome de “Xêreta”.

consolidando uma vertente de quadrinhos críticos e filosóficos – onde as crianças tecem complexas reflexões sobre o mundo ao seu redor – que ainda teriam grandes representantes como *Mafalda* (1963), de Quino, e *Calvin e Haroldo* (1985), de Bill Watterson.

Além disso, *Peanuts* desafiou diretamente a força de uma nova geração de super-heróis, como *Homem-Aranha* (1962), *Hulk* (1962), *X-Men* (1963) e *Homem de Ferro* (1963), pela hegemonia comercial do mercado dos quadrinhos. Com sua força editorial, aliada a uma poderosa estratégia de venda de produtos derivados da marca, *Peanuts* abriu caminho para quadrinhos com narrativas mais voltadas aos dilemas do cotidiano e preocupados com a representação da realidade e seus problemas comuns do dia a dia, sem a necessidade de construção de mitos heróicos, baseados em superpoderes físicos ou mentais. Ao contrário, segundo Eco (2008), *Peanuts* acaba reduzindo mitos adultos a mitos de infância, onde as crianças, apesar de carregarem propositalmente as neuroses e angústias dos adultos, ainda são capazes de mostrar a poesia e a ingenuidade de um mundo delicado e esperançoso.

Para Eco (2008), Charles Schulz é um “poeta da infância” e o mundo de *Peanuts*, que traz um discurso lírico comparável à clássicos como *Krazy Kat*²¹, é um “microcosmo, uma pequena comédia humana para todos os bolsos” (p.287):

Aqui também temos uma situação elementar: um grupo de crianças [...] ocupados com seus jogos e seus discursos. Sobre esse esquema básico, um fluxo contínuo de variações, segundo um ritmo peculiar a certas epopeias primitivas [...] de modo que não se poderia jamais descobrir a força dessa “poésie ininterrompue”, lendo apenas uma ou duas ou dez estórias, mas só depois de haver entrado a fundo nos caracteres e situações, visto que a graça, a ternura ou o riso nascem somente da repetição, infinitamente cambiante, dos esquemas, nascem da fidelidade à inspiração básica, e requerem do leitor um ato contínuo e fiel de simpatia. (ECO, 2008, p. 286)

Em 2005, Umberto Eco publicou o romance *A misteriosa chama da Rainha Loana*, onde os quadrinhos ganham grande destaque, servindo como base para uma história onde as memórias dependem de lembranças que passam pelos quadrinhos, pelo cinema e por outras formas artísticas, guardadas como objetos de infância. Mas, para decifrar um quebra-cabeças de recordações, o leitor precisa acompanhar uma profusão de elementos intertextuais, para então montar sua compreensão da história. Na obra, Eco (2005) conta a história de

²¹ *Krazy Kat*, tira criada por George Herriman em 1913, é considerada pela crítica especializada como uma das mais criativas e poéticas histórias em quadrinhos já publicadas. Sua história parte da simples premissa de um triângulo amoroso entre uma gata, um rato e um cachorro, mas sua complexidade narrativa foi tanta que, depois da morte de Herriman, nenhum outro quadrinista foi capaz de continuar a história, como se desejava no mercado dos quadrinhos.

Yambo, um livreiro que trabalha com livros raros em Milão, na Itália. Devido a um acidente vascular cerebral, Yambo perde a sua memória autobiográfica²² e, por recomendação médica, acaba retornando para a pequena vila onde cresceu para recuperar sua saúde e estimular suas lembranças. Ao perambular, com sua esposa Paola, por uma feira de antiguidades e de colecionadores, Yambo encontra uma antiga história em quadrinhos da personagem Mickey Mouse, intitulada *O tesouro de Clarabela* (ECO, 2005, p.74). É a leitura dessa história, aparentemente um importante objeto de sua infância, que faz despontar os primeiros resquícios de sua memória perdida.

Posteriormente, ao investigar cada cômodo da casa onde havia crescido, Yambo encontra inúmeros materiais referentes a sua juventude nos anos 40: discos, livros, livros ilustrados, jornais e cadernos. E nessa redescoberta de objetos de infância, também se depara com edições antológicas de histórias em quadrinhos. Por suas mãos passam novamente personagens como Mandrake, Os Sobrinhos do Capitão, Gato Félix, Mickey Mouse, Popeye, Fantasma, Flash Gordon, Terry e os Piratas, Dick Tracy e Cino e Franco. Curiosamente, é a leitura de uma história dessa dupla de personagens, intitulada *A misteriosa chama da Rainha Loana* - definida por Yambo como a “história mais boba que uma mente humana podia conceber” (ECO, 2005, p.251) – que vai trazer sentido a sua busca pelo passado.

Auto-intitulado de romance ilustrado, já que usa muitas ilustrações para representar os materiais guardados na infância, a obra de Eco mostra os quadrinhos não apenas como referência de uma época, mas como um elemento imprescindível ao funcionamento da narrativa. O autor inclusive se utiliza da própria linguagem dos quadrinhos para contar determinadas passagens da história, que depende da referência visual das histórias em quadrinhos citadas. Dessa forma, através do trabalho de Eco podemos ver como a narrativa dos quadrinhos se aproxima de outras narrativas artísticas e como suas fronteiras também se misturam, proporcionando uma integração entre linguagens.

Um exemplo de como essa integração se dá de maneira sutil e interpretativa pode ser visto em um estudo de Eco (1974) sobre a obra literária *Finnegans wake*, de James Joyce.

²² Em *A misteriosa chama da Rainha Loana*, Eco define dois tipos de memória: implícita e explícita. A memória implícita nos faz agir automaticamente, sem termos consciência de que recordamos. Já a memória explícita, que é dividida em semântica e autobiográfica, nos permite recordar e saber que estamos recordando. A memória semântica, ou memória coletiva, é aquela “através da qual se sabe que uma andorinha é um pássaro e que os pássaros voam e têm penas” (2005, p.18), mesmo sem saber quando essa experiência foi adquirida. Já a memória autobiográfica, ou memória episódica, é a que “estabelece um nexos entre o que somos hoje e o que fomos” (2005, p.18). No caso de Yambo, ao perder as suas memórias autobiográficas, ele perdeu os episódios de toda a sua vida.

Nesse estudo, ao analisar a interação dos mecanismos metafóricos e metonímicos, usados como exemplo na obra de Joyce (p.78), Eco acaba apontando que determinada personagem do livro, chamada Mandrake, é uma citação direta da personagem em quadrinhos de mesmo nome. Com isso, contrapõe os argumentos do crítico James Atherton, autor do livro *Books at the wake*²³ – e renomado estudioso da obra de Joyce – sobre quem realmente é o Mandrake citado na obra. Segundo Eco (1974), Joyce se refere, “na parte III, capítulo 3, de *Finnegans Wake*” (p.80), a um personagem chamado Mandrake, defendido por Atherton (1959) como sendo uma referência ao Padre da Igreja Minucio Felice (em latim Minucius Felix). Para Eco,

Atherton provavelmente não tinha presente o mundo das *comics strips* (que Joyce, e isso sabemos desde Richard Ellmann, conhecia e acompanhava muito bem através das tiras cotidianas dos jornais da época); do contrário, teria pensado que Mandrake podia ser “Mandrake the Magician”, o popular personagem de Lee Falk e Phil Davis. Joyce, que em *Finnegans Wake* recorre a personagens das histórias em quadrinhos, como por exemplo Mutt e Jeff, não podia ignorar esse característico personagem. (1974, p.81)

Através de uma análise minuciosa, que compara as características dos Mandrakes de *Finnegans wake* e dos quadrinhos, Eco mostra ligações que julga coerentes entre os dois e constata que “a relação entre as duas personagens, no interior do contexto joyciano, se esclarece plenamente” (p.81). Portanto, para Eco, talvez o desconhecimento sobre quadrinhos por parte de Atherton tenha feito com que ele, provavelmente, tivesse construído uma ideia diferente do que Joyce queria expressar. Paradoxalmente, Atherton seria reconhecido, muitos anos depois, exatamente por ser um dos personagens centrais da premiada história em quadrinhos *Dotter of her father's eyes* – objeto de análise desse estudo –, escrita por sua filha, Mary Talbot, e que tem por base a paixão do estudioso pela obra *Finnegans wake*, sua criação da obra *Books at the wake* e sua relação conturbada com a própria filha.

No entanto, delimitar com precisão o que Joyce afirma em *Finnegans wake* é sempre uma tarefa muito complicada. Por isso, independente da certeza das ponderações, esse diálogo entre discursos mostra o quanto os universos das obras *Finnegans wake* e *Mandrake, o mágico* – e de maneira mais larga os universos da literatura e dos quadrinhos – são vastos, referenciais e se interligam naturalmente.

²³ *Books at the wake*, escrito em 1959 por James S. Atherton, é um dos livros mais completos sobre a obra *Finnegans wake*, do escritor James Joyce. Na obra, Atherton busca listar, desvendar e explicar as referências artísticas usadas por Joyce em *Finnegans wake*.

2.2.4 Quadrinhos e movimento: o *continuum* e a gramática do enquadramento

Umberto Eco, além de entusiasta da leitura dos quadrinhos, foi um dos primeiros grandes estudiosos da sua linguagem. Determinado a defender os quadrinhos publicamente – e academicamente – o autor elaborou uma rigorosa análise crítica sobre a linguagem narrativa e visual dos quadrinhos, comparando-a com a linguagem do cinema e mostrando que a importância artística dos quadrinhos era um poderoso objeto de estudo sociológico (ECO, 2008). Para isso, analisou os elementos iconográficos dos quadrinhos, conceituando-os como instrumentos próprios do gênero e mostrando que eles “compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa semântica da história em quadrinhos” (p. 144).

Para Cirne (2004), os primeiros estudos sociológicos sobre os quadrinhos – independente de seus elementos mais culturais serem preconceituosos ou apologéticos –, os primeiros estudos na área da estética e os primeiros ensaios marcados pela semiótica, com raras exceções, caem no campo do formalismo. Ou seja, a preferência é pela forma dos quadrinhos, deixando em segundo plano o seu conteúdo. Segundo o autor, nas décadas de 60 e 70, “a época oscilava entre o comprometimento político mais radical e o formalismo crítico e teórico a partir dos centros de saber acadêmico” (p.3). É nessa época que temos contato com as ideias de Umberto Eco que, segundo Cirne (2004), “vai cristalizar uma série de preocupações [...] reveladoras de um novo olhar sobre o mundo dos quadrinhos”. Para o autor,

Com *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco lança as bases de uma crítica estético-semiótica das histórias-em-quadrinhos ao fazer detalhada análise da página inicial de Steve Canyon, conhecida série quadrinhística americana de 1947 (criada por Milton Caniff). Sua análise abrange enquadramento por enquadramento; imagem por imagem, portanto. Mais rigorosa do que qualquer outra crítica feita até então, em se tratando da linguagem e semioticidade dos quadrinhos, a leitura do teórico italiano tem o fulgor das grandes idéias. E surge num momento de fascinantes debates políticos e os mais diversos questionamentos artísticos, literários e culturais: a própria contracultura ensaiava seus primeiros passos. E o cinema vivia seu melhor momento criador: na Europa, nos Estados Unidos, na Ásia, na América Latina. (CIRNE, 2004, p. 6)

Para a análise dos quadrinhos de *Steve Canyon*, Eco (2008) recorre à linguagem

consolidada e reconhecida do cinema (p. 131), que tem por base o movimento, e tenta adaptá-la para a especificidade da linguagem dos quadrinhos, cuja continuidade narrativa é garantida pela sequencialidade dos seus quadros (ou vinhetas), que são estáticos. Segundo o autor, “da história em quadrinhos banal, praticamente bidimensional, chega-se a algumas elaboradas construções, no âmbito da vinheta, que obviamente se ressentem de uma sofisticada atenção aos fenômenos cinematográficos” (p. 146). Ao afirmar que os elementos semânticos dos quadrinhos – constituídos por balões, onomatopeias, entre outros – compõem-se numa *gramática do enquadramento* (p.146), Eco faz uso de diversas leis de montagem cinematográfica, adaptando-as aos quadrinhos:

Dissemos “leis de montagem”, mas o apelo ao cinema não nos pode fazer esquecer de que a história em quadrinhos “monta” de modo original, quando mais não seja porque a montagem da história em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatal descontinuidade. (ECO, 2008, p. 147)

Por isso, Eco (2008) afirma que “a história em quadrinhos quebra o *continuum*²⁴ em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*” (p.147). Ou seja, é no intervalo entre um quadro e outro que o leitor deixa a sua imaginação fluir, pois precisa preencher o espaço que não pode ser ocupado pela informação estática. Esse espaço entre os quadros é que compõe o *continuum*. Para Paim,

[...] há uma lei atuando de forma mais intensa nos quadrinhos, que não há no cinema nem na fotografia [...]. Estamos falando da noção de que o que acontece *entre* dois quadros é um componente mais vital para a história do que esses dois quadros por si. Afinal, é no espaço entre dois momentos congelados que o leitor constrói uma conexão narrativa. É o espaço da imaginação do leitor, que pode ser exigida de forma mais ampla ou mais breve conforme variar a distância dos momentos representados nesses dois quadros. É, portanto, na justaposição que se constrói a linguagem dos quadrinhos. (2013, p. 374)

Nas histórias em quadrinhos, esse espaço entre os quadros (ou vinhetas) – que precisa ser preenchido pela imaginação criativa do leitor para completar a sequência narrativa

²⁴ O termo *continuum* – que significa contínuo (ou continuidade, sequência) – é usado por Eco (2008) a partir de um estudo sobre a memória, realizado pela socióloga francesa Evelyn Sullerot. Usando a estrutura da fotonovela, a socióloga percebeu que os entrevistados, ao serem submetidos a duas fotografias justapostas – que mostravam, respectivamente, um pelotão de execução disparando e um condenado caído no chão – eram capazes de comentar detalhadamente uma “terceira fotografia” – descrevendo o condenado enquanto caía – que não tinha sido mostrada. Essa capacidade de preencher o espaço entre duas imagens usando a imaginação de uma terceira imagem, recebeu o nome de *continuum* virtual (ECO, 2008, p.147).

– também é conhecido como elipse, multiquadro, entrequadro, canaleta, sarjeta etc. Independente das nomenclaturas escolhidas, a sua importância é sempre ressaltada. Para Chinen (2011), “se a arte de contar uma boa história em quadrinhos depende da habilidade em selecionar certas cenas, saber o que *não mostrar* também é fundamental” (p.41).

Há algumas décadas costumava-se dizer que os quadrinhos eram leituras de gente preguiçosa, pois, diferentemente da literatura, não exigiam que se imaginasse como seria o rosto e o porte de uma personagem ou o relevo de uma paisagem, uma vez que tudo era mostrado nos desenhos. Esse tipo de crítica, além de antiquada, era equivocada, pois uma das riquezas dos gibis é justamente permitir que, entre um quadrinho e outro, a imaginação voe. Se numa vinheta vemos o mocinho sair a galope e, na sequência, um outro quadrinho o mostra prestes a desmontar do cavalo, todo o percurso, a passagem ensolarada, o ruído dos cascos do animal batendo no solo é criado pela mente do leitor. (CHINEN, 2011, p.40/41)

Na mesma linha, Klawa (1997) analisa que “o que faz do bloco de imagens uma série é o fato de que cada quadro ganha sentido depois de visto o anterior; a ação contínua estabelece a ligação entre as diferentes figuras” (p.110). Os cortes de tempo e espaço estão presentes e ligados a uma rede de ações lógicas e coerentes. McCloud (1995) também argumenta que para ler o movimento dos quadrinhos é preciso ler também o espaço que existe entre cada quadro e refere-se ao espaço entre os quadros como sarjeta:

[...] a sarjeta é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia. Nada é visto entre os quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá. Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada. Se a iconografia visual é o vocabulário das histórias em quadrinhos, a conclusão é a sua gramática. E já que nossa definição de quadrinhos se baseia na disposição de elementos, então, num sentido bem estrito, quadrinho é conclusão (MCLOUD, 1995, p. 66-67).

Para que o leitor de quadrinhos possa estabelecer essa conexão imaginária entre os quadros, é necessário que sequência da história esteja muito bem definida, com os elementos dispostos de maneira clara e adequada dentro dos quadros. Ou seja, o autor da história em quadrinhos precisa realizar uma montagem estruturalmente eficaz, com as imagens e textos bem enquadrados dentro de sua área designada. A análise de Eco (2001), que sugeriu uma *gramática do enquadramento* para os quadrinhos, usa como referência a linguagem do cinema. Nesse sentido, o enquadramento refere-se à aproximação do observador em relação à cena e serve para enfatizar algum elemento a partir do seu distanciamento ou detalhe

(CHINEN, 2011, p.36). Para Cagnin (2015), os quadrinhos utilizam o enquadramento a partir dos planos visuais (p.136) como: *close* (detalhe da imagem); *primeiro plano* (mostra uma figura até os ombros); *plano médio* ou aproximado (mostra uma figura até a cintura e serve para diálogos e expressões faciais); *plano americano* (mostra uma figura até o joelho); *plano de conjunto* (abrange as figuras de corpo inteiro, sendo que o fundo do cenário é mínimo); *plano geral* ou panorâmico (mostra localização geográfica da cena, englobando personagem e cenário); *plano em perspectiva*; *plano plongé* (mostra a visão do alto para baixo, deixando as personagens apequenadas pela superioridade ou domínio de quem as observa do alto); *plano contra-plongé* (personagem ou objetos são vistos de baixo para cima, mostrando a grandiosidade da figura observada).

Para Eisner (2008), esse relacionamento evidente entre quadrinhos e cinema apresenta diferenças básicas e fundamentais, apesar de ambos usarem palavras e imagens. O cinema reforça esse uso com o som, a ilusão do movimento real e a fotografia. Já os quadrinhos estão limitados a criar em uma base estática, impressa ou digital, onde o leitor precisa “fornecer internamente o som e a ação das imagens” (p.73). Para Eisner, o cinema exige um pouco mais da atenção de seu espectador, enquanto os quadrinhos demandam de um pouco mais da sua capacidade de leitura e participação:

O espectador de um filme fica aprisionado até um filme terminar, mas o leitor de quadrinhos está livre para folhear a revista, olhar o final da história, ou se deter numa imagem e fantasiar. Esse é o ponto para onde os caminhos realmente convergem. O filme transcorre sem qualquer preocupação quanto à capacidade ou habilidade de leitura de sua audiência, enquanto os quadrinhos precisam lidar com ambas. A menos que os leitores de quadrinhos sejam capazes de reconhecer as imagens ou fornecer os eventos necessários que a disposição das imagens propõem, nenhuma comunicação é estabelecida. Por isso, o quadrinista é obrigado a inventar imagens que se conectem à imaginação do leitor. (EISNER, 2008, p.75-76)

Obviamente, Eisner não esperava que a tecnologia modificasse tão rapidamente esse cenário. Atualmente, já é possível ter experiências cinematográficas onde o público já interage com o filme, em tempo real, como é o caso dos filmes *13th Street Last Call* e *App*²⁵. Já nos quadrinhos produzidos digitalmente, diversos aplicativos como a plataforma

²⁵ Em *Last Call* (2011), produzida pela empresa 13th Street, espectadores do cinema recebem uma ligação telefônica, programada por computadores, e ajudam o protagonista a tomar decisões durante o filme. Já em *App* (2013), dirigido por Bobby Boerman's, os espectadores recebem mensagens exclusivas de texto pelo telefone, que nunca são mostradas na tela, ao mesmo tempo que os personagens também as recebem.

*ComiXology*²⁶ proporcionam um novo tipo de dinâmica para a leitura – e para a criação – de quadrinhos ao disponibilizar recursos quadro a quadro, onde o leitor lê cada quadrinho sem precisar visualizar a página inteira. Também podemos destacar o aumento do número de *webcomics*, quadrinhos produzidos e veiculados diretamente na internet, através de blogs e sites. Com grande capacidade de inovação da linguagem dos quadrinhos, as *webcomics* têm se hibridizado com a linguagem hipermidiática²⁷, criando novas narrativas sequenciais que mesclam elementos dos quadrinhos e da animação e até mesmo recursos de áudio e vídeo, como a *webcomic* experimental *XKCD*²⁸ (DOMINGOS; CARDOSO, 2015, p. 12).

De qualquer maneira, independente da plataforma tecnológica que tanto o cinema quanto os quadrinhos possam usar, a fronteira entre as duas artes mostra-se muitas vezes tênue, principalmente quando o próprio artista busca ultrapassar suas diferenças e integrar suas linguagens.

2.3 Quadrinhos híbridos: literatura

No inverno de 1830, envelhecido e de luto pela morte recente do filho, o escritor e filósofo Goethe²⁹ recebeu, de seu amigo Frédéric Soret, dois manuscritos desenhados – *L’Histoire de M. Cryptogame* e *Voyages et aventures du Dr. Festus* –, criados pelo artista suíço, escritor e ilustrador Rodolphe Töpffer (KUNZLER, 2007, p.49). Goethe se encantou pelo talento de Töpffer, mesmo não gostando de caricaturas, e escreveu um texto elogioso sobre o artista, que foi publicado postumamente, em 1832, no seu jornal literário *Kunst und*

²⁶ Disponível em <https://www.comixology.com/>.

²⁷ Para Domingos (2011), na internet, um suporte digital conectado, a linguagem é a hipermídia. “A hipermídia é a convergência entre mídias, artes, gêneros, linguagens, textos e usuários no ciberespaço: ali, onde vídeos, imagens, música, fotografias, textos, podem ser postados, lidos, assistidos, compartilhados, linkados, traduzidos, recriados, versados, curtidos, comentados... Em hipermídia, a literatura perde suas bordas, embaralha-se com as outras artes e linguagens do meio. Mais do que isso: compartilhada entre outros textos e agentes, geralmente fragmentada, ela não apenas perde o todo que o livro lhe dá, entre capa e contracapa, como também embaça outra margem: entre autor e leitor (p.2)

²⁸ Segundo Domingos e Cardoso (2015), “*XKCD* tem ultrapassado as fronteiras da experimentação com suas *webcomics* e se tornado um fenômeno hipermidiático. *XKCD* retrata situações que ironizam a ciência, a internet e o comportamento humano, sempre utilizando o desenho de “bonecos de palitinho” para contar inovadoras histórias de humor, que ultrapassam as fronteiras entre as mídias”(p.12). Numa mistura de quadrinhos, animação, jogos e quebra-cabeça, as histórias de *XKCD* repercutiram tanto que resultaram em novos produtos derivados da *webcomic*, como *sites* especiais, jogos online, enciclopédias digitais, filme, teorias conspiratórias, entre outros.

²⁹ O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) também foi filósofo, dramaturgo e diplomata. Entre suas obras mais famosas estão *Fausto*, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

*Alterthum*³⁰. Segundo Kunzler (2007), Soret escreveu uma carta a Töpffer dizendo que Goethe destacava o seu potencial e que lia os manuscritos apreciando poucas páginas por vez e descansando depois, para não ter uma “indigestão de ideias” (MOYA, 1993, p. 9).

Considerado por muitos como o grande pioneiro das histórias em quadrinhos – pela criação de *M. Vieux Bois* em 1827 –, Töpffer enquadrava seu trabalho numa forma de romance caricaturado, buscando distanciar-se do papel de ilustrador de livros. Para García (2012), “os temas de Töpffer eram leves e frívolos, viagens satíricas nas quais o protagonista salta de peripécia rocambolésca em peripécia rocambolésca impulsionado por casualidades exageradas” (p.52). No entanto, como também tinha a pretensão de ser escritor, Töpffer dedicou atenção especial ao texto, chegando a explicar em seu livro *Annonce de l’Histoire de M. Jabot* (1837), que “os desenhos, sem esse texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação” (MOYA, 1993, p. 11).

A pioneira obra de Rodolphe Köpffer talvez tenha sido um primeiro contato efetivo entre a literatura e os quadrinhos, além da função meramente ilustrativa que o desenho ou gravura sempre desempenharam na criação de um livro. Mas como o próprio autor não considerava seu trabalho mais do que uma pretensão, um *hobby*, não foi possível estabelecer uma conexão mais precisa da arte dos quadrinhos com os preceitos da literatura. Essa conexão só seria discutida abertamente mais de um século depois, a partir das ideias do quadrinista americano Will Eisner.

Em 1940, Eisner concedeu uma entrevista ao jornal *Baltimore Sun* na qual sugeriu que os quadrinhos eram uma legítima forma artística e literária. A afirmação foi motivo de piada no insipiente mercado dos quadrinhos norte-americanos e nos círculos literários (MCCLLOUD, 2012, p. 26), principalmente porque ninguém ousava classificar os quadrinhos como algo mais do que entretenimento rápido e barato. Segundo Schumacher (2010), essa aparente obsessão de Eisner pela aproximação dos quadrinhos com a literatura vem da própria trajetória do autor desde os anos trinta, nos EUA. Para Schumacher, Eisner não se conformava com a situação de descaso que os quadrinistas sofriam diariamente:

³⁰ *Kunst und Alterthum* foi um jornal sobre arte e cultura produzido por Johann Wolfgang von Goethe, sendo publicado entre 1816 e 1832. Considerado um grande espaço de discussão da arte internacional, principalmente de literatura, o jornal teve a contribuição de diversos artistas, que publicavam todo tipo de texto em prosa, poemas, ensaios e resenhas (KUNZLER, 2007).

Eisner algumas vezes confessou que, no começo, sentia certa vergonha de ser quadrinista. Não que achasse seu trabalho inferior, mas pela reputação que perseguia qualquer um que trabalhasse no meio, a baixa autoestima que testemunhava ao seu redor e o “gueto dos quadrinhos” no qual os quadrinistas sentiam-se presos. Era particularmente amargo para Eisner ver os artistas de tiras de jornal diárias, dos syndicates, tratar os artistas das revistas em quadrinhos como inferiores. “Vivíamos num ambiente que nos fazia crer que éramos sub-humanos”, disse ele. (2010, p.28)

Segundo Schumacher (2010), Eisner afirmava que a chave do sucesso dos quadrinhos estava no enredo, por isso era um leitor voraz de livros clássicos, livros populares (*pulps*) e tiras de jornal, além de um espectador assíduo de filmes. Por isso mesmo, conhecia os elementos da narrativa e dominava a arte de estruturar e construir uma boa história em poucas páginas. “Porém, os quadrinhos, apesar de seus protestos, não eram um meio literário – pelo menos não nos primeiros dias” (p.30). Para Eisner,

[...] na época, discutir abertamente quadrinhos como forma de arte – ou mesmo reclamar-lhes qualquer autonomia ou legitimidade – era considerado de uma espantosa presunção e um convite ao ridículo. No entanto, ao longo dos anos seguintes, a aceitação e o aplauso foram facilitando a entrada da arte sequencial no círculo cultural. Em um clima de seriedade alimentado pela atenção do público adulto, os artistas puderam tentar novos caminhos de desenvolvimento. (1995, p.6)

Segundo McCloud (2012), Eisner esteve virtualmente sozinho em sua visão dos quadrinhos durante muitas décadas “como Dom Quixote, vendo gigantes onde outros só viam moinhos de vento” (p. 27). Para o autor, é possível listar excelentes trabalhos produzidos nos EUA durante esses anos, mas geralmente na forma de simples entretenimento. “Nunca sérios demais, nunca ousados demais, e com frequência voltados aos jovens e a pessoas sem grande instrução” (p. 27). Ou seja, os quadrinhos acabavam sendo considerados, de forma estereotipada, produções de consumo rápido e sem profundidade narrativa. Além disso, essa estética dos quadrinhos dos EUA acabaram influenciando os quadrinhos produzidos no mundo todo – principalmente os quadrinhos brasileiros – gerando calorosas discussões acadêmicas sobre o seu papel sociocultural, sobre a sua utilização política e econômica ou sobre a efetividade de seu discurso narrativo-visual, seja como instrumento de aprendizado ou de entretenimento.

Por sua natureza de diversão, os quadrinhos entravam no grupo de produtos culturais que Adorno e Horkheimer (1985) condenavam como mecanismos de comunicação de massa, reclamando que “a fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão”

(p.134). Além disso, também pesavam discursos de ideologia de classe, defendidos por autores como Dorfman (1978), Mattelart (1978) e Jofré (1980), que assumiam seu comprometimento político mais radical para condenar o imperialismo (americano) e o consumismo, já que afirmavam que essa ideologia era transferida sutilmente na narrativa dos quadrinhos.

Toda essa discussão, aliada ao rápido sucesso comercial dos quadrinhos, com apelo infantil e juvenil na grande maioria da sua produção, contribuiu para a construção de uma imagem de que os quadrinhos não eram uma leitura válida e nem poderiam contribuir para o aprendizado de leitura. Isso afetou consideravelmente a aproximação dos quadrinhos com a literatura, principalmente no âmbito acadêmico. Para Cirne:

O literato condenará os *comics* por ler apenas a superfície de seus textos, procurando em nove ou dez tiras – ou em duas ou três histórias – uma carga semântica equivalente a um livro de duzentas páginas ou a um filme de duas horas. Por outro lado, lerá a tira/história segundo os princípios estilísticos da narrativa tradicional, sem perceber os recursos simultaneístas de sua paginação [...] Com toda certeza, este literato adorará os *Peanuts* por suas especificações filosóficas e não por sua forma quadrinizada. O mesmo poderá ser dito em relação à *Mafalda* e ao *Ferdinando*, só que por suas especificações políticas ou satirizantes [...] O pintor condenará os quadrinhos por ler apenas o desenho ou os elementos composicionais de cada plano, isolando-o do contexto narrativo. (1975, P.13)

Da mesma maneira, quando fala-se de quadrinhos, acaba tornando-se corriqueiro que texto e imagem sejam vistos como disciplinas separadas e escritores e desenhistas como linhagens diferentes, mesmo que seja consenso afirmar que boas histórias em quadrinhos também combinam harmoniosamente essas formas diferentes de expressão (MCCLLOUD, 1995, p. 47). Na verdade, a própria definição de “texto” nos quadrinhos deixa dúvidas interpretativas. A que texto nos referimos quando falamos de quadrinhos? Pensamos claramente em um texto imagético, onde a palavra se transforma em ícone e a frase em suporte redundante que complementa ou explica uma imagem? Ou pensamos diretamente em um texto educativo (de livro escolares e cartilhas em quadrinhos), descritivo (de manuais e regulamentos em quadrinhos), ou histórico (de publicações informativas em quadrinhos sobre fatos históricos)? Não seria mais provável que, quando mencionamos o texto nos quadrinhos, pensemos nele como um texto literário, como uma escritura³¹? Barthes, ao comentar sobre a

³¹ Segundo Barthes (1999), “a escritura é com efeito, em todos os níveis, a fala de um outro, e podemos ver nessa reviravolta paradoxal o verdadeiro *dom* do escritor; é preciso mesmo que aí o vejamos, já que essa antecipação da fala é o único momento (muito frágil) em que o escritor [...] pode fazer compreender que está

teoria do texto literário, afirma que nele a linguagem é redistribuída:

Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. (1996, p.12)

Em um primeiro momento, essa dualidade do texto literário parece se adequar melhor à estrutura das histórias em quadrinhos, que naturalmente já trabalham em uma dualidade de linguagens, resultando em diversas possibilidades narrativas. Por isso, nesse estudo, será mais preciso arriscamos a dizer que os textos dos quadrinhos são todos os arranjos de palavras ou frases, dotados de significação³² literária, que estruturam a história sequencial, sempre a partir de uma relação de colaboração com a imagem.

Para Cirne (1975), a verdade é que não podemos ler – muito menos analisar – uma história em quadrinhos da mesma forma que lemos um romance, que vemos um filme, que assistimos uma peça de teatro ou até mesmo da maneira como escutamos uma música. Segundo o autor, são expressões estéticas diferentes, que ocupam espaços criativos diferentes e manipulam materiais diferentes. “Embora haja um denominador comum para a leitura que se preocupa com manifestações e discursos artísticos, existem leituras particulares para cada prática estética” (CIRNE, 1975, p.15).

No caso dos quadrinhos, temos visto que a palavra escrita tem se tornado cada vez mais especializada e elaborada – cada vez menos são encaradas como figuras –, ao passo que as figuras têm se tornado mais representacionais e específicas (MCCLLOUD, 1995, p. 144), mesmo que várias histórias em quadrinhos ainda sejam concebidas e constituídas unicamente por imagens. Isso reflete a aproximação com a literatura e com outras áreas específicas, como o jornalismo, através de narrativas ficcionais – como o interesse clássico pela jornada do herói – e não ficcionais – como as narrativas de testemunho, as biografias e autobiografias. Para Rodrigues (2014), em todos os aspectos, “o trato com o texto se faz presente, uma vez que há

olhando para o outro; pois nenhuma mensagem direta pode em seguida comunicar que a gente se compadece, a menos que se recaia nos signos de compaixão: somente a forma permite escapar à irrisão dos sentimentos, porque ela é a própria técnica que tem por fim compreender e dominar o teatro da linguagem” (p.20).

³² Para Barthes (1999), o *sentido* é o conteúdo (significado) de um sistema significante e a *significação* é o processo sistemático que une um sentido e uma forma, em significante e um significado. Portanto, a literatura nunca é sentido, mas um processo de produção de sentidos, isto é, uma *significação* (BARTHES, 1999, p.66).

estímulo à inquietação, a desacomodar o leitor, geralmente colocado numa posição passiva e voltada à preceitos que limitam a análise literária” (p. 257). Nesse ponto, concordamos com a autora porque as histórias em quadrinhos realmente “possibilitam uma leitura ativa, baseada num código linguístico híbrido e, por isso, vocacionado à subversão do modelo interpretativo e analítico dos estudos literários, podendo, com certeza, ampliá-lo e auxiliá-lo” (RODRIGUES, 2014, p.257).

2.3.1 A infantilização imagética e os livros ilustrados

Apesar de possuírem um caráter aparentemente universal, as histórias em quadrinhos também assimilam e incorporam elementos específicos de seu modo de produção local. Como vimos anteriormente, os quadrinhos são conhecidos nos Estados Unidos como *comics* pelo estilo cômico de suas tiras de jornal. Já na Itália, os quadrinhos são conhecidos como *fumetti*, referindo-se à fumaça que dá forma aos balões que representam o pensamento dos personagens. E a lista de particularidades é grande: em Portugal são conhecidas como *banda desenhada*; no Japão como *mangá*; na França como *bandes dessinées*; e na China como *manhua*. No Brasil, ficaram conhecidas como *gibi*, que significa moleque, menino negro, devido principalmente ao personagem que estampava as capas da revista em quadrinhos Gibi, lançada em 1939 (MOYA, 1993). A partir daí, *gibi* acabou virando sinônimo de revista em quadrinhos no país, um termo reconhecido até hoje.

De certa forma, todos os apelos utilizados pelos quadrinhos para sua divulgação se voltavam para um reconhecimento comercial, de fácil assimilação e de clara inclinação para divulgar conteúdos infantis. Para Eisner (1995), historicamente os quadrinhos restringiam-se a “narrações breves ou a episódios de curta duração, mas movimentados” (p.138), e o leitor normalmente buscava, nessas histórias, informações de transmissão visual instantânea ou uma experiência visual de natureza sensorial (p.138):

Entre 1940 e o início da década de 60, a indústria aceitava, comumente, o perfil do leitor de quadrinhos como o de uma “criança de 10 anos, do interior”. Um adulto ler histórias em quadrinhos era considerado sinal de pouca inteligência. As editoras não estimulavam nem apoiavam isso. (EISNER, 1995, p.138)

Por isso, ao serem inevitavelmente comparados com a literatura, os quadrinhos geralmente eram condenados, principalmente pelo apelo criado por sua linguagem visual, aliado à popularização dessa estrutura narrativa mais esquemática e repetitiva. Como era

comum supor que a apreciação estética não era algo disponível à criança e, conseqüentemente, isso era inerente a sua literatura (HUNT, 2012, p.85), as histórias em quadrinhos, de modo geral, acabaram sendo naturalmente direcionadas a um público considerado infanto-juvenil, ficando estigmatizada como “obras para crianças”³³.

De certa forma, a alegação de que os quadrinhos constituem-se em uma forma de escapismo infantilizado é potencializado principalmente pelo destaque narrativo que as imagens – na forma de desenhos, ilustrações, pinturas, traços, etc. – têm na criação dessas obras. Situação semelhante já era percebida anteriormente na produção dos livros ilustrados³⁴ que, quando comparados com a literatura tradicional, não escapavam do rótulo de obras sem maiores pretensões intelectuais, já que valiam-se de ilustrações para supostamente facilitar a compreensão dos leitores:

[...] o preconceito comum de que os livros ilustrados são literatura para crianças muito novas aparentemente está baseado na noção lacaniana da linguagem pré-verbal, imaginária, que é, se não dominante, certamente evidente nos livros ilustrados quando comparados aos romances. Ao que parece, os livros ilustrados, combinando com sucesso o imaginário e o simbólico, o icônico e o convencional, alcançaram algo que nenhuma outra forma literária conseguiu dominar. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p.330)

Para Nikolajeva e Scott (2011), um ponto de convergência predominante nos livros ilustrados sempre foi considerá-los veículos educacionais, incluindo aspectos como a socialização e a aquisição da linguagem. Por isso mesmo, acabamos automaticamente por examiná-los “no contexto da psicologia do desenvolvimento e de seu efeito terapêutico sobre

³³ No Brasil, no início do século XX, mais preocupados com uma situação comercial confortável e atentos ao interesse das crianças leitoras, os jornais passaram a lançar suas histórias em quadrinhos em revistas especiais, dedicadas ao público infantil, chamadas de suplementos. Em 1905 surgiu a revista *O Tico-Tico*, suplemento da revista *O Malho*, considerada a primeira revista de quadrinhos e variedades do Brasil, que chegou a ter cerca de 100 mil exemplares vendidos por edição e foi publicada durante 50 anos. No rastro da revista *O Tico-Tico*, surgiram muitos suplementos de jornais, como a *Gazetinha* (ou *Gazeta Infantil*), que fazia parte do jornal *Gazeta*, de São Paulo. Na mesma época, surgiram outras revistas como o *Suplemento Infantil*, o *Globo Juvenil* e o *Lobinho*, que fizeram sucesso publicando principalmente quadrinhos americanos, cujos direitos de publicação eram mais baratos do que os nacionais. Posteriormente, surgiram revistas de quadrinhos como *O Gibi* e *O Guri*, publicado pela editora O Cruzeiro, que publicava a famosa revista jornalística homônima.

³⁴ Segundo Linden (2011), o livro ilustrado é um livro que evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Contudo, considerá-lo que consiste apenas em uma combinação de textos e imagens não basta para caracterizá-lo. “A ideia é que o livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagem, que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua interação entre ambos” (p.86). Para a autora, as histórias em quadrinhos são um tipo de livro ilustrado, caracterizado “não pela presença de quadrinhos e balões, e sim pela articulação de *imagens solidárias*. A organização da página corresponde – majoritariamente – a uma disposição compartimentada, isto é, os quadrinhos que se encontram justapostos em vários níveis (p.25).

a criança leitora” (p.16). Dessa forma, os livros ilustrados – e podemos incluir aí os quadrinhos – acabam sendo erroneamente encarados como um subgênero da literatura infantil, onde a maioria dos estudos, principalmente literários, negligenciam a importância dos aspectos visuais ou tratam as imagens como elementos secundários ou de complementação ao texto. Com isso, como destacam Nikolajeva e Scott (2011), acabam deixando de lado o modo como o texto e a imagem, duas formas diferentes de comunicação, operam juntas para criar uma forma distinta de todas as demais. No caso específico das histórias em quadrinhos, a aparente predominância da linguagem visual sobre a textual ainda serve como uma justificativa para a acusação de interferir na formação leitora das crianças, sob o argumento de que estimula uma possível preguiça mental. Ou seja, apoiando-se na própria natureza dos quadrinhos, em grande parte constituída por elementos visuais, é fácil acusá-los de “facilitar” a leitura e atrapalhar o aprendizado escolar, fazendo com que o texto e, conseqüentemente, o livro, seja pretensamente ignorado pelo leitor em formação.

Nesse contexto, a necessidade de atribuir um papel educacional a qualquer obra direcionada à criança faz com que as mesmas sofram um forte controle cultural e editorial por parte dos adultos. Para Hunt (2012), como os livros para crianças são escritos por adultos, obviamente terão controle e estarão envolvidas decisões morais. “Da mesma forma, o livro será usado não para acolher ou modificar *nossas* opiniões, mas para formar as opiniões da criança” (1999, p.85). Além disso,

[...] como se supõe que o leitor não possui habilidade de código equivalente às do escritor, textos destinados a crianças tendem a ser “supercodificados”, seja por forte controle narrativo, seja por resumos. O paradoxo é que tais modificações são despropositadas e apenas reforçam a ilusão de que as estruturas da literatura infantil são de fácil acesso. (HUNT, 2012, p.119)

Esse controle narrativo faz com que muitas obras infantis sejam criadas a partir de fórmulas estruturais que buscam uma forma de simplificação de linguagem, como se isso fosse adequar a linguagem infantil dentro de uma percepção adulta. Para Nikolajeva e Scott, se os livros desviam desse conceito tradicional de livros infantis como “simples”³⁵, eles não são considerados infantis. Isso resulta em textos “fechados”, onde o autor se encarrega de inserir todo o tipo de explicação, sem deixar margens para que o leitor crie a sua própria

³⁵ Para Nikolajeva e Scott (2011), “[...] por simples queremos dizer aspectos como estruturas narrativas claras, uma ordem cronológica de eventos, uma voz narrativa inequívoca de preferência didática e, não menos importante, fronteiras claramente delineadas e fixas entre “fantasia” e “realidade”, entre a verdade objetiva e a percepção subjetiva.” (p.329)

interpretação. No caso dos quadrinhos, quando fugiram dessa fórmula, acabaram sendo alvo de censuras e de boicotes, tendo que se adaptar a novas regras morais, ainda mais rígidas que as anteriores.

2.3.2 A adultização literária e os romances gráficos

Lançada em 1978 por Will Eisner, *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço* é uma obra que trouxe mudanças significativas nos conceitos de narrativas em quadrinhos. A primeira delas está estampada na capa da obra, que é apresentada por Eisner como um *romance gráfico*³⁶ (ou *graphic novel*), instituindo uma terminologia que ainda é uma divisora de águas – e de opiniões – nos quadrinhos do mundo inteiro. Mas, independente das discussões sobre seu papel no mercado e sobre seus requisitos, a *graphic novel* concebida por Eisner transformou-se no marco oficial da ruptura com a pejorativa imagem infantilizada que os quadrinhos genericamente ainda tinham. Ruptura essa importante para as exigências comerciais dos quadrinhos, mas que também possibilitaram o crescimento dos quadrinhos independentes e autorais, expandindo seu alcance para além de grupos consumidores específicos.

A terminologia *graphic novel* foi inicialmente utilizada por Eisner para designar genericamente uma maneira de produzir histórias que possibilitassem aos quadrinhos demonstrar sua capacidade criativa equiparada à literatura. Aliás, o próprio termo *romance gráfico* vem dessa necessidade de afirmação literária e se aproxima dos conceitos artísticos presentes na literatura ao trabalhar com personagens mais profundas psicologicamente e roteiros mais elaborados, que permitem várias interpretações, disponibilizados em obras direcionadas a um público mais adulto e exigente. Até mesmo a proposta de publicação desses quadrinhos tinha como referência a literatura, com formato diferenciado e com uma qualidade gráfica comparada à dos melhores livros impressos, além do interesse na distribuição em livrarias e bibliotecas. Para McCloud (2012), a obra de Eisner

[...] inaugurou silenciosamente uma revolução no modo como os gibis americanos

³⁶ A *Graphic novel* também é conhecida pela suas formas correlatas, como romance gráfico, narrativa gráfica e novela gráfica. (RAMOS; FIGUEIRA, 2014, p.186)

eram vistos. Embora tecnicamente uma coletânea de quatro contos, Eisner chamou sua criação de *graphic novel* (ou romance gráfico). Ironicamente, depois de 40 anos com revistas sendo chamadas de *comic-books* (ou livros em quadrinhos), finalmente surgiu uma obra em quadrinhos que era de fato um “livro” e seu autor não podia usar a expressão por medo de degradar a obra. Apesar de sua origem bizarra, a expressão pegou – e o mesmo ocorreu com a ideia. *Um Contrato com Deus* era uma obra séria, baseada na experiência de vida de Will, constituindo uma exploração sincera do potencial narrativo das histórias em quadrinhos. (p.28)

A *graphic novel* proposta por Eisner – e todas as preocupações artísticas inseridas nela, como liberdade temática e estrutura literária – continuam sendo pauta para debates e estudos, com muitos pesquisadores alegando que o conceito de *graphic novel* já era empregado antes de Eisner, em obras como *Beyond time and again*, de George Metzger, ou *Bloodstar*, de Richard Corben. Mais precisamente, esse conceito de quadrinhos já existia há muito tempo na Europa, onde sempre foi conhecido como *álbum*, conforme mencionamos anteriormente. Para Ramos e Figueira (2014), Eisner na verdade buscava um “rótulo que distanciasse seu trabalho do que se via na indústria estadunidense de quadrinhos” (p.187), principalmente do termo *comics*. Já García (2012) sugere que Eisner tenha usado o termo *graphic novel* como um “recurso desesperado para vender sua obra a alguns editores de livros que jamais olhariam o que lhes oferecia se lhes dissesse que era *simplesmente* um gibi” (p.215). García também aponta que Eisner fracassou em seu objetivo final, já que, ao lançar sua obra, não conseguiu, num primeiro momento, publicar como livro e tampouco conseguiu espaço no mercado das livrarias. “A obra ficou conhecida como uma *obra singular, sem localização própria*. Paradoxalmente, criou um novo formato que foi utilizado pelos editores de quadrinhos” (2012, p.215). Para Rodrigues (2014),

As terminologias que acabam por designar, arbitrariamente, os quadrinhos não dão conta, portanto, de todas as suas potenciais capacidades. O termo *graphic novel* e suas correspondentes “traduções” limitam a arte sequencial, por exemplo, a uma relação direta com o formato literário, de certa maneira estabelecendo um juízo de valor estético na medida em que excluem da equação outras manifestações da linguagem quadrinizada como a tira ou a charge, por exemplo. A própria noção sobre “romance” gráfico é de difícil aceitação, na medida em que mesmo algumas obras rotuladas como tais não trazem apenas um único arco narrativo fechado – como é próprio do formato romanesco tradicional –, explorando a noção de fragmentação e de rompimento com a ideia do romance como espaço da grande narrativa, da história com início, meio e fim, autônoma e totalizadora de uma certa realidade no campo da ficção. (p.243)

No entanto, se a ideia de Eisner de transformar a *graphic novel* em um conceito literário, aproximando integralmente as duas linguagens, não era unanimidade no meio

quadrinístico, a ideia de criar um conceito mercadológico que atingisse e conquistasse o público adulto³⁷ era visto com grande simpatia pelas editoras de quadrinhos. Foi então que implementou-se, no mercado de quadrinhos, a lucrativa estratégia de vender essa temática adulta das *graphic novels* como uma diferenciação, principalmente de linguagem, forçada não apenas pela preocupação com a experiência do leitor, mas também pela busca de uma segmentação mercadológica, marcada pela criação de um novo e rentável produto. Nesse caso, essa “adultização” acabou se tornando literalmente uma busca pelo rótulo de obra adulta como diferencial de leitura para atingir um público que não lia mais quadrinhos ou estava afastado deles e não necessariamente para buscar uma melhoria estrutural das narrativas padronizadas dos quadrinhos comerciais. Ou seja, as editoras de quadrinhos começaram a publicar diversos títulos aleatórios usando o termo *graphic novel* como um “selo” editorial diferenciado. Em pouco tempo, as *graphic novels* proliferaram-se e muitas passaram a deturpar o termo, passando a designar todo o tipo de histórias, de quadrinhos infantis, de cunho educacional ou cômico, até juvenis, representados principalmente pelos coloridos super-heróis e suas aventuras folhetinescas, antes consideradas entretenimento fugaz, que não interessavam porque supostamente a exigência intelectual era pequena. Para McCloud (2012).

Muitos usaram a expressão *graphic novel* de maneira mais cínica, para empacotar histórias corriqueiras de títulos populares do grande mercado. Mas mesmo nas revistas de grande mercado, argumentistas como Alan moore e Frank miller começaram a ver nos formatos mais extensos um porto seguro para obras muito mais complexas e desafiadoras. (p. 28)

De qualquer forma, como afirmam Ramos e Figueira (2014), “o meio editorial atribuiu às *graphic novels* um ar de produto especial, diferenciado das demais formas de produção de histórias em quadrinhos” (p.204). Isso foi essencial na fixação do termo *adulto*

³⁷ No Brasil, o termo *adulto* já serviu para especificar genericamente os quadrinhos de cunho erótico, nas décadas de 50 e 60, como os catecismos de Carlos Zéfiro, que eram quadrinhos eróticos produzidos ilegalmente, com tiragem limitada, e vendidos clandestinamente, em colégios de SP e RJ (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p.319). Também serviu denominar os quadrinhos de cunho crítico e político que apresentavam ideias de esquerda e criticavam o governo brasileiro, nas décadas de 60 e 70, como os quadrinhos veiculados pelo *Pasquim*, jornal alternativo que publicava diversos materiais críticos, incluindo quadrinhos, e era considerado um veículo de resistência, identificado com ideias de esquerda, e um espaço para os artistas expressarem seus pontos de vista durante o governo de ditadura brasileira. Posteriormente, com a abertura política e o fim da ditadura no país, essa irreverência crítica adulta encontrou sucesso em revistas como *Chiclete com Banana*, *Circo* e *Animal*, que publicavam quadrinhos que criticavam o governo e a sociedade e ilustravam o sentimento de liberdade de expressão e democratização dos autores brasileiros (SANTOS, 2014, p.69).

como um tipo de história em quadrinhos com temáticas mais complexas, que geravam inúmeras possibilidades de interpretação. Nesse cenário, cresceu o sucesso de histórias renovadas de super-heróis, com tramas mais elaboradas e personagens mais sombrios, obscuros, ultrapassando o limiar entre a ética e a justiça e subvertendo a lógica maniqueísta da luta do bem contra o mal. Foi a consolidação de uma espécie de anti-herói, personagem mais realista e com problemas mais reais e críveis. *Batman – o cavaleiro das trevas*, de Frank Miller e Klaus Janson, e *Watchmen* de Alan Moore e Dave Gibbons, foram os marcos iniciais das *graphic novels* de super-heróis.

Com os heróis desconstrucionistas de Miller e Moore, a cobertura jornalística iniciou uma transição para a ideia de que “os quadrinhos já não eram para crianças”; por vezes com um viés acusatório de que os quadrinhos eram portanto um perigo para as crianças. A tácita premissa de que quadrinhos e crianças estavam inextricavelmente ligados continuou a moldar ambos os lados do debate, mesmo quando leitores universitários e adultos descobriam mais e mais material voltado diretamente para eles. (MCCLLOUD, 2012, p. 83)

Independente do emprego terminológico e de suas justificativas, é consenso afirmar que o trabalho de Eisner foi fundamental para o reconhecimento e popularização da *graphic novel* e, principalmente, pela ampliação do mercado gerado por ela. Para Ramos, a expressão tinha a ideia de atingir um público leitor mais maduro, preocupado com a qualidade dos temas – incluindo ou não histórias de super-heróis –, mas que buscavam uma “qualidade editorial mais bem trabalhada. Não se tratava dos *comics* como vinham sendo publicados até então, mas de uma outra forma de produzir quadrinhos” (2014, p.189). Nesse estudo, nos interessa o termo *graphic novel* na intenção inicial de sua concepção: como um espaço gráfico, em formato de livro impresso ou digital, onde é possível desenvolver histórias em quadrinhos estruturalmente mais longas e elaboradas com maior profundidade e densidade narrativa – representadas pela quantidade e qualidade de informações transmitidas em cada página ou quadrinho (MCCLLOUD, 2012, p.34) – e que possibilitem e permitam a aproximação e a hibridização com outras linguagens, como a literária, a jornalística e a biográfica. Para Eisner,

O futuro da *graphic novel* encontra-se na escolha de temas importantes e na inovação da exposição [...]. O futuro dessa forma aguarda participantes que acreditem realmente que a aplicação da arte sequencial, com o seu entrelaçamento de palavras e figuras, possa oferecer uma dimensão da comunicação que contribua para o corpo da literatura em examinar a experiência humana. (1995, p.138)

Segundo Moya (1993), podemos concluir então que o quadrinho adulto seria então aquele preocupado com a qualidade superior de sua produção, onde apresenta uma linha autoral, séria e complexa, exigindo do leitor uma formação cultural mais adequada para sua compreensão. Diferente da maioria das histórias destinadas principalmente ao público infantil que, segundo Zilberman (1989), devem visar aos interesses do leitor, sempre considerando o seu nível de compreensão da realidade, para que a forma selecionada atinja as suas expectativas recepcionais. O que não significa que o público infantil não vai identificar-se com um tipo de história elaborada para o público adulto, mas é um processo mais difícil. Normalmente, adultos e crianças têm uma leitura diferenciada da mesma história, pois identificam valores diferentes, dependendo das inferências³⁸ de cada um.

No caso dos quadrinhos, o leitor precisa de um grande trabalho intelectual para decodificar a unificação de textos, imagens, balões e onomatopeias, inferindo a informação que é omitida entre os quadros da história. Como afirma Cirne (2000), o lugar significativo do quadro será sempre o lugar de corte a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Nesse caso, para um amplo entendimento de sentido numa história em quadrinhos adulta, será necessário dispor de todo um universo de informações e opiniões formadas sobre vários tipos de assuntos, e isso o leitor infantil provavelmente teve pouca oportunidade de experimentar. Nesse contexto, justifica-se plenamente a denominação de quadrinhos adultos para as histórias que exigem maior inferência dos leitores.

2.3.3 Adaptações literárias: caminhos cruzados e novos olhares

A integração entre quadrinhos e literatura tem ocorrido de maneira natural, mesmo que a iniciativa geralmente fique por conta dos quadrinhos, pois aparentemente se beneficiam disso de maneira mais direta. Para Oliveira (2014), “o importante, mais do que aproximar obras e suportes, é que o diálogo permita a construção de um novo *olhar*, contribuindo assim para diferentes formas de leitura” (p.54). Como valem-se da integração e colaboração do texto e da imagem para compor sua linguagem, os quadrinhos são capazes de dar uma dimensão diferente à imaginação exigida pelo texto literário. Por isso, os quadrinhos ajustaram-se

³⁸ Para Koch (1989), “inferência é aquilo que se usa para estabelecer uma relação, não explícita no texto, entre dois elementos do texto” (p.70). Ou seja, a inferência é como uma lacuna textual que o leitor preenche a partir de suas experiências de mundo, chegando à conclusões que não estão escritas.

rapidamente ao campo da literatura, apostando principalmente nas adaptações de obras literárias já consagradas e na releitura de histórias já consolidadas. Como afirmam Chinen, Vergueiro e Ramos (2014), “transpor para outra linguagem um texto que já passara pelo crivo do público parecia uma fórmula muito segura de atrair leitores e agradar aos críticos que acusavam os quadrinhos de afastar os jovens dos romances em sua versão original” (p.14).

Por isso, “assim que passaram a adotar o recurso da continuidade, com a possibilidade de explorar narrativas mais longas, os quadrinhos se inspiraram na literatura ou a adaptar obras literárias” (CHINEN; VERGUEIRO; RAMOS, 2014, p.12). Inicialmente, *Tarzan*, de Harold Foster – adaptado em 1929 da obra literária *Tarzan of the Apes* (1912), de Edgar Rice Burroughs – além de *Buck Rogers* e *Flash Gordon* – adaptados da literatura *pulp*, uma produção de ficção impressa em papel de baixa qualidade e distribuída em bancas (p.13) –, foram obras em quadrinhos bem sucedidas na adaptação. No Brasil, “o primeiro romance brasileiro transposto para os quadrinhos, ao que se saiba, foi o famoso livro de José de Alencar, *O Guarani*, em 1937” (CHINEN; VERGUEIRO; RAMOS, 2014, p.15). O sucesso foi tanto que abriu-se um nicho de mercado específico para as histórias em quadrinhos que adaptavam clássicos literários e sua grande aceitação acabava deixando essas obras muitas vezes longe das críticas direcionadas aos quadrinhos em geral.

Uma das mais conhecidas revistas de adaptações literárias para quadrinhos foi a americana *Classic Illustrated*, lançada em 1941. Para Chinen, Vergueiro e Ramos (2014), a revista “aprimorou-se qualitativamente e conquistou grande popularidade, transformando-se em uma das revistas de quadrinhos mais *cult* da história [...]. Seu modelo foi reproduzido em publicações de muitos outros países” (p.14). No Brasil, a *Classic Illustrated* começou a ser publicada em 1948 e recebeu o nome de *Edição Maravilhosa* (p.16), alcançando grande sucesso e possibilitando posteriormente o surgimento de outras revistas de adaptações literárias em quadrinhos.

Depois de ciclos específicos de publicações, que alternavam períodos de vendas e longos períodos de esquecimento, as adaptações literárias em quadrinhos retomaram seu sucesso nos anos 2000, conquistando prêmios literários e passando a receber uma atenção mais específica, sendo respeitadas por um público mais crítico e exigente. Segundo Ramos e Figueira,

Entre 2006 e 2008, foram lançadas quatro versões diferentes de *O Alienista*, de Machado de Assis. Em 2011, havia outras três de *Dom Casmurro*. Uma das adaptações de *O Alienista*, feita por Gabriel Bá e Fábio Moon, venceu em 2008 o prêmio Jabuti na categoria “álbum didático ou paradidático para ensino fundamental

ou médio”, até então nunca vencido por um trabalho em quadrinhos. A obra integrava a coleção *Grandes Clássicos em Graphic Novel*, nome que constava na capa, acima do título principal. (2014, p.200)

Esse reconhecimento foi indispensável para que os quadrinhos conquistassem um lugar no sistema educacional brasileiro como uma reconhecida ferramenta de alfabetização. Inicialmente, foi por meio do uso de ilustrações dos livros didáticos, que passaram a receber influências dos quadrinhos. Depois, foi a vez das tiras de quadrinhos e trechos de histórias que também começaram a ser incluídos nos livros didáticos. Por fim, a consolidação desse processo foi a recomendação pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), pelo Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil (RCNEI) e pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). O PNBE, em 2006, por iniciativa do Ministério da Educação e do Governo Federal, incluiu histórias em quadrinhos nas listas de obras a serem distribuídas em escolas. Essa iniciativa permitiu que várias obras – de cunho infantil à adaptações de obras clássicas da literatura para quadrinhos – que antes estavam restritas às livrarias, chegassem a um público maior de leitores. Isso aparentemente expandiu o mercado, mas por possibilitar que as editoras apostassem muito mais nas adaptações literárias em quadrinhos, acabou deixando pouco espaço para as histórias originais dos autores brasileiros. Para Ramos, Vergueiro e Chinen,

[...] o ponto que nos parece relevante destacar é verificar que se trata de um fenômeno comercial, pautado em programas governamentais de fomento à leitura. Esses tendem a enxergar nas adaptações uma ponte mais “atraente” para o incentivo ao conteúdo literário. Ao mesmo tempo, incorre em dois equívocos: vê os quadrinhos como um meio de leitura, e não uma leitura per se; apoia-se no conteúdo literário para “validar” produções quadrinísticas, como se estas ainda carecessem de valor próprio. (2014, p.34)

Nesse contexto, podemos imaginar dois propósitos para a adaptação de obras literárias para os quadrinhos: a *adaptação com intenção didática*, que pode ser tanto um incentivo para a leitura da obra literária original quanto uma forma de facilitar essa leitura, caso a linguagem dos quadrinhos seja usada apenas para reprodução visual do texto; e a *adaptação com intenção artística*, onde o autor busca fazer uma releitura criativa da obra original – sem o receio de interferir ou modificar elementos originais se for necessário – buscando o equilíbrio narrativo resultante de duas linguagens diferentes e enriquecendo o que cada uma dessas linguagens têm de melhor. Para Barbosa,

[...] tanto a HQ amplia a compreensão do texto literário (como instrumento de crítica estética) como o texto literário fornece para a HQ um manancial abundante de novas formas de expressão, de novas formas de conteúdo de desenhos sintáticos inesperados, encadeamentos frásicos intrincados e ao mesmo tempo fascinantes por causa de coreografias sintáticas estimuladoras. (2013, p.12)

Pirota (2014) considera a adaptação uma releitura, que “pode ser vista como uma ‘tradução’ da obra, na qual estão presentes não apenas as significações da obra referencial, mas também as ressignificações dadas pelos ‘tradutores’ e seus respectivos leitores” (p.90). Guerini e Barbosa (2013), ao citarem Jorge Luís Borges³⁹, comentam que “recorrer a múltiplas traduções é considerar que em cada tradução diferente pode-se ver contemplada uma das mil facetas do artista” (p.24). Para as autoras,

As ponderações de Borges nos permitem inferir que as HQs não eliminam a (re)visitação do texto original; aliás, a leitura do texto por imagens haverá de revelar sabores exóticos na leitura da obra para aqueles que jamais poderão acessá-la em sua forma inaugural, seja ela em italiano, grego, latim ou qualquer outra língua. Se o leitor pode fazê-lo em várias línguas, a HQ por certo há de tornar a sua leitura mais rica e abrangente, já que a soma das diferentes traduções pode nos levar à *forma*, como sugerido por Walter Benjamin. (GUERINI; BARBOSA, 2013, p.24)

Hutcheon (2006), na sua teoria da adaptação, questiona o tratamento dado às adaptações, realizadas em qualquer meio, já que muitas acabam sendo consideradas trabalhos derivados, secundários, meras cópias inferiores da obra original. Segundo a autora, adaptar uma obra não significa ser fiel a ela e sim considerar essa transposição como uma apropriação e uma interpretação criativa. Por isso, propõe a adaptação a partir de três perspectivas: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; [...] um ato criativo e interpretativo de apropriação ou recuperação; [...] um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Nesse estudo, usaremos a análise sugerida por Hutcheon a partir da transposição de uma obra biográfica, verificando se essa história segue por um ponto de vista diferente, se tem uma nova interpretação ou se apenas se detém aos fatos relatados na obra original.

No que tange aos quadrinhos, interessa-nos também a análise que Hutcheon (2011) realiza sobre a relação do texto e da imagem adaptados, considerada por ela como uma

³⁹ Segundo Guerini e Barbosa (2013), Jorge Luis Borges “constatou sua pobreza ao ler Dom Quixote somente em sua língua original ‘devido ao exercício congênito do espanhol’, língua compartilhada com Cervantes. Recordemos igualmente que ele, diante dessa miséria, concomitantemente, se admira da riqueza e esplendor que goza por não ler Homero em grego e, por isso, abrigar em sua casa, para entendê-lo, uma verdadeira ‘biblioteca internacional de obras em prosa e verso’ (p.24)

angustiante transposição, já que a passagem do *contar* – representado pelo texto escrito – para o *mostrar* – representado pelos elementos visuais – precisa ser pensada e adequada tanto em tamanho quanto em complexidade (p.64). Segundo a autora,

No modo contar – na literatura narrativa, por exemplo – nosso engajamento começa no campo da imaginação, que é simultaneamente controlado pelas palavras selecionadas, que conduzem o texto, e liberado dos limites impostos pelo auditivo ou visual. Nós não apenas podemos parar a leitura a qualquer momento, como seguramos o livro em nossas mãos e sentimos e vemos quanto da história ainda falta para ler; de resto, podemos reler ou pular passagens. Mas com a travessia para o modo mostrar, como em filmes e adaptações teatrais, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta, com sua mistura tanto de detalhe quanto de foco mais amplo. O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas. (HUTCHEON, 2011, p. 48)

Hutcheon (2011) também deixa claro que “a passagem do modo *contar* para o *mostrar* [...] pode significar uma mudança não só de gênero, mas também de mídia, e com isso alteram-se as expectativas do público” (p.76). E se o *contar* – principalmente na função literária – “com sua apreensão visual, conceitual e intelectual, ‘concebe’ a interioridade com maior precisão” (p. 90), o *mostrar* torna-se mais adequado à representação da exterioridade e, dependendo da linguagem usada – quadrinhos ou cinema, por exemplo –, a interpretação visual pode conduzir a diferenças significativas, mudando até mesmo o ritmo e o ponto de vista da história (p.34).

2.3.4 Em nome do pai: fronteiras literárias, Joyce e o despertar de Finnegan

Parte dos quadrinhos a busca pelo melhor aproveitamento da integração entre as narrativas, não se resumindo, portanto, apenas a adaptações literárias. A criação de novas histórias, partindo de ideias metanarrativas, é um recurso bem aproveitado pelos quadrinhos. Para Oliveira, a presença de outros conteúdos unidos à narrativa, alterando-a de alguma maneira, produz o que podemos chamar de diálogo intertextual:

A intertextualidade, termo proposto pela filósofa e crítica literária Julia Kristeva (1968) a partir do conceito de dialogismo, desenvolvido originalmente em 1929, pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2002), aponta para o fato de que um texto se constitui por um conjunto de citações de outros textos, absorvendo-os e transformando-os. Estendendo esse conceito para a produção artístico-comunicativa como um todo, podemos ainda acrescentar que a elaboração de uma obra também

traz em si os ecos da época e do contexto social em que foi realizada. São as influências intra e extratextuais que integram o fazer artístico. (OLIVEIRA, 2014 p.40)

Dessa forma, a intertextualidade propõe uma nova forma de leitura para todas as obras envolvidas no diálogo. Para Oliveira (2014), a intertextualidade firma-se como uma intersecção que conecta o texto antigo com a atual situação narrada, estabelecendo uma correlação entre as obras. “A partir daí, podemos ter desde fragmentos da obra-base recuperada na narrativa atual (citações, alusões etc) até novas versões (paródias, intersecções e outras), que propõem diferentes “olhares” sobre a obra” (p.41).

Ajustando o conceito ao discurso dos quadrinhos, podemos dizer que a noção de intertextualidade conduz à ideia de intersecção de textos e discursos, instituintes e instituidores de formações discursivas e suas respectivas condições de produção (REMÉDIOS, 2005, p.134). Nessa intersecção, não podemos esquecer que os quadrinhos inserem novos elementos próprios, entre eles a transformação imagética do texto. Por exemplo, ao fazer uma passagem intertextual citando *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, os quadrinhos provavelmente dariam uma forma pictórica aos personagens, que no texto literário estariam condicionados à imaginação particular do leitor a partir dos elementos descritivos fornecidos pelo escritor.

Da mesma forma, as características visuais e textuais dos quadrinhos também se ajustam à qualquer tipo de aplicabilidade metaficcional. Segundo Bernardo (2010), a convergência de obras literárias resulta em um exercício de metaficção, a partir de histórias que comentam convenções da própria história, além das histórias em que baseiam-se. Para o autor, a “metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (p.42). Dessa maneira, fica difícil saber em que ponto as obras se misturam, deixando o leitor em estado de dúvida e incerteza. Ainda segundo Bernardo, “metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador (p.181). Nessa nova condição, a obra metaficcional passa a questionar as relações entre sua condição ficcional e sobre a realidade, levantando questões relevantes sobre essas relações, principalmente porque o escritor metaficcionalista tem consciência de que seu discurso é uma representação, criada através de convenções literárias, da realidade que conhece.

As obras do escritor irlandês James Joyce⁴⁰, reconhecidas como obras essenciais da literatura contemporânea, são exemplos de um minucioso exercício metanarrativo. Em *Ulysses*, esse exercício se revela pela grande quantidade de citações, neologismos e referências usadas por Joyce a partir da literatura e da história, gerando até mesmo a necessidade da publicação de livros-guias específicos, na tentativa de esclarecer detalhes obscuros que permeiam toda a obra. Devido a essa necessidade de esclarecimento, uma grande parte da segunda versão⁴¹ brasileira do livro de Joyce (2005), traduzida por Bernardina da Silveira Pinheiro, é reservada para o exercício explicativo sobre como a jornada de um dia de Leopold Bloom, pelas ruas da cidade irlandesa de Dublin, refaz o esquema narrativo do poema épico *Odisseia*, escrita por Homero, capítulo por capítulo. Ou seja, as notas explicativas se detêm em exemplificar, minuciosamente, todos os dezoito episódios do livro de Joyce, além da caracterização de todos os personagens, detalhadamente baseados nas ações da jornada trágica do herói Ulisses (Odisseu), que tenta retornar ao lar depois da Guerra de Troia. Já Galindo (2012), tradutor da terceira versão brasileira de *Ulysses*, publicada sem o acréscimo de notas explicativas, acredita que o livro de Joyce pode ser melhor aproveitado, no sentido da leitura, “deixando talvez as obsessões anotadoras para as leituras seguintes, que normalmente virão” (p. 7). O objetivo de Galindo, nessa tradução, foi o de tentar “apresentar o *Ulysses* como o que ele deve sempre ser em primeiro lugar: um romance, talvez o maior romance de todos, e não um quebra-cabeças exemplar” (GALINDO, 2012, p. 7).

Depois do reconhecimento pela publicação de *Ulysses*, Joyce ainda iria entregar uma obra emblemática, considerada até mesmo revolucionária, que seria o seu último e enigmático trabalho. Segundo Cirne,

O último grande romance do século XX data de 1939: *Finnegans wake*. E, com toda certeza, continua sendo a obra literária mais plena de significações estético-informacionais, imponente em sua concretude vocabular: um verdadeiro desafio à imaginação mais fértil e mais criativa de qualquer produtor e/ou consumidor. O livro de Joyce, enquanto obra gerada pelos mecanismos da literatura, assume conscientemente a radicalidade de nossa época. (1975, p.90)

Mesmo sendo uma obra de difícil compreensão linguística, já que Joyce usa expressões de diversas línguas para criar os mais variados neologismos, *Finnegans wake*

⁴⁰ James Joyce é considerado um dos escritores mais relevantes do século XX. Entre suas obras estão: *Música de câmara* (1907); *Dublinenses* (1914); *Retrato do artista quando jovem* (1916); *Ulysses* (1922); e *Finnegans wake* (1939).

⁴¹ A primeira versão brasileira obra *Ulysses*, de James Joyce, foi traduzida por Antônio Houaiss, em 1966.

tornou-se uma referência literária, servindo de inspiração para a criação de uma grande quantidade de obras que procuram compreender a sua história, mesmo que seja através da explicação de suas citações e supostas conexões. Em *Finnegans wake*, Joyce (1999) conta uma pretensa história da humanidade, usando uma linguagem tão onírica quanto complexa, já que parece tratar de um sonho ou de um conjunto de sonhos, ligados entre si. Considerado um livro da noite – enquanto *Ulysses* seria o livro do dia – *Finnegans wake* não possui uma trama clara, mas uma costura de diversas histórias que resultam em diferentes sentidos – e diferentes interpretações – para o leitor. Nesse caleidoscópio que é o exercício da leitura da obra (SCHÜLER, 1999, p.25), podemos apontar como um ponto de partida a morte do pedreiro bêbado Tim Finnegan, devido a uma queda, e a sua posterior ressurreição no funeral. HCE (que recebe inúmeras variações como Humphrey Chimpden Earwicker, Here Comes Everybody, Howth Castle and Environs, Haroun Childeric Eggeberth, How Copenhagen Ended, etc) surge então como a provável reencarnação de Finnegan e provável protagonista masculino da história – já que é partir de seus sonhos que várias outras histórias irão surgir e se complementar – e ALP (que também recebe variações como Anna lívia Plurabelle, Annie Lawrie Promises ou Arrah of the Laccessive Pogue, appy leappy and playable, Alma Luvia Pollabella, etc) surge como provável protagonista feminina. “Provável” porque é complicado apontar qualquer certeza em *Finnegans wake*, já que sua estrutura narrativa, aparentemente dispersa e confusa, mostra-se uma enigmática montagem de textos, um palimpsesto, com “o cuidado de não apagar nenhuma das escritas sobrepostas” (SCHÜLER, 1999, p.24). Os filhos surgem como os gêmeos Shem e Shaun (que também serão chamados como James e John, Jake e Jack, Jerry e Kevin, Mut e Mud, Shen e Jaun), os eternos rivais, os opostos que passam a vida brigando e disputam o amor da própria irmã Issy (ou Isabel, Isobel, Isolda, Isadora). Para Campos (2015), o romance de Joyce é moldado em “polaridades primordiais, em antagonismos mutualmente suplementares: o princípio masculino e o princípio feminino, HCE e ALP, o conflito *fraterno* dos irmãos Shem e Shaun, o Tempo e o Espaço, a Forma e a Matéria etc” (p. 30).

Em *Finnegans wake* os fatos narrados nunca se configuram em certezas e toda a realidade é construída por suposições e possibilidades. Essa incerteza se faz presente na investigação de um crime sexual, onde HCE é acusado de assediar duas mulheres à beira de um lago, seguido de seu envolvimento em um incidente com soldados bêbados em um parque. As diferentes versões e testemunhos da história – que podem revelar até mesmo um caso de

incesto – e o surgimento de uma carta difamadora resultam na prisão e no julgamento de HCE, que acaba confessando seus supostos pecados e aceitando sua inevitável queda. Mas toda queda – e são muitas as quedas em *Finnegans wake* – resulta em uma força oposta: no levantar, no despertar, no renascer, no *Wake* – como a obra ficou conhecida – revela-se uma estrutura de recorrências cíclicas. Para Costa,

[...] no regimento de tudo, até mesmo do movimento do dia, Joyce encontrou esta ação comum, o cair. Porém, não sem se deparar com o seu oposto que faz toda a existência continuar a se mover: o levantar-se, o reerguer-se. [...] Assim, para o pecado existe a remissão. Depois da noite existe o dia. Após o fim de uma sociedade, seus indivíduos e valores remanescentes dão origem a novas sociedades. E na morte deixamos filhos gerados por nossa herança genética e cultural – ou, do ponto de vista mítico, renascemos no além-mundo. O novo começo terá uma história de evolução própria, com variantes talvez inéditas, mas ainda assim respeitará a ordem da queda que dá lugar à próxima ascensão. A visão tem inspiração no historiador e filósofo italiano Giambattista Vico (1668- 1744). Ele é responsável pela noção dos ciclos sociais históricos, compostos por quatro fases: teocrática (ou divina), aristocrática (ou heróica), democrática (ou humana) e caótica. Cada sociedade se funda por conta de uma crença, evolui para um sistema baseado em escravidão, depois para a democracia, até que inicia uma tendência à destruição mútua que a finaliza e dá espaço à origem de outra. (2015, p.23)

Nesse emaranhado de situações e caminhos, encontramos incontáveis referências a outras obras literárias e culturais e também às personalidades e eventos históricos. Pelas páginas enigmáticas de *Finnegans wake* estão espalhadas as mais diversas histórias já contadas na Bíblia, em obras como *Alice no País das Maravilhas* e o *Livro dos Mortos* egípcio e em mitos como Tristão e Isolda, Adão e Eva e Caim e Abel, além de inúmeras alusões às personalidades como Buda, Giambattista Vico, Giordano Bruno, Freud, Napoleão, e o herói irlandês Finn McCool, entre outros.

Antes de ser publicado em livro, *Finnegans wake* foi lançado episodicamente em revistas literárias e recebeu o nome de *work in progress* (trabalho em andamento). Na verdade, esses fragmentos da obra eram experimentos de Joyce, que inicialmente pouco agradaram ao público e à crítica literária, mas ficaram conhecidos pela sua complexidade linguística. Segundo Mandil,

[...] o próprio escritor já fizera alusão à necessidade de um leitor acometido de uma *insônia ideal*, capaz de atravessar a noite literária de *Finnegans wake* [...] Diante do texto de Joyce, já não é mais suficiente a leitura passiva, de consumo. O leitor deve trabalhar, produzir o texto, chacoalhar cada frase ou palavra e observar o que se desprende diante de seus olhos. (2003, p.16/17)

Com a exigência de um leitor dedicado para sua obra – Joyce “admitiu que queria

manter os críticos ocupados pelos próximos trezentos anos” (O’BRIEN, 1999, p.156) – surge uma ideia de “imortalização” de seu nome que foi assimilada por muitos estudiosos, estes dedicando a vida para desvendar os mistérios nos textos de Joyce. Em 1929, Sylvia Beach, então editora de Joyce, organiza e lança o livro *Our exagmination round his factification of work in progress*. Nesse livro, 12 autores – chamados de 12 apóstolos por Joyce – escrevem artigos que reportam-se aos fragmentos do *Work in progress*, causando espanto e gerando as mais diversas críticas. Entre os “apóstolos” estavam incluídos Samuel Becket, Stuart Gilbert, Frank Budgen, Robert McAlmon e outros, “todos pontificando o simbolismo pré-lingual, influências áqueas, a geografia ribeirinha do livro, sendo os fatos ‘mais cônicos que esféricos’; escrito numa linguagem ‘ébria, torta e efervescente’ (O’BRIEN, 1999, p.156)”. Para Mandil (2003), dessa forma Joyce “intervém ativamente sobre a recepção de sua obra. Se esta se revela de difícil digestão, Joyce não se acanha em convidar os convivas que estariam à altura de seu banquete” (p.15/16).

A obra de Joyce ainda iria despertar a atenção de muitos estudiosos e interessados de áreas distintas, como Sigmund Freud e Jacques Lacan na psicanálise. Lacan, em seu seminário sobre a *A carta roubada* (1957), que falava sobre o conto de Edgar Allan Poe, faz menção ao jogo de palavras de Joyce, marca registrada de *Finnegans wake*. Posteriormente, Lacan viria a ajustar seu famoso conceito sobre *sinthoma*⁴² inspirado pela obra de Joyce. Para Mandil (2003), “a própria mudança do termo para *sinthoma* mostra uma forma de lacan ‘Joycianizar-se’, pois usa os neologismos/palavras-valises/trocadilhos/ideogramas característicos de *Finnegans wake*” (p.20). No entanto, Lacan nunca teve intenção de fazer parte da família dos *spelitistes* em Joyce. *Spelitistes* é o modo como Jacques-Allain Miller se refere “aos *scholars* agregados em torno da obra de Joyce, fundindo joycianamente as palavras elites e *specialistes* à palavra inglesa *spelling* (soletrar) e sugerindo, assim, tratar-se uma elite de especialistas em letras” (MILLER *apud* MANDIL, p.21).

Um dos *spelitistes* mais famosos foi James S. Atherton, autor do livro *Books at the wake* (1959), um estudo sobre a referencialidade de *Finnegans Wake* que mostra um exame detalhado das fontes literárias aparentemente usadas por Joyce na obra, passando pelo

⁴² Segundo Laia, “o termo *sinthoma* acabou por se associar ao que significa uma outra coisa, ao que veicula uma interpretação e pode ser objeto de uma análise, ao que comporta um certo saber inconsciente, Lacan recorre à grafia antiga para concernir à dimensão real do gozo do sintoma, para sublinhar a diferença entre o sintoma e as outras formações do inconsciente. Considerando que Joyce, com sua obra, apresenta-nos algo desse real, Lacan também, ao nomear esse autor e sua criação, recorre a um outro modo de se escrever o termo sintoma e, ao chamar Joyce de *le sinthome*, vai destacar que não é somente Joyce o sintoma – e o termo sintoma aparece, então, na sua grafia atual -, trata-se de Joyce como...desabonado do inconsciente” (2001, p.161).

trabalho de escritores renomados como Lewis Carroll⁴³, até escritores irlandeses desconhecidos e padres da Igreja Católica, todos possíveis referências e modelos de personagens da obra de Joyce. No entanto, para tentar montar e explicar o quebra-cabeças incompreensível de *Finnegans wake*, Atherton deixa de lado a sua própria família e acaba por criar uma relação conturbada com sua filha, Mary Talbot, que retrata essa história na obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, em 2012.

Na introdução da versão brasileira de *Finnegans wake*, Schüler (1999)⁴⁴ revela o desejo de “manter debate contínuo sobre a tradução e a reflexão da obra que revolucionou a arte narrativa do século XX”. E como a própria referencialidade de *Finnegans wake* ultrapassa suas páginas e seu texto literário, surgem novas hibridizações e imbricações a partir do uso de outras linguagens, como a pictórica e a audiovisual, que possibilitam o surgimento de novas ideias narrativas, dando uma nova dimensão ao quebra-cabeças linguístico de Joyce. Nesse processo, a narrativa em quadrinhos merece destaque como um objeto de estudo vasto e profundo, apresentando inúmeras possibilidades de criação dentro do universo criado por Joyce. É o caso exemplar de duas histórias em quadrinhos que representam uma ligação direta com a obra *Finnegans wake*: uma história ficcional chamada *Skreemer*, lançada em 1990; e uma história de caráter biográfico chamada *Dotter of her father's eyes*, lançada em 2012.

Em *Skreemer*, Mulligan e Ewins (1990) fazem uma releitura metaficcional da história presente em uma canção popular do folclore irlandês e na obra de Joyce, incluindo tanto a canção quanto o livro como elementos presenciais e constituintes da história. A canção intitulada *Finnegan's wake*, cuja narrativa serviu de inspiração para o livro de Joyce, conta a história de um bêbado chamado Tim Finnegan, que cai de uma escada e quebra a cabeça, sendo ressuscitado em seu funeral, quando os amigos derramam uísque sobre seu cadáver.

⁴³ Lewis Carrol, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, foi um escritor britânico do século XIX. Entre suas obras, destacam-se os clássicos *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice no país do espelho* (1872).

⁴⁴ No Brasil, a obra *Finnegans wake*, traduzida por Donaldo Schüler, recebeu o acréscimo de *Finnicius Revém* no título. Nesse estudo, optamos por usar a grafia original para efeito de comparação com outras obras que são identificadas pelo nome *Finnegans wake*.

Figura 1: Trecho de *Skreemer* – a canção popular *Finnegan's Wake*, originária do folclore irlandês.

A música do meu avô era uma velha canção, provavelmente anônima, espúria e insignificante, grotesca e violenta, ridícula e divertida, bem-humorada e terrível, quase desprezível. Portanto, perfeita para a humanidade.

FINNEGAN'S WAKE

Tim Finnegan lived in Walker Street,
An Irish gentleman, might odd.
He'd a bit of a brogue, so neat and sweat,
And to rise in the world Tim carried a hod.
But Tim had a sort of tipping way;
With a love of liquor Tim was born,
And to help him through his work each day,
Took a drop of the creature every morn.

chorus:
Whack! Hurroo! Now dance to your partner!
Welt the floor, your trotters shake;
Isn't it the truth I've told ye?
Lots of fun at Finnegan's wake.

One morning Tim was rather full,
His head felt heavy and it made him shake.
He fell from the ladder and broke his skull.
So they carried him home, his corpse to wake.
They tied him up in a nice clean sheet,
and laid him out upon the bed,
With a gallon of whiskey at his feet,
And a barrel of porter at his head.

His friends assembled at his wake.
Missus Finnegan called out for lunch:
And first they laid in tay and cake,
Then pipes and tobacco and whiskey punch.
Miss Biddy Moriarty began to cry;
'Such a pretty corpse did yez ever see?
'Arrah, Tim mavourneen, an' why did ye die?
'Hold your gob', sez Judy Magee.

Then Peggy O'Connor took up the job.
'Arrah, Biddy' sez she 'yer wrong, I'm sure.'
But Biddy gave her a belt in the gob
And laid her sprawling on the floor.
Each side in war did soon engage:
'Twas woman to woman and man to man;
Shillelah law was all the rage
And a bloody ruction soon began.

Mickey Malone raised his head,
When a gallon of whiskey flew at him;
It missed and falling on the bed,
The liquor scattered all over Finnegan.
'Och he revives! See how he raise!
And Finnegan, jumping up from bed,
Sez 'Whirl your liquor around like blaze—
Souls to the devil! D'Ye think I'm dead?'

chorus:
Whack! Hurroo! Now dance to your partner!
Welt the floor, your trotters shake;
Isn't it the truth I've told ye?
Lots of fun at Finnegan's wake.

O DESPERTAR DE FINNEGAN

Tim Finnegan morava na Rua Walker.
Um cavalheiro irlandês, bastante estranho.
Tinha um leve sotaque, tão doce e claro,
E, para subir na vida, usava uma pá de pedreiro.
Mas Tim tinha uma espécie de ponto fraco:
Nascera com uma queda para a bebida.
E, para ajudá-lo no trabalho diário,
Tomava uma boa dose a cada manhã.

coro
Golpe! Hurra! Agora, dance com seus pares!
Sapateando no chão, os saltos tremendo,
Não é verdade o que eu disse?
Muita diversão no despertar de Finnegan.

Um dia, Tim estava bastante cheio,
Sua cabeça pesava e o fazia tremer.
Ele caiu da escada e quebrou a cabeça.
Por isso levaram-no pra casa, seu corpo devia acordar.
Colocaram-no em lençóis limpos e macios
E fizeram com que se deitasse na cama
Com um galão de uísque a seus pés
E um barril de cerveja na cabeceira.

Seus amigos se reuniram ao seu despertar.
A senhora Finnegan chamou para o almoço.
Primeiro, serviram chá com bolo;
Depois, cachimbo e tabaco e ponche de uísque.
A senhorita Biddy Moriarty começou a chorar:
"Alguém já viu um cadáver tão lindo?
"Ahá, Tim querido, por que você não morreu?"
"Boca fechada", diz Judy Magee.

Então, Peggy O'Connor tomou o seu lugar.
"Ahá, Biddy diz que se enganou, tenho certeza."
Mas Biddy meteu-lhe o cinto na boca
E deixou-a caída no chão.
Os dois lados logo entraram em guerra:
"Foi de mulher pra mulher, e de homem pra homem".
E a lei de Shillelah* ficou feroz
E logo começou um tumulto sangrento.

Atiraram uma garrafa de uísque
e Mickey Malone ergueu a cabeça.
A garrafa não acertou, caiu na cama
e a bebida ensopou Finnegan.
"Uau, ele revive! Vejam como se levanta!"
E Finnegan, pulando da cama,
Diz: "gire sua bebida como se fosse de brasa —
Almas para o demônio! Tá pensando que eu morri?"

repete coro
*Shillelah - localidade da Irlanda (N. do T)

repete, repete e repete
até que todos cantem
no mesmo tom.

Fonte: Milligan e Ewins, 1990, p.170.

Criada em 1850 por um autor desconhecido, a história da canção popular está presente no primeiro capítulo de *Finnegans wake*, onde Joyce (1999) descreve a queda de Finnegan:

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) dum dantanho velhonario é relatada cedo no leito, depois sabe no conceito ao longo de toda a cristã menestrelidade. A grande queda desdeo altomuro arrastou em curtolance a pftjqueda de Finnegan, varão outrora mais q'estável, que a vaziamontesta lá dele prumptamente desvestiga quem lhe diga no Ocidente o acidente da perda dos dedos dos pés: e seu parcoespaçoepouso é na porta do parque, lugar de arranjos de ornges mofados sobre o verde desde que Diadublim um diamou Livividinha. (p.31)⁴⁵

Skreemer se vale da linguagem dos quadrinhos para contar a história de três gerações da família Finnegan e de suas relações com o mafioso Skreemer, numa história brutal sobre as fronteiras entre destino e livre arbítrio. Nesse cenário, vemos a queda da família Finnegan e seu renascimento, a partir do despertar de Tim Finnegan, em uma jornada marcada pela lembrança constante da canção *Finnegan's wake* e do livro de Joyce, cujas narrativas servem de memória e inspiração para a reconstrução da família.

⁴⁵ Do original: "The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy" (JOYCE, 03:15-23).

Figura 2: Montagem de *Skremer* – referência a *Finnegans wake* e James Joyce



Fonte: Milligan e Ewins, 1990, p.14/15.

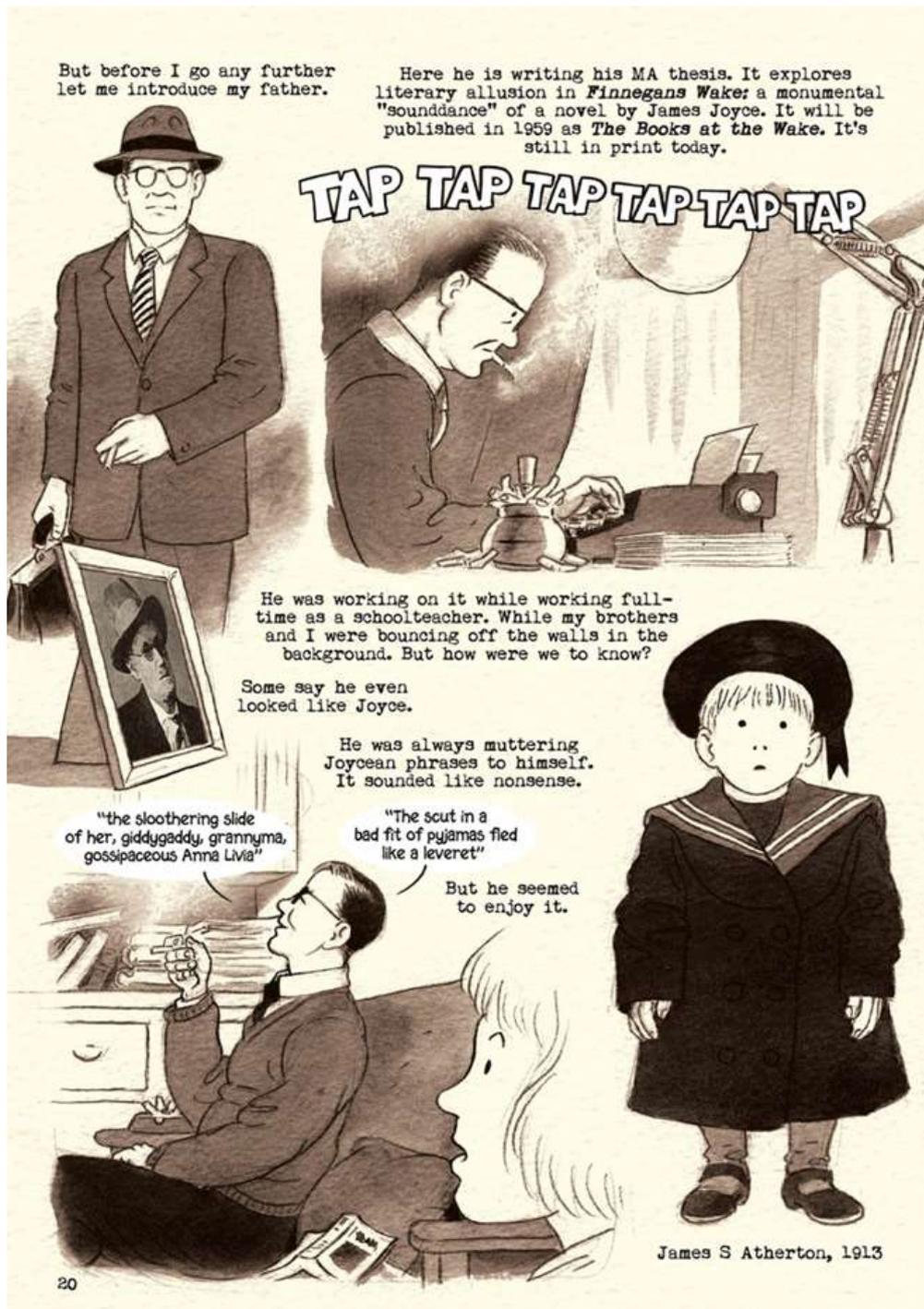
A canção *Finnegan's wake* também encerra a história em quadrinhos biográfica *Dotter of her father's eyes*. O trecho final da canção – “não é verdade o que eu disse? Muita diversão no despertar de Finnegan”⁴⁶ – é sutilmente disposto sobre a última página do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, onde se lê a frase “Meu frio frenético feerível pai”⁴⁷ (TALBOT; TALBOT, 2012, p. 89), a mesma frase que inicia a história de *Dotter of her father's eyes* (p.3). Na história em quadrinhos escrita por Mary Talbot e ilustrada por Brian Talbot, o romance *Finnegans wake* serve como base para a busca de compreensão nas relações entre a autora Mary Talbot, e seu pai, James S. Atherton, reconhecido como um dos mais famosos estudiosos da obra de Joyce. Na história, o processo criativo da obra *Books at the Wake*, escrita por Atherton, é descrito como uma barreira para o entendimento entre pai e filha. Paralelamente, Mary Talbot também relata em *Dotter of her father's eyes* a biografia de Lucia Joyce, cuja relação familiar era semelhante a sua. Lucia era filha do escritor James Joyce e também tinha uma relação conturbada com o pai. Exímia dançarina, Lucia foi diagnosticada com esquizofrenia e ficou internada por mais de trinta anos em instituições psiquiátricas, sempre supervisionada pelo pai.

Os tênues limites da fronteira entre compreensão e incompreensão, tanto das relações familiares quanto das relações artísticas e profissionais, são constantemente testados na obra *Dotter of her father's eyes*. Seguindo a mesma linha adotada por James Joyce, Talbot e Talbot (2013) carregam nas referências intertextuais e metalinguísticas, tornando a narrativa de *Dotter of her father's eyes* tanto um marco nas histórias em quadrinhos quanto um quebra-cabeças literário e referencial que constrói, a partir da linguagem híbrida dos quadrinhos, um panorama onde realidades biográficas e autobiográficas se imbricam e se consolidam como elementos relevantes no cenário contemporâneo, tanto histórico quanto cultural.

⁴⁶ Do original: “Isn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake” (TALBOT; TALBOT, 2012, p.89)

⁴⁷ Do original: “My cold mad feary father” (JOYCE, 628:2)

Figura 3: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – James Atherton e a admiração por Joyce



No próximo capítulo, iremos analisar como os quadrinhos estruturaram-se desde o seu surgimento, passando de um mercado predominantemente comercial – marcado por narrativas padronizadas – até à formação de um mercado mais diversificado e artístico, onde destacam-se as narrativas biográficas em quadrinhos. A partir de estudos sobre a biografia, a autobiografia e a metabiografia, iremos verificar como os quadrinhos ajustaram a sua linguagem a esse contexto biográfico e como, a partir disso, passaram a receber um reconhecimento de outras áreas, principalmente pela conquista de importantes prêmios literários e jornalísticos.

3 NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS

No segundo capítulo, afirmamos como as narrativas em quadrinhos se tornaram historicamente importantes para a cultura contemporânea – firmando-se tanto como um produto de valor artístico quanto um produto de valor puramente comercial – e consolidaram-se como uma narrativa capaz de se hibridizar espontaneamente, principalmente com a literatura, com o cinema e com o jornalismo. Nesse terceiro capítulo, iremos analisar como as histórias em quadrinhos construíram um espaço de produção mais artística, depois de desenvolverem um mercado comercial estruturado em narrativas padronizadas, e como as narrativas em quadrinhos de cunho biográfico e autobiográfico começaram a destacar-se, ganhando prêmios literários e jornalísticos, a partir de sua visão própria das narrativas de vida. A partir de estudos teóricos sobre biografia, autobiografia e metabiografia, iremos analisar como essas narrativas biográficas em quadrinhos constróem sua realidade e como conquistam a credibilidade do leitor, por meio de uma *relação de colaboração* entre texto e imagem.

3.1 A estruturação dos quadrinhos: relação de colaboração e densidade narrativa

Como vimos anteriormente, as histórias em quadrinhos como produto cultural e de entretenimento são oriundas das páginas dos jornais norte-americanos do final do século XIX. Inicialmente, as tiras em quadrinhos retratavam situações cômicas que chegavam ao limite do absurdo e do surreal, apresentando geralmente famílias disfuncionais, crianças que infernizavam seus pais e amigos, personagens antropomórficos e caipiras que não se adequavam ao cotidiano das cidades. Esse estilo cômico dos quadrinhos foi tão forte e influente que ganhou a denominação de *comics*, expressão usada até os dias de hoje nos EUA para especificar qualquer tipo de quadrinho. A partir da década de 30, o sucesso ficou por conta das histórias de aventuras em continuidade, que eram estreladas por heróis da selva, policiais, detetives, heróis de ficção científica, piratas, cowboys e guerreiros medievais. Já na

década de 40, os super-heróis reinaram absoluto, mostrando habilidades e poderes físicos e mentais que estavam além da compreensão humana. Na década de 50, como alternativa aos quadrinhos de heróis, o que se viu foi o crescimento dos quadrinhos de terror, de suspense e de mistério, que foram banidos pelo código de censura instituído nos EUA sob a alegação de estimularem a delinquência juvenil, já que aparentemente apresentavam excesso de violência e diversas conotações sexuais. Depois disso, como afirma Chinen (2011), “surgem os super-heróis com problemas mais humanos e cheios de conflitos existenciais [...]”, que conquistam os leitores adolescentes e se tornam o sucesso do mercado de revistas em quadrinhos. Já as tiras de quadrinhos passam por uma renovação “com o surgimento de autores que prezavam por um humor mais elaborado e sofisticado. Muitas vezes, as piadas, além de rir, faziam refletir” (CHINEN, 2011, p. 56).

Essa criação de estilos específicos de histórias em quadrinhos – como a comédia, a aventura, o drama, a fantasia, o suspense, o terror e a ficção científica – foi um processo natural e, ao mesmo tempo, uma necessidade comercial de um mercado *mainstream*⁴⁸ de quadrinhos, interessado principalmente em resultados mercadológicos, que desenvolveu-se rapidamente a partir das primeiras décadas do século XX. Independente do estilo, a preocupação mercadológica era facilitar a leitura e estimular a venda de jornais ou revistas, sem preocupar-se com questões artísticas ou criativas. Para Eisner,

Desde o início, a concepção e a criação escrita de uma história são afetadas pelas limitações do veículo. Estas virtualmente ditam o alcance de uma história e a profundidade de sua narração. É por esse motivo que as histórias e enredos de ação simples, óbvia, dominaram por tanto tempo a literatura de quadrinhos. A seleção de uma história e sua narração estão sujeitas às limitações do espaço, da habilidade do artista e da tecnologia de reprodução. (1995, p.127)

A partir desse perfil comercial, era possível perceber uma característica padronizada em grande parte desses quadrinhos, pois apresentavam uma estrutura narrativa construída de forma muito semelhante entre si. Para Souza Júnior (2015), a tradição dos quadrinhos era normalmente produzir “narrativas baseadas na exterioridade da ação, em que o

⁴⁸ O termo *mainstream* (corrente principal), é usado para designar a tendência de uma atividade, principalmente cultural, que se refere ao gosto corrente da maioria da população. Neste estudo, trataremos o mercado de quadrinhos *mainstream* como mercado de obras comerciais, com histórias que primam pela padronização e pela continuidade, com distribuição em larga escala, uma verdadeira indústria de produção de quadrinhos. Os quadrinhos alternativos a essa indústria, que aqui chamaremos de quadrinhos *independentes*, não seguem as regras de padronização comercial impostas pelo mercado e, por serem mais autorais e restritos, não possuem uma grande distribuição e nem sempre estão ao alcance de um grande público.

enredo é conduzido numa série de eventos inter-relacionados que conduzem a trama para um desfecho”. Em outras palavras, buscavam “construir narrativas baseadas na causalidade temporal, orientados em função da resolução da intriga e das convenções de cada gênero” (p.12). O resultado eram histórias em quadrinhos que correspondiam ao “universo de expectativas, lugares-comuns e estruturas formais construídas pelos quadrinhos *mainstream*” (p.13), consideradas apenas como entretenimento fugaz, com enredos repetitivos, roteiros esquemáticos e personagens pouco desenvolvidos psicologicamente.

Em outras palavras, nesse período as histórias em quadrinhos eram claramente direcionadas a um público desejoso de uma leitura fácil e descompromissada de reflexão. Nesse caso, a leitura fácil se resumia a histórias onde o desenvolvimento visual era predominante e o texto era tratado como um mero suporte facilitador. O mercado *mainstream* desenvolvia-se nesse sentido e a arte dos quadrinhos baseava-se nessa premissa. Eisner (1995), comenta que em quadrinhos “dirigidos a um público essencialmente orientado para o visual, ou nos casos em que as exigências da história estão voltadas para um super-herói simples, a ação e o estilo da arte tornam-se tão dominantes, que o *entrelaçamento* de palavras e arte se enfraquece” (p.124).

Nessa relação onde o domínio da imagem era claro e notadamente forçado, sobressaíam-se histórias em quadrinhos preocupadas em facilitar a leitura através do visual. Nesse ponto, referimo-nos novamente à função *ancrage*, relatada por Barthes (1990), que fornece uma explicação persuasiva e pré-determinada da imagem restringindo seus vários sentidos, consequentemente reduzindo seus significados e resultando em uma forma mais facilitada de entendimento. Como afirma Barthes (1990),

[...] quando a imagem tem um valor substitutivo (de fixação ou de controle), é ela que detém a carga informativa e, como a imagem é analógica, a informação é, de uma certa forma, mais “preguiçosa”: em algumas histórias em quadrinhos destinadas a uma leitura rápida, a diegese é confiada sobretudo à palavra, cabendo à imagem as informações atributivas, de ordem paradigmática (estatuto estereotipado das personagens); faz-se coincidir a mensagem difícil e a mensagem discursiva, de modo a evitar ao leitor apressado o incômodo das “descrições” verbais, aqui confiadas à imagem, isto é, a um sistema menos trabalhoso. (1990, p.34)

Dessa forma, o mercado *mainstream* sempre apoiou-se no sucesso dos quadrinhos construídos de forma a facilitar a leitura através de uma estrutura baseada no excesso da imagem, mas com o cuidado de limitar seus sentidos, diminuindo sua possibilidade de reflexão. Consequentemente, o leitor tinha acesso principalmente a histórias padronizadas,

apoiadas no uso esquemático de imagens sequenciais, que tornavam a leitura mais simples e mais direta, resultando num produto de entretenimento barato e “descartável”. Obviamente, não queremos dizer que todas as histórias em quadrinhos se utilizam dessa estruturação esquemática e padronizada ou que respondem às necessidades de um mercado *mainstream* de quadrinhos. Muito menos queremos fazer julgamentos de valor com bases comparativas em estilos criativos, método de trabalho ou escolhas de público-alvo. Nossa intenção é apenas entender os caminhos que levaram os quadrinhos a serem julgados, de forma genérica e estereotipada, e rotulados, em sua grande maioria como uma sub-arte, de produtos predominantemente infantis ou de entretenimento rápido e descartável. E esses caminhos passam inevitavelmente pelo simples – e ao mesmo tempo complexo – entendimento das relações entre texto e imagem e suas questões educativas, artísticas e comerciais.

Quando texto e imagem passam a ter mais intensamente uma *relação de colaboração* ou complementaridade – no caso a palavra passa a ter um maior valor diegético de *relais* – as histórias em quadrinhos afastam-se das narrativas de estruturas padronizadas pela imagem, de sentido pré-estabelecido, e começam a buscar um reconhecimento mais artístico, consolidando as narrativas de cunho mais adulto e reflexivo. Nesse caso, destacam-se as histórias em quadrinhos pensadas para uma estrutura com capacidade gráfica para comportar histórias mais longas e arcos narrativos mais elaborados, independentes de serem chamadas de *graphic novel*, álbum ou livro. Para McCloud,

Ao considerarmos a capacidade dos quadrinhos para dar profundidade à narrativa, é natural supor que a extensão seja um fator importante (e ela é), mas igualmente importante é a *densidade narrativa* – a quantidade de informações transmitidas em cada página ou quadrinho. Um único quadrinho – mesmo que mudo – pode valer dois volumes de um dado livro, enquanto páginas inteiras de outro nos dizem muito pouco. (2012, p. 34)

No âmbito das histórias em quadrinhos mais adultas e reflexivas, a capacidade de equilibrar essa *densidade narrativa* – que assume uma exigência de alto padrão de criatividade, baseada na qualidade do conteúdo apresentado, na profundidade emocional obtida e na complexidade intelectual alcançada – mostrou-se uma das características mais marcantes e começou a ser percebida, em grande escala, nas narrativas em quadrinhos biográficas, que buscam recriar ou representar a realidade a partir das experiências de vida.

3.2 Narrativas biográficas: quadrinhos e histórias do cotidiano

Surgidos no início da década de 60 nos Estados Unidos, os quadrinhos de estilo *underground*⁴⁹ tinham a intenção, pelo menos na sua concepção inicial, de firmar um estilo anárquico e crítico nos quadrinhos, resultando no desenvolvimento de personagens desajustados e irreverentes e na criação de histórias autorais e contestadoras. Independente de sua discutida trajetória criativa – que rapidamente transformou-se em trajetória comercial, fato já retratado em diversos estudos minuciosos sobre o movimento – interessa-nos nesse momento analisar uma das grandes contribuições que os quadrinhos *underground* trouxeram: a introdução a um tipo de quadrinho autoral de não-ficção, com toques autobiográficos, preocupado em retratar cotidianos e realidades específicas dos próprios autores, a partir de relatos pessoais, histórias familiares e dramas que se interligavam com banalidades ou grandes fatos da história.

Ao retratar-se pessoalmente nas suas histórias, principalmente em relatos sexuais, autores como Robert Crumb⁵⁰ transformaram-se em personagens de suas próprias memórias, impulsionados principalmente pelo delírio ácido das drogas e pela rebeldia da época. Para García,

Em Crumb já havia uma mistura de ficção e confissão quando o autor se introduz como personagem e se dirige expressamente ao leitor em primeira pessoa, revelando suas verdadeiras obsessões, em especial as sexuais. [...] Aline Kominsky também realizou aquelas que alguns consideram as primeiras HQs autobiográficas no início dos anos 1970. Mas a própria Kominsky reconhecia *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972), de Justin Green, como verdadeiro ponto de partida das histórias em quadrinhos autobiográficas. (2012, p.174)

Dessa forma, os quadrinhos *underground* apostavam em um humor subversivo e psicodélico, onde as situações cômicas e extravagantes do dia-a-dia geralmente estavam ligadas ao excesso de violência e à explicitação do sexo, sempre de forma direta e contundente. Muitas vezes apresentados como relatos das experiências dos autores, as obras

⁴⁹ Os quadrinhos *underground* também eram um reflexo do crescimento da contracultura, movimento que tinha como objetivo, num primeiro momento, contestar e criticar os valores da época, mobilizando e incentivando uma espécie de rebelião comportamental juvenil contra a ordem vigente. Dessa forma, os quadrinhos assimilavam uma certa marginalidade, principalmente pelo uso de temas como sexo, drogas e rebeldia, além de uma insipiente consciência de gênero, que permitiu a abordagem de temas como o aborto, o lesbianismo, a menstruação e os abusos sexuais infantis (GARCÍA, 2012, p.173).

⁵⁰ Para García (2012), “o verdadeiro quadrinho *underground* só irá se consagrar na segunda metade da década, quando Robert Crumb lança em São Francisco a *Zap Comix*, o gibi que se tornará o símbolo da geração hippie pós-ácido” (p.160).

dos quadrinhos *underground* aproximavam-se mais da autoficção do que da autobiografia, como relata García (2012) ao analisar a obra de Robert Crumb: “Já havia uma mistura de ficção e confissão quando o autor introduz-se como personagem e dirige-se expressamente ao leitor em primeira pessoa, revelando suas verdadeiras obsessões, em especial as sexuais” (p.174).

Definida por Serge Dubrovski, em 2001, como uma espécie de “ficção de si mesmo”, a autoficção – ou autoficcionalidade –, diferente da autobiografia, não concebe uma verdade como sendo literal, muito menos absoluta. Por isso mesmo, vale-se de um discurso que desfaz a correspondência entre os acontecimentos que são narrados pelo autor e a realidade citada por ele, criando um jogo onde misturam-se e confundem-se elementos ficcionais e não ficcionais. No caso dos quadrinhos *underground*, autores como Crumb faziam questão de mostrar claramente que suas histórias não eram baseadas em eventos vividos por eles, e sim em desejos, traumas, complexos e situações que mais representavam um sentimento particular a ser compartilhado que uma situação autobiográfica.

Esse estilo autoficcional confunde-se com a (auto)biografia proposta por Will Eisner na publicação da obra *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*, a *graphic novel* que foi uma das responsáveis pelo reconhecimento e consolidação das narrativas de vida em quadrinhos. Aparentemente baseadas em experiências reais, as histórias de *Um contrato com Deus...* tem como única garantia biográfica a palavra do autor:

Tentei nesse livro construir uma narrativa em cima de temas íntimos meus. Em quatro histórias, situadas em um prédio de aluguel, selecionei de minha própria existência e daquela de meus contemporâneos memórias que mostrassem um pedaço da América ainda não de todo conhecido. [...] As pessoas e eventos apresentados são pessoas e eventos que gostaria de ver recebidos como verdadeiros. É claro que, na criação, nomes e feições foram alterados. (EISNER, 1995, p.6)

A *graphic novel* de Eisner é composta por quatro episódios interligados: a trágica história de um religioso e seu contrato com Deus – que o autor revelou ser consequência do falecimento de sua filha Alice, acometida de uma doença (GARCÍA, 2012, p.216); a decadência de um cantor de rua e seu vício pelo álcool; a história de um odioso zelador enganado por uma criança; e um verão numa pousada onde a moralidade é um mero capricho social. Ao trazer as inquietações de personagens que aparentemente fizeram parte de seu cotidiano e de suas experiências, Eisner não apenas utiliza-se de memórias e passagens de vida de pessoas comuns, mas acaba por mesclá-las com a sua própria autobiografia, já que o

próprio autor retrata-se nas histórias. Com isso, cria um espaço em que privilegia a reconstrução de sua própria vida, ilustrada por uma cidade onde cresceu pobre e quase sem esperança, sonhando em ser quadrinista em plena recessão americana dos anos trinta. Essas memórias resultaram ainda em duas obras autobiográficas: *The dreamer* (1986), que apresenta um fiel retrato do universo de criação de histórias em quadrinhos durante a década de 1930; e *No coração da tempestade* (1991), a trajetória da vida de Eisner, principalmente seu crescimento em um ambiente pobre dos Estados Unidos, no início do século 20.

Esse estilo narrativo, que parece ter saído das páginas dos jornais diários pela sua temática urbana, social e econômica, iria firmar-se nas obras posteriores de Eisner, como *A força da vida*, *Avenida Dropsie* e *Nova York, a vida na grande cidade*. Nessas obras, Eisner conecta a realidade de suas personagens, que cruzam-se em várias histórias, usando lugares e histórias reais. Kitchen, no prefácio da obra *Nova York, a vida na grande cidade*, usa como exemplo as histórias “O edifício” e “Pessoas invisíveis”, para explicar como Eisner cria essa conexão com a realidade:

[...] a estrutura assombrada de *O edifício* foi claramente modelada a partir do edifício Flatiron, ponto de referencia em Nova York, e os três relatos de Eisner sobre pessoas que chegam à condição de “invisíveis” foram inspiradas na história real de Carolyn Lamboly. Uma reportagem do *New York Times* sobre o seu suicídio em 1990 e os lapsos governamentais que provocaram seu desespero levaram à criação de *Pessoas invisíveis*. (KITCHEN, 2009, p.12)

A partir da consolidação dessas narrativas de vida, onde as questões autoficcionais confundem-se com as questões biográficas e autobiográficas, as histórias em quadrinhos começam a expandir o que os quadrinhos *underground* haviam começado, ainda que esses tivessem concentrado-se mais em aspectos sexuais e disfuncionais da vida comum dos próprios autores. Essa expansão também passa pela crescente modificação estrutural dos quadrinhos, que começam a deixar, gradativamente, de basear-se predominantemente nas narrativas padronizadas. Características do mercado de quadrinhos *mainstream*, essas narrativas padronizadas – baseadas na exterioridade da ação, onde os eventos se inter-relacionam com um claro objetivo, muitas vezes forçado, de culminar num desfecho para a trama (Souza Júnior, 2015, p.12), estrutura usada geralmente nas histórias cômicas e de super-heróis – passam a dar espaço às narrativas onde a experiência cotidiana é determinante, sendo considerada um elemento narrativo estrutural.

Nesse contexto os quadrinhos, principalmente de natureza autobiográfica, buscam

concentrar seu olhar e encantamento nas questões psicológicas decorrentes das ações rotineiras e nas experiências das personagens. Para Souza Júnior (2015), “na autobiografia acontece um deslocamento da ação para a vida interior da personagem, na qual seu fluxo de pensamentos, sensações, memórias e sentimentos ocupam a centralidade da narrativa” (p.12). Dessa forma, motivado por um grande interesse biográfico, o leitor passa a querer saber mais sobre os detalhes do cotidiano real dessas personagens, as motivações para suas trajetórias de vida e a sua importância no contexto histórico.

Para recriar esse cotidiano, os quadrinhos apontam para um caminho de apropriação do real a partir das vivências e experiências⁵¹ tanto do autor, no processo de criação narrativa, quanto do leitor, no processo de interpretação narrativa. Para o autor dos quadrinhos, cabe suprir uma necessidade de *recriação* do mundo imaginado, nos seus mínimos e importantes detalhes ilustrativos e descritivos, criando modelos de representação da realidade. Para o leitor dos quadrinhos, cabe a tarefa de fazer a conexão entre os elementos visuais e textuais, a partir de sua memória, e aceitá-los como representações válidas. Para Eisner (1995), “o reconhecimento de pessoas da vida real na obra e o acréscimo de ações *intermediárias* são suplementos fornecidos pelo leitor a partir das suas próprias experiências” (p.137). Essa recriação da realidade nos quadrinhos se dá por intermédio da observação que, segundo McCloud (2012), é uma qualidade que também perdura na prosa, como “uma abordagem naturalista aos detalhes e texturas da vida cotidiana” (p.35).

Ao retratar eventos do dia-a-dia, os argumentistas de quadrinhos enfrentam muitos desafios similares aos dos escritores de prosa – capturar os detalhes e a sutileza das atividades humanas e ter coragem suficiente para mostrar aos leitores o quadro integral, por mais incômodos que sejam os resultados. (MCCLLOUD, 2012, p. 35)

No caso específico da imagem, a recriação visual da realidade não se refere apenas à composição do ambiente, mas também à representação das emoções humanas. Para Eisner (2008), os quadrinhos lidam com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana, pois os “desenhos são o reflexo no espelho e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia” (p.21). Já Souza Júnior (2015) afirma que, mesmo que se expresse no seu estilo, o artista

⁵¹ Benjamin (1985) filosoficamente define *experiência* (*Erfahrung*) como o conhecimento que auferido da vida prática e *vivência* (*Erlebnis*) como a revelação que se obtém num acontecimento, numa experiência íntima do sujeito.

“deve reproduzir a aparência exterior das pessoas, objetos e lugares de modo a criar uma relação de referencialidade entre a pictografia e o real” (p.66). Para o autor, esse estilo não precisa ser realista, já que distorções e exageros nas representações gráficas podem até contribuir na transmissão de informações, “mas uma história em quadrinhos de não-ficção que rejeite completamente um grau mínimo de equivalência com a realidade visual (um quadrinho abstrato, por exemplo) enfraquece o vínculo que, justamente, propõe-se a criar” (Souza Júnior, 2015, p. 67). Para McCloud (1995), essa abstração da imagem real que a simplifica e a transforma em uma forma cartunizada não só elimina os detalhes, mas possibilita uma maior concentração em detalhes específicos (p.35). Para o autor, “simplificar personagens e imagens pode ser uma ferramenta eficaz de narrativa em *qualquer meio* de comunicação [...] O cartum não é so um jeito de *desenhar*, é um modo de *ver* (p.35).

No caso das narrativas biográficas em quadrinhos, essa simplificação do traço do desenho – ou cartunização – geralmente é apoiada por textos com intensa densidade narrativa, resultando em histórias com grande força dramática. Isso tem permitido que os quadrinhos encontrem um terreno fértil para ultrapassar suas próprias fronteiras criativas e conquistar o respeito e o reconhecimento artístico buscado por inúmeros autores, como Will Eisner.

3.3 Biografia: quadrinhos e histórias de (outras) vidas

Em *Maus: a história de um sobrevivente* – uma das mais emblemáticas obras sobre o holocausto nazista na 2ª Guerra Mundial – o autor Art Spiegelman tenta reconstruir as identidades fragmentadas de povos judeus destruídos pelos ideais nazistas, retratando imagetivamente cada nacionalidade na forma de um animal. Publicada em capítulos na revista americana *Raw* entre 1980 e 1991, *Maus* se tornou uma das mais importantes obras em quadrinhos, sendo publicada posteriormente como uma *graphic novel*. *Maus* também torna-se referência por trazer grande reconhecimento às narrativas biográficas em quadrinhos, principalmente ao ganhar o prêmio *Pulitzer*, um dos mais conceituados do meio jornalístico e literário, em 1992.

A partir do sucesso de *Maus*, diversas obras que têm como base relatos biográficos em quadrinhos começaram a receber muitas distinções, principalmente em prêmios literários, fato que não ocorreu com outros gêneros de quadrinhos. É o caso de *Palestina*, de Joe Sacco, vencedora do *American Book Award* em 1996; *Jimmy Corrigan*, de

Chris Wire, que conquistou o *Guardian First Book Award* e o *American Book Award* em 2001; *O chinês americano*, de Gene Luen Yang, vencedor do *Michael L. Printz Award* em 2007 e finalista do *National Book Award*; e *Dotter of her father's eyes*, de Mary Talbot e Brian Talbot, que conquistou o *Costa Book Awards* em 2013. Ao relatar histórias de cunho biográfico ou autobiográfico, principalmente relacionadas às questões da realidade cotidiana em qualquer contexto, os quadrinhos transformaram-se em um espaço fértil para discutir, a partir das relações sociais e familiares, tanto questões políticas quanto questões econômicas e religiosas relacionadas à identidade e à alteridade dos povos. Como afirma McCloud (2012), “as sensibilidades da vida real permanecem um componente vital da linha de frente literária dos quadrinhos e essa revolução parece com efeito promissora (p.41).

As narrativas de cunho biográfico sempre despertaram a atenção de diferentes grupos de leitores, firmando-se como “um produto também social, documento de resgate do passado de alguém” (VILAS BOAS, 2002, p.18). Tratada como a compilação de uma ou várias vidas, as narrativas biográficas transformaram-se em documentos históricos, sociais e auto-reflexivos. E é exatamente essa representação social que procuramos nas histórias de vida de pessoas cuja experiência interessa. Para Bruck,

[...] as razões para a emergência do biográfico nas diversas áreas em que se manifesta – história, jornalismo, literatura e outras – devem ser compreendidas a partir de análises mais amplas no que diz respeito ao contexto social contemporâneo marcadamente de revalorização de trajetórias individuais como forma de inspiração e compreensão do presente, em função de intensos processos de apagamento de referenciais ideológicos e de valores, até então, demarcados importantes da compreensão do mundo pelo homem. (2009, p.23)

Esse interesse pelas narrativas de vida, tão bem reforçado pelas práticas biográficas, tem ganhado cada vez mais força, seja “atuando como âncora temporal ou uma janela para o acesso e assédio das histórias de vida alheias” (BRUCK, 2009, p.39). No entanto, essa não é uma característica predominantemente contemporânea. Segundo Dosse (2009), o interesse por figuras reais e ilustres remonta à Antiguidade, onde os relatos de vida, organizados sistematicamente do nascimento à morte, identificavam as pessoas que pretensamente eram “escolhidas” para ascender à imortalidade. Até à Idade Moderna, o gênero biográfico teve por função essencial identificar, mas “prestou-se ao discurso das virtudes e serviu de modelo moral edificante para educar, transmitir os valores dominantes às gerações futuras” (p.123). Ou seja, a realização de relatos biográficos servia para enumerar as proezas e realizações políticas de uma pessoa ilustre, mas sem entrar em detalhes sobre a sua

vida íntima e privada (p. 124). Dessa forma, era possível reafirmar os valores morais vigentes, consolidados pela representação biográfica de pessoas que eram consideradas modelos de conduta e honra, constituindo-se em uma figura heróica que seria exemplo de vida para qualquer outro cidadão.

No final do século XVIII, a biografia firma-se como relato com características próprias, ganhando uma conotação de “história alternativa em relação à história geral” (BRUCK, 2009, p.28). Com isso, acaba estabelecendo-se “como fonte histórica – uma fonte muito particular, correspondente à narração de uma vida, a qual, no entanto, ilumina o contexto em que se deu” (p.28). Ainda assim, continuava a predominar na época a biografia com características heróicas, onde a vida retratada era marcada apenas pelos fatos que geravam bons ensinamentos, que traziam lições de moral e que mostravam situações onde evidenciava-se o caráter e os valores morais dos biografados, com a clara intenção de obter reconhecimento através de realizações que serviriam de exemplo para gerações futuras. As chamadas “novelas sem palavras”⁵² (ou “novelas mudas”), – uma variação das histórias em quadrinhos narradas apenas por imagens, sem a utilização do texto –, na década de 30, reproduziam esse tipo de narrativa biográfica em obras como *The life of Christ* (1930), de James Reid, *Abraham Lincoln* (1933) e *Benjamin Franklin* (1935), de Charles Turzak.

A mudança dessa prática biográfica veio com a contemporaneidade, onde as narrativas biográficas, na tentativa de compreender o mundo, “parecem adquirir aspectos que transcendem a exclusiva revelação de um perfil/época/trajetória e despontam como sintoma, de natureza retórica, de complexos processos culturais” (BRUCK, 2009, p.29). Ou seja, não bastava apenas retratar o biografado de forma individualista, era preciso também analisar coletivamente o contexto social, econômico e político em que ele estava inserido. Isso reflete as mudanças epistemológicas da época, em que as Ciências Sociais – representadas principalmente pela Sociologia e pela Antropologia – ganhavam força pelas ideias de uma sociedade que primava pela coletividade, onde a consciência individual servia para constituir uma consciência coletiva.

Nas primeiras décadas do século XX, a noção de indivíduo é novamente discutida e difundida, fazendo com que as questões sociológicas de coletividade dividam a atenção. Com o crescimento do interesse pela Psicologia e pela Psicanálise – marcada principalmente

⁵² García (2012) considera as “novelas sem palavras” – as primeiras experiências de relato longo dos quadrinhos – como “um conjunto de livros que contavam histórias completas por meio de imagens, sem a ajuda de nenhum texto” (p.86), afirmando que as novelas se mantiveram à margem dos quadrinhos.

pelos estudos de Freud sobre os processos associados à divisão do “Eu”⁵³ – a introspecção se torna o centro de interesse das histórias, tendo o reconhecimento da biografia, em especial a autobiografia, como fenômeno contemporâneo. Segundo Bruck (2009), “o homem heroico – personagem central e construtor de sua própria história – cede lugar a um homem complexo, contraditório, manietado por suas perplexidades” (p.36), que separa-se biograficamente por dois caminhos distintos: um caminho em que a biografia assume um papel de pesquisa reflexiva, onde o questionamento sobre o indivíduo torna-se essencial para a compreensão das relações sociais; e um caminho em que “as biografias transformam-se em um instrumento sintomático da publicização da vida” (BRUCK, 2009, p.37), onde normalmente o ponto de interesse mantém-se nas particularidades, nos detalhes e nos bastidores da vida do biografado, sem maiores interesses reflexivos, o que muitas vezes leva a biografia a ser considerada uma “arte menor”.

Qualquer uma dessas situações é marcada por uma atividade recorrente – que poderíamos até mesmo chamar de característica biográfica –, que é descrição de uma história de vida seguindo uma ordem cronológica, onde os eventos sucedem-se em uma sequência temporal. Pela crítica de Bourdieu (1996), essa é uma “ilusão biográfica” ou uma ilusão de escrever uma história de vida⁵⁴ de forma linear, como um conjunto coerente e orientado, “segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, [...] até seu término, que também é seu objetivo” (p.184).

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico [...] propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica, [...] tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis [...]. Tratar a vida como uma história, isto é, como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1996, p.184/185)

Dessa forma, uma vida não pode ser encarada como um processo organizado de forma coerente e precisa porque seus acontecimentos não são lineares, mas transformadores. Por isso, Bourdieu sugere a construção da noção de *trajetória* “como uma série de posições

⁵³ Freud (2006), nos seus trabalhos iniciais, ao analisar a psique humana, propôs a distinção da personalidade entre o *Id* – que representa o “eu interior” e está ligado ao inconsciente, aos instintos e às emoções – e o *Ego* – que representa o “eu exterior” e está ligado à mente consciente, sendo responsável pelo pensamento lógico e racional. Posteriormente, Freud incluiu o conceito de *Superego*, que representa o aspecto moral da personalidade.

⁵⁴ Para Bourdieu (1996), “uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (p.183).

sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (p. 189). Para o autor,

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito”, cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio⁵⁵, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p.189)

Portanto, se não podemos compreender uma trajetória de vida “sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou” (BOURDIEU, 1996, p.190), devemos ter a liberdade de propor essa construção – ou reconstrução – a partir dos elementos disponíveis para a necessária tarefa de biografar. Para Vilas Boas (2007), não é possível construir uma biografia sem recorrer às recordações, sejam elas próprias ou recordações de outra pessoa. Segundo o autor, “lidar com lembranças é essencial. Mas lembrar não é reviver. E sim refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências recentes ou remotas” (p. 40). Ao tentar (re)criar, de maneira coerente e inteligível, uma história de vida, tanto o biógrafo quanto o biografado precisam interpretar e selecionar os fatos passados, situações e momentos mais significativos, fazendo escolhas discursivas para preencher as lacunas das memórias. Assim é possível reconstruir, ao menos simbolicamente, a realidade contextualizada, dando sentido e significado a uma trajetória de vida. Em outras palavras, o biógrafo cria recortes selecionados da vida do biografado, que são interpretações e opiniões realizadas de uma maneira muito pessoal e particular.

Nesse sentido, uma história biográfica, se submetida ao ponto de vista de diversos biógrafos, terá sempre perspectivas múltiplas e o resultado final serão várias biografias diferentes entre si, pois se a vida a ser descrita parece a mesma, os pontos de vista, as opiniões, os olhares, as percepções e as conclusões com certeza não serão. A imaginação de cada biógrafo assume aí uma importância tão grande e decisiva quanto a pesquisa histórica e o resgate dos fatos mais próximos da realidade. A capacidade de aproximar-se, compreender e

⁵⁵ Segundo Bourdieu (1996), “o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações [...] (p,187).

preencher as lacunas que todas as vidas apresentam – muitas vezes ficcionalizando situações – é uma característica mais que necessária ao biografar. Até porque a verdade, em sua totalidade, nunca poderá ser reproduzida pela memória ou por evidências. O biógrafo terá assim, apenas um olhar sobre uma vida biografada e estará fadado a enfrentar outros olhares, que sempre estarão dispostos a reformular a realidade percebida.

Tomamos como exemplo ilustrativo os relatos biográficos de Fidel Castro – líder revolucionário cubano retratado em diversas obras na literatura e no cinema – que geralmente traçam perfis diferentes do político, tratado tanto como herói quanto como vilão, dependendo do ponto de vista do biógrafo. Em 2011, o quadrinista alemão Reinhard Kleist lançou a *graphic novel* biográfica intitulada *Castro*, onde cria a figura de um repórter fotográfico, Karl Mertens⁵⁶, personagem que acompanha os passos de Fidel Castro durante a Revolução Cubana e, lentamente, vai questionando suas crenças e aproximando-se dos ideais do líder cubano, que tem seu relato biográfico contado em quadrinhos pela primeira vez. Para Skierka,

[...] o modo narrativo em quadrinhos abre espaços para realidades ficcionais e conclusões impedidas em publicações não ficcionais. Citações colocadas de forma pontual, bem como dramatizações e uma representação compactada dos desenvolvimentos históricos em uma *graphic novel* podem ajudar a produzir uma verdade sentida, que talvez até consiga captar a essência dos acontecimentos de maneira mais precisa. (2011, p. 5)

Para produzir a sua visão sobre Fidel Castro a partir dos quadrinhos, Reinhard Kleist⁵⁷ realizou uma intensa pesquisa, que contou com o apoio do biógrafo Volker Skierka⁵⁸, e viveu temporariamente em Cuba, retratando o modo de vida dos cubanos, fotografando e desenhando suas particularidades, que depois seriam reproduzidas em traços na biografia.

⁵⁶ Na obra *Castro*, o jornalista Karl Mertens é uma personagem fictícia que passa a se interessar pela revolução cubana depois de ler uma entrevista com Fidel Castro. A personagem é inspirada no jornalista Herbert Matthews, editor do jornal americano New York Times, que em 1957 publicou uma polêmica entrevista com Fidel Castro, onde revelava que o líder cubano não estava morto, o que contradizia o governo norte-americano e criticava a sua arbitrária postura com relação ao regime cubano (SKIERKA, 2011, p.5). Matthews foi chamado de “traidor” da pátria americana e teve sua reputação e vida jornalística prejudicada pelo fato. A história biográfica de Herbert Matthews é retratada na obra *O homem que inventou Fidel*, escrita por Anthony Depalma e lançada no Brasil pela editora Companhia das letras em 2006.

⁵⁷ Além da obra biográfica *Castro* e do relato de viagem *Havanna*, o quadrinista alemão Reinhard Kleist se destaca por diversas obras biográficas em quadrinhos: *Johnny Cash – uma biografia*, biografia do controverso cantor americano; *O boxeador*, biografia do pugilista judeu polonês Hertzko Haft e sua luta pela sobrevivência durante o holocausto nazista; e *Elvis*, coleção de histórias biográficas do cantor Elvis Presley contadas por vários autores (KLEIST, 2011, p.285).

⁵⁸ O jornalista Volker Skierka é o autor do livro *Fidel Castro – Uma biografia* (2001), e co-autor do filme documentário *Fidel Castro – Eterno revolucionário* (2004), vendido para mais de 25 países (KLEIST, 2011, p.284).

Assim como sua personagem – o jornalista que relata a biografia de Castro na *graphic novel* – Kleist também encanta-se com o ambiente que pesquisa e acaba lançando um outra obra chamada *Havanna*, premiada *graphic novel* que, sob forma de diário de viagem, retrata de forma sensível “a vida cotidiana e as difíceis condições de vida, especialmente dos jovens cubanos, no contexto do modelo contraditório e ultrapassado de um socialismo caribenho” (SKIERKA, 2011, p.4).

3.4 Autobiografia: quadrinhos e as narrativas do eu

Reconstruir histórias de vida a partir das memórias é o que o jornalista e quadrinista maltês Joe Sacco realiza nas suas histórias em quadrinhos. Autor de obras como *Palestina*, *Notas sobre Gaza* e *Área de segurança: Gorazde*, Sacco transita na fronteira entre os quadrinhos biográficos e o jornalismo literário, narrando histórias de vida de pessoas anônimas em pleno campo de guerra. Em 1993, descontente com as informações que os meios de comunicação norte-americanos divulgavam a respeito da guerra entre Israel e Palestina, Joe Sacco resolveu ir até a zona do conflito para ter uma opinião própria. Entre os anos de 1993 e 1995, Sacco investigou e entrevistou dezenas de pessoas que conviviam diariamente com a guerra. A partir desses relatos, criou a obra *Palestina*, que inaugurou o gênero do jornalismo em quadrinhos.

A história de *Palestina* é baseada nas investigações de Sacco, a partir de entrevistas e depoimentos dos refugiados palestinos, que se posiciona como um narrador/jornalista, vivenciando de perto os fatos que investiga e sempre demonstrando uma preocupação jornalística com a apuração de dados e informações. Com farta contextualização dos fatos, a obra em quadrinhos assume um estilo documental, pois pesquisa e fornece datas, números, documentos e todos os tipos de informações históricas. Sempre evitando as fontes oficiais para dar atenção às fontes anônimas, Sacco narra a história do seu ponto de vista, muitas vezes dúbio, adquirindo características de herói em busca de verdades nem sempre tão evidentes. Dessa forma, o narrador/jornalista tem liberdade para detalhar suas ações, revelando seus pensamentos e convicções e mostrando o seu próprio processo criativo. Ao narrar seu esforço como jornalista e suas próprias dificuldades em obter os depoimentos, acaba por destacar a sua própria história dentro desse conflito. Sacco, na verdade, nos oferece o relato autobiográfico da sua participação na guerra. Conforme Souza Júnior,

[...] a autobiografia presente em *Palestina* constrói, portanto, um pacto de leitura que determina uma equivalência entre os fatos narrados e a exterioridade dos acontecimentos. Além de uma função estruturante da narrativa, a autobiografia acaba por desempenhar funções que reforçam e ressignificam a prática da reportagem. Assim, a presença de Sacco na reportagem em quadrinhos contorna um possível efeito de opacidade para servir como fio condutor na experiência jornalística. O que é experiência em outros tipos de autobiografia transforma-se em informação em *Palestina*. (2015, p.180)

O interesse pelas narrativas autobiográficas – ou “narrativas do eu” – é antigo, talvez alimentado pela tendência individualista, onde se busca preservar a própria memória, ou pelo simples interesse pelos detalhes de uma vida pessoal relatados em tons confessionais. O fato é que vemos crescer rapidamente a produção e o conseqüente reconhecimento dos textos ficcionais e documentais autorreflexivos, escritos em primeira pessoa. Inicialmente, destes textos destacaram-se as “Confissões” de Santo Agostinho⁵⁹, que representavam uma reflexão teológica que centrava-se nos desígnios da vontade de Deus sobre a razão humana. Depois, com as “Confissões” de Rousseau⁶⁰, era introduzida pela primeira vez a predominância do “eu” na construção narrativa biográfica. Para Arfuch,

Efetivamente, é no século XVIII – e segundo certo consenso, a partir das *Confissões* de Rousseau – que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna, vivida como inquietude da temporalidade, e sua relação com o novo espaço social. Assim, confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, traçariam, para além de seu valor literário intrínseco, um espaço de autorreflexão decisivo para a consolidação do individualismo como um dos traços típicos do Ocidente. (2010, p.36).

O afastamento das obras autobiográficas dos modelos teológicos e filosóficos apontam uma nova tendência, onde o que passa a importar é a experiência vivida pelo autor, reconhecida pela autenticidade de ter vivenciado os fatos e situações que relata. Nesse contexto, a ideia de privacidade ganha contornos diferenciados e os leitores passam a desejar o conhecimento do que era secreto, do que era particular. Tornar públicas as experiências pessoais que antes eram privadas torna-se uma estratégia narrativa de sucesso.

Para Lejeune (2008), a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que

⁵⁹ “Confissões” é um livro escrito por Santo Agostinho na Idade Média (entre os anos 395 e 397) e narra, em detalhes, a história de sua vida antes de se tornar cristão, mostrando seus dramas pessoais de pecador, sua redenção pela fé religiosa e sua entrega à palavra e aos desígnios de Deus.

⁶⁰ “Confissões” é um livro escrito pelo escritor e filósofo Jean-Jacques Rousseau em 1770. Precursor do Romantismo e autor de importantes obras da filosofia ocidental, Rousseau dá a sua visão a respeito dos acontecimentos que marcaram sua vida atribulada, revelando a sua trajetória pessoal e filosófica.

uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade (p.14). Essa “narrativa do eu”, segundo Lejeune, se encarrega de manifestações como memórias, confissões, autorretratos, romances, textos em versos e diários íntimos. Lejeune também afirma que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato selado pelo nome próprio” (2008, p.33). Ou seja, para que a autobiografia seja considerada como tal, é preciso que haja um *pacto autobiográfico* entre leitor e autor: uma relação de identidade comum entre o autor, o narrador e o personagem, estabelecidas por meio do nome.

Já Arfuch (2010) afirma que “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística” (p.55). Para a autora, que se apoia no referencial teórico proposto por Mikhail Bakhtin,

[...] essa postura assinala, em primeiro lugar, o *estranhamento* do enunciador a respeito de sua “própria” história; em segundo lugar, coloca o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação. Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação fiel de acontecimentos e vivências, nem das transformações na “vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos - autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura, essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição de narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial -, que para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração” (ARFUCH, 2010, p.55).

Para Arfuch (2010), biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências, têm papel importante na formação da nossa subjetividade. Nesse espaço, também podemos incluir novos conceitos, oriundos das novas tecnologias de comunicação, como entrevistas, conversas, perfis, perfis em redes sociais, retratos, testemunhos, relatos de autoajuda, blogs, variantes de show – talk show, reality show -, que também possuem como característica a reflexão sobre a vida. “No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, [...] fez da vida – e conseqüentemente da ‘própria’ experiência – um núcleo especial de tematização” (ARFUCH, 2010, p.15). Essa “tematização” vai resultar na formação do que a autora classifica como *espaço biográfico*, que possibilita agregar os discursos constitutivos de inúmeras formas biográficas, permitindo a análise de suas relações em diferentes usos e meios e contemplando também seus processos contemporâneos de hibridização. Nesse espaço, podemos incluir também as narrativas

biográficas em quadrinhos que entenderemos, doravante, como toda arte sequencial, dispostas em quadros sucessivos, com textos e imagens integradas de maneira harmoniosa numa *relação de cooperação*, que conta a história de vida de uma pessoa real. Para Souza Júnior,

[...] as similaridades entre o desenvolvimento da autobiografia em quadrinhos e da autobiografia tradicional são extensas. Primeiramente, assim como o florescimento da autobiografia no século XIX possui uma relação direta com o desenvolvimento de uma nova concepção do “eu”, a autobiografia nos quadrinhos surge como resposta a uma concepção de vida interior derivada das profundas mudanças culturais [...] O que o modelo de autobiografia em quadrinhos introduz nesse contexto é uma perspectiva única, centrada numa experiência de interioridade que responde a transformações sociais [...]. (2015, p.82)

Segundo García (2006), as histórias em quadrinhos autobiográficas apresentam uma dificuldade a mais com relação à prosa autobiográfica, já que “estabelecem uma representação visual do narrador na terceira pessoa, que se apresenta como ‘objetiva’ quando na verdade já é uma invenção artística” (p.218). Ou seja, ao incorporar a imagem à narrativa biográfica, os quadrinhos possibilitam que o autor, no presente, crie uma imagem que representa a si mesmo, no passado, que seria uma terceira pessoa: o “ele”. No entanto, essa relação com a imagem também é uma forma de o autor obter mais legitimidade, já que é o próprio autor, representado pelo seu autorretrato, que estabelece e seleciona as situações e momentos que vai viver na sua própria história de vida revelada ao leitor. Para Souza Júnior,

Na autobiografia em quadrinhos, por outro lado, as imagens existem como dados concretos e materiais. Não é preciso imaginar: as imagens dão conta de reproduzir, em maior ou menor grau, as memórias do biografado [...] O grafismo e a imagem encontrada nessas obras correspondem a um certo tipo de construção mais ampla da memória. Nesse sentido, o próprio estilo particular de cada artista é uma forma de escrita de si, ou “pictografia de si”, para sermos mais precisos (2015, p.183).

Desde os seus primórdios, as histórias em quadrinhos já inseriam fatos, elementos e situações da realidade ou tratavam de retratar na história personagens que eram baseadas ou inspiradas em pessoas marcantes da época. Diferente da literatura, onde o autor se coloca na história a partir da descrição de suas características e de sua própria narração em primeira pessoa, nos quadrinhos o autor autorrepresenta-se através de um autorretrato, numa forma pictórica, onde suas características físicas são ilustradas. Conforme Souza Júnior,

[...] os quadrinhos são uma mídia que, por sua própria natureza, sempre comportou manifestações de autorrepresentação. Diversos autores utilizam a metalinguagem como possibilidade expressiva, de forma que não é incomum encontrar

representações pictográficas do artista interagindo com suas criações ou alusões à existência do autor. [...] Embora também se concentre na presença do autor na narrativa, a experiência da autobiografia em quadrinhos diverge completamente desses exercícios de metalinguagem”. (2015, p.40)

No caso específico dos quadrinhos, a relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem, proposto por Lejeune (2006), pode ser mais facilmente determinada, considerando o acréscimo da informação gráfica. Em outras palavras, como esses autorretratos já funcionam como um elemento de representação da identidade do artista, muitas vezes exteriorizando elementos de sua personalidade, o leitor visualmente determina a semelhança entre a personagem retratada e a aparência do autor, delimitando aí sua relação de identidade (SOUZA JÚNIOR, 2015, p. 41). Por isso, uma das estratégias mais frequentes dos quadrinhos é apresentar o autor – e muitas vezes as personagens mais frequentes – em imagens fotográficas, nas páginas iniciais ou finais da obra. Dessa forma, fica mais fácil comparar os elementos visuais e criar um padrão comparativo para estabelecer mais facilmente essa relação de identidade. No entanto, facilitar esse processo de identificação visual não significa a perda de densidade narrativa da obra. Ao contrário, acaba por estimular a *relação de cooperação* pois possibilita que o texto biográfico dos quadrinhos evite o excesso descritivo – já que a imagem fornece as informações básicas do ambiente e das personagens – e concentre-se em na qualidade das demais informações transmitidas.

3.5 Metabiografia: quadrinhos reflexivos e o espelho do outro

Ao traçar um paralelo entre o biógrafo e o crítico de arte, Vilas Boas (2008) conclui que o papel dos dois é idêntico, já que ambos desejam algo, procuram e são procurados “pelo humano ser que habita a obra (material ou imaterial) e o que resulta dessa procura é um encontro e sua conseqüente aventura em torno de uma forma (vital, humana e psíquica) repleta de significados” (p.27). Para o autor, a realização de uma obra é expressão da vida, com inúmeros significados e interpretações, e reflete um tempo concreto, materializado, já que “estamos atravessados pelo tempo histórico tanto quanto todo conhecimento está vazado pela problemática das identidades individuais e coletivas. A relação vida e obra, portanto, não é uma relação funcional de causa e efeito. É uma relação reflexiva” (p.28).

Dessa forma, segundo Vilas Boas, vida e obra são indissociáveis, da mesma maneira que “as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias” (2007, p.31). Essa reflexão trabalhada pelo autor começa a partir de um segundo olhar⁶¹, que estimula a nossa imaginação e conseqüente compreensão:

A reflexão supõe um verdadeiro distanciamento do investigador em relação àquilo que crê, àquilo que sabe e vê, em relação ao objeto de estudo e as suas hipóteses fundamentais. Pensar e refletir são atividades normalmente unilaterais. Não há reflexão sem certa aptidão para deixar o produto do pensamento anterior – o seu ou o pensamento recebido por tradição, autoridade ou hábito – refletir-se como um espelho, para examiná-lo com desapego. (2008, p.31)

Nesse sentido, podemos afirmar que essa ideia se aplica a todo o processo biográfico, onde as relações também são de natureza reflexiva, desde a relação do biógrafo com o biografado até as suas decisões pessoais, individuais, que resultam na sua interpretação e na sua compreensão do contexto pesquisado. Para Vilas Boas,

Interpretação é o ato de interpretar para dar sentido a alguém ou a alguma coisa. A interpretação cria as condições para a compreensão, que envolve ser capaz de manejar os significados de uma experiência interpretada em nome de um indivíduo (um “outro”). Já a compreensão é um processo intersubjetivo, ou seja, que envolve múltiplas consciências individuais. O propósito, nesse caso, é construir, com as experiências de outra pessoa, significados compartilháveis. (2007, p.29)

No entanto, que tipo de compreensão podemos exigir de um relato criado a partir de uma simples apuração de fatos biográficos, muitas vezes cronológico? Geralmente, essa apuração aponta para a necessidade de um distanciamento adequado do biógrafo e do biografado, sob a pena de que algum tipo de envolvimento possa gerar entendimentos subjetivos, comprometendo assim a individualidade (ou a identidade) de ambos. Nesse sentido, concordamos com Vilas Boas (2007), que afirma que a compreensão também envolve afetos, pois somos sujeitos que lidam com outros sujeitos e com os resultados dessas interações, onde “operamos a auto-reflexividade, a autocrítica que exige a heterocrítica, o

⁶¹ Vilas Boas refere-se à definições propostas por Edgar Morin, que afirma que “a reflexão começa a partir de um segundo olhar. Pode assumir a feição de uma meditação livre ou de uma prospecção sistemática... a imaginação é o espírito de hipótese no sentido forte do termo, que é um jorrar de ideias, e não no sentido fraco, que é desconfiança perante a ideia... o que é próprio do pensamento é o fato de ser, sempre, de algum modo, uma arte, isto é, o fato de nunca ser totalmente redutível, definível, de raramente ser previsível, e de muitas vezes poder ser troçado e desprezado” (MORIN *apud* VILAS BOAS, 2008, p. 32).

trabalho coletivo que exige o individual, e vice-versa, o singular contido no universal, e vice-versa e [...] ainda a possibilidade de expressar com fluência e subjetividade” (p.30). Para o autor,

Imersos em seus sujeitos, os biógrafos são autores peculiares porque (re)compõem personalidades pela evocação. Como a maioria das vicissitudes humanas é atemporal, o biógrafo lida com fatores humanos: os processos da adolescência, a puberdade, o início da fase adulta, a maturidade, o declínio; como leitores, percebemos as oscilações do sujeito narrado e o quanto poderia haver de nós mesmo em situações idênticas. A individualidade, portanto, é aderente à biografia, dentro do qual pode-se procurar conhecer como um ser humano viveu em seu tempo; como uma vida pode influenciar muitas – mesmo a vida do próprio autor, pois nenhum biógrafo respeitável pode permanecer à sombra do seu biografado (vivo ou morto) tanto tempo, interpretando-o diariamente, às vezes durante vários anos, e não ser tocado por essa experiência. (VILAS BOAS, 2006, p.19)

Podemos dizer então que a compreensão biográfica, resultante da nossa capacidade de reflexão, exige um maior envolvimento e uma aproximação muito mais estreita entre o biógrafo e o biografado. Vilas Boas (2008), ao propor uma biografia reflexiva – ou auto-reflexiva – como alternativa de construção biográfica, acaba por estruturar um novo conceito: a *metabiografia*. Segundo o autor, “metabiografia é um modo de narração biográfica que dá atenção também aos exames e auto-exames do biógrafo sobre o biografar e sobre si mesmo” (p.41). Ou seja,

Metabiografia é a história de vida escrita na qual o autor (biógrafo) se posiciona diante das soluções e impasses inerentes ao seu trabalho; e explicita seus impasses e soluções, expõe suas dúvidas, opções e conflitos pessoais decorrentes da sua relação biógrafo-biografado; expõe também os impasses do personagem consigo mesmo, baseado no que ouviu. Em outras palavras, a metabiografia é uma história de vida em que as relações motivacionais entre a vida do biografado e as obras (as realizações inevitáveis de qualquer vida) compõem uma única aventura. (VILAS BOAS, 2006, p.2)

Ao utilizar o prefixo *meta*, Vilas Boas utiliza-se dos princípios da metalinguagem⁶² – onde a linguagem relaciona-se com ela mesma e com outras linguagens – para aplicar um sentido de reflexão crítica à metabiografia, ressaltando uma biografia além do convencional. Dessa forma, podemos afirmar que, na metabiografia, “o sujeito é uma explicação, e essa explicação do sujeito tem-se tornado o sujeito [...] metabiografia porque qualquer processo biográfico extravasa e consagra o relacionamento sujeito-sujeito” (p.41). O

⁶² Para Chalhoub (1986), a metalinguagem é a linguagem da linguagem, “uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto” (p.08).

que leva o autor a questionar:

Por que meta? Porque precisamos romper com o encerramento em nós mesmo (egocentrismo), em nossa cultura (etnocentrismo), em nossa civilização (ocientocentrismo, no meu caso). Meta porque o biógrafo deveria, comedidamente, explicitar: sua consciência sobre interpretações e compreensões; os limites e possibilidades da escrita biográfica; suas auto-reflexões; seus significados e os significados do outro cuja vida será sempre mais importante que a do biógrafo, evidentemente. (VILAS BOAS, 2008, p.40/41)

Nesse estudo, optamos por estender esse conceito metabiográfico, aplicando a ideia de auto-interpretação tanto à biografia, que basicamente trata da vida de alguém sendo narrada por outra pessoa, quanto à autobiografia, que trata de uma biografia de si mesmo. De certa forma, tanto a biografia quanto a autobiografia narram a história de um indivíduo – seja ele tratado como “eu” ou como “outro” – apresentando pontos referenciais para que o leitor identifique aspectos contextuais da realidade, pressupondo os fatos relatados como verdadeiros, obviamente observando certos limites conceituais que a palavra “verdade” oferece. Para Lejeune,

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o efeito do real, mas a imagem do real. (2008, p. 36)

Nas narrativas biográficas em quadrinhos, podemos afirmar que esse processo metabiográfico pode ser percebido de maneira destacada, ocorrendo em diversos níveis estruturais, já que os quadrinhos operam a partir de uma relação entre elementos imagéticos e textuais, que naturalmente exige uma reflexão a partir de sua linguagem híbrida. No próximo capítulo, tomando por base o estudo da *graphic novel* intitulada *Dotter of her father's eyes*, de Mary Talbot e Bryan Talbot, iremos verificar como as questões reflexivas geradas pela metabiografia contribuem para a interpretação e a compreensão de histórias biográficas e autobiográficas, que se cruzam e se complementam, tendo por base os elementos constitutivos da linguagem dos quadrinhos e os resultados gerados pela relação de cooperação entre texto e imagem.

4 REFLEXÕES: VIDAS EM DOTTER OF HER FATHER'S EYES

No capítulo anterior, analisamos as narrativas biográficas em quadrinhos e como elas são construídas, tendo por base conceitos gerais sobre biografia, autobiografia e metabiografia. Nesse quarto capítulo, aprofundaremos nosso estudo a partir da especificação de uma linha metodológica de trabalho e da delimitação de um objeto de estudo – a história em quadrinhos intitulada *Dotter of her father's eyes*, escrita por Mary M. Talbot⁶³ e ilustrada por Bryan Talbot⁶⁴, publicada em 2012. A obra trata da história de vida de Mary Talbot, destacando sua conturbada relação com o pai, James S. Atherton, um acadêmico especialista na obra literária *Finnegans wake*, do escritor irlandês James Joyce. A partir da aplicação e análise dos elementos constitutivos dos quadrinhos e da hibridização com a linguagem literária, iremos determinar como se dá a construção da narrativa biográfica na obra, onde biografia e autobiografia se integram formando situações metabiográficas, destacadas pela relação de cooperação entre texto e imagem.

4.1 Quadrinhos biográficos e metodologia: as meninas dos olhos dos pais

A edição que premiou as melhores obras literárias de 2012 do *Costa Book Awards* – um dos mais renomados prêmios literários europeus – foi marcada pela novidade. Pela primeira vez na sua história de quarenta anos, todas as cinco categorias do *Costa Book Awards* foram vencidas por mulheres⁶⁵. Outra novidade ficou por conta da história em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, escrita por Mary Talbot e ilustrada por Bryan Talbot, vencedora do prêmio na categoria Biografia. Esse feito inédito – nunca uma obra em quadrinhos havia sido indicada para o famoso prêmio literário – foi destacado pelos julgadores do *Costa Book*

⁶³ Mary Talbot é uma professora doutora internacionalmente reconhecida com muitas obras sobre linguagem, gênero e poder [...] Entre seus últimos livros estão *Language and Gender* e *Media discourse: representation and interaction* e é conhecida por seus ensaios sobre a “irmandade sintética” de revistas de adolescentes. (TALBOT; TALBOT, 2012, p. 91)

⁶⁴ Doutor em belas Artes, Bryan Talbot é um premiado quadrinista de *graphic novels*, quadrinhos *underground* e de ficção científica, trabalhando em obras como *Hellblazer*, *Sandman* e *Fábulas*. Nos quadrinhos de super-heróis, realizou obras como *Juiz Dreed* e *Batman: legends of the dark Knight* (TALBOT; TALBOT, 2012, p. 91).

⁶⁵ Disponível no site do Costa Awards - <http://www.costa.co.uk/costa-book-awards/welcome/>, e em notícia do jornal The Times de janeiro de 2013 - <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article3646432.ece>

Awards, que consideraram o prêmio como um reconhecimento para uma obra que “atravessa as fronteiras entre a literatura e o gênero gráfico com efeito extraordinário”⁶⁶.

Longe da estereotipada imagem de narrativa infantilizada e comercial que as histórias em quadrinhos ainda possuem em diversos lugares, *Dotter of her father's eyes* se enquadra na especificidade artística das *graphic novels*, motivo pelo qual será tratada dessa maneira nessa pesquisa. Dando ênfase à uma sugestiva ligação entre a literatura e os quadrinhos, a obra assume sua condição de romance gráfico, usando relatos biográficos para justificar uma criativa relação de colaboração entre texto literário – que versa sobre o universo literário – e imagem, nesse caso ilustrando detalhadamente as realidades de três épocas distintas.

Dotter of her father's eyes conta a história autobiográfica em quadrinhos de Mary Talbot, a partir dos anos 50, destacando sua conturbada relação com o pai, James S. Atherton, um acadêmico especialista na obra do escritor irlandês James Joyce⁶⁷. Atherton é o autor do livro *The Books at the wake*, que analisa a obra *Finnegans wake*, de Joyce. A história de Mary – que aqui consideramos como autora, narradora e personagem, seguindo o pacto autobiográfico de Lejeune⁶⁸ –, passa a despertar um interesse muito grande ao penetrar no universo do escritor James Joyce, cuja obra é cultuada por milhões de pessoas no mundo inteiro. Para isso, Mary adapta o livro biográfico *Lucia: to dance in the wake*, escrito por Carol Loeb Shloss, que conta a história biográfica de Lucia Joyce, filha de Joyce, uma promissora dançarina nos anos 30 que passa a maior parte de sua vida internada em instituições psiquiátricas. A partir das informações do livro de Shloss, Mary passa a traçar um paralelo entre sua vida e a vida de Lucia, mostrando como suas relações familiares, principalmente paternas, foram determinantes em suas trajetórias biográficas, e como o nome de Joyce foi, ao mesmo tempo, um fardo e um motivo para se orgulhar. A incompreensão é o sentimento que permeia as histórias e se interliga com a incompreensão gerada pela obra *Finnegans wake*, elemento constantemente presente na história.

⁶⁶ Análise publicada no jornal *The Guardian*, em janeiro de 2013. Disponível em <http://www.theguardian.com/books/2013/jan/02/costa-awards-graphic-novel-biography>

⁶⁷ Por questões de estilo e de modo a facilitar a leitura, nesse capítulo passaremos a adotar uma regra de simplificação: as personagens serão identificadas, cada uma, por um único nome, a saber: Mary Talbot doravante será chamada apenas de Mary; James Atherton doravante será chamado apenas de Atherton; James Joyce doravante será chamado apenas de Joyce; Lucia Joyce doravante será chamada apenas de Lucia; Bryan Talbot doravante será chamado apenas de Bryan.

⁶⁸ Como já mencionado anteriormente, para Lejeune (2008) a autobiografia se estabelece a partir de um *pacto autobiográfico* entre leitor e autor: uma relação de identidade comum entre o autor, o narrador e o personagem, estabelecidas por meio do nome.

Com o cruzamento de duas narrativas biográficas em quadrinhos, *Dotter of her father's eyes* apresenta um contexto de dramas familiares, relações sociais, ambições frustradas e tragédias pessoais, onde a força do nome de Joyce parece ser determinante nas relações de pai e filha. De forma mais complexificada, a *graphic novel* também trata da história de duas mulheres em duas épocas distintas, onde o espaço para o crescimento feminino encontrava barreiras quase intransponíveis em um ambiente familiar de caráter predominantemente machista e limitador.

Para contar a sua autobiografia e a biografia de Lucia, Mary conta com as ilustrações de Bryan Talbot. Narrando de forma visual os dois relatos biográficos, Bryan se torna biógrafo de ambas as histórias, montando situações em que a estrutura imagética mistura-se com o texto, fazendo funcionar as relações de colaboração de uma forma mais clara e precisa. Para isso, chega inclusive a interferir na memória de Mary – sua esposa –, inserindo elementos visuais que não constam nas lembranças da autora.

Mais do que um documento biográfico sobre a vida de distintas personalidades, *Dotter of her father's eyes* trata das complexidades da compreensão, exigindo do leitor inferências sobre o extenso universo cultural que habitam suas personagens. Por isso, a metodologia adotada para esse estudo passou inicialmente por uma delimitação das fronteiras entre os quadrinhos, o cinema, o jornalismo e a literatura, detalhada nos capítulos anteriores a partir de uma minuciosa revisão bibliográfica.

Posteriormente, para entender mais profundamente as relações familiares descritas em *Dotter of her father's eyes*, foi necessário realizar uma pesquisa bibliográfica sobre o conteúdo de diversas biografias de James Joyce, cruzando as informações fornecidas por vários biógrafos. A partir dos relatos biográficos sobre trajetória da família Joyce, detectamos que as referências sobre Lucia Joyce são mínimas e sua participação na vida de Joyce é apenas complementar, tendo sua importância relegada a uma espécie de “nota de rodapé” por ser apenas filha do famoso escritor. A falta de informações sobre Lucia nas várias biografias de Joyce revisadas é compensada pela riqueza de detalhes da biografia *Lucia Joyce: to dance in the wake*, de Carol Shloss, que se baseia em possíveis cartas trocadas entre Joyce e Lucia. Mesmo tendo suas afirmações geralmente contestadas por outros biógrafos pela falta de confirmação documental, o livro de Shloss serve como referência para compreendermos o ponto de vista adotado por Mary Talbot em *Dotter of her father's eyes*.

Para contar essas várias histórias que se cruzam regularmente, a *graphic novel*

utiliza-se de alguns padrões de cores para estabelecer uma diferença visual entre as épocas em que cada história se passa, estabelecendo uma relação entre tempo e cor. Dessa forma, optamos por dividir graficamente essas histórias em três instâncias temporais, três momentos no tempo e na história que revelam recortes da vida das duas protagonistas e que são representadas por tons de cores: o *tempo colorido*; o *tempo sépia* e o *tempo negro*. No *tempo colorido* temos a representação de um tempo supostamente presente, onde Mary reencontra objetos que reativam sua memória e fazem-na recordar de sua história familiar. No *tempo sépia*, temos a representação da trajetória de vida de Mary, da sua infância à idade adulta. No *tempo negro*, temos a representação da trajetória de vida de Lucia, do seu nascimento à sua morte. Aparentemente distintas, essas instâncias temporais são complementares e se costumam a partir de situações similares, mostrando que as personagens, apesar de separadas por tempo e espaço, percorrem caminhos semelhantes e ligam-se por uma sequência de detalhes que se repetem sutilmente.

Além disso, essas instâncias temporais são ligadas pela referencialidade das obras de Joyce, principalmente *Finnegans wake*. Por isso, procuramos evidenciar nesse estudo pontos-chaves da integração entre quadrinhos e literatura, destacando principalmente a utilização as palavras *portmanteau* e o uso de citações literárias como forma de metalinguagem.

Como Mary e Bryan se utilizam da linguagem dos quadrinhos para contemplar, de forma mais completa e ilustrativa, os diversos cotidianos biográficos que se misturam – com suas numerosas interpretações e auto-reflexões –, em um segundo momento selecionamos alguns elementos constitutivos dos quadrinhos utilizados na *graphic novel*. Um desses elementos é o *continuum* (ECO, 2008) ou sarjeta (MCCLLOUD, 2007), espaço entre os quadros que permite ao leitor inferir e imaginar a continuidade da cena. Também destacamos a aplicação das onomatopeias – recursos visuais que representam graficamente os efeitos sonoros nos quadrinhos –, o uso de recordatórios ou legendas – forma gráfica dada ao texto – e a utilização dos requadros – a borda que limita o quadrinho –, tendo por base os estudos de Cagnin (2015), Eisner (1995) e Chinen (2011).

Para demonstrar como a realidade é representada na *graphic novel*, já que tratam-se de relatos biográficos, selecionamos e analisamos vários momentos em que as ilustrações baseiam-se na fotografia, no cinema, na televisão, na música e nos próprios quadrinhos, evidenciando momentos chaves do contexto histórico das épocas apresentadas. E por fim, a

partir de recortes metabiográficos da vida de Mary e dos paralelos com a vida de Lucia, analisamos como são construídas as relações entre (auto)biógrafos (de texto e imagem) e biografados.

4.2 A autobiografia de Mary Talbot: as relações esmaecidas

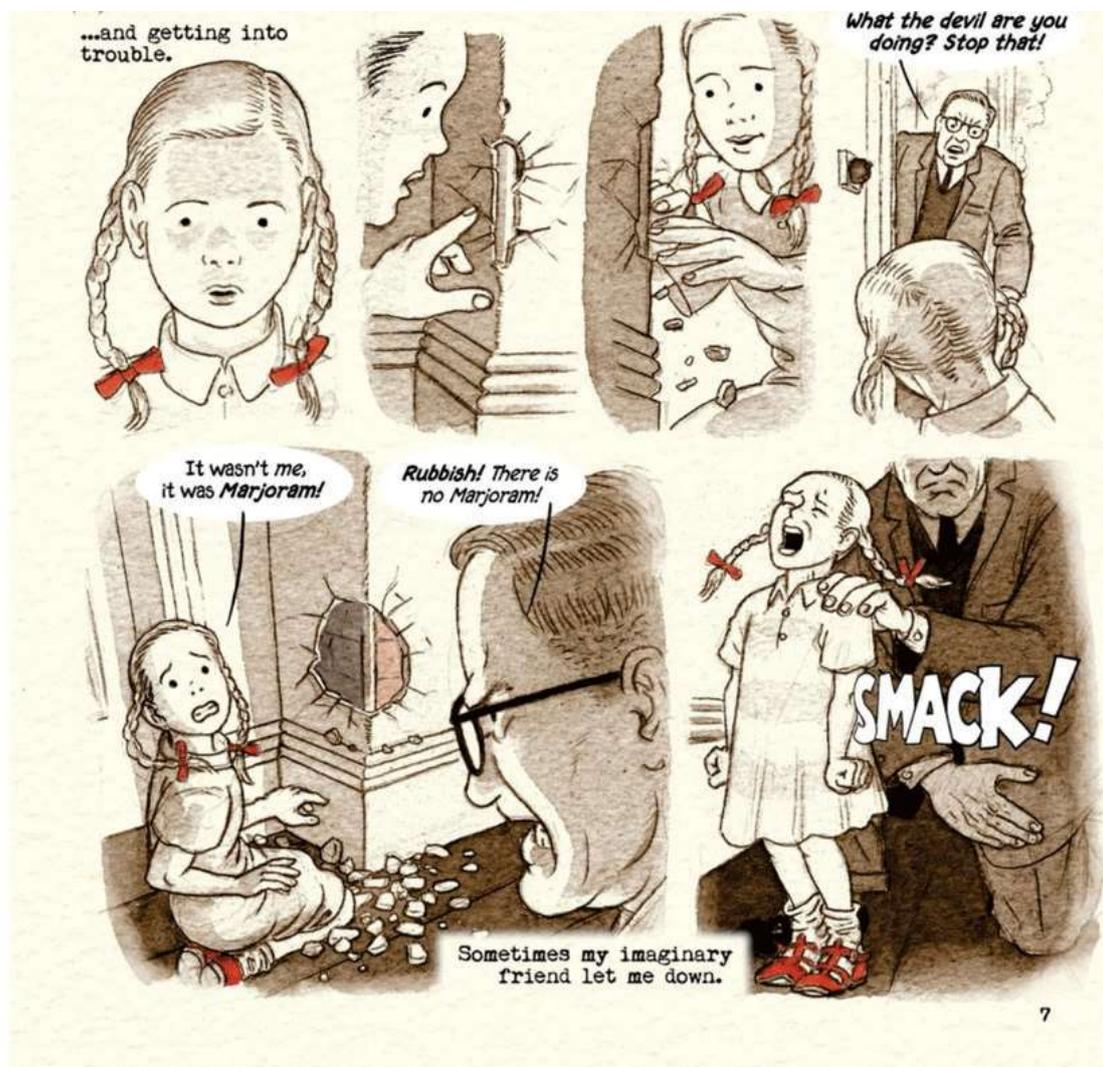
Quando Mary encontra um antigo documento de identificação de seu pai (p.3)⁶⁹ – coincidentemente no dia em que se comemora o aniversário de Joyce – a composição colorida dos quadrinhos define um tempo específico da história de *Dotter of her father's eyes*. A partir da lembrança de uma citação da obra *Finnegans Wake* e da leitura de um livro biográfico sobre Lucia Joyce, Mary começa a recordar de sua infância e de seus relacionamentos familiares (p.4), fazendo-nos perceber que o cenário colorido retrata o seu tempo presente. Quando passamos a conhecer a infância de Mary durante os anos 50 na Inglaterra, as cores desaparecem e em seu lugar assumem os tons de sépia, adequadamente aquarelados, revelando um mundo desbotado, esmaecido, envelhecido, bem como imagina-se um período econômico de um país que ainda busca recuperação após a segunda guerra mundial (p.5).

Nesse cenário, conhecemos a pequena Mary, seus quatro irmãos e seus pais, uma típica família de católicos de classe média inglesa, que sobreviviam sob uma política social de racionamento de alimentos e escassez de recursos: “Quartos sem calefação, frieiras, poluição, verduras muito cozidas, nada de televisão e roupas herdadas dos irmãos”⁷⁰ (p.7). A relação com os irmãos já revelava sua posição familiar e de gênero: apesar de ser alvo de brincadeiras, provocações e confusões infantis, Mary não podia revidar, imitar o que os irmãos faziam e nem esperar que seus pais aceitassem qualquer atitude sua que não remetesse ao comportamento idealizado para uma menina da época (p.6). Ao aprontar alguma confusão – como estragar a parede da casa e culpar a amiga imaginária (p.7) –, Mary era severamente castigada pelo pai.

⁶⁹ (TALBOT; TALBOT, 2012, p. 3). De ora em diante, todas as citações da obra *Dotter of her father's eyes* serão identificadas apenas pelo número da página. Ex: (p.3). As traduções da obra foram realizadas pelo autor da dissertação. Caso seja usada uma tradução diferenciada, o nome do tradutor irá constar em nota de rodapé.

⁷⁰ Do original: “unheated bedrooms, chilblains, smog, overcooked veg, no television, hand-me-downs...” (p.7).

Figura 4: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – a relação paterna e os castigos frequentes



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.7.

Quando os irmãos foram viver fora de casa, Mary sentiu-se solitária e descobriu a leitura, principalmente das obras literárias que o pai, professor universitário, guardava em casa. A sua relação com a mãe, Nora, era de pouca interação, resumindo-se à lembrança de alguns passeios obrigatórios. O trabalho de professora deixava sua mãe afastada o dia inteiro, enquanto Mary era cuidada pelas vizinhas: “Assim conheci a televisão e o sanduíche de batatas fritas”⁷¹ (p.13).

Na escola católica, Mary descobriu o quanto meninas e meninos eram diferentes, principalmente no tratamento (p.17). A separação de espaços por gêneros, a discriminação por

⁷¹ Do original: “It was my first introduction to television... and chip butties” (p.13).

parte dos meninos e os conceitos religiosos da época mostravam como essa segregação era incentivada. Em certo momento, quando a professora – irmã Bernardette – pergunta o que os alunos querem ser quando crescerem, as respostas femininas acabam sendo as mais óbvias, como enfermeira. “Esse é um bom trabalho para uma garota”⁷² (p.19). Já Mary afirma que pretende ser bailarina, o que resulta no descontentamento da professora: “Bem, Isso é bonito, eu suponho. E se Deus não quiser que você seja bailarina, que outra coisa gostaria de fazer?”⁷³ (p.19).

O principal caminho adotado por Mary em *Dotter of her father's eyes*, é o de tentar compreender sua relação conturbada com o pai, que sempre oscilava entre o amor e o ódio. Como Atherton dedicava a sua vida para tentar compreender e explicar a obra literária de Joyce (p.20) – principalmente *Finnegans wake*, considerada por muitos como uma obra incompreensível – acabava por não conseguir compreender a necessidade de atenção de sua filha, deixando de acompanhar adequadamente seu crescimento. Sua participação como pai se resumia a realizar severas cobranças, a discutir por qualquer motivo e a ironizar a capacidade intelectual da filha. Frequentemente, Mary via-se tentando conversar com seu pai – ou avisá-lo que o chá estava pronto – mas ele apenas respondia friamente, ficava de costas e continuava a trabalhar, ignorando o aviso e a necessidade de atenção da filha (p. 25).

⁷² Do original: “Well that’s a nice job for a girl” (p.19).

⁷³ Do original: “Well now, that’s pretty, I suppose. And if God doesn’t want you to be a ballerina, what else would you like to do?” (p.19)

Figura 5: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – tentativa de comunicação e indiferença



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.25.

Enquanto escrevia seu livro mais famoso sobre a obra de Joyce – *The books at the wake* – Atherton não admitia interrupções em seu trabalho, reagindo com violência e ódio a qualquer intervenção da filha. Mary, por outro lado, não conseguia ficar longe do seu pai e invadia seu quarto – proibição das mais graves – o que gerava conflitos intensos e ataques explosivos de raiva e indignação (p.23), resultando até mesmo em expulsões violentas do quarto (p.24) e em dolorosas surras (p. 29). Esse cenário continuou na adolescência de Mary: ao tentar ensinar matemática para a filha, Atherton não admite o fato de a filha não entender a sua explicação, e grita com Mary, fazendo-a chorar ao jogar seus livros no chão – “eu tenho vergonha de você”,⁷⁴ (p. 35).

⁷⁴ Do original: “I’m ashamed of you” (p.35)

Figura 6: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – conflitos, raiva e violência



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.35.

Quando Mary resolve realizar seu sonho de ser bailarina, passa a frequentar uma escola de dança. No entanto, a dificuldade com o aprendizado, a necessidade de prática constante e a dureza dos exercícios, aliados ao fracasso da sua primeira apresentação, faz com que Mary desista da vida de bailarina e concentre-se nos estudos (p. 52). Passa então a dedicar-se ao aprendizado de outras línguas, como alemão, francês e espanhol.

Um das manias de Atherton era de tratar a filha com sarcasmo e ironia, desdenhando de suas notas, de seus esforços, de seus conhecimentos e do fato de ser mulher (p. 32). Quando entra na universidade de Preston, Mary mostra sua avaliação de brilhante conquista, que o pai ironicamente reduz para algo muito ruim. “Quando me formei doutora,

parece que ele gostou” (p.85)⁷⁵. Mas esses momentos raros se encerraram em 1970, quando Mary conhece Bryan e se apaixonam, posteriormente aderindo ao movimento hippie. Quando Mary fica grávida acidentalmente, os dois resolvem se casar e têm dois filhos, Robin e Alwyn (p.76).

Quando o tempo esmaecido das memórias de Mary começa a tornar-se naturalmente colorido, parece indicar uma transição entre o passado e o presente, uma aproximação visual dos instâncias temporais de *Dotter of her father's eyes*. Ironicamente, esse momento colorido anuncia a morte de Atherton (p. 86). No funeral, Mary descobre como as pessoas, principalmente os alunos, idolatravam seu pai. Todos falavam de como ele era inspirador e como a literatura ganhava vida com suas aulas, principalmente quando falava das obras de Joyce. “Parece que meu pai era encantador em todos os lugares. Mas raras vezes em casa”⁷⁶ (p.87). Mary, que passou toda a vida tentando provar seu valor para o pai, acaba por seguir os seus passos, tornando-se escritora, estudiosa literária e professora universitária.

4.3 A biografia de Lucia Joyce: a adaptação da loucura

A vida da família Joyce já gerou mais histórias que a obra completa do famoso escritor irlandês, nascido em Dublin, no dia 02 de fevereiro de 1882. O próprio James Joyce já visitou seu passado autobiográfico na pele de Stephen Dedalus, no romance *O retrato do artista quando jovem*, onde destaca principalmente sua relação conturbada com o pai. A vida de casado – e de marido traído – de Leopold Bloom em *Ulysses* também se baseia em uma provável realidade, talvez imaginada pelo autor. No livro de contos *Dublinenses*, Joyce apresenta uma série de personagens baseados em amigos – ou inimigos – e pessoas conhecidas que vagam pela cidade-tema de suas obras. Em *Giacomo Joyce*, o autor relata uma paixão avassaladora entre um professor e uma aluna, situação muitas vezes vivida pelo próprio autor, segundo seus relatos, revelados principalmente através das inúmeras cartas que mandava para seus amigos e parentes. Essas cartas se tornaram a principal fonte de informação para vários livros biográficos⁷⁷, destacando-se a obra *James Joyce* (1959), de Richard

⁷⁵ Do original: “My progression to Ph.D. seemed to please him more” (p.85).

⁷⁶ Do original: “My father worked his charm everywhere, it seems. Just very rarely at home” (p.87).

⁷⁷ Entre os diversos livros biográficos sobre James Joyce, destacamos também: *James Joyce*, de Edna O'Brien (2000); *James Joyce*, de Chester G. Anderson (1998); *James Joyce: a new biography*, de Gordon Bowker (2011); *My brother's keeper*, de Stanislaus Joyce (1969); *The years of Bloom: James Joyce in Trieste* (2001) e *James*

Ellmann, o biógrafo oficial de Joyce. Além do escritor, Nora teve sua biografia lançada no livro *Nora: the real life of Molly Bloom* (2000), de Brenda Maddox, e John Joyce, pai de Joyce, teve sua vida relatada na obra *John Stanislaus Joyce: The Voluminous Life and Genius of James Joyce's Father* (1998), de John Wyse Jackson e Peter Costello. Até mesmo seu personagem mais famoso foi alvo de uma obra biográfica: em *Leopold Bloom: a biography* (1981), de Peter Costello, Leopold Bloom ganhou uma vida além do dia 16 de junho, dia em que se passa a história do livro *Ulysses*.

No entanto, toda essa atenção não era dividida com os filhos do casal Jim e Nora: o filho mais velho, Georgio, e a filha mais nova, Lucia. Para Anderson, os filhos de Joyce

Tiveram problemas mais do que suficientes: terem sido criados como alienígenas em diversos países diferentes, com a consequente confusão de línguas, a educação escolar sempre interrompida e o sentimento de não ter um lar, mudando-se constantemente de um endereço para o outro, tendo por pai um homem dedicado a escrever livros difíceis e não lucrativos, ao mesmo tempo em que usava de todas as artimanhas para fugir dos cobradores e buscava convívio social diário e na frequente embriaguez. Pior ainda, Joyce cometera “erros” na educação dos filhos, dando-lhes uma liberdade indesejável com relação à disciplina, exceto a disciplina do tipo explosivo. Suas identidades tiveram que se formar em torno do gênio do pai, que era de um tipo invulgarmente diverso e complexo, essencialmente dissociativo ou centrífugo, cuja integridade era mantida por contínuos atos volitivos de “cartografia mental”. (1989, p.100)

Lucia Joyce sempre passou à margem do interesse biográfico, sendo tratada geralmente apenas como a filha problemática de Joyce, já que passou mais de 30 anos internada em instituições psiquiátricas. Pelo menos até 2003, quando a biógrafa Carol Loeb Shloss lançou o livro *Lucia Joyce: to dance in the wake*, que resgata a personalidade de Lucia do crítico mundo de Joyce, mostrando que ela era uma dançarina talentosa, talvez uma artista à frente de seu tempo, que teve sua vida controlada pela rigidez da sociedade – pouco afeita à independência feminina – e pela força do nome de seu pai. Polêmico, o livro gerou muitas discussões ao afirmar – para os críticos pecando pela falta de documentos comprobatórios⁷⁸ – que Lucia foi fundamental no processo criativo de *Finnegans wake*, uma inspiração resultante de uma relação tão próxima que até mesmo foi capaz de gerar uma linguagem própria que só pai e filha dominavam (SHLOSS, 2003).

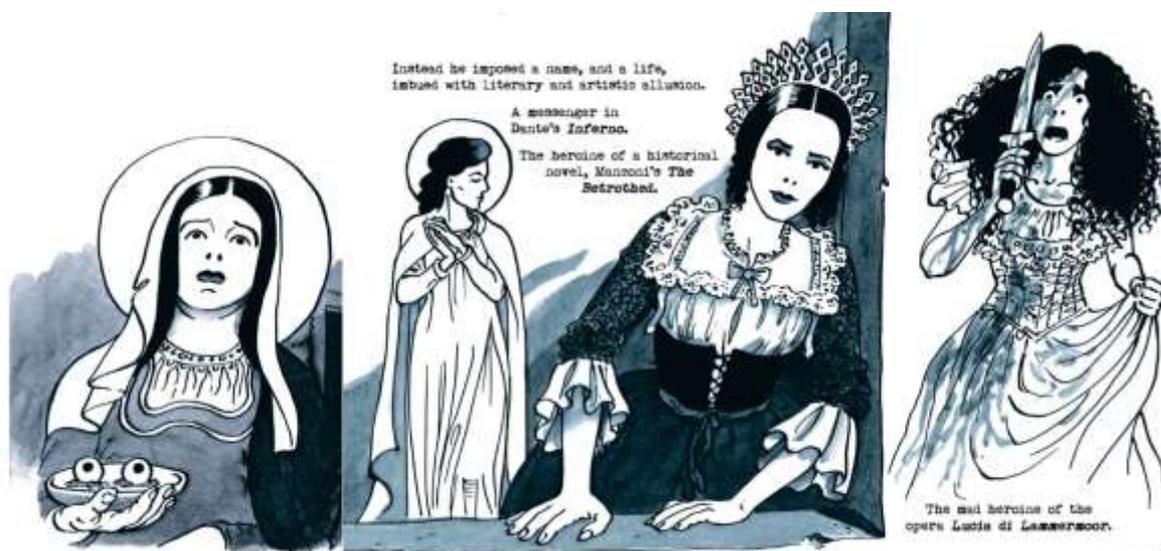
Joyce in context (2009), ambos de John McCourt.

⁷⁸ A maioria das centenas de cartas trocadas entre Joyce e sua filha foi queimada depois da morte de Lucia. As cartas de Lucia enviadas para Samuel Beckett, discípulo de Joyce e amante de Lucia, também foram queimadas pelo próprio Beckett, aparentemente a pedido de Stephen Joyce, neto do escritor e sobrinho de Lucia, para preservar a memória da família (SHLOSS, 2003).

Em *Dotter of her father's eyes*, Mary Talbot faz uma adaptação do livro de Shloss, transpondo as ideias levantadas e os fatos apurados pela biógrafa, ao mesmo tempo que apropria-se dessa estrutura para uma nova interpretação criativa, onde monta um paralelo entre sua própria vida e a vida de Lucia, mesmo que essa intenção não fique clara (p. 16). Interessa para Mary, ao adaptar a obra de Shloss, selecionar essencialmente as partes que acentuam as relações entre Lucia e seu pai, mostrando que a genialidade de Joyce acaba por afetar a possível genialidade de Lucia, uma ousada jovem dos anos 30. Para o leitor, fica difícil não fazer um quadro comparativo com a autobiografia de Mary, que também tem na intelectualidade machista do pai uma barreira quase intransponível para uma jovem católica dos anos 60.

Nessa adaptação, visualmente retratada por tons negros, a passagem do *contar* (texto) para o *mostrar* (ilustração), conforme Hutcheon (2013), já se apresenta na forma de metalinguagem, quando Mary, a bordo de um trem, lê o livro biográfico escrito por Shloss (p. 4). Essa associação já mostra ao leitor que a biografia de Lucia será uma base para a história em quadrinhos a ser contada, que parte do mesmo ponto inicial do livro de Schloss e segue a mesma linha cronológica. Nesse ponto, vemos Joyce e Nora atravessando países em busca de um lugar para morar, depois de abandonarem a casa paterna de Joyce, em Dublin (p. 26), já que a família não aceitaria uma protestante como Nora. Sem dinheiro e sem perspectivas, o casal acaba em um hospital indigente em Trieste, na Itália, onde Lucia nasce em 1907. O nome Lucia foi inspirado em alguma das várias Lucias que habitavam o extenso universo referencial de Joyce (p. 26/27): a Santa Luzia, protetora dos cegos; a Lucia mensageira no “Inferno”, na primeira parte da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri; a Lucia protagonista da novela *I promesse sposi*, de Alessandro Manzoni; e a heroína louca na ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti e Salvatore Cammarano.

Figura 7: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – o nome de Lucia



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.26/27.

Escritor sem recursos, Joyce vivia continuamente sem dinheiro e com muitas dívidas, sempre dependendo da ajuda de amigos e apoiadores para alimentar sua família. Como Joyce ainda não era reconhecido pela literatura, ele precisava trabalhar como professor de inglês, sempre gastando mais do que ganhava (p.37). Em 1914, durante a primeira grande guerra, Joyce foi para Paris com o apoio do escritor e entusiasta Ezra Pound, mas a família continuou passando por muitas dificuldades financeiras. Esse cenário durou até Joyce conseguir uma mecenas para financiar seus romances, Harriet Weaver, e uma editora, Sylvia Beach (p.39), que lançou *Ulysses*.

Depois do sucesso de *Ulysses*, conhecido também pela polêmica de seu teor erótico e pela proibição em alguns países, Joyce passou a ser reconhecido por críticos como um grande escritor modernista. Também passou a morar em hotéis de alta qualidade, frequentar restaurantes badalados, lojas de roupas caras e lugares exclusivos da vida cultural parisiense, como teatros e óperas, mantendo sempre sua capacidade de gastar mais do que recebia da sua generosa financiadora. Por isso, a jovem Lucia passou a ter mais atenção do pai, que a levava para ver Charles Chaplin no cinema (p. 42), e também teve condições de dedicar-se à dança, sua grande paixão e sua libertação (p. 41). A partir daí, estuda em reconhecidas academias de dança, como a academia Raymond Duncan, e conhece estrelas como a bailarina Margaret Morris, sua futura professora, criadora de um estilo de dança terapêutica baseado na liberdade dos movimentos naturais, com influências até mesmo da

pintura, da escultura e do design. Esse estilo foi adotado por Lucia em suas apresentações e um dos movimentos estampa a capa do livro de Shloss. Em 1926, Lucia era uma artista realizada, fazendo parte de várias companhias de dança e apresentando-se por toda a Europa. Aos 21 anos, Lucia também era intérprete, coreógrafa e desenhava o vestuário e a decoração das apresentações. A imprensa da época afirmava que quando ela desenvolvesse todo o seu talento para a dança rítmica, James Joyce acabaria sendo conhecido por ser “o pai da sua filha”⁷⁹ (p.55).

Figura 8: Montagem de *Dotter of her father's eyes* e foto histórica – a paixão de Lucia pela dança



Fonte: Fred Daniels (foto) / Talbot e Talbot, 2012, p.46 (ilustração)

Mas, no momento em que encontra o seu caminho artístico pela dança, Lucia começa a enfrentar as barreiras impostas por sua própria família, entrando em conflito direto com sua mãe, Nora, que não aceita as ideias de liberdade feminina da filha e acredita que é apenas um modo de chamar a atenção. O conflito entre mãe e filha, que já era acirrado pela atenção de Joyce, aumenta com o desejo de Lucia de dedicar-se exclusivamente à dança profissional. Para Nora, a dança de Lucia era apenas algo sem importância, sentimento que passou a ser manifestado pelo próprio Joyce (p.58) em frases como “mas você quer realmente fazer essas coisas em público?”, “você não acha que está se excedendo? Não é apropriado que uma mulher suba em um palco para mexer os braços e pernas desse jeito” (p. 58) ou “você é muito boa com as mãos, também. Mas me pergunto se não seria melhor encadernando livros”⁸⁰ (p.59).

⁷⁹ Do original: “as his daughter’s father” (p.55)

⁸⁰ Dos originais: “but are you sure you want to do that sort thing in public?”; “Don’t you think this is all getting

Quando a predileção de Nora pelo filho Georgio aumenta, Lucia é impedida de estudar e ensaiar para ajudar o pai em atividades de secretariado, deixando assim seu irmão livre para seus ensaios de canto. Frustrada, Lucia se apaixona pelo jovem escritor Samuel Beckett, discípulo e ajudante de Joyce, e passa a viajar regularmente com os pais para promover os livros do pai. Sem tempo para ir a escola de dança ou ensaiar, Lucia começa a discutir obsessivamente com sua mãe, que menospreza suas escolhas artísticas, até que Joyce pede que Lucia abandone a dança: “Para uma mulher basta saber escrever uma carta e levar uma sombrinha com elegância”⁸¹ (p. 67).

Sentindo-se abandonada pela família, Lucia encontra em Beckett a figura amorosa que procurava, mas decepciona-se ao descobrir que ele importava-se apenas com o mestre Joyce. Lucia era apenas um “aperitivo” (*hors d’oeuvre*), “um pedaço saboroso” que Beckett usufruía antes do trabalho com Joyce (p. 78). Desiludida, Lucia acaba mudando-se, a contragosto, com a família para Londres. Mas as discussões aumentam e Nora chega a chamar Lucia de neurótica. Em 1931, quando Joyce e Nora finalmente decidem se casar, Lucia entra em crise com o tardio casamento dos pais e passa a discordar de todos de forma muitas vezes violenta. Para Anderson,

O casamento, que deu a Nora uma nova vantagem em sua disputa natural com Lucia pela afeição de Joyce, também ajudou a precipitar a doença mental da jovem. Esse mal assumiu gradualmente o caráter de uma extrema hostilidade para com Nora, incluindo atos violentos e exagerada afeição por Joyce. (1989, p.120)

Ao discutir acirradamente com Nora – Lucia acusava a mãe de odiar a própria filha porque nunca teve talento – Lucia joga uma cadeira em Nora e é imobilizada pelo irmão Georgio, que toma a decisão de interná-la em um hospital psiquiátrico.

too much?”; “It isn’t seemly for women to go on stage and wave their arms and legs about” (p.58); “You’re good with your hands, too. I just wonder if you wouldn’t be better doing bookbinding” (p.59).

⁸¹ Do original: “It’s enough if a woman can write a letter and carry an umbrella gracefully” (p.67)

Figura 9: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – a briga de Lucia e Nora



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.82.

Durante quatro anos, Lucia passou por várias clínicas psiquiátricas e por domicílios de amigos sob detenção, sempre sedada e controlada, e acabou sendo internada em um hospital psiquiátrico em Paris, em 1935. Com a ocupação nazista em Paris, Joyce não conseguiu a liberação de Lucia para viajar com a família para Zurique e ela foi abandonada à própria sorte (p.84). Com a morte de Joyce em 1941, cessaram as tentativas de retirar Lucia daquele lugar. Milagrosamente, Lucia sobreviveu à guerra e aos programas de eutanásia nazista, tendo sido transferida para uma instituição na Inglaterra, onde ficou até sua morte, em 1982.

4.4 Quadrinhos e literatura: além do quebra-cabeça referencial

Em *Dotter of her father's eyes*, Mary afirma que durante sua infância e adolescência “vivia numa dimensão desconhecida”⁸² (p.31) já que, devido às restrições familiares, pouco sabia sobre os eventos políticos e sociais e sobre questões culturais populares que desenrolavam-se ao seu redor. Ao ser questionada por colegas da escola sobre o seu *Beatle* favorito⁸³, Mary mostra seu total desconhecimento da realidade musical ao confundir o grupo de rock com um besouro, já que a palavra *beatle* é uma composição das palavras inglesas *beat* (ritmo) e *beetle* (besouro). Esse desconhecimento faz com as colegas a chamem de idiota: “Meus recursos linguísticos e culturais eram inadequados para o pátio da escola”⁸⁴ (p.31).

Essa composição de palavras destacada por Mary em *Dotter of her father's eyes* também é uma característica marcante de *Finnegans wake*. Não é objetivo desse estudo tratar especificamente da construção da linguagem complexa e experimental de *Finnegans wake*, muitas vezes encarada como uma “violenta deformação léxica joyciana” (CAMPOS, 2015, p.17). No entanto, é importante elucidar, de maneira simplificada, alguns pontos para uma melhor compreensão das situações descritas nos relatos biográficos de Mary Talbot. Para Scandolaro, no trabalho com a linguagem de *Finnegans wake*, Joyce:

[...] vai além da prosa romanesca e da adaptação da técnica literária à representação mimética. Assim, ele se aproxima da linguagem poética, valendo-se de técnicas chamadas já de “palavras-valises”, “trocadilhos” ou “ideogramas” e de chaves de leitura fornecidas pelo próprio texto para gerar significados a partir dessas palavras, numa liberdade de atribuição de sentidos por parte do leitor fundamentada na comunicação incompleta e limitada quase que unicamente pela rígida estrutura do texto. (2012, p. 279)

Campos, ao comparar a “atitude experimentalista perante a linguagem” (2015, p.18) dos escritores James Joyce e João Guimarães Rosa nas obras *Finnegans wake* e *Grande Sertão: Veredas*, se refere a essas composições de palavras como “justaposição vocabular, ou seja, as palavras *portmanteau*”⁸⁵, como as denominou Lewis Carrol” (CAMPOS, 2015, p.17).

⁸² Do original: “I was in the Twilight Zone” (p.31)

⁸³ A pergunta feita à Mary é referente ao seu músico preferido da banda de rock *Beatles*, formada por John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr e George Harrison, e criada em 1960, em Liverpool, na Inglaterra. A história da criação do nome da banda é contada no livro *The Beatles Antology* (THE BEATLES, 2001, p. 41).

⁸⁴ Do original: “I had the wrong cultural and linguistic capital for the playground” (p.31)

⁸⁵ Anderson define as palavras *portmanteau* como “palavras que encerram elementos de duas ou mais palavras

Para Campos, “o exemplo típico da palavra *portmanteau* é *galumphing* (*galloping* + *triumphing*) uma das fabricadas por Lewis Carrol para o seu célebre poema *Jabberwocky*” (2015, p.17). As palavras *portmanteau*, também conhecidas como palavras-valises, são palavras formadas pela fusão de palavras existentes em uma língua, constituindo-se em uma forma de neologismo. Campos cita alguns exemplos⁸⁶ desse tipo de palavra na obra literária *Grande sertão: veredas*: “vemos palavras como turbulindo (turba + turbilhão + bulindo), nenhão (nenhum + não), sonoite (só + sono + noite), fechabrir (fechar + abrir), prostitutriz (prostituta + meretriz), visli (vi + vislumbrei + li)” (2015, p.18). Em *Finnegans Wake*, a construção de novas palavras e entendimentos é vasta, como por exemplo *Doublin* (Dublin + *doubling*/duplicação), *bellowsed* (*bell*/sinos, *bellow*/berro, *sed*/sede) e *riverrun* (*river*/rio + *run*/correr)⁸⁷.

O exemplo mais evidente desse tipo de recurso para a criação de novas palavras em *Dotter of her fathers eyes* está no próprio título da obra. *Dotter*, um neologismo retirado de *Finnegans wake* – “a menonina dos seus olhos⁸⁸”, citado como “the dotter of his eyes” (JOYCE, 372:3-4) –, serve para mostrar ao leitor a imediata proximidade da obra em quadrinhos com a obra literária, como se a autora já quisesse deixar evidente a importância da obra de Joyce como base para o acompanhamento da sua história autobiográfica.

A leitura da palavra *dotter* pode gerar várias interpretações a partir de sua similaridade com a palavra em inglês *daughter* (filha): podem ser simplesmente entendidas como palavras homofônicas; pode ser uma palavra originária de outra língua, como *dotter* do idioma sueco, que também significa filha; e também pode ser encarada como uma palavra *portmanteau* (*dot*/ponto + *daughter*/filha). A provável intenção da formação dessa palavra fica a cargo do leitor, que vai direcionar sua leitura em uma forma mais coerente para o seu

diferentes. O termo se refere àquelas valises tão frequentes nas viagens de navio da época, que podiam encerrar muitos conjuntos de roupas penduradas em cabides, conhecidas como malas-armários” (ANDERSON, 1989, p.133).

⁸⁶ Muitos escritores usam as palavras *portmanteau* em suas obras. Um dos exemplos mais famosos é a obra *Finnegans Wake*, de James Joyce. No Brasil, além do citado João Guimarães Rosa, podemos citar Paulo Leminsky (*Catatau*), Mario de Andrade (*Macunaíma*), Oswald de Andrade (*Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*) (Campos, 2015, p.18).

⁸⁷ Esses são exemplos simples que servem apenas para facilitar o entendimento sobre a estrutura das palavras *portmanteau*. *Finnegans Wake* vai além do uso desse tipo de palavras, chegando a misturar nomes, divindades, culturas, línguas e gramáticas. Schüler relata exemplos como: “*Baddelaries* – nome composto de Babd, deusa da guerra, de Balar, deus celta do sol, de *badelaire*, sabre, de Baudelaire, o poeta – *arrasamassacram* (tradução de *mathmaster*, composto de *math*, ceifar em anglo-saxônico, aniquilar em sânscrito, cabana ou mosteiro em hindi + *master*, dominar + *mathematics*, matemática), *Malachus Micgranés* (nome arquitetado de *malachus*, variedade de espada, de *Molech/Moloch*, divindade pagã bíblica [Lev. 18.21, 20.2, At. 7.43], de *malakos*, negro em grego, de *migraine*, granada e de Malachi Mulligan, personagem do *Ulisses*)” (SCHÜLER, 1999, p.100).

⁸⁸ Traduzido por Donald Schüler (JOYCE, 2002, p.363).

modelo interpretativo. Como exemplo pessoal, podemos sugerir que a palavra *dot*/ponto, ao ligar-se com a palavra *daughter*/filha, assume a conotação de olhar (a filha dos olhos / a menina dos olhos): temos então o ponto dos olhos, a pupila, o ponto focal que revela a personalidade forte e a coragem de encarar os fatos de frente, “olho no olho”.

De outra forma, também podemos enxergar os pontos como problemas, como sombras que atrapalham o campo de visão e enganam nosso sentido. Nesse caso, se não conseguimos ver de modo consciente, veremos apenas pontos, vultos e sombras, enfim, algo diferente do que poderíamos ou gostaríamos de imaginar. Interpretamos então o que nos é mais conveniente e desafiador, tornando-nos os leitores idealizados por Joyce, que “exigia que a leitura de *Finnegans wake* tomasse, ao menos, tanto tempo quanto a elaboração[...] Lemos Joyce e uma plêiade de leitores de Joyce” (SCHÜLER, 1999, p.25). Como Freitas, que interpreta *dotter* à sua maneira:

Noite escura na qual se movia Joyce, mas não de qualquer modo: há rios, há marcas, há sendas, um mapa, enfim. Há memórias. Um brilho na memória [...] Um brilho intenso na memória, um ponto, um salpicado de pontos, *the dot* [...] *Dot*, como a pequena esfera negra que é colocada no final de Ítaca, com a dupla função de demarcar a intersecção entre partes separadas, e que marca a continuidade e, ao mesmo tempo, a diferença, dança agora em diferentes lugares da língua: é *dotter*, o apaixonado, perdido de amor; *dotter*, a criancinha; *dotter* enlaça, ainda, o instrumento usado para colocar as letras em relevo para aqueles que não vêem, os cegos. (2009, p. 1)

De certa forma, *Dotter of her fathers eyes*, cuja tradução aproximada pode ser “menina dos olhos do pai”, também revela o caráter ambíguo da história, que se refere tanto à autobiografia de Mary Talbot quanto à biografia de Lucia Joyce e a conturbada relação de ambas com seus pais. O uso do neologismo *dotter* causa uma certa estranheza inicial mas, de certa forma, já prepara o leitor para uma história em quadrinhos que segue um padrão referencial encontrado nas obras de Joyce, recheadas de intertextualidades e citações literárias. Por isso mesmo, a *graphic novel* também exige que o leitor também seja um *arqueoleitor*, a que se refere Schüler:

Finnegans Wake exige interpretação. O romance faz do leitor analista [...] Assim como *Ulisses*, *Finnegans Wake* impõe renovados hábitos de leitura. A linear não basta. Em cada parágrafo, em cada frase, em cada palavra, tocamos estratos sobrepostos, convite a trabalho de arqueólogo. Verticalidade e horizontalidade se entrecruzam espacial e cronologicamente. Surgem *arqueoleitores*. Em minúcias do presente ecoam as origens, sucedem-se horizontes culturais variados, encadeados. Andamos por muitos lugares sem sair do mesmo lugar, o já sabido acolhe o novo, faces anoitecidas guardam traços do amanhecer. Até em fatos insignificantes se

adensam compactas experiências pessoais. Avolumam-se fábulas, diálogos, anedotas, cantos, rumores; versões uma da outra, e todas, versões de conflitos insistentes. (1999, p. 24)

Ler *Finnegans wake* é um exercício de investigação, de montagem de pequenas pistas que podem levar a outros lugares, a outras épocas, a outros sentidos: “em vez de responder a perguntas, o narrador compromete o leitor na perquirição de inquietações várias, complexas, indefinidas” (CAMPOS, 2015, p.24). É preciso estar disposto a aceitar o jogo de referencialidade que a obra propõe, principalmente no que diz respeito ao universo literário: “não há página em *Finnegans wake* sem evocações literárias – as bíblicas superam todas – como se Joyce quisesse abarcar tudo o que se escreveu, fazendo de todos os textos um livro só” (SCHÜLER, 2015, p.20).

Em *Dotter of her father's eyes*, Mary não apenas nomeia a vida e a obra de Joyce como base referencial de sua autobiografia como também utiliza seus recursos literários para construir um tipo de história repleta de peças esperando para ser montadas. Mary executa o mesmo trabalho que seu pai realizava para criar seus livros de referências sobre a obra de Joyce. A diferença é que utiliza seus relatos autobiográficos para costurar o mundo de sua família com o da família Joyce, baseando-se na referencialidade de elementos presentes em momentos históricos e universais. Mary ainda incorpora elementos imagéticos para intensificar esse cruzamento de informações variadas. Nas páginas da *graphic novel* são encontradas diversas situações que exigem do leitor uma maior capacidade de inferir em assuntos bem específicos, ou quem sabe, que estimulam a curiosidade a ponto de fazer da tarefa de “garimpar” informações e respostas um jogo necessário para uma maior compreensão ou identificação com a obra.

4.4.1 O bebê da casa: repetição, semelhança e imitação

Em certo momento de *Dotter of her father's eyes*, Mary está sentada tristemente na escada, levanta e vai em direção ao quarto do pai onde ouve as teclas da máquina de datilografia (p.10). Essa sequência de quadros ilustrados parece simbolizar a solidão de Mary, mostrando seus pesadelos e seu medo de ser abandonada pelos pais. Já em outro momento (p.14), a mesma sequência ilustrativa se repete, dessa vez revelando que seus irmãos tinham ido embora de casa e que, para combater a solidão, Mary começava a dedicar-se à leitura.

Figura 10: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – a repetição dos quadros e da vida



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.10 e 14.

Essa estratégia de repetição de elementos pode ser apontada como um recurso estilístico para efeitos comparativos e ilustrativos, na tentativa de destacar algumas situações narrativas. Muito utilizado por autores como James Joyce, os elementos que se repetem são características recorrentes em *Finnegans wake*, como a própria queda de Finnegan, cujo simbolismo se repete em outras tantas quedas, como a queda de Lúcifer, de Adão, de Napoleão, de Humpty-Dumpty, de HCE, enfim a queda de todos os homens (CAMPOS, 2015, p. 25). Também podemos falar do duelo sem fim entre os irmãos Shen e Shaun, que representam os opostos e reencarnam várias vezes na história como Mute e Jutt, Jhen e Shem, Jerry e Kevin, entre outros. Da mesma forma, temos as várias repetições de Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), o personagem que já representa a encarnação de Finnegan, reaparece centenas de vezes na história através de suas iniciais: Here Comes Everybody, Howth Castle and Environs, Haroun Childeric Eggeberth, H2CE3, How Copenhagen Ended, Hush! Caution! Echoland!, How charmingly exquisite!, Homo Capite Erectus, etc (CAMPOS, 2015). Em *Finnegans wake*, ainda podemos ver um padrão de repetição em inúmeras outras situações, como nos doze apóstolos de Jesus Cristo, nos doze meses do ano, no júri de doze representantes embriagados que julgam HCE, nos doze amigos que choraram no velório de Finnegan e nos doze clientes que sempre estão presentes na taberna de Earwicker (JOYCE, 574:30-35).

Em *Dotter of her father's eyes*, essa estratégia de repetição também pode ter uma intenção de imitação – no sentido de buscar semelhanças ou paralelos – principalmente ao repetir determinados momentos e situações como uma tentativa de construir – ou forçar – uma aproximação e um reconhecimento entre as personagens, como ocorre com Atherton e Joyce. Se Mary era a “menina dos olhos do pai”, Atherton parecia não demonstrar isso claramente. Na ótica autobiográfica de Mary, ela era o alvo preferido do pai, sempre vítima de sermões e de cobranças muitas vezes exageradas, sendo até mesmo proibida de frequentar o quarto de trabalho paterno (p.23). No entanto, esse tipo de comportamento parecia mudar quando se tratava de James Joyce, principalmente porque Atherton espelhava-se em detalhes particulares da vida pessoal do escritor, além da inspiração em sua obra. Em *Dotter of her father's eyes*, é destacada visualmente a semelhança física entre Joyce e Atherton, retratada e reforçada por elementos como uma fotografia de Joyce em um porta-retrato que Atherton mantinha em sua casa (p. 20). Além de usar propositalmente roupas parecidas com as de Joyce, Atherton também usava óculos e imitava Joyce até mesmo na maneira de falar citando trechos de livros, sempre transitando pela casa recitando versos das obras do escritor. Como revela Talbot e Talbot,

Mas antes de ir mais longe, deixe-me apresentar o meu pai.
 [...] Alguns dizem que ele até mesmo se parecia com Joyce.
 Ele sempre balbuciava frases de Joyce.
 Soava como um disparate.
 “Acariciando o veludo dos barrancos, lisa, leve, leviana, mexeriqueira, Anna Livia”⁸⁹.
 [...] Mas ele parecia desfrutar. (2012, p.20)⁹⁰

Essa imitação da aparência e dos trejeitos de Joyce já era observada nos seus discípulos, entre eles o jovem escritor Samuel Beckett – posteriormente autor de *Esperando Godot* e ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 1969 – que frequentemente buscava manter uma aparência semelhante ao do mestre. Segundo O’Brien (1999), “a adoração de Beckett pelo mestre era tal, que ele usava os mesmos números de sapato, apesar de ter os pés maiores, fumava os mesmo cigarros e balançava-se na cadeira da mesma maneira que Joyce (p.157).

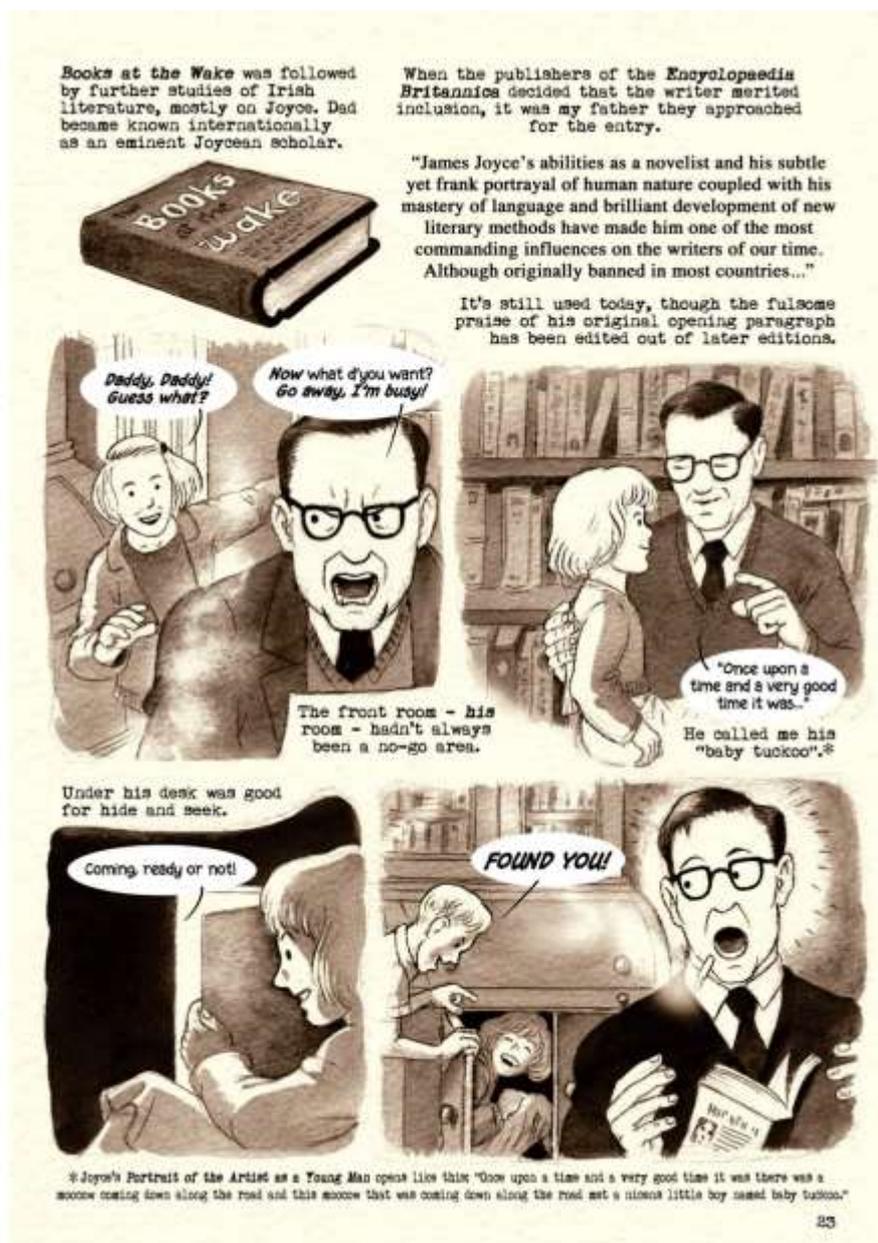
⁸⁹ Do original “the sloothering slide of her, giddygaddy, grannyma, gossipaceous Anna Livia” (JOYCE, 195:3-4). Traduzido por Donaldo Schüler (JOYCE, 2001, p. 235).

⁹⁰ Do original: “But before i go any further let me introduce my father. [...] Some say he even looked like Joyce. He was Always muttering Joycean phrases to himself. It’s sounded like nonsense. ‘the sloothering slide of her, giddygaddy, grannyma, gossipaceous Anna Livia’ [...] But he seemed to enjoy it” (p.20)

Em *Dotter of her father's eyes*, vemos que Atherton mantinha essa atitude de imitação ou reverência a Joyce até mesmo na relação com a sua própria família: tinha orgulho de ter o mesmo nome que o escritor irlandês (James ou a simplificação Jim); alegrava-se por também ter uma esposa chamada Nora, assim como Joyce; e gostava de conversar com a filha através de citações dos livros de Joyce. Quando Atherton conta alegremente uma história para a filha – “em outros tempos e eram mesmo bons tempos...” (“once upon a time and a very good time it was...” –), ele está referindo-se à uma história infantil que Joyce ouvira de seu pai quando criança (p.23). Essa história era uma tradição na família Joyce que era contada de pai para filho e foi relatada na obra autobiográfica de Joyce chamada *O Retrato do artista quando jovem*: “Em outros tempos e eram mesmo bons tempos uma vaquinhamuu vinha estrada abaixo e essa vaquinhamuu que vinha estrada abaixo encontrou um menino muito engraçadinho chamado baby tuckoo...”⁹¹. “Baby tuckoo” era um apelido que Joyce ganhara de seu pai e que também acompanhava o crescimento do jovem Stephen Dedalus – alter ego literário de Joyce – no romance. Ao chamar sua própria filha de “baby tuckoo”, Atherton procura reconhecer Mary como o “bebê da casa” – tradução aproximada de *baby tuckoo* – aquele que é o mais frágil, ingênuo e o que inspira cuidados sempre. A forma como esse momento de carinho paternal é recriado pela ilustração de Bryan – Atherton contando alegremente uma história para a pequena filha sentada em seu colo (p.23) – parece indicar que ele buscava estabelecer uma conexão entre pai e filha baseado no reconhecimento intelectual e mimético das histórias e da vida de Joyce. Nesse caso, a menção à obra *O Retrato do artista quando jovem* parece destacar claramente essa relação paternal cheia de altos e baixos, já que no romance de Joyce, Stephen Dedalus parece desmerecer as qualidades de seu pai, ao mesmo tempo em que torna a presença paterna um dos elementos mais importantes e relevantes de sua história.

⁹¹ Do original: “Once upon time anda a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down alone the road meet a nicens little boy named baby tuckoo...”. (JOYCE, 1996, p.7)

Figura 11: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – “baby tuckoo” e a filha ingênua



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.23.

Da mesma forma, quando Atherton se refere à filha como “frágil criança de veias azuis” (p.25), ele está recriando – ou imitando – um costume de Joyce, que chamava a filha Lucia de “criança de veias azuis” (p.27), como está registrado no poema “Uma flor dada à minha filha”⁹², escrito por Joyce em 1913 e publicado no livro *Pomas, um tostão cada*. Mais especificamente, a frase “frágil dom, frágil doadora, frágil criança de veias azuis” (JOYCE,

⁹² A expressão “blueveined child” está presente no poema “A flower given to my daughter”, do livro *Pomas, um tostão cada* (JOYCE, 2001, p. 50).

1985, p. 25)⁹³ é uma citação do livro *Giacomo Joyce*, que contém anotações em forma de poemas sobre uma paixão avassaladora. Segundo Ellmann, “Giacomo Joyce apresenta a comoção erótica de seu personagem principal por uma garota a quem estava ensinando inglês” (1985, p.8). No entanto, em *Dotter of her father’s eyes*, quando Atherton percebe que Mary não responde adequadamente a sua citação, ele vira-se, irritado para continuar datilografando seu trabalho, ficando de costas para sua filha (p.25).

4.4.2 O estigma da filha: citações e diálogos incompreendidos

Uma das características mais marcantes que liga a autobiografia de Mary e a biografia de Lucia em *Dotter of her father’s eyes* é a cuidadosa relação de citações e de referências a outras obras, principalmente literárias. Essa metanarrativa vai além da mera citação textual, transformando-se em uma batalha de intelectualidade entre pais e filhas, onde o conhecimento pode ser encarado como sinal de superioridade e a incompreensão pode ser uma prova de submissão ou inferioridade. Nesse ambiente onde o sarcasmo, a ironia e a raiva prevalecem, o tratamento visual dado às personagens concentra-se principalmente nos detalhes das expressões faciais. O cuidado com os traços que revelam as emoções é essencial para a contextualização desses confrontos culturais, onde uma citação literária pode ter inúmeros sentidos e consequências. Nesse caso, a opção das ilustrações por um traço mais cartunizado – ainda que realista, pois a obra reproduz fielmente as feições “reais” dos envolvidos – facilita o reconhecimento e a representação das emoções humanas.

Podemos ver isso mais claramente no momento em que Mary entra sorrateiramente no escritório de seu pai (p. 28). Atherton percebe, para de datilografar e ironicamente pergunta: “que tipo de barulho incomoda uma ostra?”⁹⁴. Mary não sabe a resposta e limita-se a perguntar se estava fazendo barulho. O close do rosto sorridente de Atherton evidencia seu sarcasmo. Ao apertar o nariz da filha, responde que “um barulho barulhento incomoda uma ostra”⁹⁵. Sem estar ciente da crítica irônica do pai, Mary fica feliz pelo carinho que recebeu: “os momentos em que ele me dava sua atenção eram mágicos...”⁹⁶

⁹³ Do original: “Frail gift, frail giver, frail blueveined child” (JOYCE, 1985, p. 69).

⁹⁴ Do original “what kind of a noise annoys an oyster?”. Este é o título de uma canção do músico americano Frank Crumit, lançada em 1930.

⁹⁵ Do original “A noisy noise annoys an oyster!” (p.28).

⁹⁶ Do original “His moments of full attention werw magical” (p.28).

(p.28). Em grande parte do tempo, Atherton continuava sendo um pai distante, raivoso, exigente, enquanto Mary tornava-se uma criança que agia com indignação, discutindo e provocando seu pai.

Figura 12: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – ironia e incompreensão



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.28.

Em outro momento, ao ser indagada por uma amiga da família, de forma carinhosa, se era uma “filhinha do papai”, Mary responde, irritadamente, que não. Atherton fica indignado com a atitude da filha e arrasta-a para casa, demonstrando sua raiva com uma

citação da peça *Rei Lear*, de Shakespeare: “ter um filho ingrato é uma dor mais aguda do que a mordedura da víbora”⁹⁷ (p.30). Da mesma forma, Joyce costumava criticar o comportamento de Lucia usando *Rei Lear* como referência: “não monte agora uma das suas cenas à *Rei Lear*. Nos mudaremos para Londres e acabou”⁹⁸ (p. 78).

Apesar de faltar muito à escola por conta de bronquites que eram provavelmente provocadas pela fumaça de carvão e de cigarro (p.32), Mary tinha excelentes notas escolares, e seu esforço era elogiado pelos professores. Seu pai desdenhava desse esforço: “em algum momento comecei a notar seu sarcasmo quando ele sorria”⁹⁹ (p.33). Para humilhar ainda mais a filha, Atherton cita um trecho de antigo poema popular medieval que inferioriza as mulheres: “de todas as criaturas as mulheres são as melhores: *cuius contrarium verum est*. E nos dá grande alegria estar entre elas. *Cuius contrarium verum est*”¹⁰⁰ (p.32). Ao perguntar o que significa a parte em latim, Mary recebe uma resposta sarcástica do pai, dizendo que não se supõe mesmo que ela deva saber. A ilustração mostra claramente as expressões de Atherton, que de sarcástico passa a adotar um ar assustador de uma imaginada superioridade, que culmina em um acesso de riso frente à decepção das mulheres da família. A expressão “*cuius contrarium verum est*” – que significa que o oposto é o verdadeiro – demonstra o machismo predominante na personalidade de Atherton.

Essa habilidade – ou estratégia – de recorrer a recursos metanarrativos para ilustrar situações de caráter retórico não era uma característica somente de Atherton, já que Mary também havia se acostumado a isso. Em sua adolescência no colégio católico, durante uma aula de biologia em que seu professor afirma que a contracepção é um grave pecado, Mary acaba em uma discussão onde ela ironiza sobre o trabalho que os espermatozoides levam para fecundar os óvulos: “Ou você é idiota ou muito perversa”¹⁰¹, indigna-se o professor. Nesse momento, Mary contextualiza a realidade a partir de uma citação de Joyce em *Ulysses*, onde o autor acusa a contracepção de ser “um crime contra a fecundidade”¹⁰² (p.

⁹⁷ Do original “How sharper than a serpent’s tooth it is to have a thankless child” (SHAKEASPEARE, 1994, Act 1, Scene 4, p. 49). Tradução de Artur de Sales e J. Costa Neves (SHAKEASPEARE, 1964, p. 173).

⁹⁸ Do original “Let’s not have one of your *King Lear* scenes. We’re moving to London and that’s that” (p.78)

⁹⁹ Do original “And then I started to hear sarcasm when he wasn’t smiling as well” (p.33)

¹⁰⁰ Do original: “Of all creatures women be best: *cuius contrarium verum est* And grete joy among them ys for it to be. *Cuius contrarium verum est*” (p. 32)

¹⁰¹ Do original “You are either stupid or very, very wicked!” (p.57)

¹⁰² Do original “a crime against fecundity”. A referência a *Ulysses* se dá pelo seu 14º capítulo, que é um longo debate sobre fertilidade. Bernardina Pinheiro, na sua tradução de *Ulysses*, comenta que “a paródia reside nas brincadeiras irreverentes e cínicas dos estudantes de medicina, reunidos na Maternidade, os quais se constituem em uma espécie de sacrilégio contra as pacientes, que, como o gado do sol, são símbolos da fertilidade [...] Joyce se refere a esse episódio como uma alegoria na qual Bloom é o espermatozoide, o hospital o ventre, a enfermeira

57), mesmo considerando-se ateu.

Ironicamente, em outro momento uma citação de Atherton desagrada Mary por fazer uma provável referência a Lucia. Ao ver o pai fazer uma alusão a *Finnegans wake* – “esta e aquela, dedo a dedo, giravam de um lado a outro. E as filhas do arco-íris voltaram a dançar: Winnie, Olive and Beatrice. Nelly and Ida, Amy and R...”¹⁰³ (p.85) – Mary se pergunta se as filhas do arco-íris que dançavam em seus sonhos eram as mesmas que faziam parte do grupo de dança de Lucia. Assim como Atherton, Joyce “sempre estava atento a sua filha dos olhos. E tomando nota de seus sonhos de bailarinas arco-íris”¹⁰⁴ (p. 58). Em um momento explosivo de ciúme, Mary mostra toda a indignação com seu pai e sua vida dedicada a Joyce: “e eu teria gostado que ele estivesse dando sua atenção à filha de Joyce? Não!!!”¹⁰⁵ (p.85).

4.5 A linguagem dos quadrinhos: uma leitura para *Dotter of her father's eyes*

Em *Dotter of her father's eyes*, a chegada do primeiro exemplar do livro *Ulysses* – da estação de trem de Lyon até as mãos de Joyce – é reconstituída em uma sequência imagética formada apenas por ilustrações (p.40). Para compreender a finalidade desse processo sequencial, é necessário que o leitor entenda as motivações de Joyce – que fazem alusão à sua exagerada superstição – que não acreditava que o livro chegaria a tempo do lançamento, pois um estranho havia sussurrado em seu ouvido que ele era “um escritor abominável” (p.39). A noção do tempo percorrido, acentuada pelos minutos estampados nos relógios ou descritos no texto, parecem ironizar a demorada produção das obras de Joyce: *Ulysses* demorou sete anos para ser produzido e publicado e *Finnegans Wake* demorou dezesseis anos.

o óvulo e Sthefen o embrião” (JOYCE, 2005, p. 867).

¹⁰³ Do original: “So and so, toe by toe, to and fro they go round. And the Rainbow girls dance back again: Winnie, Olive and Beatrice. Nelly and Ida, Amy and R...” (p. 85). Para Campos, em *Finnegans wake* “o motivo das sete filhas do arco-íris – ramificação do tema principal do princípio feminino, representado por ALP (Anna Livia Plurabelle) – exprime-se pela alusão às sete cores, desde a mera referência ao número 7 até as variações mais complexas em torno de cores e tons [...] A própria Anna Livia Plurabelle se manifesta através de uma infinita gama de variantes em torno de seu próprio nome” (2015, p.24).

¹⁰⁴ Do original “was Always watching his daddy's girl. And noting down his dreams about dancing rainbows” (p.58)

¹⁰⁵ Do original “And would I have liked to know he was giving his attention to James Joyce's daughter?” (p.85)

Figura 13: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – a chegada de *Ulysses*



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.40.

Nos quadrinhos, o preenchimento inferencial desses espaços que compõem a história e que ficam entre os quadros – aqui chamados de *continuum* ou sarjeta – é essencial. É nesse espaço que o leitor vai usar plenamente sua imaginação e completar, com suas inferências, a conexão entre um quadro e outro, formando uma sequência narrativa coerente. Em *Dotter of her father's eyes*, a exigência dessas inferências vai além da necessidade de montagem de apenas uma sequência lógica de movimento: é preciso que o leitor busque informações em outras fontes que não estão disponíveis na obra. Na própria trajetória autobiográfica de Mary, muitas passagens de quadros avançam muitos anos na sua vida, exigindo que o leitor faça a conexão entre o tempo que passou, preenchendo o que não foi mostrado. Como são passagens aparentemente tranquilas e rotineiras – a vida de casada, a criação dos filhos, etc – o leitor identifica-se e completa a história, com base nas poucas informações fornecidas pela autora.

Já a totalidade da complexa trajetória de vida de Lucia Joyce e sua família é apenas sugerida pelos quadros de *Dotter of her father's eyes*, criando-se a necessidade de fazer uma conexão com as informações disponíveis em outras obras biográficas de Joyce.

Citamos como exemplo a sua visão deficiente: Joyce sofria de irite, conjuntivite aguda e glaucoma incipiente. Depois da publicação de *Ulysses*, o problema nos seus olhos piorou. Em 1923, sofreu três operações na vista, incluindo duas iridectomias no olho esquerdo. Foram oito operações e, mesmo assim, quase ficou cego, tendo que usar um tapa-olho no lado esquerdo (ANDERSON, 1989, p.111). Na *graphic novel*, o tratamento textual é sutil com a situação, sugerindo a doença de Joyce quando Lucia aparentemente recebe o nome de Santa Luzia (Lucia), a padroeira dos cegos: “se foi isso, não bastou para salvar a visão de seu pai”¹⁰⁶ (p. 26).

Figura 14: Montagem de *Dotter of her father's eyes* com fotos históricas – Joyce e a cegueira



Fonte: Berenice Abbott (fotos) / Talbot e Talbot, 2012 (ilustrações).

Em *Dotter of her father's eyes*, vemos esse recorte imprescindível na história da família Joyce em detalhes visuais cruciais: Joyce depois da cirurgia, com uma bandagem, com o tapa-olhos, com os óculos especiais, etc. Todo o processo de perda de visão de Joyce está visualmente contemplado, mas exige que o leitor tenha conhecimento de sua história que não

¹⁰⁶ Do original “If so, it wasn’t enough to save her father’s eyesight” (p.26)

está descrita na *graphic novel*. Esse conhecimento se faz necessário porque a falta de visão de Joyce é fundamental na vida de Lucia, já que foi um dos motivos que fez com ela assumisse a tarefa de secretariar seu pai e ajudá-lo com os projetos literários. Joyce dependia então integralmente da sua menina dos olhos – ou da “filha dos olhos do pai” –, a única pessoa que ele confiava (ANDERSON, 1999, p. 120). As estreitas relações com a filha – trocavam cartas, ideias e segredos – criaram uma dependência para ambos, que despertou a inveja da própria mãe de Lucia. Segundo O’Brien (1999), Joyce era pai, médico e namorado e Lucia “não estava louca, simplesmente usava uma curiosa linguagem própria, a que ele criara em *Finnegans wake*” (p.168). Quando Joyce morreu – em 1941, depois de fazer uma cirurgia para tratar de uma úlcera – Lucia reclamou: “que faz ele embaixo do chão, aquele idiota? Quando vai se decidir a sair?” (O’BRIEN, 1999, p.169).

Portanto, assim como o próprio Joyce – que exige de seus leitores um conhecimento além do que está posto – *Dotter of her father’s eyes* pressupõe que o seu leitor esteja preparado para completar a história de Joyce com seus próprios esforços e conhecimentos. Dessa forma, a sarjeta/*continuum* apresentada pelos quadrinhos de *Dotter of her father’s eyes* é uma grande lacuna, um espaço gigantesco que, para ser transposto, exige muito mais inferências e conhecimentos do leitor.

4.5.1 As memórias datilografadas e as barreiras sequenciais

Em *Dotter of her father’s eyes*, o uso dos recursos visuais das onomatopeias são reduzidos, com poucas – mas precisas – aplicações em apenas em uma das instâncias temporais: nas memórias de infância de Mary. Nem a rigidez gráfica e colorida do tempo presente ou as sombrias passagens negras da biografia de Lucia recebem o acréscimo desse elemento constitutivo dos quadrinhos. Presentes de forma comedida nos momentos de maior conflito entre Mary e Atherton, as onomatopeias destacam de forma eficaz as brigas e desentendimentos de pai e filha. Graficamente ocupando um espaço de destaque, elas têm o claro objetivo de intensificar a cena dos quadrinhos, demonstrando o som e a intensidade das situações: CRASH! a bola quebra o vidro, separando as cenas como uma borda que limita o quadrinho, e o pronto surgimento do irritado pai, que estava em outro cômodo da casa, mostra que a intensidade do barulho foi ensurdecadora (p. 9); KNOCK! KNOCK! Mary bate

sutilmente à porta para avisar que está entrando - deixando clara a fraca intensidade da batida – mas acaba sendo agredida verbalmente como sempre (p.36); WHUMP! quando Atherton tenta ensinar matemática para a filha, ele perde a paciência com a falta de entendimento dela e mostra uma face raivosa e intimidadora, proferindo frases como “isso é estúpido” e “eu tenho vergonha de você” (p.35). O momento de explosão de raiva, onde ele joga fora os livros de Mary, é marcado pela expressão WHUMP! Em outro momento, quando Mary apenas chama o pai para o chá, ele novamente explode de raiva e joga seu livro na filha: “Eu já ouvi! Maldita seja!”¹⁰⁷. Nesse caso, não foi inserida a onomatopeia, mas ela está tão presente pela intensidade da ação que parece ser possível ouvir o barulho WHUMP! (p. 36).

As onomatopeias que representam os momentos dolorosos da relação de Mary e seu pai também recebem destaque: SLAM! o barulho da porta sendo fechada é constantemente retomado em *Dotter of her father's eyes*, seja no momento em Atherton expulsa a filha do seu escritório (p. 24), ou quando Mary bate a porta de seu quarto para avisar ao pai que estava descontente (p.29), ato que ao mesmo tempo simboliza uma forma de expressar seu ódio e uma forma de buscar o conforto de seu refúgio; SMACK! A representação do barulho de palmadas demonstra a agressividade das surras que Mary leva, tornando a ação mais dolorosa (p.7); SMACK! SMACK! SMACK! Mary desobedece e irrita seu pai, sendo que a sua intensa surra é apenas sugerida, já que vemos a repetição da mesma onomatopeia cobrindo inteiramente a porta fechada do quarto.

Mas a onomatopeia mais marcante, significativa e simbólica de *Dotter of her father's eyes* é a representação gráfica do som TAP TAP TAP TAP TAP das teclas da máquina de escrever (datilografar) de Atherton, que ilustrativamente movimenta-se pela casa, tornando-se o elemento que limita os quadros (p.10), prendendo as cenas que pareciam livres e integradas ao ambiente familiar. Representando um tipo de barreira quase intransponível, o TAP TAP TAP TAP TAP vai perseguir Mary por toda a infância, tornando-se um símbolo do distanciamento do pai: quando “ouvir” o som do seu trabalho, Mary precisa ficar distante, não podendo nem mesmo se aproximar do escritório, já que Atherton precisa se concentrar no seu livro sobre *Finnegans wake*. O exemplo do quanto essa barreira era gigantesca para Mary pode ser conferido nas sequências dos avisos sobre o chá: Mary chega no escritório e chama o pai para tomar chá, sendo muitas vezes ignorada ou agredida. A movimentação do pai, ilustrado pela grande quantidade de quadros que representam um lento passar de tempo,

¹⁰⁷ Do original “All right! I heard you, damn it!” (p.36)

aliado à opressão causada pela fumaça do cigarro e do barulho das teclas TAP TAP TAP TAP TAP (p.11), confirmam que esse era um mundo que Mary não tinha direito de invadir, nem mesmo com a melhor das intenções.

Figura 15: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – onomatopeias como barreira



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.11.

Mas se a representação gráfica do som das teclas da máquina de escrever de Atherton simboliza seu processo de trabalho contínuo, principalmente durante a produção do seu livro sobre *Finnegans wake*, o papel dos textos – na forma de recordatórios ou legendas –

em *Dotter of her father's eyes* assume a forma de texto literário como produto final. A partir de uma tipologia que reproduz a letra produzida pela máquina de escrever, a inclusão de textos não serve apenas como elemento descritivo, mas complementar à imagem, adotando uma linha literária ao representar longas “falas” e lembranças da narradora, que também atua como biógrafa. Essa aproximação visual com o livro literário pode ser vista principalmente nas páginas que contêm apenas uma ilustração, já que o “texto datilografado” relata informações que não estão descritas na imagem, obrigando que o leitor imagine – sem o auxílio das ilustrações – longos períodos da história. Nesse sentido, os balões não assumem maiores significações visuais e se dedicam exclusivamente a representar os diálogos e, por consequência, contribuir para a construção da personalidade das personagens.

Figura 16: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – o fim para Lucia



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.84.

Com relação à sua estrutura de composição de quadros, *Dotter of her father's eyes* apenas usa o estilo convencional de quadros – com uma borda bem definida, estabelecendo um claro limite a partir de sua moldura – apenas na instância temporal colorida, que remete ao presente (p.4). Isso parece denotar uma organização, um controle que sua vida está nos eixos, funcionando rotineiramente bem, de maneira padronizada, onde tudo é explicado didaticamente. Provavelmente, o uso de requadros bem definidos e organizados vai de encontro à personalidade atual de Mary, diferente da personalidade mostrada em suas memórias, que é representada por sequências ilustradas que misturam-se sem uma ordem lógica ou padronizada, que não a imposta pelo pai. Nesse sentido, podemos então imaginar que a Mary do tempo presente é tão metódica quanto seu pai, seguindo inclusive seus passos profissionais (p.15).

Tanto nos relatos biográficos de Lucia quanto nos relatos autobiográficos de Mary, a *graphic novel* não faz uso de requadros com molduras bem definidas. Em quase a totalidade das páginas percebe-se a ausência de borda: dessa forma, não há limitação de espaço para as ilustrações, que se mesclam na página inteira e se integram ao texto como elementos visuais, servindo às vezes como limite ou divisória, separando sequências de ação ou cenas distintas. Em algumas páginas, o tratamento dado à integração visual de texto e imagem chega a afastar-se das histórias em quadrinhos clássicas para assumir um perfil de livro ilustrado, onde os recordatórios são compostos por longos textos explicativos – sem a presença de balões – e a página reflete uma grande ilustração.

Figura 17: Montagem de *Dotter of her father's eyes* com foto histórica – a loucura de Lucia



Fonte: Fred Daniels (foto) / Talbot e Talbot, 2012, p.83 (ilustração).

Tomamos como exemplo o momento em que Lucia é internada (p.83): sem requadro ou qualquer outro elemento delimitador de espaço, as ilustrações se integram, refletindo a suposta loucura de Lucia pela desorganização dos elementos na página e pela significação das grades que repetem-se e da camisa de força. Nesse momento, podemos perceber que os movimentos que representam a loucura de Lucia são passos de sua dança contemporânea e incompreendida (figura 17), transpostos simbolicamente da realidade.

4.5.2 Tons biográficos: as cores e os detalhes da vida

Como mencionamos anteriormente, *Dotter of her father's eyes* divide-se em três momentos distintos – que nomeamos como instâncias temporais – que retratam recortes biográficos das vidas de Mary Talbot e Lucia Joyce. Cada instância temporal é marcada por um tipo de coloração específica: o *tempo colorido*, que mostra a vida de Mary na atualidade; o *tempo sépia*, que mostra as lembranças do passado de Mary a partir dos anos 50; e o *tempo negro*, que mostra o passado de Lucia e da família Joyce, a partir de 1907.

Nos primórdios dos quadrinhos, inicialmente a cor usada era o preto da tinta utilizada pelos jornais impressos. Com o tempo, começaram a ser aplicadas as cores primárias¹⁰⁸ e depois, com o uso total das cores, o universo interpretativo se expandiu. Para McCloud,

Em preto e branco, as ideias por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma. Em cores planas, as formas assumem mais significância. O mundo se torna um playground de forma e espaço. E, através de cores mais expressivas, os quadrinhos podem transmitir sensações que só a cor é capaz de proporcionar. (2007, p. 192)

O uso das cores nos quadrinhos depende da sua intenção na aplicação, podendo servir para que o leitor fique mais consciente da forma dos objetos, para expressar emoções ou um estado de espírito, para acrescentar profundidade a uma determinada cena, para causar determinadas sensações, para definir o ambiente ou para simplesmente representar a cor (MCCLLOUD, 2007, p. 189-191).

En *Dotter of her father's eyes* as cores são aplicadas em tons e nuances mais suavizados, obtidos pela técnica aquarelada. No *tempo colorido*, Mary estabelece uma realidade onde pode justificar suas lembranças sobre o passado. No *tempo negro*, os tons resultantes da cor preta, e suas variações em cinza predominam em toda a história de Lucia,

¹⁰⁸ Segundo McCloud (2007), “a tecnologia da reprodução em cores foi prevista em 1861, quando o físico escocês, sir James Clerk-Maxwell, isolou o que hoje chamamos de os *três aditivos primários*. Essas cores – a grosso modo *vermelho, azul e verde* – quando projetadas numa tela em várias combinações, podiam reproduzir todas as cores do espectro visível. Elas foram chamadas de aditivas porque, somadas, resultavam numa luz branca. Anos depois, o pianista francês Louis Ducos du Hauron teve a ideia de três primárias subtrativas. Essas cores – ciano, magenta e amarelo – também se misturam para produzir qualquer nuance do espectro visível. Só que, em vez de somar luz, elas fazem isso eliminando-a. O efeito subtrativo foi conseguido através de substâncias transparentes como celofane, vidro colorido, aquarelas, ou tinta de impressora” (p. 186/187).

podendo ser encarada como uma representação da difícil, miserável e conturbada vida da família Joyce. Da mesma forma, o traço cartunizado – mas realista – remete às antigas histórias em quadrinhos do início do século XX, onde as ilustrações destacavam-se pelos excessos de detalhes na sua composição, ressaltando o contraste entre luz e sombra.

Figura 18: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – as três instâncias temporais e suas cores



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.88/29/42.

Já no *tempo sépia*, os tons amarelados representam uma realidade envelhecida, que lentamente começa a ganhar contornos coloridos, como se representasse a passagem de um tempo enfraquecido para um tempo de esperanças, onde as cores começam a surgir em determinados lugares. Inicialmente, esse processo de colorização surge aos poucos, sendo restrito a pequenos objetos em determinadas situações, servindo para destacar detalhes específicos que o texto enumera como importantes. Por exemplo, para representar as dificuldades financeiras de uma época de racionamento: o precioso suco ganha a cor laranja, sendo oferecido apenas para Mary criança (p.5); a embalagem verde do chocolate se destaca, pois era uma exceção na rotina da família não ter dinheiro para comprar doces no mercado (p.12); nas prateleiras, as frutas são coloridas, pois a fruteira das memórias de Atherton precisa ser uma atividade destacada (p.21); a estátua com o coração de Cristo em vermelho, durante a Procissão de *Walking Day* (p.22), destaca a religiosidade de tempos difíceis.

Na complicada relação de Mary com seu pai, as cores também destacam

momentos e situações limites, onde detalhes separam os momentos alegres dos momentos difíceis: a visão dos peixes coloridos no aquário fascina Mary, quando ela consegue entrar no escritório “sagrado” do pai – “eu adorava quando me permitia entrar no seu *sanctum sanctorum*”¹⁰⁹ (p.24); as marcas amareladas dos incontáveis cigarros consumidos pelo pai apareciam por todos os cantos – na parede ao mover um quadro ou nos dedos amarelados onde Atherton repousava o cigarro – e faziam alusão às chaminés das fábricas e à sujeira insistente no rosto de Mary (p.25); e o cartaz vermelho no quarto de Mary, que limita a entrada de qualquer pessoa e é chamado pelo pai de “nova cota de grosseria” (p.33).

As cores também destacam o figurino de uma época em transição, identificando períodos cronológicos e regras institucionais, mas sempre apontando a evolução física e comportamental de Mary: para mostrar que era grande e adulta, Mary experimenta uma echarpe de pele de raposa (p.5), figurino diferente dos topes no cabelo e sapatos vermelhos que usava (p.7); na escola, o uniforme azul aparece em várias e inusitadas situações (p.56/57); no balé, Mary investe na sua primeira – e única – apresentação, vestindo um estranho traje verde; a cobrança por mais dedicação faz Mary abandonar o balé e optar pelos estudos, onde novamente destaca-se o uniforme azul (p.58).

Figura 19: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – os detalhes coloridos



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p 24.

¹⁰⁹ Do original “I loved being allowed in his sanctum sanctorum” (p.24)

No entanto, o tempo sépia das lembranças de Mary começa a ficar bem mais colorido quando ela conhece Bryan Talbot e os dois encontram-se sob os tons rosa de uma cerejeira em flor. A partir desse encontro, Mary destaca que há “um transbordamento de cores quando Bryan aparece”¹¹⁰ (p.60), ironizando que isso se deve unicamente aos esforços dele. Juntos, passam a adotar o estilo de vida hippie (p.68), com suas roupas coloridas que marcam o final dos anos 60. Atherton, como de costume, dirigia-se aos dois como “ciganos esfarrapados”, referindo-se a um trecho de uma canção folclórica escocesa chamada “Here come the raggle-taggle gypsies-o” (p.68). Aos poucos, o mundo de tons envelhecidos de Mary vai se colorindo, das gravatas e flores do casamento (p.70) ao cabelo pintado com hena (p. 85). No funeral de seu pai, as cores já predominam no ambiente, prenunciando o tempo colorido que encerra a sua história (p. 86).

4.5.3 Arqueoleitores visuais: a ilustração da realidade

As narrativas biográficas normalmente despertam um grande interesse no leitor por tratar-se de histórias de vida que retratam cotidianos, relações e situações recriadas a partir de experiências reais. Em *Dotter of her father's eyes*, a minuciosa reconstituição das épocas em que se passam os relatos biográficos de Mary e Lucia mostra a preocupação com os detalhes que validam essa representação da realidade, como fatos reais de conhecimento público, além objetos e situações simbólicas e icônicas de um período. Já nas páginas introdutórias da *graphic novel* encontramos fotografias dos rascunhos de Atherton durante a criação do seu livro *The books at the wake*: as fotos mostram as alterações no sumário do livro de Atherton – anotações escritas com caneta para o livro, mostrando um pouco do processo criativo e da própria incerteza da compreensão de *Finnegans wake*.

O uso de fotografias como representação – ou tentativa de validação – da realidade também serve para que o leitor tenha a confirmação e passe a ter credibilidade de que a história biográfica apresentada realmente tenha elementos de veracidade, independente da complexidade conceitual que a palavra “verdade” carrega. Em *Dotter of her father's eyes*, o uso de alguns elementos fotográficos serve para fazer uma transição do real fotografado para o real cartunizado, desenhado. Essa transição busca apontar um caminho que facilita a

¹¹⁰ Do original “bursts into colour when Bryan appears” (p.60)

identificação do leitor com o processo de cartunização das personagens, que adota uma técnica de desenho simplificada, mas preocupada com detalhes, tanto nas expressões das personagens quando na descrição dos ambientes. Podemos citar como exemplo a apresentação, no início da história, de uma fotografia de vários documentos que identificam James Atherton, mostrando datas, localizando no tempo e ligando os fatos à realidade.

Figura 20: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – foto, documentos e representação



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p 2/3.

Pela fotografia, o leitor automaticamente começa a acreditar no relato como real, ou pelo menos, que tem a intenção de reproduzir uma certa realidade a partir de uma representação de que os documentos são reais. Entre os documentos, temos o registro de identidade de Atherton, o cartão de segurança social e um documento com foto, datado de 1978. O documento assinado reflete a importância do nome e a foto já apresenta a caracterização da personagem. Numa transição do real fotográfico para o real cartunizado, vemos o mesmo documento se transformar em desenho e, na sequência ilustrada inicial da *graphic novel*, desencadear as lembranças de Mary (p.3), que resultam na revelação de suas memórias do passado. No final da história, Mary e Bryan posam em uma fotografia atual, confirmando para o leitor que realmente fazem parte da realidade apresentada nos quadrinhos.

A conexão com a fotografia também é usada para apresentar a realidade de Lucia Joyce e sua família: “paralelismos com Lucia Joyce? Crescemos em épocas diferentes. Naqueles tempos, as mulheres não podiam aspirar a muitas carreiras. Mas tinham uns chapéus

magníficos. Aqui está com sua tia Eva. Trieste, 1910”¹¹¹ (p. 16).

Figura 21: Montagem de *Dotter of her father’s eyes* e foto histórica – Lucia criança



Fonte: Foto de autoria desconhecida / Talbot e Talbot, 2012, p.16 (ilustração).

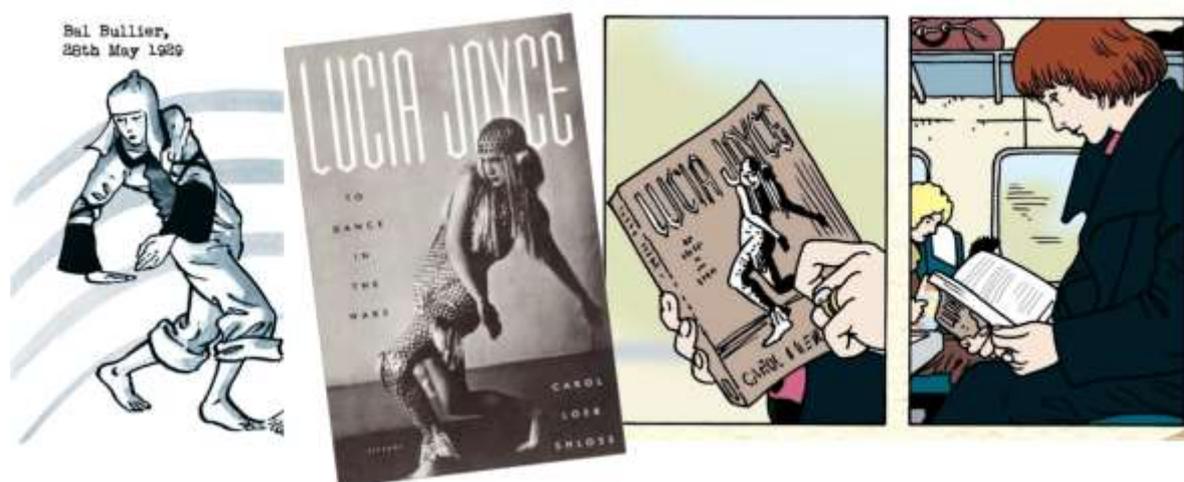
Da mesma forma, temos toda a paixão – e o aprendizado – de Lucia pela dança apoiados em elementos da realidade. Seus passos de dança contemporânea são baseados no estilo de dança naturalista criado pela dançarina Margaret Morris¹¹², que torna-se sua

¹¹¹ Do original “parallels with Lucia Joyce? We grew up in diferente eras. There were few careers for girls to aspire to in those days. Splendid hats, though. Here she is with her aunt Eva. Trieste 1910” (p.16).

¹¹² Os ideais de dança e saúde propostos por Margaret Morris são mantidos até hoje pelo *Margaret Morris Movement*, com adeptos no mundo inteiro. Disponível em <http://www.margaretmorrismovement.com/>

professora e mentora. Seus movimentos singulares durante a dança são reproduzidos em *Dotter of her father's eyes*, fazendo uma ligação direta com os registros fotográficos de suas apresentações, cuja foto mais famosa se tornou a capa do livro biográfico *Lucia Joyce: to dance in the wake*, de Carol Shloss.

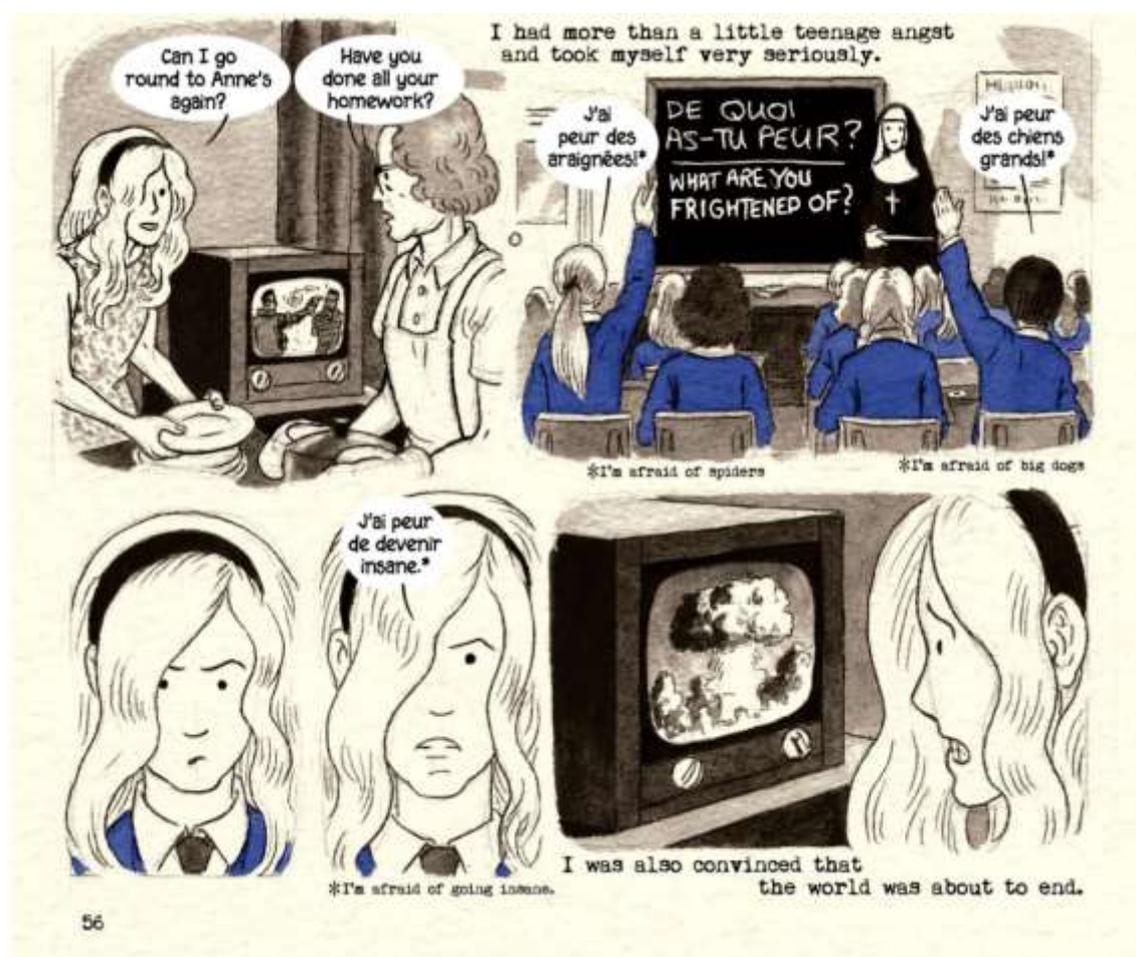
Figura 22: Montagem de *Dotter of her father's eyes* e foto – a biografia de Lucia Joyce



Fonte: capa do livro de Carol Shloss / Talbot e Talbot, 2012, p.63/4 (ilustração).

Durante toda a *graphic novel*, podemos acompanhar inúmeras imagens icônicas - na forma de cenas e situações reais e famosas - espalhadas sutilmente pelo cenário. Essas imagens servem para contextualizar o momento histórico e o próprio ambiente em que vivem as personagens. Por exemplo, durante uma conversa de Mary com sua mãe (p.56), vemos ao fundo da cena a televisão ligada, mostrando uma imagem que marcou a guerra do Vietnã: a fotografia “The execution”, de Eddie Adams, ganhadora do prêmio Pulitzer de 1969, mostra uma execução sumária – um soldado atirando na cabeça do prisioneiro – frente à uma câmera da TV NBC durante a guerra do Vietnã. A televisão também mostra outras cenas emblemáticas e sugestivas: a imagem de um cogumelo atômico, resultado das experiências da bomba atômica, assusta Mary com a iminente possibilidade do fim do mundo (p.56); a imagem dos protestos dos pacifistas contra a guerra marcam a ingenuidade de Mary (p.31); e o fascínio pela novidade até então proibida, quando a menina Mary vê televisão pela primeira vez – um desenho animado do marinheiro *Popeye*, personagem clássico dos quadrinhos criado por E. C. Segar em 1929 – comendo sanduíche de batatas fritas (p.13).

Figura 23: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – fatos históricos, realidade e televisão



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.56.

Em outra sequência de *Dotter of her father's eyes*, para demonstrar os interesses em comum de Bryan e Mary, que vinham de classes sociais diferentes – Bryan vinha de uma família protestante de classe trabalhadora e Mary de uma família católica de classe média – se faz uso de um quadro ilustrativo onde misturam-se figuras icônicas do cinema, da literatura, da música e da fotografia (p.61), o que serve também para lembrar ao leitor que a história continua ligada ao mundo real, inserindo elementos que representam essa realidade no final dos anos 60 e início dos anos 70.

No quadro, enquanto Bryan e Mary conversam alegremente na parte inferior, denotando movimento e passagem de tempo, na parte superior é apresentada uma sucessão de recortes de cenas famosas no cenário cultural: Clint Eastwood, identificado pelo seu figurino clássico em *Três homens em conflito*, filme de Sergio Leone (1966); *O Senhor dos Anéis*, livro

Alice no país das maravilhas, de Lewis Carrol. Além disso, os quadrinhos também aparecem como referência quando Mary escolhe livros – que costumava comprar com seu pai na loja de antiguidades –, e lê a “Punch Magazine”¹¹³, edição de 1888 (p.31). A “Punch Magazine” foi uma revista ilustrada britânica criada em 1841, sendo editada até 1922, e que ficou conhecida pelo seu conteúdo de humor e sátiras, tendo como destaque os cartoons políticos e sociais e as histórias em quadrinhos.

Podemos perceber outra referência de quadrinhos na biografia de Lucia, quando a família Joyce morava apertada em quarto de hotel barato em Paris. Como os materiais de trabalho de Joyce ocupavam todo o espaço do quarto, Lucia diverte-se lendo as revistas e jornais do pai, entre eles a história em quadrinhos *Gasoline Alley*, de Frank King, criada em 1918, e que mostrava o cotidiano de um grupo de amigos fanáticos por carros, até que um deles é obrigado a cuidar de um bebê abandonado na porta de sua casa (p.38).

Figura 25: Montagem de *Dotter of her father's eyes* – *Punch* e *Gasoline Alley*



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.38.

¹¹³ Disponível em <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=punch> e <http://www.punch.co.uk/about/>

Nesse caso, podemos pressupor que a escolha de *Gasoline Alley* para representar o contato de Lucia com os quadrinhos é também simbólica, já que a obra foi inovadora na época ao mostrar uma história em quadrinhos com continuidade em tempo real, fazendo com que suas personagens envelhecessem com o passar dos anos. Além disso, *Gasoline Alley*, nas suas edições dominicais, usava as cores como elemento narrativo e de definição de tempo, recurso semelhante ao adotado pela narrativa biográfica de *Dotter of her father's eyes*.

4.6 Metabiografia: reflexão, relações e colaboração

Em 1962, a escritora americana Sylvia Plath declama, na rádio BBC, o poema intitulado “Papai”: “papai, papai, seu desgraçado, acabou”¹¹⁴ (p.36). O poema, feito um pouco antes de Sylvia suicidar-se, em 1963, fala de uma garota com complexo de Electra e de seu pai que morreu quando ela pensava que ele fosse Deus. “O meu caiu de seu pedestal quando estava muito vivo”¹¹⁵ (p.36), afirma Mary, que se identifica com parte do poema de Sylvia.

Na relação conturbada com sua filha, em alguns momentos Atherton demonstra algum sinal de carinho ou reconhecimento. Como ela já estudava francês e espanhol, o pai avisa que a filha também deve estudar latim para poder entrar em uma “universidade decente”, como a Universidade de Cambridge. “No entanto, passariam quarenta anos antes que eu ficasse sabendo de sua frustrada ambição de ir para Cambridge”¹¹⁶ (p.61). Como não teve oportunidade de estudar na universidade de seus sonhos, Atherton transferiu seu desejo para a filha: estudar em Cambridge era uma forma de elogiá-la.

Essa relação de conflito direto – e de certa forma de interdependência - entre pai e filha só parece perder força no momento em que surge a figura de Bryan, o namorado de Mary que sempre pensava em casamento (p.61). Quando Atherton presenteia a filha com um colar de ouro que gira formando a frase “eu te amo” (p.69), Bryan fica enciumado e afirma que é ele quem a deseja (p. 69). Coincidentemente, é nesse ponto que a história de *Dotter of her father's eyes* passa mais rápido, criando espaços entre os quadros para serem preenchidos com a imaginação de uma vida inteira: casamento, filhos, morte do pai e da mãe, envelhecimento, retorno às memórias, lembranças, catarse. A necessidade de Mary retomar a

¹¹⁴ Do poema original “Daddy”, publicado no livro *Ariel*: “Daddy, daddy, you bastard. I’m through”. (PLATH, 2007, p. 152)

¹¹⁵ Do original “Mine came down from that pedestal while he was still very much alive” (p.36)

¹¹⁶ Do original “It was a full forty years before I learned of his thwarted ambition to attend Cambridge” (p.61)

sua própria história, a partir da obsessão do pai pela força do nome de Joyce, é também uma forma de buscar um reconhecimento tardio, que não obteve de forma completa e significativa quando seu pai estava presente.

Figura 26: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – o casamento de Mary e Bryan



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.70.

Mary atua como autora, narradora e personagem, segundo o pacto autobiográfico de Lejeune (2008). No entanto, devemos considerar que, dentro das regras do pacto, Bryan também deveria ser considerado autor, narrador e personagem: autor porque ele cria toda a narrativa visual da *graphic novel*, revelando a sua interpretação da vida de Mary através das ilustrações; narrador porque ele elabora o ritmo e a dinâmica visual dos relatos biográficos,

decidindo o que e quando mostrar e criando os espaços necessários para que o leitor preencha com suas inferências; e personagem porque ele faz parte da biografia de Mary, surgindo para mudar os rumos da sua história, tornando-se o seu apoio e o seu complemento, narrando seu próprio casamento, o nascimento de seus filhos e seu envelhecimento ao lado de sua parceira, Mary.

Mais do que isso, Bryan é provavelmente o motivo de *Dotter of her father's eyes* ter se tornado uma narrativa biográfica em quadrinhos. Sua experiência na área quadrinística certamente foi decisiva para que Mary optasse contar suas memórias através de uma história em quadrinhos, já que ela não havia lançado trabalho semelhante. Na relação de colaboração entre os dois, é possível contar uma história, desenvolver uma narrativa complexificada, onde o hibridismo dos quadrinhos se mescla com a linguagem literária, resultando em ideias diferenciadas para uma análise biográfica.

Mary, leitora voraz que lia seus livros sob os lençóis da cama usando uma lanterna (p. 13), descreve sobre seus livros favoritos na infância: livros sobre ballet, contos de fadas, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol e *O leão, a buxa e o guarda-roupas* (As crônicas de Nárnia), de C. S. Lewis Mary. No entanto, como os livros não são mencionados textualmente, mas são reproduzidos visualmente pelas ilustrações, Mary reclama para o leitor que Bryan acrescentou disfarçadamente nas lembranças dela o livro favorito dele – *The observer's book of pond life* – que trata das lagoas selvagens. Em outro momento, ao descrever sua vida escolar, Mary também reclama para o leitor a respeito da ilustração que Bryan criou, que mostra-a sentada ao lado de um menino: “este é um outro erro de Bryan. Na minha escola, os meninos sentavam-se de um lado da classe e as meninas em outro. Sempre”¹¹⁷ (p.18). Mary chega inclusive a questionar porque as imagens das lembranças dela são mais coloridas quando Bryan se autorepresenta. O que podemos verificar é um entendimento entre Mary e Bryan, que resulta numa relação de colaboração mais do que eficiente para a narrativa, seja metalinguística ou metabiográfica.

¹¹⁷ Do original “Bryan’s wrong again. In my school boys were seated on one side of the classroom, the girls on the other. Always” (p.18).

Figura 27: Trecho de *Dotter of her father's eyes* – os livros da infância



Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.14.

Nessa possibilidade metabiográfica de *Dotter of her father's eyes*, que extrapola seus limites relacionais entre biógrafos e biografados, encontramos então várias possibilidades de interpretação. Ao mesmo tempo em que apresenta sua autobiografia, Mary precisa se colocar como a biógrafa de Lucia. No entanto, sua versão dos fatos é uma adaptação de uma obra biográfica escrita por Carol Shloss, que já é polêmica por omitir situações, discordar de outras biografias e apontar situações comumente rejeitadas pela crítica especializada, como as referências ao processo criativo de *Finnegans wake*. Ao mesmo tempo, Mary precisa que o leitor conheça mais sobre a complicada vida de Joyce e suas motivações, pois o nome de Joyce é uma parte imprescindível da vida de todas as personagens da história. Mary também precisa ser a biografa do seu próprio pai, Atherton, pois sua história e suas relações também são indispensáveis para o leitor. Por outro lado, Mary também precisa centrar sua atenção no que seria o coração narrativo de *Dotter of her father's eyes*: sua capacidade de costurar todos esses elementos narrativos biográficos com as obras de Joyce, que formam a base referencial dessa história em quadrinhos. Tudo isso sem esquecer que temos Bryan Talbot como o biógrafo visual de todos os envolvidos, chegando a se autorepresentar na história e a interferir nas memórias de Mary.

O resultado final é um relato biográfico que é cortado e influenciado por outros tantos recortes biográficos, como se a vida fosse realmente uma teia de relações infinita. A

união entre Mary e Bryan, que poderia corresponder à união entre o texto e a imagem – na linguagem dos quadrinhos – é essencial para uma melhor compreensão de todos esses recortes biográficos. Atuando como metabiógrafos, Mary e Bryan apresentam uma história que se baseia numa estrutura híbrida, onde diversas linguagens se cruzam e se integram, criando novas possibilidades de construção biográfica e diminuindo as fronteiras entre as narrativas, sejam elas biográficas, literárias ou em quadrinhos.

Nessa análise da obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, encontramos um grande número de elementos que permitem realizar uma auto-reflexão a partir de uma proposta metabiográfica. Como sugere seu prefixo meta, esse processo biográfico proporciona a relação reflexiva entre biógrafo e biografado e se utiliza dessa relação para montar uma base comparativa, referencial, para descrever a própria autobiografia de Mary. Ou seja, através do olhar sobre a vida do outro, a autora compõe e descreve a sua própria vida. De certa forma, Mary tenta justificar sua identidade através da história do outro, no caso, contando a história de Lucia Joyce, onde parece buscar um ponto de equilíbrio para que sua própria vida seja equiparada, julgada e avaliada pelos leitores, mesmo que essa seja uma justificativa destacadamente negada (p. 15). A dualidade das afirmações de Mary pode ser constatada no encontro com suas amigas, no refeitório da universidade onde trabalha, visualmente representada por um cartaz de união estudantil colado na parede. Ao ser indagada pela amigas sobre o livro que lê, Mary revela que é a biografia de Lucia Joyce, escrita por Carol Shloss. Ao revelar a grande coincidência, comenta que seus pais também se chamam “Nora e Jim” – como os pais de Lucia Joyce – e revela que seu pai era professor de literatura, especialista nas obras de Joyce. Ao ser perguntada sobre os possíveis paralelos entre as histórias, Mary afirma: “espero que não. Ela passou quase toda a sua vida em instituições mentais” (p.15). “Pois é bem como esse lugar. E você se encaixa tão bem aqui”¹¹⁸ (p. 15), respondem as amigas, brincando ironicamente com uma ambiguidade que permeia todas as histórias de vida em *Dotter of her father's eyes*.

¹¹⁸ Dos originais: “I bloody hope not! She spent most of her life in mental institutions”; “Just like this place, then! Andy ou fit in so well!” (p.15)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“– Sr. Joyce, eu li que você é um farol da experimentação modernista!
– O que eu escrevo é a vida, senhorita Morris”

(TALBOT; TALBOT, 2012, p.46)¹¹⁹

No último quadro de *Dotter of her father's eyes*, Mary conversa com Bryan sobre a coincidência de encontrar um documento com a foto de seu pai, o que levou-a a recordar de seu passado. Bryan pergunta então de onde vem a frase “meu frio frenético feerível pai”, pronunciada por Mary. A página posterior – uma montagem fotográfica de alguns objetos pessoais que encerra a *graphic novel* – traz um trecho final da canção *Finnegan's wake* – “não é verdade o que eu disse? Muita diversão no despertar de Finnegan”¹²⁰ – que é sutilmente disposta sobre um cartão de identificação de James Atherton usado na Universidade de Liverpool e sobre a última página do livro *Finnegans wake*, de James Joyce, onde visualiza-se a frase “triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai”¹²¹. Essa repetição permite ao leitor retornar à sequência de quadinhos que inicia a história de *Dotter of her father's eyes*, onde Mary encontra o documento de seu pai – coincidentemente no dia do aniversário de Joyce – que a faz lembrar da citação de *Finnegans wake*: “Meu frio frenético feerível pai”. Essa situação, repetida em uma mesma sequência de quadinhos tanto no início quanto no fim da *graphic novel*, parece indicar um desenvolvimento cíclico da história autobiográfica contada por Mary, o que nos remete diretamente à estrutura montada por ciclos – uma das características do livro *Finnegans wake* – que tem a sua última frase sugerindo a leitura da primeira página novamente: “No *Finnegans wake*, a sentença final (*A way a lone a last a loved a long the*) tem continuação na primeira do romance (*riverrun past Eve and Adam's*)” (CAMPOS, 2015, p.22). Segundo Campos, esse é um “esquema circular, da narrativa que propõem um retorno sobre si mesma” (p.22). Para Schüler,

¹¹⁹ Do original: “Mr. Joyce, I have read that you're a beacon of Modernist experimentation! What writ eis life, Mrs Morris” (p.46)

¹²⁰ Do original: “Isn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake” (TALBOT; TALBOT, 2012, p.89).

¹²¹ Do original “sad and veary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father [...] (JOYCE, 628:1-2). Tradução de Augusto Campos (CAMPOS, 2015, p.20).

[...] *riverrun* em minúscula evoca a última sentença do livro. *A way a lone a last a loved a long the*, numa de suas possibilidades de leitura: “longe solitário um último amado continuamente o rio (corrente)”. *riverrun* é o fluir do livro (*run* – inscrição, *rune* – escrita misteriosa), um rio em contínua transformação, o fluir de corpo feminino a regenerar o universo. As águas, velhas no fim, remoçam no princípio. (Schüler, p.90)

Percebemos então que esse movimento cíclico está presente tanto em *Dotter of her father's eyes* quanto em *Finnegans wake*, como se as águas do “riverrum” (composição das palavras *river*/rio + *run*/correr) de James Joyce corresse livremente, em um eterno ciclo, indo e vindo, em um fluxo contínuo como todas as coisas, sempre sendo retomadas e costuradas, pois assim é a vida escrita e descrita por Joyce. Uma vida representada por obras que questionam padrões estéticos, desafiam conceitos literários pré-estabelecidos e hibridizam linguagens, mas que nunca deixam de evidenciar uma estreita ligação com elementos que aproximam-nas da realidade, principalmente quando consideramos que o autor utilizava-se de inúmeros relatos autobiográficos para estruturá-las. Ao analisar o processo criativo de Joyce, podemos perceber que era recorrente a (re)criação de situações biográficas e de personagens baseados em membros de sua família e em seus amigos, muitas vezes mantendo as características e o nome “real” da personagem. Também é recorrente a utilização de seu texto literário como forma de vingar-se de seus opositores e inimigos, (re)criando personagens específicos que fatalmente receberiam punições e humilhações em suas histórias. Nesse sentido, muitos fatos de sua vida viraram matéria-prima para suas histórias: um encontro ainda criança com um “velhote tarado” às margens do Rio Liffey serviu de base para o conto “An encounter”, publicado no livro *Dublinenses* (ANDERSON, 1989, p.8); no mesmo livro, a amiga Eveline, filha do vizinho Ned Thornton (que aparece no conto “Grace” de *Dublinenses* e também em *Ulysses*) empresta seu nome e sua personalidade para o conto “Eveline”, onde é revelado seu dilema real de ir embora com seu amado ou ficar em Dublin cuidando da família; seus tios Willian e John “Red” Murray aparecem como Alphy e Joe no conto “Clay”, de *Dublinenses*, sendo que “Red” Murray também aparece sob seu próprio nome em *Ulysses* e Willian também é lembrado como Richie Goulding em *Ulysses* e como o bêbado Farrington em “Counterparts”, outro conto de *Dublinenses* (ANDERSON, 1989, p.12); uma parte da família de sua mãe é representada em “The dead” e “The sisters”, ambos contos de *Dublinenses*; sua relação amorosa com a aluna Amalia Popper foi registrada de forma romântica em poemas de *Pomas, um tostão cada (Pomes Penyeach)* e em *Giacomo Joyce*, onde parodia sua “própria paixão romântica comparando-a às conquistas de Giacomo

Casanova” (ANDERSON, 1989, p.80); entre outros incontáveis recortes de seu próprio cotidiano. Além disso, o seu medo real de ser traído por sua companheira Nora se tornou a base da jornada de Leopold Bloom em *Ulysses* – fato relatado em suas várias biografias – e a suas relações familiares foram contadas de forma autobiográfica em *O retrato do artista quando jovem*, onde assume o alter ego de Stephen Dedalus. Ou seja, as obras de Joyce muitas vezes confundem-se com sua própria realidade e o próprio escritor faz questão de deixar claro essa aproximação e esse reconhecimento.

Dessa forma, percebemos então que as questões biográficas permeiam a literatura de maneira sutil. O uso de elementos biográficos em obras relevantes de autores como James Joyce já antecipavam a importância que os estudos biográficos alcançariam nos dias de hoje, com um interesse crescente que aumenta gradativamente a partir de obras que entregam ao leitor ou espectador mais do que uma simples ordem cronológica de eventos sobre a vida de alguém, como criticava Bourdieu (1996). Mais do que representar uma trajetória de vida, a narrativa biográfica acaba por se tornar uma referência importante de épocas, comportamentos e relações sociais, sempre espelhando o momento presente a partir da experiências de memórias do passado. Uma característica acentuada pelas narrativas contemporâneas, que misturam-se e hibridizam-se para gerar novas linguagens e novas possibilidades de contar histórias.

Nesse contexto, podemos afirmar que as narrativas biográficas em quadrinhos apresentam um terreno fértil para o desenvolvimento de histórias baseadas na vida cotidiana, apoiadas principalmente em seu apelo que mescla elementos imagéticos e textuais dispostos de maneira sequencial, interpretando a dinâmica do movimento de forma diferente do proposto por outras linguagens, como a do cinema. No entanto, a própria narrativa dos quadrinhos sofre com uma indefinição de sua proposta estrutural, sendo ainda considerada como um recurso comercial direcionado em grande parte a um público essencialmente infantil, um argumento que claramente recria estereótipos antigos e ignora o reconhecimento e o espaço conquistados pelos quadrinhos na atualidade.

Baseado na importância dos processos narrativos para o desenvolvimento humano e social, esse estudo busca clarificar um espaço de reestruturação dos quadrinhos com o intuito de valorizar suas propostas artísticas. A partir de uma contextualização histórica, inicialmente buscamos mostrar a tendência dos quadrinhos em proporcionar uma leitura fácil e descompromissada de reflexão. Com base em proposições de Barthes (1990) sobre os

sentidos persuasivos da imagem e sua relação com o texto – mais precisamente as funções de *ancrage* e *relois* –, buscamos mostrar que essa predominância imagética nos quadrinhos, quando notadamente forçada por objetivos comerciais e mercadológicos, assume um papel explicativo persuasivo, mas que acaba por restringir e controlar seus vários sentidos e significados, tornando-se uma forma mais simplificada de compreensão e entendimento. Isso resulta em uma padronização, caracterizada por uma explicação simplificada da imagem – que tem seus múltiplos significados limitados pelo sentido escolhido previamente pelo autor –, o que torna a leitura mais esquemática, fácil e rápida, mas com uma exigência menor de reflexão.

Em contrapartida, verificamos que as histórias em quadrinhos se afastam dessas narrativas de estruturas padronizadas – de sentido pré-estabelecido pela imagem – quando passam a ter mais intensamente uma *relação de colaboração* ou complementaridade entre texto e imagem. Dessa forma, surge uma integração que tem capacidade de propor a liberdade de produção de sentido tanto do texto quanto da imagem, possibilitando ao leitor inúmeras opções para construir sua interpretação conforme suas inferências e interesses intelectuais. Isso permite o crescimento de histórias em quadrinhos pensadas para uma estrutura de arcos narrativos mais longos e profundos, apoiados no equilíbrio de uma *densidade narrativa* mais elaborada que, como já comentado anteriormente, exige uma sofisticação criativa, baseada na qualidade do conteúdo apresentado, na profundidade emocional obtida e na complexidade intelectual alcançada.

Para contextualizarmos essas estruturas narrativas dos quadrinhos, exemplificamos a formação de prováveis características infantis e comerciais e apresentamos uma recente conceitualização de quadrinhos artísticos com um padrão de exigências inferenciais mais adultas, discutindo a conceitualização de *graphic novel* como definição atual desses quadrinhos. Dentro desse conceito de quadrinhos mais adultos e reflexivos, apontamos como referência as narrativas biográficas em quadrinhos que, no momento em que passam a recriar ou representar a realidade a partir das experiências de vida, começam a ocupar espaços de destaque, principalmente sendo reconhecidas em premiações literárias e jornalísticas.

Como a análise das narrativas biográficas em quadrinhos ainda é incipiente, recorreremos a conceitos sobre biografia e autobiografia utilizados normalmente na literatura, ajustando-os a realidade híbrida da linguagem dos quadrinhos. De forma geral, tratamos questões como pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008), ilusão biográfica (BOURDIEU,

1996), espaço biográfico (ARFUCH, 2010) e as questões relativas à necessidade de distanciamento do biógrafo e biografado e as consequência de uma possível aproximação demasiada entre ambos. Portanto, como alternativa de construção biográfica, optamos por analisar nosso objeto de estudo – a *graphic novel* *Dotter of her father's eyes* – a partir da ótica da metabiografia, sugerida por Vilas Boas (2008), que destaca que a relação entre vida e obra é uma relação reflexiva e não apenas uma relação funcional de causa e efeito. Dessa forma, se as relações são de natureza reflexiva em todo o processo biográfico, é natural afirmar que elas afetam diretamente as decisões pessoais dos envolvidos, interferindo nos resultados da interpretação e da compreensão do contexto biográfico.

É nesse ponto que atentamos para a nossa análise da obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*. Afirmar que a autora Mary Talbot se propõe apenas a apresentar uma autobiografia dentro de um molde cronológico convencional seria desconsiderar que a obra utiliza princípios da metanarrativa e da metalinguagem – onde narrativa e linguagem relacionam-se com elas mesmas e com outras narrativas e linguagens – para aplicar um sentido de reflexão crítica tanto a sua vida quanto à vida de vários outros envolvidos, como seu pai James Atherton, o escritor James Joyce e sua filha Lucia Joyce. Usando o conceito de metabiografia, destacamos as inúmeras linguagens presentes na obra – literária, biográfica e dos quadrinhos – que resultam em uma costura de várias narrativas biográficas que vão além do convencional, revelando que a compreensão biográfica também envolve um desenvolvimento emocional, até mesmo afetivo, pois somos afetados pelo resultado da interação com o outro e, muitas vezes, até mesmo pela reflexão de nossos próprios atos, resultantes de nossa autocrítica.

Se Joyce constantemente se baseava em recortes de vidas – sua e de outras pessoas – para aproximar suas obras literárias da realidade, Mary se apoia nas obras de Joyce, construindo uma base sólida e referencial para retratar a sua realidade pelos quadrinhos. Nesse caso, tanto as obras de Joyce quanto o próprio escritor se tornam elementos que aproximam-se da realidade e que conferem credibilidade à autobiografia de Mary, principalmente no momento em que tornam-se o fio condutor de várias histórias biográficas relatadas por ela. Por isso, em *Dotter of her father's eyes*, a vida de biógrafos e biografados relacionam-se também com suas obras, as realizações inevitáveis de qualquer vida, compondo uma única aventura (VILAS BOAS, 2006, p.2), onde os cenários confundem-se e onde várias histórias cruzam-se e complementam-se.

Dentre essas histórias, temos a biografia de Lucia Joyce, que tinha na fama de seu pai uma pesada carga a ser carregada e por ele acaba abandonando a dança e a própria sanidade. Comovida pela trágica história de Lucia, a biógrafa Carol Shloss escreve o livro *Lucia Joyce: to dance in the wake*, onde ultrapassa a fronteira da biografia, aproximando-se emocionalmente de Lucia, compadecendo-se de seu sofrimento e apropriando-se de passagens de vida até hoje não confirmadas de forma documental. Para Shloss, a vida de Lucia é uma sucessão de desastres capitaneados pelos pais e a sua “loucura” foi o preço a pagar pela criação de *Finnegans Wake*. Mary Talbot, ao ler o livro de Shloss (p. 4), encontra no nome e na obra de James Joyce a mesma barreira emocional que enfrentou na sua infância e juventude. Encantada pela triste história da filha incompreendida de Joyce, Mary resolve contar sua autobiografia – usando a linguagem em quadrinhos – traçando um paralelo entre sua vida e a da Lucia, adaptada do livro de Shloss. Desse encontro de duas vidas – e dois mundos distintos –, Mary parece buscar um momento catártico que justifique as relações conturbadas entre pais e filhas, ligados pelo complexo processo de criação literária e pela força do nome e da obra de Joyce.

Evocando o pacto autobiográfico proposto por Lejeune (2008), Mary assume-se como autora, narradora e personagem e passa a moldar James Atherton como antagonista da sua história, ao mesmo tempo que tenta justificar as ações de seu pai pela obsessão que ele tinha por Joyce. Atherton, durante todos os anos em que esteve dedicado à desvendar os conceitos e referências de *Finnegans Wake*, deixou de lado sua família, tendo Mary como alvo preferencial de momentos explosivos de raiva e de humilhação. Dessa forma, podemos imaginar que a obra literária de Joyce foi uma barreira à felicidade familiar de Mary e sua descoberta sobre a trágica vida de Lucia, igualmente prejudicada pelas mesmas barreiras, faz com que encontre um paralelo para seu sofrimento: Lucia passava pela mesma situação e elas, tão parecidas e ao mesmo tempo tão diferentes, eram mulheres em meio ao mundo machista, representado violentamente pelas figuras paternas, que tinham na intelectualidade literária uma forma de opressão. A reflexão sobre essas relações estão presentes nos conceitos de Lacan (1985) – também estudioso de Joyce – sobre os complexos familiares, principalmente nas ideias do *complexo de intrusão*, que versa sobre o ciúme do irmão preferido pela figura paterna: “o papel traumatizante do irmão, no sentido neutro, é, pois, constituído por sua intrusão” (LACAN, 1985, p.39). No caso de Mary, Joyce provavelmente era nomeado e considerado – por ela – como o filho primogênito, o preferido de Atherton, o

intruso rival que transformava-a na filha preterida. Como a atenção do seu pai era dada exclusivamente a Joyce, Mary sentia o peso dessa escolha, transformando Joyce em uma barreira durante toda a sua vida e resultando em uma obsessiva necessidade de provar constantemente para o pai que era capaz de ser mais do que uma simples menina ingênua, um “baby tuckoo”.

Em meio a essa pluralidade de relações presentes em *Dotter of her father's eyes*, a leitura metabiográfica realizada por Bryan Talbot a partir da narrativa dos quadrinhos tem uma função estrutural. Através de sua visão imagética – integrada ao texto de Mary – Bryan atua como um potencial biógrafo e pincela recortes da vida de todos os envolvidos nessa teia biográfica extensa, costurando as histórias de vida em um caminho coerente com a realidade autobiográfica proposta por Mary. Isso é possível graças à utilização de recursos gráficos característicos da linguagem dos quadrinhos, como a divisão visual do tempo e do espaço por padrões de cores, que chamamos aqui de instâncias temporais. Essas instâncias separam as histórias por cores e tons específicos, mostrando diversos avanços biográficos ou relatos contados de forma cronológica, facilitando o reconhecimento visual imediato e possibilitando que cada história, mesmo contada por trechos recortados, não seja confundida pelo leitor. Da mesma forma, Bryan cria elementos visuais para as barreiras sonoras e psicológicas impostas por Atherton, quando esse isola-se de seu mundo familiar através de portas e onomatopeias, que representam seu trabalho e seu descaso.

Outro recurso utilizado é a composição caricatural – mas realista – que busca na representação do rosto dos personagens e de suas características físicas uma referência baseada na realidade das personagens. Já a reconstrução de relações, situações e eventos reais e sua devida comparação com elementos popularmente conhecidos – como filmes, livros e fotos – serve como uma prova visual para que o leitor recorde e acredite que está diante de um elemento que compõe um relato baseado na realidade. Por fim, outro recurso igualmente desenvolvido é a opção de deixar o *continuum* (ou sarjeta) – o espaço de continuidade que faz a ligação entre os quadros – estimular livremente a imaginação do leitor em longos períodos sem informações. Ou seja, é opção dos autores deixar que a vida e a obra das personagens, contempladas em outros canais diversos e diferentes, falem mais alto do que as informações citadas explicitamente na história em quadrinhos. Assim, é preciso que o leitor busque mais informações para inferir de forma mais adequada em uma narrativa cheia de referências e citações, onde tudo está à espera de interpretações e não de explicações.

Nessa narrativa metabiográfica em quadrinhos que é *Dotter of her father's eyes*, podemos concluir que as personagens buscam contar suas próprias histórias através da identidade do outro, mesclando as fronteiras entre biografia e autobiografia. Ou seja, contando a história de Lucia, Mary acha um ponto de equilíbrio para que sua própria vida – representada por suas motivações pessoais e relações – seja talvez compreendida pelo leitor. Nesse sentido, ao manter uma empatia óbvia com Lucia, é possível dizer que Mary sofre uma certa transformação pessoal, modificando seu mundo autobiográfico no momento em que envolve-se emotivamente com o universo biográfico de Lucia, que acredita estar, de certa forma, ligado e equiparado ao seu. Mesmo afirmando que as distâncias entre esses universos biográficos existem (p.17), Mary ultrapassa as barreiras biográficas convencionais, construindo sua identidade a partir da relação imaginada com Lucia, dividida injustamente com Joyce e vivida sob a sombra paterna de Atherton.

Assim é a vida descrita – e ilustrada – tanto pelo outro quanto por nós mesmos: um ciclo marcado pelas relações pessoais, um “riverrun continuum” onde a compreensão dos fatos é uma constante (auto)reflexão de detalhes relevantes e, principalmente, interpretações.

“Given! A way a lone a last a loved a long the”

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGOSTINI, Angelo. **As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora**: os primeiros quadrinhos brasileiros. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Para ler Finnegans Wake de James Joyce**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Um passarinho. In: MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 2000.
- ATHERTON, James S. **Books at the wake**: a study of literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake. New York: Viking Press, 1959.
- BARTHES, Roland; et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BOLTON, Lesley. **O Livro completo da mitologia clássica**. São Paulo: Madras, 2004.
- BORGES, Renata Farhat; VERGUEIRO, Waldomiro. Classic Illustrated: o legado de um projeto cultural. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015.

CAGNIN, Antônio Luiz. **As Histórias em Quadrinhos de Angelo Agostini**. Publicado em: revista Phenix. Rio de Janeiro: Clube dos Quadrinhos (Cluq), 1996.

CAMPOS, Augusto & Haroldo. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Augusto. **Poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

CARDOSO, Athos Eichler. Considerações sobre a edição. In: AGOSTINI, Angelo. **As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2012.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ: conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2011.

CHINEN, Nobu; RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro. Literatura em quadrinhos no Brasil: uma área em expansão. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, memória e realidade textual**. Trabalho apresentado no Congresso Anual da Intercom, 2004. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/72812213007608718479513534658721171188.pdf>>

COSTA, Ana C. F. **Estabilidade e instabilidade no Finnegans Wake de James Joyce**. Dissertação de Mestrado apresentada na Universidade do Paraná. Defesa e aprovação em 2014. Disponível em <<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/36265/R%20-%20D%20-%20ANA%20CAROLINE%20FERREIRA%20COSTA.pdf?sequence=1>>

DERRIDA, Jacques. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur. **riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- DOMINGOS, A. C. M. **Literatura e Internet**. Apresentação em Semana de Letras PUCRS – O cotidiano das letras; setembro de 2011. Disponível em <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/anamunari.pdf>>
- DOMINGOS, A.C.M; CARDOSO, José Arlei. **Webcomic e hiperleitura**. Trabalho apresentado no Congresso Intercom, 2015. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3888-1.pdf>>
- DORFMAN, Ariel; JOFRÉ, Manuel. **Super-Homem e seus Amigos do Peito**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para Ler o Pato Donald: Comunicação de Massa e Colonialismo**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Ed. USP, 2009.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Ed. USP, 1974.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. **A misteriosa chama da rainha Loana: romance ilustrado**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ECO, Umberto. **A literatura contra o efêmero**. Publicado em 18/02/2001, Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, p.12-14. Disponível em <<http://biblioteca.folha.com.br/1/02/2001021801.html>> . Acesso em 10/04/2015.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas: princípios e práticas da linguagem dos quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.
- EISNER, Will. **Um contrato com Deus**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- EISNER, Will. **No coração da tempestade**. São Paulo: Abril Jovem, 1995.
- ELLMANN, Richard. **James Joyce**. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982.
- ELLMANN, Richard. Introdução. In: JOYCE, James. **Giacomo Joyce**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FELLINI, Federico. **Eu sou um grande mentiroso: entrevista a Damien Pettigrew**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FELLINI, Federico; MANARA, Milo. **Viagem a Tulum - Parte 1**. São Paulo: Globo, 1991.

FELLINI, Federico; MANARA, Milo. **Viagem a Tulum** - Parte 2. São Paulo: Globo, 1992.

FELLINI, Federico; MANARA, Milo. **Viagem a Tulum** - Parte 3. São Paulo: Globo, 1992.

FREITAS, J. M. M. **A menina que era a menina dos olhos de seu pai**. Publicado em: Revista Caligrama - Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Vol. 1. No 2. 2005. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/viewFile/64436/67097>>

FREUD, Sigmund. **O ego e o id e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAI, Eunice Terezinha Piazza. **Narrativas e conhecimento**. Publicado em: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Vol. 5. N° 2. 2009.

GALINDO, Caetano W. Nota do tradutor. In: JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GARCIA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GEHRING, Wes D. **Laurel & Hardy: a bio-bibliography**. Connecticut (EUA): Greenwood, 1990.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUERINI, Andreia; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (org.). **Pescando imagens com rede textual: HQ como tradução**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

JOYCE, James. **A portrait of the artist as a Young man**. England: Cox & Wyman, 1996.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém: Volume 1**. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém: Volume 2**. Tradução de Donaldo Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**: Volume 3. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**: Volume 4. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**: Volume 5. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

JOYCE, James. **Giacomo Joyce**. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

JOYCE, James. **Pomas, um tostão cada**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2001.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

KLEIST, Reinhard; **Castro**. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e Coerência**. São Paulo: Cortes Editora, 1989.

KUNZLE, David. **Father of the comics strip: Rodolphe Töpffer**. Mississippi: Ed. University Press of Mississippi, 2007.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAIA, Sérgio. **Os escritos fora de si**: Joyce, Lacan e a loucura. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAIA, Sérgio. **O artista e a obra**: o caso James Joyce. Publicado em: Ornicar? Digital, Revue électronique multilingue de psychanalyse publié à Paris. N° 243. Junho de 2003. Disponível em <<http://www.wapol.org/ornicar/articles/lsr0076.htm>>

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- LINDEN, Sophie Van der. **Para Ler o Livro Ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUCENA JR, Alberto. **Arte da animação: técnica e estética através da história**. São Paulo: Senac, 2002.
- LUIZ, Lucio (Org.). **Os quadrinhos na era digital: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa**. São Paulo: Marsupial, 2013.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). **Histórias em quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1985a.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe. **O que é Histórias em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce**. 2003.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MAQUIAVEL, Nicolau. **A mandrágora**. São Paulo: Peixoto, 2004.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M.Books, 2005.
- MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos**. São Paulo: M.Books, 2012.
- MCCLLOUD, Scott. **Desenhando os Quadrinhos**. São Paulo: M.Books, 2007.
- MILLIGAN, Peter; EWINS, Brett. **Skreemer**. São Paulo: Abril Jovem, 1990.
- MORIN, Violette. A historieta cômica. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Ed. UnB, 2013.
- MOYA, Álvaro de. Era uma vez um menino amarelo... In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MOYA, Álvaro de. **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOLLICA, Vincenzo. Prefácio. In: FELLINI, Federico; MANARA, Milo. **Viagem a Tulum - Parte 1**. São Paulo: Globo, 1991.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck: O Futuro da Narrativa no Ciberespaço**. São Paulo: Unesp, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). **riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 2. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Cristina. Quadrinhos, literatura e um jogo intertextual. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

PAIM, Augusto Machado. **A fotografia na história em quadrinhos**. Publicado em: Letrônica - revista digital do Programa de Pós-Graduação em Letras PUCRS. Vol. 6. No 1, p. 369-387, 2013. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/13391/10124>>

PLATÃO. **A república**. Tradução de Anna Lia Amaral De Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, SP: Verus, 2007.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. **Narrativas comunicacionais complexificadas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012.

PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. Uma narrativa sobre um caminho de pesquisa. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. **Narrativas comunicacionais complexificadas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012.

PICCININ, Fabiana. O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio. **Narrativas comunicacionais complexificadas**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012.

PIROTA, Cristina. Palimpsestos machadianos: adaptações para os quadrinhos da obra O Alienista. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. Graphic Novel, narrativa gráfica, novela gráfica ou romance gráfico: terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014.

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

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **Muito além dos quadrinhos: análises e**

reflexões sobre a 9ª arte. São Paulo: Devir, 2009

RAMOS, Paulo. **Tiras, gênero e hipergênero**: como os três conceitos se processam nas histórias em quadrinhos? Publicado em: VI Siget – Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais, Natal/RN, 16 a 19 de agosto de 2011. Disponível em <[http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20\(UNIFESP\).pdf](http://www.cchla.ufrn.br/visiget/pgs/pt/anais/Artigos/Paulo%20Ramos%20(UNIFESP).pdf)>

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (org). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. Literatura portuguesa: textualidade e intertextualidade. In: ORMEZZANO, Graciela; BARBOSA, Márcia Helena S. (Org). **Questões de Intertextualidade**. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2005.

RIDOLFI, Roberto. **Biografia de Nicolau Maquiavel**. São Paulo: Musa Editora, 2003.

RODRIGUES, Vinícius da Silva. Hibridização e autonomia: os potenciais da narrativa gráfica na formação do leitor literário. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2000.

ROSETO, Jose N. **Las cinco relaciones dialógicas entre el texto e la imagen dentro del álbum ilustrado**. Bogotá: Colombia, 2010. Disponível em : <http://www.anniemate.com/ilustradorescolombianos/documentos/doc/LAS_CINCO_RELACIONES_DIALOGICAS-JOSE%20ROSETO.pdf>

SACCO, Joe. **Notas sobre Gaza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SACCO, Joe. **Omelete entrevista Joe Sacco**. Publicado em: site Omelete, julho 2011a. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/joe-sacco-entrevista/#.VCv73yldVsu>>

SACCO, Joe. **Palestina**: edição especial. São Paulo: Conrad, 2011b.

SAID, Edward. Homenagem a Joe Sacco. In: SACCO, Joe. **Palestina**: edição especial. São Paulo: Conrad, 2011.

SANTOS, Roberto Elízio dos. **HQ de humor no Brasil**: variações da visão cômica dos quadrinhos brasileiros. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHLOSS, C.L. **Lucia Joyce**: to dance in the wake. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 2003.

SCANDOLARA, Adriano. **O Finnegan's Wake de James Joyce**: incompreensibilidade, pluralidade de sentidos e proximidade com a poesia. Publicado em: Signo - revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UNISC - RS. Vol. 37. No 62, p. 279-294, 2012.

SCHÜLER, Donaldo. Introdução. In: JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**. Livro I. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner**: um sonhador nos quadrinhos. Tradução Érico Assis. 1. Ed. São Paulo: Globo, 2013.

SKIERKA, Volker. Balançando na rede com Fidel Castro. In: KLEIST, Reinhard; **Castro**. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.

SHAKEASPEARE, William. **King Lear**. England: Penguin Books, 1994.

SHAKEASPEARE, William. **Macbeth - Rei Lear**. Tradução de Artur de Sales e J. Costa neves. São Paulo: Brasileira, 1964.

SILVEIRA, Mauro César; QUEIROZ, Natália Costa. **O New York World, de Joseph Pulitzer**. Artigo apresentado no 9º Encontro Nacional de História da Mídia em maio de 2013. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-do-jornalismo/o-new-york-world-de-joseph-pulitzer>>

SOUZA JÚNIOR, Juscelino Neco. **O discurso autobiográfico nos quadrinhos**: uma arqueologia do eu na obra de Robert Crumb e Angeli. Tese de doutorado apresentada na Escola de Comunicação e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo. Fevereiro de 2015. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-18052015-162634/publico/JuscelinoNecodeSouzaJunior.pdf>>

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TALBOT, Mary M.; TALBOT, Bryan. **Dotter of her father's eyes**. London: Jonathan Cape, 2012.

THE BEATLES. **Antologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo; CHINEN, Nobu (Org.). **Os pioneiros na pesquisa de histórias em quadrinhos no Brasil**. São Paulo: Criativo, 2013.

VERGUEIRO, Waldomiro. Os quadrinhos: a valorização (e desvendamento) da linguagem das histórias em quadrinhos. In: CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos**: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias & biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: UNESP, 2008.

VILAS BOAS, Sergio. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico**. Tese de doutorado apresentada na Escola de Comunicação e Artes – ECA, da Universidade de São Paulo. Defesa e aprovação em 2006. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp031645.pdf>>

VILAS BOAS, Sergio. **Vida que é arte**. São Paulo: UNESP, 2008. Disponível em <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/16285786/vida-que-e-arte-o-biografo-pode-interpretar-a-vida-de-seu->>>

VILAS BOAS, Sergio. **Metabiografia e arte**: um problema de aproximação. Publicado em: Revista Comunicarte. Campinas (SP), v.20, n° 26, p. 73-89, 2003.

VOLLI, Hugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Loyola, 2008.

WAINBERG, Jacques Alkalai. **Império das palavras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

ZENI, Lielson. Adaptação em quadrinhos como tradução. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (org.). **Quadrinhos e literatura**: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura infantil e o leitor**. São Paulo: Ática, 1987.

C268n**Cardoso, José Arlei**

Narrativas biográficas em quadrinhos: o caso *Dotter of her Father's Eyes* / José Arlei Cardoso. – 2016.

178 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Demétrio de Azeredo Soster.

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Fabiana Piccinin.

1. História em quadrinhos – História e crítica. I. Soster, Demétrio de Azeredo. II. Piccinin, Fabiana. III. Título.

Bibliotecária responsável: Edi Focking - CRB 10/1197