



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas
Sociais
Doutorado em Literatura e outras Artes

MARIA ALINE DE ANDRADE CORREIA

ARTEFATOS LITERÁRIOS TORNADOS IMAGENS: a
Imagética Romanesca como poética das imagens narrativas em
romances gráficos

Brasília, DF
Fevereiro de 2022

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
Doutorado em Literatura e outras Artes

MARIA ALINE DE ANDRADE CORREIA

**ARTEFATOS LITERÁRIOS TORNADOS IMAGENS: a
Imagética Romanesca como poética das imagens narrativas em
romances gráficos**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Brasília, DF
Fevereiro de 2022

C824

Correia, Maria Aline de Andrade
ARTEFATOS LITERÁRIOS TORNADOS IMAGENS: a Imagética
Romanesca como poética das imagens narrativas em
romances gráficos / Maria Aline de Andrade Correia;
orientador Sidney Barbosa. -- Brasília, 2022.
336 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Quadrinhos. 2. Romance gráfico. 3. Imagética
romanesca. 4. Literariedade iconotextual. 5. Afiguração
pictórica. I. Barbosa, Sidney, orient. II. Título.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais
Doutorado em Literatura e outras Artes

TESE:

**ARTEFATOS LITERÁRIOS TORNADOS IMAGENS: a
Imagética Romanesca como a poética das imagens narrativas em
romances gráficos**

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL – UnB) – Presidente

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho (TEL – UnB) – Titular

Profa. Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima (Colegiado de Letras – UFNT) – Titular

Prof. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos (UESPI e UEMA) – Titular

Prof. Dr. Maria da Glória Magalhães dos Reis (TEL – UNB) – Suplente

Brasília, DF
Fevereiro de 2022

AGRADECIMENTOS

A todos os deuses, orixás e seres sobrenaturais existentes.

Houve vários obstáculos a serem superados para esta pesquisa e para a escrita desta tese (para muito além daqueles já esperados), e a maioria deles só foram transpostos pela ajuda de familiares, de amigos e da compreensão inestimável relegada a mim na orientação do Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Superamos todos juntos uma epidemia mundial que levou a vida de muitas pessoas desde 2019, e pessoalmente sofri e estou superando alguns acometimentos de saúde física e mental graves. Não sei como seria o meio até o fim desse processo sem o auxílio da ciência por meio dos médicos que me acompanham até agora. Um viva à psicologia e à psiquiatria atuais!

Não citarei os nomes de pessoas que foram e são importantes para mim, pois há o grave risco de esquecer alguém nesse fim de processo escritural. Aqueles que têm o meu afeto mais íntimo estão carinhosamente guardados dentro de mim, próximos ou distantes geograficamente: vocês fizeram parte dessa minha realização.

Agradeço imensamente aos professores que fizeram parte da nossa banca, pois tenho consciência dos seus esforços em tirarem um tempinho do nosso, mais que merecido, descanso para abrilhantarem com o seu conhecimento a defesa desta tese.

“O romance encontra-se no limite da linguagem literária acabada e predominante e da contradição de linguagens extraliterárias do plurilingüismo; ele tanto serve às tendências centralizadoras da nova linguagem literária em formação (com suas normas gramaticais, estilísticas e ideológicas) como, ao contrário, o romance luta pela renovação da linguagem literária envelhecida, por conta daqueles extratos da língua nacional, que permaneceram (mais ou menos) fora da influência centralizadora e unificadora da norma artístico-ideológica da linguagem literária dominante. A consciência literária e linguística do romance, nos tempos modernos, sentindo-se no limiar de uma divergência literária e extraliterária, igualmente sente-se no limiar do tempo: de modo particularmente sensível ela sente o tempo na linguagem, a sua mudança, o envelhecimento e a renovação da linguagem, o seu passado e o seu futuro” (BAKHTIN, 2010, p. 384).

“Contar histórias com imagens existia desde a pré-história, quando histórias de caça eram documentadas em pinturas rupestres. [...] De fato, antes que a alfabetização se estendesse além das classes privilegiadas, as imagens eram uma maneira eficaz de comunicar informações”¹ (VERSACI, 2007, p. 07, nossa tradução).

¹ No original: “Storytelling with pictures existed as early as pre-history, when tales of the hunt were documented in cave-paintings. [...] In fact, before literacy extended beyond the privileged classes, pictures were an effective way to communicate information [...]” (VERSACI, 2007, p. 07).

RESUMO

A partir do final do século XX e início do XXI, o mundo ocidental, de forma geral, tem sofrido constantes e grandes influências no seu modo de fazer literatura, impulsionadas tanto pelo modo de ver o mundo (que se modifica a todo instante) quanto pela revolução tecnológica e digital que presenciamos até os dias atuais. Essas evoluções têm impelido não somente uma literatura calcada no verbal, mas principalmente outros fazeres narrativos que prezam pelas imagens narrativas em seus elementos composicionais mais essenciais, como acontece com os romances gráficos de nossos dias. A partir dessas reflexões, nossa pesquisa demonstra como os elementos desses objetos de pesquisa estão inter-relacionando-se, tanto em seu escopo verbal (quando estiver presente) quanto imagético, para a criação de literariedades iconotextuais e de afigurações pictóricas (que são próprias de textos com características dialógicas). Para esses certames, utilizamos a metodologia da crítica dialógica, a partir de autores como Bakhtin e Luciano Ponzio, conjuntamente aos estudiosos de quadrinhos que concorreram para os nossos desenvolvimentos, como Groensteen, Alary, Cirne, Chinen, Vergueiro, Ramos entre outros. Com o estabelecimento do fato de que as relações entre os elementos de constituição de um romance gráfico para a construção de seus sentidos são singulares e complexas, propomos como neologia o termo **Imagética Romanesca** para a denominação dessas inter-relações de sentidos quando providas de características dialógicas. Para que a imagética romanesca fosse demonstrada, nosso *corpus* foi constituído pelo romance gráfico espanhol *Berço de corvos* (2010), da autoria de Zaragoza e Plà, instituído aqui como nosso estudo de caso. Como leituras complementares às possibilidades da imagética romanesca, trazemos as obras *Cais* (2016), da autoria de Janaína de Luna e Pedro Cobiaco, *A guerra do reino divino* (2001), de Jô Oliveira, e as três obras mudas de Suzy Lee, *Onda* (2008), *Espelho* (2009) e *Sombra* (2010). Assim esperamos demonstrar que a imagética romanesca possa ser entendida como a poética das imagens narrativas em romances gráficos atuais, a qual demonstre os seus possíveis fatores de literariedade em obras de arte como o são os romances gráficos de nossos dias.

Palavras-chave: quadrinhos; romance gráfico; literariedade iconotextual; afiguração pictórica; imagética romanesca.

ABSTRACT

From the end of the 20th century and beginning of the 21st century, the western world, in general, has suffered constant and great influences in its way of writing literature, driven both by the way of seeing the world (which is changing all the time) and for the technological and digital revolution that we are witnessing to the present day. These evolutions have driven not only a literature based on the verbal, but mainly other narrative actions that value narrative images in their most essential compositional elements, as happens with the graphic novels of our days. Based on these reflections, our research demonstrates how the elements of these research objects are interrelated, both in their verbal (when it is present) and in their imagery scope, for the creation of iconotextual literacies and pictorial figurations (which are typical of texts with dialogic characteristics). For these events, we used the methodology of dialogical criticism, from authors such as Bakhtin and Luciano Ponzio, with the comic book scholars who contributed to our developments, such as Groensteen, Alary, Cirne, Chinen, Vergueiro, Ramos, among others. With the establishment of the fact that the relations between the constituent elements of a graphic novel for the construction of its meanings are singular and complex, we propose as a neology the term **Romanesque Imagery** for the denomination of these interrelationships of meanings when provided with dialogical characteristics. In order for the romanesque imagery to be demonstrated, our corpus was constituted by the Spanish graphic novel *Crows cradle* (2010), by Zaragoza and Plà, instituted here as our case study. As complementary readings to the possibilities of the romanesque imagery, we bring the works *Cais* (2016), by Janaína de Luna and Pedro Cobiaco, *A Guerra do Reino Divino* (2001), by Jô Oliveira, and the three silent works by Suzy Lee, *Onda* (2008), *Espelho* (2009) and *Sombra* (2010). Thus, we hope to demonstrate that the romanesque imagery can be understood as the poetics of narrative images in current graphic novels, which demonstrates its possible factors of literariness in works of art such as the graphic novels of our days.

Keywords: comics; graphic novel; iconotextual literacy; pictorial figuration; romanesque imagery.

RESUMEN

Desde finales del siglo XX y principios del XXI, el mundo occidental, en general, ha sufrido constantes y grandes influencias en su forma de escribir la literatura, impulsada tanto por la forma de ver el mundo (que está cambiando todo el tiempo) y por la revolución tecnológica y digital de la que somos testigos en la actualidad. Estas evoluciones han impulsado no solo una literatura basada en lo verbal, sino principalmente otras acciones narrativas que valoran las imágenes narrativas en sus elementos compositivos más esenciales, como ocurre con las novelas gráficas de nuestros días. A partir de estas reflexiones, nuestra investigación demuestra cómo los elementos de estos objetos de investigación se interrelacionan, tanto en su alcance verbal (cuando están presentes) como en su alcance de imágenes, para la creación de literariedades iconotextuales y figuraciones pictóricas (que son típicas de textos con características dialógicas). Para estos eventos utilizamos la metodología de la crítica dialógica, de autores como Bajtin y Luciano Ponzio, junto a los estudiosos del cómic que contribuyeron a nuestros desarrollos, como Groensteen, Alary, Cirne, Chinen, Vergueiro, Ramos, entre otros. Con el establecimiento de que las relaciones entre los elementos constitutivos de una novela gráfica para la construcción de sus significados son singulares y complejas, proponemos como neología el término *Imaginería Románica* para la denominación de estas interrelaciones de significados cuando se les dota de características dialógicas. Para demostrar la imaginería románica, nuestro *corpus* estuvo constituido por la novela gráfica española *Cuna de cuervos* (2010), de Zaragoza y Plà, instituida aquí como nuestro caso de estudio. Como lecturas complementarias a las posibilidades de la imaginería románica, traemos las obras *Cais* (2016), de Janaína de Luna y Pedro Cobiaco, *A Guerra do Reino Divino* (2001), de Jô Oliveira, y las tres obras mudas de Suzy Lee, *Onda* (2008), *Espelho* (2009) y *Sombra* (2010). Así, esperamos demostrar que la imaginería románica puede entenderse como la poética de las imágenes narrativas en la novela gráfica actual, lo que demuestra sus posibles factores de literariedad en obras de arte como la novela gráfica de nuestros días.

Palabras clave: cómics; novela gráfica; literariedad iconotextual; figuración pictórica; imaginería románica.

RESUMÉ

Depuis la fin du 20^e siècle et le début du 21^e siècle, le monde occidental, en général, a subi des influences constantes et importantes dans sa façon d'écrire la littérature, tirée à la fois par la façon de voir le monde (qui change tout le temps) et pour la révolution technologique et numérique à laquelle nous assistons aujourd'hui. Ces évolutions ont conduit non seulement à une littérature basée sur le verbal, mais surtout à d'autres actions narratives qui valorisent les images narratives dans leurs éléments de composition les plus essentiels, comme c'est le cas avec les romans graphiques de nos jours. À partir de ces réflexions, notre recherche montre comment les éléments de ces objets de recherche sont interdépendants, tant dans leur portée verbale (lorsqu'elle est présente) que dans leur portée imagée, pour la création de littérarités iconotextuelles et de figurations picturales (qui sont typiques de textes à caractère dialogique). Pour ces événements, nous avons utilisé la méthodologie de la critique dialogique, d'auteurs tels que Bakhtin et Luciano Ponzio, ainsi que les spécialistes de la bande dessinée qui ont contribué à nos développements, tels que Groensteen, Alary, Cirne, Chinen, Vergueiro, Ramos, entre autres. Avec l'établissement du fait que les relations entre les éléments constitutifs d'un roman graphique pour la construction de ses sens sont singulières et complexes, nous proposons comme néologie le terme ***Imagerie Romanesque*** pour la dénomination de ces interrelations de sens lorsqu'elles sont dotées de caractéristiques dialogiques. Afin que l'imagerie romanesque soit démontrée, notre corpus a été constitué par le roman graphique espagnol *Berço de corvos* (2010), de Saragoza et Plà, institué ici comme notre étude de cas. Comme lectures complémentaires aux possibilités de l'imagerie romanesque, nous apportons les œuvres *Cais* (2016), de Janáina de Luna et Pedro Cobiaco, *A Guerra do Reino Divino* (2001), de Jô Oliveira, et les trois œuvres muettes de Suzy Lee, *Onda* (2008), *Espelho* (2009) et *Sombra* (2010). Ainsi, nous espérons démontrer que l'imagerie romanesque peut être comprise comme la poétique des images narratives dans les romans graphiques actuels, ce qui démontre ses possibles facteurs de littérarité dans les œuvres d'art telles que les romans graphiques de nos jours.

Mots-clés: bande dessinée; roman graphique; littérarité iconotextuelle; figuration picturale; l'imagerie romanesque.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Três trabalhos experimentais de Killoffer para o grupo OuBaPo. Escher in Comics: Killoffer's OuBaPo Works.....	68
Figura 2 – Imagem de Jimbo. Adventures in Paradise (1988) de Gary Panter.....	80
Figura 3 – Jimmy Corrigan (2000) de Chris Ware.....	83
Figura 4 – Exemplo de vinhetas ou quadrinhos em Adeus, tristeza.....	119
Figura 5 – Exemplo de balões de fala em Persépolis (sétima página em Véu).....	121
Figura 6 – Uso dos recordatórios em Adeus, tristeza.....	122
Figura 7 – Uso de onomatopeias em Luke Cage noir.....	123
Figura 8 – As sarjetas aqui servem como tempo para separar as falas da personagem e um de seus pensamentos no último quadro (sétima página em Véu).....	124
Figura 9 – Linhas cinéticas representando o movimento da água ao redor do corpo da mulher.	124
Figura 10 – Linhas cinéticas representando o movimento das hélices do ventilador ou do ar movimentado ao seu redor.....	125
Figura 11 – Metáfora visual em Cais.....	125
Figura 12 – Metáfora visual em A guerra do Reino Divino.....	126
Figura 13 – Diagramação em página de Maus.....	127
Figura 14 – Página de abertura de Maus de Art Spiegelman.....	128
Figura 15 – Página de abertura de Jubiabá de Spacca.....	128
Figura 16 – Sequências de ações em página de Guerra do Reino Divino.....	129
Figura 17 – Enquadramentos mais panorâmicos em Morte e vida Severina.....	130
Figura 18 – Enquadramento em close-up em Alias.....	130
Figura 19 – Tomada de cima (plongée) em Morte e vida severina.....	131
Figura 20 – Tomada de baixo (contre-plongée) em Luke Cage noir.....	132
Figura 21 – Passagem mais lenta do tempo em Cais.....	133
Figura 22 – Passagem mais dinâmica do tempo em Jubiabá.....	134
Figura 23 – Tela O grito, de 1893, do pintor Edward Munch.....	139
Figura 24 – Usos expressivos de linhas e traços em quadrinhos e romances gráficos.....	140
Figura 25 – Uso de uma paleta mais subjetiva no desenho de Jean Giraud Moebius.....	142
Figura 26 – Quadro O beijo de Gustav Klint.....	153
Figura 27 – Capa de Berço de corvos (2010).....	154
Figura 28 – Imagem da escultura Pietà, de Michelangelo.....	155
Figura 29 – Afiguração pictórica da Pietà em Berço de corvos.....	155

Figura 30 – Pintura Mona Lisa (La Gioconda) de Leonardo da Vinci.....	155
Figura 31 – Rosto da mulher representado como uma afiguração pictórica da pintura de Mona Lisa em página inteira de BC.....	155
Figura 32 – Palavras em caixa alta em BC.....	161
Figura 33 – Falas do garoto em balões retangulares e falas da protagonista em balões ovais.	165
Figura 34 – Diferenças no letreamento da voz narrativa em 2ª pessoa, da morte e da mulher.	166
Figura 35 – Página em preto-e-branco de BC. Fonte: Zaragoza Página colorida de BC.....	169
Figura 36 – Capa de Onda.....	180
Figura 37 – Margem como separação dos espaços narrativos em página dupla de Onda.....	181
Figura 38 – Página dupla de Onda.....	181
Figura 39 – Página dupla de Onda.....	182
Figura 40 – Quarta capa de Espelho.....	184
Figura 41 – Quadro La Reproduction interdite (1937) de René Magritte.....	184
Figura 42 – A dobra da encadernação do livro como espelho.....	185
Figura 43 – Decalcomania ao centro das páginas.....	186
Figura 44 – Página dupla das guardas iniciais com as réplicas em miniaturas de decalcomania.	187
Figura 45 – O auge das emoções infantis representadas na decalcomania.....	188
Figura 46 – Parte do corpo da menina e sua duplicata reaparecendo na página dupla.....	189
Figura 47 – A menina e sua duplicata representadas de forma autônoma em cada página.....	189
Figura 48 – A menina e o espelho quebrado.....	190
Figura 49 – Décima página dupla de Espelho.....	192
Figura 50 – Sétima página dupla de Sombra.....	192
Figura 51 – Um dos quadrinhos de Picasso expostos na exposição Picasso et la bande dessinée.....	198
Figura 52 – Capa dos quadrinhos Solidaridad con El Popus de 1977.....	205
Figura 53 – Capa de uma das edições de Madriz.....	208
Figura 54 – Capa do livro Realidades de humo, de María Zaragoza; ilustração de Dídac Plà.	215
Figura 55 – “Pedi clemência, mas não me importo de ficar na prisão. Disseram que eu tinha sofrido um transtorno mental temporário, mas isso não é verdade. Talvez naquele momento tenha sido um impulso, mas posso garantir a quem quiser me perguntar – ninguém me pergunta – que aconteceu como eu já tinha sonhado”.1 Desenho de Dídac Plà e texto de María Zaragoza, nossa tradução.....	216

Figura 56 – "Se Peter Steele (Tipo O Negativo) voltasse à vida, na Madri dos anos 80..." Desenho de Dídac Plà e texto de María Zaragoza, nossa tradução.....	217
Figura 57 – Página de Berço de Corvos.....	228
Figura 58 – Trecho de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, em página negra, da composição em página dupla no início de Cuna de cuervos, de Zaragoza e Plà.....	231
Figura 59 – A mulher como par romântico do garoto em página de Berço de corvos.....	233
Figura 60 – Imagem da mulher nua em página de Berço de corvos.....	236
Figura 61 – Página de Berço de corvos, onde se vê traços quase "rascunhados" e angulosidades na forma das personagens.....	239
Figura 62 – O berço de corvos no lugar do coração da mulher junto a imagens explícitas de sexo e do corpo da mulher.....	240
Figura 63 – Margens e enquadramentos irregulares na cor preta.....	243
Figura 64 – Margens e enquadramentos irregulares na cor preta.....	244
Figura 65 – Página dupla, sem enquadramentos, com fundo do ambiente em toda a página.	245
Figura 66 – Página dupla, sem enquadramento e cor da página como fundo do ambiente...	245
Figura 67 – Requadro em que há uma releitura intertextual da escultura "Pietà" de Michelangelo.....	251
Figura 68 – Mulher vomitando no banheiro e amparada pelo garoto.....	254
Figura 69 – Página com a metade acima colorida e a metade abaixo em preto-e-branco, como a simulação de rascunhos pela metade. Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 19.....	258
Figura 70 – Página dupla de Berço de corvos.....	260
Figura 71 – Diálogos travados entre a mulher e a morte.....	261
Figura 72 – Página de Berço de corvos.....	263
Figura 73 – Diálogos travados entre a mulher e o garoto em página dupla.....	265
Figura 74 – Requadro de BC em tons mais pastéis no fundo e cores mais harmonizadas no conjunto da composição.....	269
Figura 75 – Esboço externo do rosto da mulher (em tracejados azuis).....	270
Figura 76 – Diálogos entre a mulher e o garoto.....	272
Figura 77 – Representação de Quixote e Sancho pela personagem do garoto.....	275
Figura 78 – Representação de Quixote e Sancho pela personagem do garoto.....	275
Figura 79 – Capa de Berço de corvos, tradução brasileira.....	278
Figura 80 – Página de respiro de Berço de corvos.....	279
Figura 81 – Corvos saindo pelo olho queimado da mulher.....	281
Figura 82 – Corvos saindo pelo olho queimado da mulher.....	281
Figura 83 – Página de Berço de corvos.....	283
Figura 84 – Sorriso grotesco da mulher.....	284
Figura 85 – Requadro com o toque das mãos da mulher e do garoto.....	286

Figura 86 – A sarjeta “quebrada” e envergada pelo movimento da mulher.....	287
Figura 87 – Diálogos afetuosos entre a mulher e o garoto.....	288
Figura 88 – Grotresco em cores abertas em página dupla de BC.....	290
Figura 89 – Página dupla em cores mais “altas” e maior luminosidade.....	291
Figura 90 – Página dupla da realidade “colorida” em BC.....	293
Figura 91 – Realidade “colorida” nas páginas finais de BC.....	294
Figura 92 – Página dupla final de BC.....	296

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
Os primeiros “desvios” estilísticos: pressupostos para uma poética dialógica em romances gráficos.....	17
Comportamentos anômalos nos romances gráficos da pesquisa de 2014.....	27
Imagética romanesca: por uma poética viva do romance gráfico.....	33
1. ROMANCE GRÁFICO E <i>IMAGÉTICA ROMANESCA</i> : ORIGENS ENTRELAÇADAS. .48	
1.1. Por uma arqueologia das imagens narrativas.....	48
1.2. O romance gráfico como a evolução das HQs: pressupostos para uma <i>imagética romanesca</i>	57
1.2.1. O contexto da França: o romance gráfico como arte narrativa gráfica.....	61
1.2.2. Estados Unidos e o romance gráfico como produto comercial: a revolução do <i>underground</i>	72
1.3. Densidade literária e a <i>imagética romanesca</i> no romance gráfico.....	81
1.3.1. Relações entre o pensamento literário atual e a <i>imagética romanesca</i> para o romance gráfico.....	87
1.3.2. Imagens narrativas agregadoras e o caráter romanesco da <i>imagética romanesca</i>	94
2. A <i>IMAGÉTICA ROMANESCA</i> NO DISCURSO NARRATIVO VISUAL DE ROMANCES GRÁFICOS.....	102
2.1. A <i>imagética romanesca</i> como meio de expressão do discurso narrativo visual do romance gráfico.....	102
2.2. A linguagem particular das HQs e dos romances gráficos e a <i>imagética romanesca</i>	115
2.3. Paleta cromática, linhas e traços inter-relacionados: a <i>imagética romanesca</i> em romances gráficos.....	136
2.4. Literariedade iconotextual e densidade literária: percursos para a <i>imagética romanesca</i>	149
2.5. A <i>imagética romanesca</i> como leitura para alguns romances gráficos da atualidade.....	171
3. UM ESTUDO DE “CASO”: A <i>IMAGÉTICA ROMANESCA</i> EM <i>BERÇO DE CORVOS</i> , DE ZARAGOZA E PLÀ.....	194
3.1. O contexto sociocultural da Espanha: <i>desde las historietas hasta la novela gráfica</i> Berço de corvos.....	194
3.1.1. Os primeiros tebeos, os comics para adultos e la novela gráfica española.....	194

3.2. A <i>imagética romanesca</i> em <i>Berço de corvos</i> : instabilidade narrativa e memória existencial da personagem.....	213
3.2.1. Uma introdução para <i>Berço de corvos</i> : seus autores e seu tempo.....	213
3.2.2. A instabilidade narrativa como marca da <i>imagética romanesca</i> em <i>Berço de corvos</i> . ..	226
3.2.2.1. Sobre a protagonista e a tragicidade da <i>imagética romanesca</i> na obra.....	226
3.2.2.2. A <i>imagética romanesca</i> na gama plástica/cromática e verbal de <i>Berço de corvos</i>	237
3.2.2.3 Personagens instáveis e a sua alteridade como marcas da <i>imagética romanesca</i> em <i>Berço de corvos</i>	248
3.2.2.4. Entrelaçamento e marca de alteridade: Quixote e Sancho em <i>Berço de corvos</i>	264
3.3. O ambiente <i>noir</i> ressignificado: <i>imagética romanesca</i> e a memória existencial da personagem.....	277
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	300
REFERÊNCIAS.....	314
1. Bibliografia específica sobre HQs e romances gráficos:.....	314
2. Bibliografia sobre Literatura e Teoria em geral:.....	318
3. Entrevistas e sites de buscas:.....	322
4. Narrativas gráficas citadas e analisadas:.....	326
5. Imagens de referência:.....	326
ANEXOS.....	328

INTRODUÇÃO

Os primeiros “desvios” estilísticos: pressupostos para uma poética dialógica em romances gráficos

Os pensamentos e os esforços para o início desta tese, apresentada para o Departamento de Teoria Literária e Literaturas no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, na área de estudos da linha de pesquisa Literatura e Outras Artes, estarão centrados no estudo do fenômeno dos romances gráficos (RGs), além de conter apontamentos sobre o estudo das histórias em quadrinhos (HQs). Pela perspectiva da crítica dialógica, detectamos a falta de um percurso específico para os estudos de romances gráficos atuais tomados pela sua *linguagem* específica, em que esta é carregada do que identificaremos como *literariedade iconotextual* (ALARY, 2018a, 2018b) e como *afiguração pictórica* (LUCIANO PONZIO, 2017, 2019).

Com o desenvolvimento e aplicação desses dois critérios aos nossos objetos de pesquisa, aventaremos, em momento propício, o termo *imagética romanesca*, entendido nesta tese como a representação das relações dialógicas que acontecem entre os elementos de um romance gráfico. Para que essas questões possam ser averiguadas, apresentaremos a proposta do entendimento do termo *romance gráfico* como um tipo de quadrinhos com características próprias de arte literária, apresentadas especificamente quando nos deparamos com o comportamento dialógico de seus elementos na formação de seus sentidos. Dessa forma, entendemos que nem todo romance gráfico vai apresentar essas características dialógicas no comportamento de seus elementos.

Nossa pesquisa enquadra-se amplamente no que o estudioso Waldomiro Vergueiro cunhou como *perspectiva artística* (VERGUEIRO, 2017, p. 91, grifo do autor), pela qual entendemos nossos objetos como parte do programa estético das artes humanas e buscamos “identificar nas histórias em quadrinhos aquilo que tradicionalmente [...] lhe foi negado: o seu status de obra artística” (VERGUEIRO, 2017, p. 91). Nos dias atuais, sabemos que a HQ [...] possibilita que o pesquisador estude o uso do espaço, das sombras, da cor, formatos, os estilos gráficos ou escolas de desenho, e outras técnicas utilizadas pelos diversos artistas dos quadrinhos (VERGUEIRO, 2017, p. 91).

O caminho analítico da crítica dialógica perfaz algumas reflexões iniciais a respeito dos passos a serem seguidos na pesquisa:

1) Os processos que a teoria dessa linha propõe como caminho metodológico incluem: (i) uma investigação pré-histórica que mostre a arqueologia de certas características que construíram o gênero estudado (no nosso caso, o romance gráfico enquanto tipo que faz parte do gênero história em quadrinhos); (ii) uma correta ambientação sociocultural dos autores e da obra (no período de sua publicação e na sua recepção em outros períodos históricos, caso seja necessário); (iii) a descrição dos elementos composicionais da obra analisada (os quais envolvem o discurso narrativo imagético das HQs como a representação de sua linguagem específica), além das características do objeto estético arquitetônico que ele representa no conjunto de outras obras estéticas do mesmo gênero; (iv) a responsividade que cada obra traz como contribuição às reflexões entre literatura e vida (normalmente presente nos temas que a obra aborda); (v) e, por fim, a alteridade produzida pelos sentidos específicos que cada obra artística traz nela mesma por meio das relações dialógicas presentes;

2) Consideramos que os elementos composicionais de um romance gráfico (o que denominamos agora como a vida do seu *discurso narrativo predominantemente imagético*) mostram-se muito mais complexos do que aparentavam a princípio. Isso porque permeiam a possibilidade de uma complexidade sincrética (BERTRAND, 2003) que pode desdobrar-se em duas vias discursivas que, em separado, constituem-se, por si mesmas, em um vasto conhecimento a ser percorrido: o imagético e o verbal. Para os objetos desta tese, essas vias discursivas devem ser tomadas em confluência quando estão presentes lá, caminho que aumenta consideravelmente a complexidade do que precisa ser analisado, pois criam um possível “terceiro sentido” (BARTHES, 1990) para a obra, ou a sua alteridade (LUCIANO PONZIO, 2017).

Sobre o estigma ainda relutante dos estudos de quadrinhos na área acadêmica, sabemos que “a exclusão dos quadrinhos ocorreu, durante muito tempo, em função de sua presumida falta de importância como objeto de estudo acadêmico: raríssimos professores e pesquisadores ousavam considerá-los dignos de sua atenção [...]” (VERGUEIRO, 2017, p. 6).

Precisamos dizer que esta tese surgiu com os anos de pesquisa na área de romances gráficos (RGs), analisando esses objetos de arte por meio do que há de desenvolvido sobre as histórias em quadrinhos (a partir de estudiosos renomados como Cagnin, Groensteen,

Vergueiro, Ramos, ou pelos pensamentos de Will Eisner, apenas como exemplificação). Nós partimos do enfoque nos elementos de composição do que Eisner chamou primeiro de *graphic novels*, mas prosseguimos em nossos entendimentos para a composição de uma característica romanesca presente em romances gráficos com características dialógicas. Assim, chamaremos a estes objetos de pesquisa de *romance gráfico* (uma tradução brasileira bem adequada para os fins desta pesquisa) e utilizaremos os termos já usuais em outros países que os estudam, como *le roman graphique* (na França), *la novela gráfica* (na Espanha), ou *graphic novel* (nos Estados Unidos).

As diferenças de comportamento entre os elementos de formação de um romance gráfico (icônicos e linguísticos como os de uma HQ, segundo Cagnin, 2014), ou mesmo tomando-se as dimensões de quadrinhos como sistema (GROENSTEEN, 2015), ainda pressupõem muitas indagações quanto a seu tratamento enquanto possuidor de *linguagem capaz de criar mundos autônomos de sentido*. O romance gráfico, então, além de possuir o seu próprio sistema narrativo e gráfico, como já o afirmou Groensteen (2015) quanto aos quadrinhos, tem apresentado uma plasticidade que não se incumbe apenas de efeitos estéticos para gozo visual ou contemplativo, mas foram escolhidos e postos ali naquelas obras para se juntar aos outros sentidos narrativos que a obra trazia em si. Em alguns desses textos, havia mesmo uma revolução nos sentidos de que alguma mensagem linguística ou icônica trazia anteriormente, tornando-se esse elemento plástico o criador maior de sentidos de alteridade.

Por meio dessas indagações, descobrimos que os estudos franceses focados no universo dos quadrinhos e dos romances gráficos (os estudos euro-americanos são predominantes no Brasil) possuíam uma perspectiva diferenciada pela presença de debates mais desenvolvidos sobre o romance gráfico e o trato da sua linguagem. Para os estudiosos europeus, “na atualidade, a expressão romance gráfico é de uso bastante comum, embora seja o assunto de muitos debates e polêmicas” (ALARY, 2018a, p. 28, nossa tradução)² e essas discussões e debates também são constantes aqui no Brasil.

Entendemos que desenvolver um debate sobre esse termo não significa, em nenhum momento, querer defini-lo por aspectos fixos, já que acreditamos mesmo ser “uma empreitada vã, porque qualquer definição é transitória e deve levar em consideração que [o romance

² No original: “En la actualidad la expresión novela gráfica es de uso bastante común, aunque resulta objeto de muchos debates y polémica.” (ALARY, 2018a, p. 28).

gráfico] é um fenômeno editorial em constante evolução” (ALARY, 2018a, p. 28, nossa tradução)³.

De maneira bem geral, *las bande-dessinée* (traduzidas do francês para os nossos quadrinhos) são estudadas e entendidas da mesma forma que a corrente euro-americana em quase todos os seus aspectos. A discordância ocorre apenas no entendimento de que alguns estudiosos franceses tomam os estudos tanto dos quadrinhos quanto do romance gráfico como verdadeiros artefatos literários tomados por imagens e palavras conjugados e, portanto, possuidores de uma linguagem autônoma em cada obra estudada e analisada. Sobre essa problematização, cito um trecho de artigo da estudiosa espanhola, Viviane Alary (2018b):

Como meio de comunicação, os quadrinhos propiciam novas interações com a sociedade atual, e vemos isso com o surgimento, a partir da década de 1970, de temas sociais, geopolíticos, médicos ou intimistas, por exemplo. Como mídia, ele participa de um ambiente transmidiático. Como arte, a nona, ele fez sua entrada na história das artes e no mercado da arte. Foi nesse contexto que surgiu o termo "romance gráfico", que agora já faz parte do panorama editorial. Esse nome refere-se a realidades diferentes de acordo com as áreas culturais, mas não deixa de ser o sintoma de uma evolução e de um alargamento do campo da história em quadrinhos, que sai do seu perímetro, atribuído por um século XX que a tinha feito indústria de entretenimento. (ALARY, 2018b, 1, nossa tradução)⁴

Esse trecho do artigo da estudiosa francesa, em uma edição da revista digital francesa *Cahiers d'Estudes Romanes*, voltada especialmente para estudos do romance gráfico e do romanesco, são uma abertura no avanço de debates profícuos aqui e para outros que ainda serão feitos sobre o romance gráfico de nossos dias. Assim como Viviane Alary (2018b) explica no artigo citado, a questão central não está em apenas assumirmos esta ou aquela nomenclatura para um determinado objeto chamado romance gráfico (seja HQ ou RG), mas percebermos que está ocorrendo um movimento de literariedade latente presente em sua composição e que ainda precisa ser perscrutada.

3 No original: “[...] es una empresa vana porque cualquier definición es transitoria y debe tomar en cuenta que es un fenómeno editorial en constante evolución”. (ALARY, 2018a, p. 28).

4 No original: “Comme moyen de communication, la bande dessinée est propice à de nouvelles interactions avec la société actuelle, et on le voit avec l'émergence depuis les années 1970 de thématiques sociales, géopolitiques, médicales ou intimistes par exemple. Comme média, elle participe d'un environnement transmédiatique. Comme art, le neuvième, elle fait son entrée dans l'histoire des arts et le marché de l'art. C'est dans ce contexte qu'a émergé l'appellation “roman graphique” qui fait à présent partie du paysage éditorial. Cette appellation renvoie à des réalités différentes selon les aires culturelles mais elle est tout de même le symptôme d'une évolution et d'un élargissement du champ de la bande dessinée qui sort de son périmètre assigné par un XXe siècle qui en avait fait une industrie du divertissement” (ALARY, 2018b, 1).

As visões de pesquisa para se pensar a Nona Arte – desde o que sabemos sobre o seu surgimento, e todo o seu desenvolvimento nos séculos até chegar aos nossos dias –, é fato que elas possuem caminhos comuns para serem observados como objetos de arte literária. No entanto, para os fins desta tese, é preciso ressaltar que a visão mais artística do romance gráfico traz peculiaridades importantes para refletirmos, principalmente aqueles que aderem como características intrínsecas de sua formação às experimentações de linguagem do meio dos quadrinhos.

Dessa forma, há lacunas de estudos que podem partir desse ponto de observação. Nosso percurso, a partir das visões de Viviane Alary (2018a, 2018b), expande-se e entendemos que o romance gráfico de nossos dias pode ser estudado por meio de alguns preceitos da crítica dialógica quanto ao entendimento das imagens enquanto signo (LUCIANO PONZIO, 2017). A estudiosa Viviane Alary (2018b) corrobora a nossa visão:

É relevante falar em literariedade nesta área? Seria legítimo responder afirmativamente quando a linguagem dos quadrinhos serve a narrativas complexas e não mais ao modelo exclusivo dos padrões da cultura popular, mas no seu *modelo literário*. Por enquanto, os quadrinhos, não mais do que o romance gráfico, não se enquadram nos grandes gêneros literários canônicos do romance, da poesia e do teatro, onde a literalidade é considerada constitutiva. No entanto, é claro que a sua presença na paisagem da criação contemporânea reforça, como afirma Pierre Fresnault-Deruelle⁵, a ideia de uma "*literariedade*" gráfica própria da nona arte (ALARY, 2018b, 8, nossa tradução, nossos grifos)⁵.

O trecho que mais se acentuou para os percursos desta tese foi justamente o seu final, em que a pensadora espanhola afirma que realmente há uma *literariedade* com características gráficas que são exclusivas da Nona Arte e que estas precisam ser melhor estudadas. A partir do conceito de *entrelaçamento*, o pensamento de Thierry Groensteen (2015) vai ao encontro da nossa pesquisa quando afirma que “a narratologia [...] carrega o problema de ter se desenvolvido tendo por referência apenas a literatura, quando seu campo de investigação por

5 No original: “Est-il pertinent de parler de littérarité dans ce domaine ? Il serait légitime de répondre par l’affirmative dès lors que le langage de la bande dessinée se met au service de récits complexes non plus sur le modèle exclusif des standards de la culture populaire mais sur le modèle littéraire. Pour l’heure, la bande dessinée, pas plus que le roman graphique, ne relèvent des grands genres littéraires canoniques que sont le roman, la poésie et le théâtre, où la littérarité est considérée comme constitutive. Cependant, force est de constater que sa présence dans le paysage de la création contemporaine conforte, comme l’énonce Pierre Fresnault-Deruelle, l’idée d’une « littérarité » graphique propre au neuvième art.” (ALARY, 2018b, 8). Sobre a citação que Alary faz de Pierre Fresnault-Deruelle: Pierre Fresnault-Deruelle, *Images à mi-mots, bandes dessinées, dessins d’humour*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 5.

natureza é de fato o *gênero narrativo*, do qual não se deveria mais excluir as [sic] história em imagens” (GROENSTEEN, 2015, p. 166, grifo do autor).

Para que houvesse um desenvolvimento desses percursos que estão sendo lançados aqui, as respostas mais propícias e profícuas foram procedentes dos estudos da crítica dialógica que, há pouquíssimos anos, tem se aventurado bravamente no mundo das artes visuais, com suas interconexões e entendimentos mais abrangentes quanto à análise de imagens visuais. Em todo um universo de estudos dialógicos acadêmicos já consolidados há vários anos, principalmente centrados em torno de estudos linguísticos e literários verbais, há estudiosos corajosos como Luciano Ponzio e Beth Brait, que estão abrindo os caminhos para a crítica dialógica voltada aos elementos de artes visuais.

Por meio, então, das considerações feitas até este ponto e de um caminho metodológico que será traçado pelos estudos bakhtinianos voltados para o trato com o visual-narrativo dos objetos propostos, constatamos, em um momento, a falta de termo específico para se trabalhar com o fenômeno das relações dialógicas entre os elementos composicionais de romances gráficos atuais. Com os anos de pesquisa na crítica dialógica e a partir das ideias desses pensadores, faremos um esforço para a elaboração do termo *imagética romanescas*, para que possa explicar essas relações existentes entre seus elementos composicionais ou ao menos lançar novas perspectivas para a dimensão complexa do **discurso narrativo imagético** dos romances gráficos.

“O desenho que se exige na história em quadrinhos tem suas próprias leis: as leis do *desenho narrativo*” (GROENSTEEN, 2015, p. 167, grifo do autor). Com essa afirmação, além de todas as considerações que o estudioso francês demonstra em sua obra (as quais serão retomadas no momento propício desta pesquisa), começamos a observar que esses desenhos narrativos possuíam um tipo de *discurso gráfico* também próprio dos RGs, que estava se mostrando vivo, latente de significados não somente narrativos, mas também romanescos, e com características de alteridade aos moldes dialógicos.

Para que pudéssemos, de maneira prudente, chegar a termos que pudessem acolher todos esses parâmetros exclusivos do RG, houve um acréscimo de observação que foi realizada nesse sentido. Apesar de fatores como a *hibridização* presente na estrutura interna de formação do RG ser algo já amplamente aceito entre os estudiosos desse meio (quando se referem aos quadrinhos principalmente), o enfoque de suas influências, centradas na dialogia,

no construto dos seus sentidos ainda não foi muito abordado pela visão semiótica para nenhum desses meios. A partir de outras perspectivas, podemos citar os trabalhos de Antonio Luiz Cagnin (2014) e de Thierry Groensteen (2015) de forma mais ampla. Apenas nos últimos anos pudemos ter acesso aos artigos de Viviane Alary (2018a, 2018b), que pauta essas questões ao encontro da nossa visão dialógica de texto, ou seja, com aspectos de literariedade e de autonomia do texto narrativo.

Dessa forma, reafirmamos que os nossos objetos de pesquisa são verdadeiras “*narrativas em imagens*” (GROENSTEEN, 2015, p. 21, grifo do autor) e que a sua característica híbrida não abrange apenas a estrutura de sua mídia, mas que pode também ser tomada como signo complexo aqui. Nos termos da crítica dialógica, então, já é fato que, desde o início dos estudos do Círculo e de Bakhtin, essas hibridizações já estavam sendo pensadas e desenvolvidas para o romance verbal de forma muito embrionária, principalmente no seu livro *Questões de literatura e de estética* (2010).

É fato que Bakhtin (2010) nunca teve pretensões em fechar o pensamento dialógico aos termos de textos literários de mídias exclusivamente verbais (LUCIANO PONZIO, 2017). Pelo contrário, o seu pensamento sobre o romanesco tem incentivado inúmeros críticos à sua conceituação e a maiores desenvolvimentos do termo para os estudos da crítica dialógica tanto no trato da literatura verbal quanto visual ou sincrética. Assim, sobre o que se entende por romance e a sua característica *romanesca* dentro do sistema literário, sabemos que “o que dá um estatuto singular ao romance, fazendo dele um gênero diferente dos demais, é que ele *incorpora* todos os outros gêneros, mesclando-os; é que ele alterna todos os estilos, *entrelaçando-os*” (FIORIN, 2016, p. 128, nossos grifos).

Essa afirmação do estudioso Fiorin (2016) mostra que, não somente o romance verbal possui em sua estrutura de formação o caráter romanesco, mas que a hibridização presente em outros tipos de texto narrativo, como um romance gráfico, também tem demonstrado reter essa característica nos princípios de sua natureza. Então esse *caráter romanesco* precisará também estar contido, enquanto sentido premente, na neologia que criamos para o trabalho com o seu discurso narrativo (predominantemente) imagético. O estudo do caráter romanesco que pode fazer parte da composição estrutural de um romance gráfico não advém do termo “romance” que forma o seu nome (isso pode até mesmo ser alterado no tempo, dependendo de pesquisas futuras), mas do fato de que a característica

hibridizante de uma HQ lhe é inerente como gênero. Toda história em quadrinhos possui nela mesma esse potencial de aglutinar linguagens em sua composição.

Para que chegássemos a essas considerações, é preciso declarar que nossas pesquisas se iniciaram muitos anos antes dos estudos para o doutoramento na Universidade de Brasília e, mais especificamente, os processos científicos aqui apresentados começaram a ser gerados no período do mestrado. Este foi principiado no ano de 2012, quando houve o desejo de se ter como *corpus* um tipo de narrativa composta, a princípio, por texto verbal e visual, do tipo híbrido (obviamente, com uma impressão errônea de simplicidade nessa composição). Apesar do trilhar, atualmente, ser de oito anos de pesquisas voltadas a artefatos narrativos e gráficos, a uma só leitura não poderíamos ter abarcado, àquela época (com apenas dois anos de pesquisa), toda a dimensão do universo de conhecimento novo que estava nos abrindo.

A intenção mais abrangente da dissertação, e a que realmente foi adotada lá (apesar dos “tropeços” presentes, é preciso admitir nesta tese), esteve em analisar os dois elementos de formação dos romances gráficos escolhidos – sua *imagem* e sua *palavra* –, adotando principalmente a perspectiva dialógica bakhtiniana como metodologia de análise do *corpus* e tratando desta especificamente para uma estética geral embasada pelo conhecimento do romanesco (ANDRADE, 2014). Uma das justificativas de trabalho para aquela pesquisa esteve centrada nesses pressupostos e alguns entendimentos desenvolvidos lá serão importantes de serem retomados.

A partir do que as próprias obras ofereciam de hipóteses metodológicas e temáticas, os caminhos iam se aventando e sendo trilhados, mesmo que ainda limitados por uma metodologia não percorrida na crítica dialógica e, principalmente, (i) pela falta de pensadores ainda não traduzidos para o português à época, como Thierry Groensteen (apenas em 2015 foi traduzido para o português do Brasil); (ii) ou pela falta de trabalhos acadêmicos de crítica dialógica mais voltados ao trato com a imagem visual, como em Luciano Ponzio (2017) e Beth Brait; (iii) e até a dificuldade de acesso aqui no Brasil a grandes pensadores dos quadrinhos pertencentes ao pensamento franco-europeu, como Viviane Alary (2018a, 2018b), Fresnault-Deruelle, Virginie François, Thierry Groensteen entre outros. Sobre esse último item (iii), é preciso dizer que há poucas menções a esses estudos dos quadrinhos em trabalhos e livros brasileiros, o que pode soar estranho, já que esses conhecimentos chegaram ao Brasil no ano de 2012 por meio da publicação do livro de um dos grandes estudiosos da área,

Santiago García, *A novela gráfica* (apesar do erro em traduzir o termo *novela gráfica* do espanhol, que em nossa língua seria *romance gráfico*).

Nesse sentido, a visão de que os quadrinhos (no geral, incluindo aqui os romances gráficos) podem ser considerados como uma das manifestações literárias deste século especialmente, demonstra mais uma vez como o artifício romanesco tem a capacidade de se reinventar por meio das novas mídias atuais (FIORIN, 2016), as quais apresentam-se originalmente para outros artifícios de arte, mas podem “adaptar-se” especificamente para um fazer narrativo estruturalmente gráfico. Além disso, é evidente perceber que, nessa conjugação, abre-se mais um leque de possibilidades de estudos literários vinculados a essas novas mídias, revelando mais uma vez que a literatura possui traços, em si mesma, que abarcam novos pensares artísticos possíveis nas sociedades, em cada um de seus tempos e períodos históricos.

Em convergência aos entendimentos dos estudos da crítica dialógica, no trabalho dissertativo, ainda foram levantadas algumas observações importantes sobre “discussões literárias contemporâneas” (ANDRADE, 2014, p. 13), principalmente no que concerne às “áreas diversas do conhecimento no substrato da literatura” (ANDRADE, 2014, p. 13) para um movimento de interpenetração criativa entre as diversas artes existentes.

Esses caminhos de valoração dos elementos físicos do livro, em que este é tomado como objeto, também são ideias que vieram surgindo no século XX, principalmente como consequência da evolução das técnicas de impressão que vêm crescendo desde o seu surgimento. Apesar de esse assunto não ser a prioridade nesta parte da pesquisa, há uma necessidade de resgatá-lo porque essas constatações de objeto-livro farão parte dos elementos plásticos, comportando-se como signos, em alguns RGs de nossos dias.

Apenas a título de exemplo, a artista Suzy Lee comenta, em seu livro *A trilogia da margem*, que, um tempo depois de ter publicado seu livro *Onda*, recebeu uma mensagem do Reino Unido, pertencente a um dono de livraria, argumentando que havia algumas páginas das suas imagens com desenhos faltando ou, nas palavras dele, “será que não entendemos o sentido ou o impressor se equivocou?” (LEE, 2012, p. 4). Assim, Lee (2012) desenvolve o discurso sobre a utilização das margens de um livro como espaço possível de significação para obras visuais como as suas.

Além disso, numa perspectiva dialógica, essas possíveis interpenetrações entre as artes (já tão desenvolvidas pelo campo da Interartes/Intermídia), pelas características e pelo comportamento de seus objetos de estudo que são propensos ao romanesco, a princípio fariam alusão ao que Bakhtin teria denominado o campo da “metalinguística” (BAKHTIN, 2005, p. 184)⁶. Pensando o objeto artístico a partir da teoria do autor, há várias argumentações que convergem com a prerrogativa de que os romances gráficos podem ser analisados como artefatos literários (ALARY, 2018b), e isso atrelado ao fato de que o estudo de sua arquitetura poderia revelar um caráter fortemente dialógico, em que as suas estruturas de funcionamento estariam internamente ligadas ao seu substrato romanesco.

Há então essa arquitetura baseada em um discurso narrativo-visual e de substrato romanesco dos RGs e, por suas relações dialógicas, capaz de proporcionar uma *alteridade* (uma característica necessária para se pensar a dialogicidade de uma obra) ao mesmo tempo *pictórica e linguística* – ou a criação de outra realidade para um determinado objeto de arte visual, pelo pensamento de Luciano Ponzio (2017). A característica inerente a essa alteridade acompanha a natureza do discurso narrativo-visual de um romance gráfico e, portanto, só poderia existir diante de uma forte relação interna entre esses signos para a construção de seus sentidos.

Dessa forma, no entendimento de que há uma forte alteridade em relação a outros objetos de arte, proporcionada pelas relações dialógicas internas desse discurso narrativo-visual dos RGs, o que propomos nesta tese, de forma inédita, é o desenvolvimento do novo termo *imagética romanesca*⁷ e a sua observação em romances gráficos dos últimos anos. A *imagética romanesca* configura-se como o resultado das relações internas à linguagem dessas obras em sua singularidade, sempre gerada por meio de forças dialógicas próprias que somente obras como os RGs de nossos dias poderiam apresentar, por meio de sua estrutura

6 Não se cumpre como objetivo desta tese discorrer sobre o que Bakhtin chamou de metalinguística, caminho que levaria a uma pesquisa bem maior e infinitamente mais complexa. Para os fins da pesquisa aqui desenvolvida, entende-se que o conceito de *imagética romanesca* (aplicada, a princípio, somente aos romances gráficos aqui expostos) pode estar inserida dentro desse grande campo proposto pelo estudioso russo. Infelizmente, para os estudiosos das artes visuais, Bakhtin não chegou a desenvolver sobre esse assunto, deixando-nos apenas rastros epistemológicos para serem descobertos.

7 O termo *imagética romanesca* foi criado a partir desta pesquisa. Apesar disso, nosso embasamento teórico principal partiu dos estudos da crítica dialógica sobre o conceito de romanesco (e tudo o que ele implica para o pensamento dialógico de uma obra de arte), e esteve sempre voltado para essas narrativas em imagens. A partir disso, todos os outros embasamentos teóricos para as HQs e Rgs que se assemelhavam em comportamento de sua linguagem foram convergindo naturalmente para o que pretendemos demonstrar.

composicional de narrativas em imagens e obedecendo às leis do desenho narrativo (assim como nos relembra Groensteen, 2015).

O termo *imagética romanesca* foi exclusivamente alcunhado para esta tese e para o que ousamos chamar de Romance Gráfico, nos termos da nossa visão em pesquisa dialógica e por meio das duas maiores características que foram observadas, até o momento, nos elementos de composição de nossos objetos de pesquisa: i) uma imagética que se mostra viva por meio de seu discurso narrativo-visual, não apenas involucrados internamente para a geração de sentidos alteros dentro da obra, mas convergentes para o seu caráter narrativo e romanesco (o desenho narrativo de Groensteen, 2015); ii) um caráter romanesco, não somente capaz de agregar outras mídias e seus constituintes nesses RGs para um gozo estético ou contemplativo, mas que se tornam signos complexos dentro destas obras gráficas, o que contribui para os seus sentidos de alteridade, traço que pode determinar a sua Literariedade (ALARY, 2018a, 2018b) e a sua característica de Entrelaço (GROENSTEEN, 2015).

Comportamentos anômalos nos romances gráficos da pesquisa de 2014

Sobre a criação pessoal desta neologia e os sentidos implicados a ela, além de pesquisas relacionadas com o nosso objetivo principal (os *elementos composicionais* e a *linguagem* em romances gráficos), é preciso dizer que fizemos alguns levantamentos bibliográficos no site do IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia) pelo seu BTDT (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), dos bancos digitais da Unicamp e da USP (a qual possui um grupo de pesquisa muito ativo para os estudos na área de HQs e RGs), por meio de resumos de teses e dissertações, e os resultados encontrados foram muito baixos em comparação a estudos de análises de histórias em quadrinhos, por exemplo.

A princípio, a grande maioria das pesquisas estiveram centradas em HQs (e esse já era um resultado esperado), mesmo assim, abordavam mais as temáticas muito específicas de cada obra (temas sociais e atuais intrínsecos às obras) e, quando dialogavam com mestres como Cagnin (2014) ou Groensteen (2015), centravam-se mais nas mensagens icônicas específicas para aquelas obras escolhidas como *corpus*. Então as buscas tiveram que ser mais específicas para que os resultados pudessem estar mais atrelados ao assunto tratado em nossa pesquisa.

Na busca do BTDT, primeiramente buscamos o termo *imagética romanesca* para serem encontrados no campo resumo e assunto e delimitamos também o ano de defesa das pesquisas entre 2016 e 2020. Depois, também fizemos a busca de algumas possíveis traduções suas para o espanhol (*la imaginería románica*), o francês (*l'imagerie romanesque*), ou o inglês (*romanesque imagery*): o resultado foi completamente nulo tanto para os termos em língua portuguesa quanto nas línguas citadas.

A melhor decisão, naquele momento, foi colocar na busca apenas os termos “romance gráfico” e o nome em inglês *graphic novel* (o qual é muito utilizado tanto em pesquisas quanto no meio editorial brasileiro) e começar a fazer uma análise a partir desses resultados. Houve um resultado expressivo nessa busca, principalmente dedicados ao termo *graphic novel*: 54 trabalhos acadêmicos. Desses 54 resultados, principalmente pela leitura de seus títulos e de seus resumos, alguns deles foram escolhidos por terem objetivos próximos aos desta tese. Cito-os a seguir:

1. *O romance gráfico autoral brasileiro: entre os rótulos e a legitimação*, tese defendida em 2017 por Joane Leôncio de Sá pela UFPE;
2. *Palavras e imagens: uma análise da obra de Neil Gaiman e Dave McKean*, tese defendida em 2019 por Chantal Herskovic pela UFMG;
3. *Gênero Graphic Novel: histórias para uma nova geração de leitores*, dissertação defendida em 2017 por Daniele Cristina dos Santos Pascuali pela UEC;
4. *Batman e o surrealismo: uma investigação das estratégias poéticas surrealistas dentro do Asilo Arkham*, dissertação defendida por Valter do Carmo Moreira em 2018 pela UEL;
5. *Sandman: o mito literário de Morfeu nas obras de Hoffmann, Andersen e Gaiman*, dissertação defendida por Fernando Keller do Valle em 2016 pela UFSC.

Para o objetivo de analisar quais destas teses e dissertações poderiam se aproximar mais dos questionamentos aventados nesta pesquisa, apenas as teses de número um e dois (esta de autoria de Chantal Herskovic, uma quadrinista brasileira já conhecida entre os leitores de HQs) e a dissertação de número três, escolhidas basicamente pela leitura de seus títulos e de seus resumos, poderiam tratar da nossa temática. Apesar dos títulos serem chamativos quanto a possíveis semelhanças de assuntos, pois pesquisas relacionadas a correntes literárias

(como o surrealismo na pesquisa do Moreira, 2018) ou a mitos literários (como ocorre na pesquisa de Valle, 2016) poderiam estar considerando o romance gráfico como um objeto no esteio de estudos da literatura, com a sua linguagem autônoma.

Isso não ocorreu em nenhuma das duas pesquisas, portanto também foram desconsideradas para nossa pesquisa. O que concerne discorrer aqui é o baixo número de trabalhos acadêmicos (apenas cinco daqueles cinquenta e quatro iniciais) voltados para a definição de um tipo de quadrinhos (os romances gráficos) que, desde o *boom* das adaptações literárias verbais para essa mídia no Brasil, só tem aumentado o seu valor e a sua procura tanto no mercado editorial quanto por nossos leitores.

É importante notar que, quanto a isso, a dissertação elencada anteriormente como de número três, de Pasquali (2017), já na sua abertura, faz um levantamento bibliográfico relevante para citarmos também aqui, pois ajuda-nos a comparar o panorama trazido com o que estamos a desenvolver atualmente. Os seus resultados se mostraram muito equivalentes aos que aqui trazemos: apenas três trabalhos voltados ao tema romance gráfico para 26 resultados para HQs (PASQUALI, 2017). Esses dados só reafirmam que há uma necessidade premente de estudos mais focados no que chamamos de romance gráfico.

Quanto à tese número quatro, da quadrinista brasileira Chantal Herskovic, devo dizer que o seu título foi o que primeiro se destacou, por citar os termos palavras e imagens, apesar de a sua análise estar voltada para as obras de Neil Gaiman e Dave McKean (obras gráficas consideradas canônicas pelos estudiosos da área), realmente poderia estar muito vinculada à nossa pesquisa. A pesquisa de Herskovic traz contribuições para uma metodologia dos estudos interartes/intermídia, sem a colaboração da crítica dialógica.

Quanto à tese de número seis, as colocações de Joane Leôncio de Sá (2017) trouxeram acréscimos em grande parte de seu trabalho, pois, apesar de a pesquisadora ter como enfoque principal de sua pesquisa o romance gráfico autoral ambientado no Brasil, suas reflexões convergem bastante com os esforços iniciais que geraram tanto a dissertação (ANDRADE, 2014) quanto a presente pesquisa. Desse modo, vejamos:

Tais transformações [dos gêneros literários] se dão de forma análoga no cinema, no teatro, nas artes plásticas, assim como no campo dos quadrinhos, que, conforme descrevemos ao longo deste trabalho, detém sua linguagem particular e autônoma. Sob essa ótica, a culminância do romance gráfico se caracteriza como uma das transformações inseridas no hipergênero dos quadrinhos, uma [*sic*] fazer renovado e em conformidade de criação e elementos

constitutivos alinhados às tendências contemporâneas que demandam um transbordamento de concepções. Por isso encontramos um fazer quadrinhos com características questionadoras quanto à própria linguagem e formato (SÁ, 2017, p. 133).

A argumentação de Sá (2017) nesse trecho está de acordo com a nossa pesquisa, e o que se torna instigante para nós é principalmente o fato desse *transbordamento* ser algo tão presente em romances gráficos de nossos dias. Pelos estudos do romanescos, mesmo tratando-se de romances verbais, esse transbordamento nada mais é do que uma característica de qualquer obra narrativa que contenha em si o caráter agregador do romanescos como germe de fundamentação (FIORIN, 2016) e assim também concordamos com a visão de Groensteen (2015) de que a narratologia deveria também se incumbir dos RGs e das HQs como um gênero narrativo a ser estudado.

Se o caráter romanescos desses objetos também estão se comportando como signos complexos para a construção de seus sentidos (como esses transbordamentos podem estar evidenciando), então pode ser que haja também aí relações dialógicas internas trabalhando para a construção de sentidos de alteridade literária de cunho gráfico. A *imagética romanescos* seria exatamente a concretização desses movimentos elementares internos, pelo olhar dialógico como metodologia, e para dar-lhe o tom de singularidade que toda obra de arte, a princípio, almeja quando chega a seus leitores e ocupa um espaço que lhe seja único.

Essa singularidade, o seu existir único como uma obra de arte, já bem evocado pelas palavras de Bakhtin (2011) e retomado pelos seus estudiosos da crítica dialógica (LUCIANO PONZIO, 2017, 2019; BRAIT, 2013), também faz parte de alguns dos pensamentos de Groensteen (2015) e isso talvez seja outro escopo de alinhamento para se pensar a *imagética romanescos*, ou seja, como o traço de alteridade e singularidade na linguagem de um RG.

Assim, retomando uma das obras do *corpus* da pesquisa do mestrado defendida em 2014 (apesar de um trilhar epistemológico diferenciado e mais desenvolvido), houve a escolha do romance gráfico *Berço de corvos* (2010) como *corpus* de análise, de autoria dos espanhóis María Zaragoza (com seu roteiro forte e poético) e Dídac Plà (com seus magníficos desenhos quase cubistas). O nosso interesse em continuar essas análises dialógicas com essa obra gráfica (não mais partindo de uma temática do espelhamento, como na dissertação de 2014), a partir de aprofundamentos que consideramos necessários tanto para os estudos quadrinísticos

desse objeto quanto para os estudos narratológicos de nossos dias, foi decidido a partir de aspectos como:

i) o fato de as histórias contadas não se amarrarem apenas em um desenrolar de ações de personagens em um espaço e tempo definidos, mas baseado em alguns aspectos apresentados ali que fugiam e “desafiavam” seus próprios limites de composição física, de suporte material, o que evidencia características de literariedade iconotextual (ALARY, 2018b);

ii) pelos sentidos internos à obra terem sido elaborados e, sem nenhum “pudor”, foram sendo modificados ao longo do texto, característica que se remetia a um narrador onisciente e irônico, e a personagens que questionavam sua própria existência narrativa, traços que demonstram uma densidade de sentidos que é característica de romances gráficos (GARCÍA, 2012; ALARY, 2018a);

iii) por imagens de personagens e espaços que não se “adequavam” a um formato definido e estável ao serem retomadas ao longo da história, com diferenças substanciais em seus contornos desenhados (não apenas como diferenças de passagens do tempo e de suas ações, mas como representação ligada a sentidos complexos na obra), desafiando as leis da representação figurativa;

iv) por conteúdos explicitamente característicos de uma *mise en abyme* (DALLENBACH, 1977), muitas vezes declarada pela própria voz da personagem narradora, com características de autorreflexão narrativa.

Esses elementos estruturantes já causavam algum “estranhamento” no seu uso e pronunciavam-se interessantes para uma investigação científica no mestrado. Os romances gráficos escolhidos àquela altura apresentavam aspectos estruturais e arquitetônicos que não apenas evidenciavam suas características de veia significativa – remetendo aos ditos linguísticos de Saussure –, mas as levavam a um extremo de experimentação estruturante que quebrava com entendimentos mais usuais, até então presentes em textos daquela ordem, mais propensos aos ditos semiológicos de Barthes (2006) e a iconologia proposta por Peirce (2010).

Nesse caminho, as indagações para esta tese convergirão em torno de questões como: esses romances gráficos poderiam estar se manifestando como objetos literários de cunho gráfico? Seria mesmo possível imaginar um tipo de literatura contemporânea composta por

palavras e imagens dentro de sua arquitetônica de gênero? Apesar de não ter respondido propriamente essas questões na época do mestrado em 2014, e na tentativa de demonstrar uma resposta positiva, essas reflexões me impulsionaram a seguir com aquela pesquisa em um futuro doutoramento, e também como reflexão para os grupos de pesquisa dos quais fazemos parte há alguns anos.

Os percursos e as investigações que temos feito por todos esses anos, estes sempre estiveram atrelados a uma perspectiva dialógica. Essas conjecturas permitiram-nos constatar uma premissa arquitetônica que estruturava internamente esses romances gráficos, e dava-lhe todo um estatuto de tipo literário narrativo e gráfico a um só tempo, como uma evolução natural dos quadrinhos. Essa ocorrência de bifurcação em tipos dentro de um gênero artístico não é algo novo, inclusive, ocorreu com o próprio caminho do romance, do qual entendemos que há a ocorrência de romances monológicos e dialógicos, cada qual com as suas influências de formação arqueológica (BAKHTIN, 2010).

Na dissertação ainda estiveram presentes textos que, de uma forma ou de outra, dispunham os seus elementos de composição em “xeque”, no entendimento de que estes, naquela forma já “normalizada”, não serviriam apenas para a construção de significados já esperados pelo leitor desse tipo de texto. Essas constatações começavam a delinear comportamentos diferenciados desses objetos de arte com grande importância para a nossa pesquisa (ALARY, 2018b).

Cada um em sua lógica interna, como *leitmotiv*, questionava seus próprios elementos de formação por meio de seus constituintes, e isso demonstrava para o crítico o quanto os seus elementos de construção deveriam ser lidos e entendidos com um olhar único para as outras camadas de sentidos do texto global. É interessante notar que, mais uma vez, a tese de Sá (2017) refletia esses questionamentos que trazíamos em 2014:

Esse transbordamento é fluido e por isso transborda as margens, ultrapassa as bordas seja dos quadros, do papel, do meio de publicação ou do contexto narrativo. É a atitude questionadora das HQs contemporâneas, assim como da situação contemporânea. Os quadrinhos têm um alto potencial transgressor, talvez pela própria natureza híbrida. E mesmo sendo uma tendência atual, *muito ainda falta ser explorado nessa linguagem*. [...] As possibilidades são ilimitadas. E, desse modo, todas as formas de arte e de conhecimento estão em constante transformação, bem como em infinita fluidez de empréstimos e interpelações umas com as outras, ultrapassando assim os antigos enquadra-

mentos e classificações de outrora legitimadas, hierarquizadas e veneradas. (SÁ, 2017, p. 142-143, nossos grifos)

Desde o princípio estava a se delinear um certo amálgama de elementos verbais e imagéticos, principalmente com características dialógicas próprias, para a construção de uma visão romanesca e gráfica integrada de narrativa. Nesse sentido, o que se observava eram verdadeiros signos que, com suas características originais, contribuíam para o surgimento de outros signos, os quais seriam possíveis a partir de processos dialógicos vivos entre eles. Foi a partir desses primeiros sinais que pudemos pensar na inovação da *imagética romanesca*, como um processo dialógico produtivo e específico da linguagem em romances gráficos do mundo atual e, por esse olhar, tomá-los como autênticos artefatos imagéticos e literários de nossos dias (ALARY, 2018a, 2018b).

Em tempo, o objetivo dos relatos anteriores, do que foi uma parte da pesquisa em *graphic novels* no mestrado (ANDRADE, 2014), foi explanado para evidenciar que a presente tese também partiu de pressupostos muito semelhantes para o raciocínio do que vinha a ser o termo criado nesta tese – assunto principal da próxima seção e finalidade desta pesquisa. Como um percurso, alguns dos entendimentos da dissertação serão retomados aqui, apesar de terem sido elencados pelos critérios postos inicialmente, muitos deles como fruto de amadurecimento e de reflexão ao longo de nossos anos de estudo⁸.

Imagética romanesca: por uma poética viva do romance gráfico

Como princípio e como norte de uma visão macroestrutural da teoria dialógica de Bakhtin (2010), é necessário que se clarifique o fato de que havia uma *imagem maior do romance* e uma condição de *palavra romanesca* naqueles textos de romance gráfico da dissertação. Desde aquele período (ANDRADE, 2014), verificamos que eram instâncias que estavam se delineando mais nos “desvios” das funções principais dos elementos composicionais das narrativas analisadas e nos seus elementos estruturais, os quais se uniam e se mesclavam para um sentido geral maior no entendimento da história contada (BAKHTIN, 2010). Esses desvios, embasados nos seus elementos, começaram a se delinear como

⁸ É pertinente também mencionar que, mesmo estando formalmente longe do programa de pósgraduação da Universidade de Brasília por exatos três anos, estes não nos afastaram da presente pesquisa, pois continuamos com leituras e reflexões, principalmente como integrante de dois grupos de pesquisa na área literária: Literatura e Cultura – Litcult, com o Prof. Dr. João Vianney na organização; e Literatura e Outras Artes – Literartes, com o Prof. Dr. Sidney Barbosa (orientador de doutorado) na organização.

verdadeiros fenômenos dentro daqueles textos e, com o término do mestrado, continuaram a ser observados em números consideráveis dentro de vários outros romances gráficos e HQs às quais fomos tendo acesso durante os anos de pesquisa doutoral.

Dessa forma, os elementos significantes e os sentidos que deles advinham estavam demonstrando que havia um processo dialógico maior que os guiava e os constituía, ao mesmo tempo que lhes permitia a liberdade de se apresentar com inúmeras facetas a cada obra lida. Esse foi outro passo para se pensar o cerne desta tese. Apesar de os romances gráficos do *corpus* da dissertação não estarem questionando, de modo explícito, a narrativa como parte integrante de uma HQ, os enquadramentos de sentido aproximavam-se intimamente dos romances gráficos hoje conhecidos como de *vanguarda gráfica* (denominação utilizada por Santiago García, 2012), principalmente em artistas como Martin Vaughn-James, com *La cité*, ou mesmo Richard McGuire, com sua obra *Here*, Jerry Moriarty com *The complete Jack Survives*, até de artistas mais contemporâneos, como Chris Ware com o seu *Jimmy Corrigan, o menino mais esperto do mundo*. A lista não pararia de crescer caso fosse o nosso objetivo listá-los todos na pesquisa.

Esses quatro magníficos quadrinistas do século XX, apesar de não serem muito reconhecidos pelo grande público de quadrinhos, nem mesmo estudados pela academia (sem deixar de mencionar Chris Ware, que recentemente teve uma de suas obras como objeto de uma tese na linguística; MONTEIRO, 2018), trouxeram, com seus romances gráficos, novidades artísticas que se contrapuseram a alguns aspectos estruturantes que definem os quadrinhos desde o seu surgimento até os dias atuais.

Como bem aponta Santiago García (2012), “algumas histórias [...] se mantêm no ponto de equilíbrio exato entre o literário e o artístico, entre a narrativa e a experimentação formal e visual” (2012, p. 277). De certa maneira, acreditamos também que esses romances gráficos poderiam estar se comportando como verdadeiros artefatos literários em forma de imagens e palavras e, ousamos afirmar, como um tipo diferenciado de história quadrinizada, no entendimento de que essa forma seja uma evolução do gênero quadrinhos (ALARY, 2018a).

Outro comportamento observado nesses romances gráficos esteve no fato de que, por transporem limites estabelecidos pelos significantes utilizados ali, rompendo até com paradigmas de separação entre as artes, os significados admitidos nos textos encaminharam-se

para o que se conhece na literatura como *metalinguagem*, mote também muito explorado nas artes visuais de um modo geral (ALARY, 2018b). Desses comportamentos, os entendimentos dos estudos das artes convergentes à teoria bakhtiniana foram cruciais para essa visão do que poderíamos chamar de uma *poética de caráter imagético e dialógico-romanesco dos romances gráficos* com características dialógicas.

Assim, o que passaremos a denominar *imagética romanesca* estará voltada para os estudos dos fenômenos dialógicos dos elementos composicionais de um romance gráfico dos nossos dias. O caminho aqui traçado permeia o estudo teórico de objetos artísticos verbo-imagéticos de cunho narrativo – os denominados *romances gráficos*, tendo isso atrelado ao tão recente aventar dos estudos da crítica dialógica romanesca, dos estudos visuais na Arte e de recentes entendimentos da crítica de quadrinhos franco-europeia, seguindo prioritariamente os comportamentos dialógicos, de maneira global, dessas obras.

Acrescentemos a esses percursos de investigação, que devem estar presentes em uma tese, o fato de esta pesquisa ter desnudado a necessidade de se apresentar à Academia Literária um termo novo para os estudos da linguagem dos romances gráficos e das HQs, lacuna percebida e que fora fortemente influenciada pelos estudos bakhtinianos e pelos próprios estudos sobre quadrinhos em específico.

O termo *imagética* há muito tem sido evidenciado nos estudos da Arte Visual, além de evidenciar questões que podem estar concernentes aos objetos da Nona Arte pelo olhar de estudiosos que se regem pelos quadrinhos enquanto forma literária (ALARY, 2018a, 2018b) ou mesmo pela visão euro-americana (GROENSTEEN, 2015). A *imagética* aqui entendida não se valerá apenas de imagens fixas, mas principalmente de imagens fixas *narrativas* que devem ser regidas por leis próprias – as quais têm a sua autonomia, ou as leis do desenho narrativo, que foi pensado e concretizado com o intuito primeiro de se contar uma história por meio de imagens (GROENSTEEN, 2015).

Já o termo *romanesca* (que para nós se conjuga no feminino, para concordar com seu sintagma substantivo, ao qual dará uma particular natureza quadrinística) remete à característica do *romance*, o qual tem sido estudado desde o seu surgimento na história da literatura, ainda que tão breve, apesar de todo o arcabouço científico já existente ao seu redor. A sua importância nesta tese vem ao encontro das histórias gráficas que têm sido contadas por intermédio dos meios de comunicação visual desde suas origens.

A discussão que surge de nossos estudos vai ao encontro das recentes possibilidades midiáticas que vêm surgindo a partir do final do século XX (com o crescimento da computação e os seus usos) e a partir de reflexões sobre *processos dialógicos imagéticos* que vão surgindo dos entremeios da literatura com as outras artes, pois, como já afirmado por vários teóricos da área, o romanesco é de caráter agregador, aglutinador de outros gêneros e linguagens (ROBERT, 2007; FIORIN, 2016). Para esta tese, como já afirmamos, as pesquisas dialógicas imagéticas e romanescas estarão voltadas para os romances gráficos dos últimos anos.

Para aclarar o pensamento sobre os objetos de estudo da presente tese, é preciso afirmarmos que os estudos dos quadrinhos aqui no Brasil ainda contam com um número pequeno de núcleos de pesquisa científica e específica para essa área, quando pensamos em nosso imenso território geográfico e a variada faceta de estudos que o gênero proporciona. Alguns deles são: GIBI – Grupo de Pesquisa em História em Quadrinhos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, na Universidade de Brasília; Grupo de Pesquisa sobre Quadrinhos, na Universidade Federal de São Paulo; GT de Mídia Visual - Histórias em Quadrinhos, na Universidade Federal de Santa Catarina; Grupo de estudos A História nos quadrinhos (criado no ano de 2020), com formato interinstitucional (IFPB, UFPB, UEPB); Núcleo de Pesquisa em Quadrinhos (NuPeQ), da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul; entre outros.

O mais abrangente desses núcleos chama-se Observatório de Histórias em Quadrinhos, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, o qual vem promovendo colóquios científicos anuais imprescindíveis para a área. Seus trabalhos foram iniciados por volta dos anos 2000 e continuam ativos até os dias atuais, com um trabalho muito profícuo de reuniões mensais para discussões de textos pontuais acerca do mundo da Nona Arte. As Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos são muito conhecidas e prestigiadas pelos pesquisadores da área e, a partir do período pandêmico do vírus SARS-CoV2 pelo mundo (no começo do ano de 2020), o observatório as substituiu pelas Cyberjornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos (todas promovidas no ambiente da internet) e, no ano passado, promoveu a sua segunda edição.

Sobre um dos arcabouços de sentido para os caminhos da *imagética romanescas* voltada às características dos romances gráficos, citamos Paulo Ramos e Waldomiro Vergueiro (BARBIERI, 2017) – dois pesquisadores que compõem uma parte da gama de especialistas do

Observatório de Quadrinhos da USP –, os quais fazem considerações sobre a linguagem dos quadrinhos, no prefácio do livro de Danieli Barbieri (em seu *As linguagens dos quadrinhos*, 2017), e que são importantes para o estudo dos quadrinhos no Brasil: “Não falava em linguagem, mas em linguagens – mais exatamente, *Los lenguajes del cómic*. Plural. [...]” (BARBIERI, 2017, p. 6-7).

A proposta desenvolvida por Barbieri (2017) realmente tornou-se necessária para a maneira de se pensar os quadrinhos enquanto artefato artístico composto por linguagens (no plural), pois o autor italiano conseguiu abranger uma camada ampla dentro da complexidade das linguagens que se apresentavam nessa mídia. Sua capacidade para o pensamento da composição dos quadros fornidos em uma história quadrinizada, ao trazer todo esse universo dos quadrinhos – tanto imagético quanto verbal –, deve ser levada em consideração para os estudos de todos os que se debruçam nesse universo narrativo e gráfico a um só tempo.

Nesse sentido, a linguagem quadrinizada enquanto *inclusiva* e de *adequação* (BARBIERI, 2017) expõe categoricamente sua similitude com o romance verbal (ou tradicional) em seus aspectos enquanto linguagem e sendo capaz de agregar linguagens em seu bojo. Isso permite ao analista ver que esta constatação não se realiza tão casualmente como pode se presumir erroneamente. Demonstra-se muito possivelmente também pelo fato de o conceito de quadrinhos ser, até os dias atuais, ainda impreciso e cheio de possibilidades em seu esteio. Realidade que faz o crítico se questionar constantemente sobre o que vem a ser essas histórias contadas por meio de desenhos e palavras em quadros, com linguagens múltiplas (CHINEN, 2011) que, na atualidade, podem vir em mídia papel ou mesmo na tela de um computador, como as HQtrônicas (FRANCO, 2008).

Os traços inclusivo e de adequação trazem em si características dialógicas profícuas para se pensar a construção de signos desses objetos narrativos, a partir dos quais é possível entrever um caminho que, de forma muito específica aqui, une *linguagens de diversas artes* para a construção de *sentidos alteros* (com alteridade) dentro desses textos, ou a nossa *imagética romanesca* se movimentando nessas descrições de tipos de linguagem quadrinística.

Nesse ínterim, urge explicitar também a estrutura de organização do livro de Barbieri (2017), a qual se mostra elucidativa quanto aos determinantes que pressupõem as linguagens que podem ser encontradas numa HQ e que são importantes para se pensar numa poética

própria: i) *Linguagens de imagem*, as quais estão relacionadas com a ilustração (e muitos aportes do desenho impresso em papel), a caricatura, a pintura (principalmente em seus efeitos de profundidade na caracterização de seus efeitos visuais, inclusive como representativo do tempo na narrativa), a fotografia (principalmente pelos seus efeitos de enquadramento e de recorte temporal), e com a composição gráfica (esta responsável por construir a página, isso por meio de todo o aparato tecnológico que se possa ter em contato para esse trabalho); ii) *Linguagens de temporalidade*, o que pode remeter à polifonia e à repetição enquanto módulo da música e da poesia, e o relato com palavras da narrativa; iii) *Linguagens de imagem e temporalidade*, que se remetem ao teatro (na representação de sua gestualidade e no uso da palavra), ao cinema (também na representação de seu movimento, na sua montagem e no tempo enquanto sequências e montagens).

A obra de Barbieri (2017) mostra a possibilidade de conjugação de todas essas linguagens em um *jogo narrativo quadrinizado* que pressupõe diálogos internos muito particulares ao gênero. Essas constatações tornam possível pensarmos esteticamente nesse novo modo de realização da literatura, dentro de esquemas culturais muito específicos para cada obra, em cada momento histórico que esta se apresenta. Esse entendimento será um dos princípios para se esquematizar o termo *imagética romanesca*, pois a sua principal característica dialógica pressupõe um conjunto de linguagens variadas, as quais estarão em comunhão intrínseca na formação daquele objeto imagético-romanesco para uma conseqüente alteridade de sentidos.

O trabalho de Barbieri (2017) traz contribuições essenciais para esta tese. Todavia, discordamos de alguns pontos teóricos levantados pelo autor, em especial quando ele ratifica que os quadrinhos não são capazes de criar uma vivência autônoma em seu interior para algumas formas literárias e para seus textos (fato presente apenas na literatura em sua visão). O estudioso afirma que as HQs são apenas “uma linguagem, [...] são um *ambiente* onde se produzem discursos, e não são um tipo de discurso” (BARBIERI, 2017, p. 180-181).

A partir de outros vivenciamentos e apoiada em outros teóricos (ALARY, 2018b; ALARY, 2018a), a perspectiva dialógica para o trato com objetos imagéticos será um ponto dissonante para essa afirmação de Barbieri (2017), apesar de sabermos que toda linguagem quadrinizada é composta pelos elementos elencados e desenvolvidos em seu trabalho. Para esta tese, o fenômeno da *imagética romanesca* esclarece que as linguagens de quadrinhos, conjugadas de forma harmônica e realizadas de forma singular em cada obra (porque podem

ser capazes de criar alteridades para outros textos e sentidos), possuem um discurso próprio, o qual é capaz de criar *vivências literárias e artísticas* muito específicas de romances gráficos de nossos dias.

Por uma visão dialógica do texto quadrinístico e no decorrer das discussões acerca de como a *imagética romanesca* – enquanto englobadora dessas linguagens e demonstrativa da vida autônoma de cada história quadrinizada construída em cada uma dessas obras – se pronuncia nesses objetos de arte, será então possível vislumbrar o caráter discursivo e literário dos romances gráficos atuais, tão capazes quanto o romance verbal de criar lógicas e vivências internas ao seu tipo. É preciso também lembrar que o livro de Barbieri (2017) foi impresso em 1991 (apesar de só traduzido para o português em 2016) e desde esse período muito se tem estudado sobre os quadrinhos, os romances gráficos e as suas possibilidades estéticas.

Por essas observações, mostra-se importante também afirmar que a beleza plástica encontrada em um texto quadrinístico pode estar ali presente não apenas para causar um gozo estético em seus leitores. Apesar de ser um elemento importante de qualquer obra de arte, para pensarmos a *imagética romanesca* em romances gráficos atuais, por outro viés, alguns deles vão trazer a novidade de demonstrar como as suas qualidades plásticas estão intimamente imbrincadas à lógica interna de sentidos e de estruturação do texto, em uma dialogia interna aos seus elementos (mas também composta por uma exotopia).

Nesse caminho, já se pode entrever que a *imagética romanesca* realiza-se por esses traços romanescos, construídos por uma imagética presente em todos os traços do objeto livro que o leitor tem em mãos: capa, lombada, folhas das páginas, imagens desenhadas, palavras escritas e desenhadas, cores, cheiros, texturas etc. Pode ser observada em um romance gráfico exatamente quando detectamos que todos os elementos de sua composição foram estilisticamente criados para a convergência dos sentidos presentes na obra gráfica, a partir de uma fruição mais comprometida dentro da obra de arte para a criação de afigurações pictóricas (LUCIANO PONZIO, 2017).

Em sequência, e como outro princípio de origem para a formulação do que vem a ser a *imagética romanesca* no contexto contemporâneo da literatura e nos estudos dos romances gráficos, é preciso reiterar que se partiu principalmente da antevisão de que Bakhtin trabalha com uma cosmovisão da obra literária chamada de *imagem romanesca* (BAKHTIN, 2010, ps.

365, 366, 367). Essa cosmovisão do trato literário fala de representações de linguagem (travestimentos linguísticos, entre outros comportamentos) e de seus sentidos muito específicos do romance verbal, a qual não se atrela, ao menos em princípio de seu raciocínio, ao campo verbo-visual de textos romanescos, como poderia acontecer em romances gráficos, mas que se expandem para textos visuais (LUCIANO PONZIO, 2017).

Por essa constatação, a presente tese pretende esclarecer que essa imagem romanescas também pode se transformar em um substrato de sentidos dentro de romances gráficos. Para que essa afirmação possa ser constatada nesses objetos, é preciso entender outro apontamento bakhtiniano sobre essas questões e de como o romance verbal deveria ser analisado pelo crítico. Assim, Bakhtin enfatiza a necessidade de se perscrutarem “as particularidades do gênero romanescos, das condições específicas da *vida da palavra* no romance” (2010, p. 364, nosso grifo).

Dessa forma, sabe-se que o pensador russo esteve particularmente centrado em promover o estudo estilístico do romance verbal e as suas particularidades que, em seu entendimento, estavam centradas no que ele denominou “discurso romanescos” (BAKHTIN, 2010, p. 363) e pelo qual se caracterizava a especificidade estilística do gênero romanescos verbal. O que se mostra particularmente importante dessas suas afirmações para se pensar o estudo dos romances gráficos nesta tese, enquanto gênero de quadrinhos, está exatamente no seu entendimento de que se torna necessária uma determinação de como se fará um estudo estilístico desses objetos em nossos dias e em quais dos seus elementos de composição estariam centradas as análises para o escrutínio de seus possíveis sentidos.

Desse modo, em comum acordo com essa predisposição de elemento essencial do romance verbal, será necessário também perscrutar, nesses objetos verbo-visuais, como se pronuncia a *vida de seus elementos imagéticos e verbais*. É sabido que os elementos estão conjugados em um romance gráfico como em um *amalgama*, numa autêntica relação dialógica harmônica que os complementa em mão dupla e de maneira produtiva para um discurso próprio, apesar de não se confundirem, pois também podem contemplar um distanciamento estético.

Essas constatações promulgam que, se no romance verbal, a vida da palavra é a questão cerne para ser levantada em suas análises de linguagem literária (BAKHTIN, 2010), em um romance gráfico há de ser fulcral o escrutínio da *vida de sua imagética narrativa*, a

qual se comportará de maneira muito específica em cada obra de arte gráfica na qual se debruce o analista.

O fato que as une são as relações profundas e complexas dos seus elementos de composição de caráter interartísticos capazes de promoverem um discurso próprio nessa inter-relação, em que se tornam intrínsecos e internos ao próprio funcionamento do objeto (e que nesta pesquisa estará cunhado como *imagética romanesca*): um tipo de dialogia bakhtiniana estrutural específica para os romances gráficos, a qual demonstra como o seu *discurso imagético narrativo* de caráter romanesco comporta-se nesses objetos artísticos.

É por meio dessas características interartísticas presentes em romances gráficos da atualidade que não se promove, numa visão dialógica, nenhum entrave na característica de “adequação” que Barbieri (2017) levanta em seus questionamentos para a aceitação de um discurso quadrinístico próprio e singular. Nesta tese entende-se que há variados processos dialógicos entre as artes que estão presentes e são constituintes de um romance gráfico e a sua presença enriquece a disseminação de sentidos ali enquanto obra de arte.

Nesse ponto das discussões, torna-se necessário fazer uma observação levantada pelo crítico em semiótica e bakhtiniano Luciano Ponzio (2017), tomando aqui sua fala para uma possível proposição desse processo interartístico chamado nesta de *imagética romanesca*:

A presença de diferentes linguagens, estilos, gêneros, em um mesmo texto, não comporta por si só o deslocamento dele no sentido da alteridade. [...] porque a alteridade do texto não é simplesmente uma questão de pluralidade de linguagens e de signos, que qualquer multimídia hoje pode realizar, mas uma questão de *capacidade de visão*. (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 173-174, nosso grifo)

Basicamente, é preciso deixar claro que a alteridade é um fator imprescindível em um texto artístico com características dialógicas e cumpre-se não apenas como um traço de subjetividade de personagens (marca muito comum em estudos dialógicos da alteridade), mas também na capacidade de criação de mundos ulteriores que um texto artístico pode desencadear (LUCIANO PONZIO, 2017). O semiólogo italiano esclarece que a vida desse discurso imagético de uma obra artística (tomando como exemplo a pintura, o enfoque de seu trabalho), não está apenas na relação entre várias linguagens e na presença de fenômenos interartísticos em sua estrutura. Luciano Ponzio (2017) esclarece que, para que um texto visual possa exprimir criativamente sua alteridade (e dessa forma manifestar suas capacidades dialógicas de maneira plena), também é necessário que nele haja a acepção de sentidos que

transbordem o “signo icônico em relação ao referente” (VIANNEY, 2017, p. 11), recriando uma realidade, alterando-a criativamente, e não simplesmente representando o seu real referente.

Escolhemos, para demonstrar o termo em desenvolvimento nesta tese, o romance gráfico *Berço de corvos* (ZARAGOZA & PLÀ, 2010), que é o nosso *corpus* principal de trabalho. Todo o conjugamento de sua linguagem vai trazer em seu bojo um exemplo de afiguração pictórica (LUCIANO PONZIO, 2017) que toca certamente em uma das figuras mais simbólicas para os estudos literários ocidentais: *Dom Quixote de la Mancha* e as suas repercussões atuais. Os personagens que lá aparecem na obra estão constantemente dialogando com essa figura que já se tornou mítica para nós enquanto ocidentais e Zaragoza e Plà (2010) ressignificam essa figura e, por isso, criam-lhe uma alteridade brilhante para ser estudada.

Berço de corvos (2010) traz como protagonistas duas personagens sem nome, designadas apenas como a mulher e o garoto. A história se pronuncia durante cinco dias de convivência, entre muito sexo, álcool e drogas ilícitas. O que se inicia como uma relação imparcial entre uma prostituta (o meio de sobrevivência da mulher) e seu cliente (a situação do garoto) torna-se aos poucos algo mais íntimo entre os dois. No meio tempo dessas interações, há a presença fantasmática da Morte no espelho e referências de um certo realismo mágico por meio de menções deliberadas ao *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes.

O semiologista italiano denomina “*afiguração pictórica*” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 11) à capacidade de transbordamento dos sentidos no texto artístico e pictórico por meio de seus signos em obras de arte visuais (como acontece na pintura de Malevich), definição que se torna importante para essa pesquisa de imagética narrativa com viés metodológico pela dialogia bakhtiniana. Apesar de o estudioso italiano falar de imagens fixas em seu trabalho, entendemos que a afiguração pictórica pode ser apreendida em textos narrativos de discurso verbo-visuais (como o romance gráfico BC que será analisado), numa prescrição de que esse *transbordamento signico* possa estar aqui precisamente localizado junto ao que chamamos de *imagética romanesca*.

O entendimento de *imagética romanesca*, diferenciada para o trato com os nossos objetos de pesquisa, surgiu da observação de que a constituição de seu discurso narrativo-visual, em seu cerne, comporta-se e constitui-se de maneira autônoma de obras apenas

pictóricas (como na pintura, o alvo da pesquisa de Luciano Ponzio, 2017), já que “não se pode ler uma estória quadrinizada como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, ou até mesmo uma fotonovela ou um filme” (CIRNE, 1972, p. 15). Além disso, é fato que estamos lidando com objetos artísticos narrativos compostos de um discurso narrativo-visual vivo e, a um só tempo, também estabelecidos pelo estatuto romanesco em sua estrutura constitutiva.

As “leituras particulares para cada prática estética” (CIRNE, 1972, p. 15) estão em convergência com o que estamos aqui definindo como *imagética romanesca*, pois a característica fenomenológica de sua existência nesses objetos de pesquisa cumpre o denominador comum em seu discurso imagético-verbal da autonomia da obra, além de também alcançar sentidos sígnicos próprios em cada obra que se apresenta ao leitor. Dessa forma, o encaminhamento das análises estará centrado na vida narrativa do *discurso imagético-verbal* dos objetos analisados, substância fulcral de todo romance gráfico, em que as suas relações dialógicas se iniciam na natureza de seus componentes (entre o imagético e o verbal) e vai se prolongando na sua possível característica de

duplicidade do signo icônico com seu referente, em que esse tipo de signo não apenas aponta para o referente, mas se transforma [...] em seu duplo [...] em um processo de afiguração que *extrapola a função de representação*. (VIANNEY, 2017, p. 10, nosso grifo)

Seguiremos nesta tese o entendimento de Luciano Ponzio (2017) para um raciocínio dentro da sua semiótica dialógica, em que a noção de texto artístico se apresenta como *texto de afiguração ou escritura* e se concebe aqui também o conceito de texto como a arrumação de variados signos para uma multiplicidade de sentidos possíveis. O romance gráfico, enquanto obra de arte, pode atender a esses critérios de *texto afigurativo ou escritural*⁹, caso traga em sua composição um discurso imagético narrativo e verbal capaz de promover sentidos que extrapolem a sua função representativa, “que transcende o momento histórico de sua produção e a própria relação com as circunstâncias biográficas de seu autor” (VIANNEY, 2017, p. 10). Entendendo essas características como parte estrutural de um romance gráfico, torna-se então possível enxergar a *imagética romanesca* como esse processo dialógico da

9 Sobre o conceito de escritura: “a palavra portuguesa escritura, ‘maneira ou arte de se exprimir em uma obra literária’, ‘técnica ou método de expressão (em literatura, em música, em pintura)’, remete melhor ao sentido que se entende, na Filosofia da linguagem, por escritura ante litteram, melhor descrita, em Semiótica, como faculdade combinatória, linguagem, como diz Thomas Sebeok, retomando, por sua vez, Charles S. Peirce em referência ao ‘jogo do fantasiar’”. (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 20)

linguagem nesse tipo de narrativa pictórica e como objeto de pesquisa na área da literatura vinculada às outras artes.

Como outro ponto importante para se pensar a *imagética romanesca*, refletindo mais atentamente sobre a dialogicidade dos elementos que compõem um romance gráfico e a atitude da leitura por parte do crítico literário, Cirne (1972) atenta-nos que a problemática da leitura sempre vai implicar numa posição política diante do objeto que se analisa, já que não há neutralidade nesse processo, e que o trabalho com a “prática criativa” (1972, p. 11) faz parte da semiologia enquanto uma ciência dos discursos artísticos. O caráter vivo da *imagética romanesca*, enquanto fenômeno dialógico presente em romances gráficos, dá-se também nesse entendimento de prática criativa como resultado de leituras por parte do crítico literário.

Diante de todo o exposto, tentaremos demonstrar como a *imagética romanesca* se direciona ao visível e ao sensível no seu todo (como nos desenhos de um romance gráfico e também no visual de seu trato escrito, incluindo aqui o todo físico de seu suporte midiático, conjugados numa premissa sógnica complexa), em que este não se restringe apenas aos termos característicos do que Bakhtin (2010) chamou de imagem romanesca do romance dialógico verbal, mas pode expandir-se consideravelmente a artefatos tomados por características imagéticas-verbais de composição e de discurso, além de impregnados de narratividade latente, coordenados com o romanesco.

É fato que há outros textos e autores que deram pistas para a formulação e o vislumbre do que se pretende mostrar nesta tese, como nos trabalhos de Viviane Alary, Luciano Ponzio, Beth Brait, entre outros. Assim, o estabelecimento do termo *imagética romanesca* deu-se a partir daquele raciocínio bakhtiniano sobre a grande imagem do romance moderno, a princípio, mas veio se expandindo de acordo que essa pesquisa se adentrava nos assuntos pertinentes aos romances gráficos.

A demonstração das características de gênero literário narrativo imagético-verbal e romanesco, que percorrem a *imagética romanesca* voltada para os romances gráficos do contemporâneo, vai demandar um trilhar específico:

a) uma rápida, mas essencial, retrospectiva histórica e cultural sobre as possíveis primeiras manifestações do romance gráfico enquanto gênero de quadrinhos (um dos percursos imprescindíveis para o estudo de um fenômeno novo, já promovido pelo crítico

russo Mikhail Bakhtin em alguns de seus trabalhos para se explicar o romance verbal). Além da visão de como esses rastros fenomenológicos desenharam-se na história humana para chegar aos dias atuais como esse gênero literário imagético-verbal narrativo, a saber, a linguagem composicional de um romance gráfico. Essas primeiras manifestações pré-históricas da estética de um romance gráfico, vindas de um percurso até os dias atuais, serão uma demonstração das raízes socioculturais que vão permitindo vislumbrar os pressupostos de uma *imagética romanesca* e a sua responsividade;

b) a descrição das características presentes na linguagem composicional de um romance gráfico, por meio dos estudos específicos voltados para a Nona Arte, visando estabelecer as características estruturais prementes da *imagética romanesca* estabelecidas nesse gênero. O “entrelaçamento” desses conhecimentos poderá demonstrar as estreitas relações entre a *imagética romanesca* e o pensamento literário dos romances gráficos para o contemporâneo no Ocidente (GROENSTEEN, 2015).

Dessa forma, para que o termo *imagética romanesca* seja compreendido como uma possível poética presente nesses fenômenos literários – os romances gráficos –, os vocábulos escolhidos para compô-lo serão devidamente explicados. A princípio, é importante esclarecer que tanto o sintagma “imagética” quanto o “romanesca” aprimoram em sua compreensão os entendimentos presentes na crítica dialógica romanesca de Bakhtin e do Círculo e, a partir desse primeiro aventar para essa poética das novelas gráficas, o caminho dessa pesquisa segue as particularidades fenomenológicas desses objetos da pesquisa. Nesse percurso, mostrar-se-á clara a escolha desses vocábulos para determinar essa poética do romance gráfico escolhido para compor o *corpus*.

Atrelado, então, ao desenvolvimento desse termo como uma poética encontrada em RGs, tornou-se importante demonstrar como os romances gráficos atuais – expoentes de características do contemporâneo – carregam em sua estrutura tanto *material* quanto de *conteúdo* o gérmen da literariedade que a *imagética romanesca* pode trazer em suas características. Desse entendimento, há a possibilidade de se constatar verdadeiras e precípuas interligações entre a Literatura e a Arte, por meio do estudo dos romances gráficos assim considerados, os quais tornaram-se um evento fenomenológico cultural importante a ser considerado pela literatura de nossos dias.

O *corpus* foi definido por meio de leituras de textos científicos, *blogs*, *podcasts*, noticiários televisivos e radiográficos, garimpagem em livrarias e em sites de vendas de livros, entrevistas sobre romances gráficos concedidas por especialistas de países diversos e localizados nos últimos trinta anos.

Dessa maneira, no capítulo 1, haverá uma investigação retrospectiva pelo percurso histórico-cultural do romance gráfico e da história em quadrinhos enquanto imagens narrativas na história da humanidade. Atrelado a esses entendimentos, ainda haverá a menção de um marco importante nos estudos dos textos verbo-visuais: a estruturação dos estudos acadêmicos voltados tanto para as artes como para a literatura – os estudos interartísticos calcados no ramo de Interartes e que hoje também se pronunciam nos estudos de Intermídia. Será destacado aquilo que possuem de dialógico, ou seja, nas suas interpenetrações, intertextualidades e “misturas” estruturais, pois o crescente dessas áreas permitiram observar mais esse aspecto presente na noção de *imagética romanesca*.

O capítulo 2 tratará especificamente da linguagem composicional de um romance gráfico enquanto representante de sua arquitetônica de tipo quadrinístico, reiterando alguns aspectos que surgiram no início de seu aparecimento e passando por entendimentos atuais da Semiótica e dos estudos da imagem e do texto verbal narrativos, como meio expressivo de leitura narrativo-visual, além de suas características icônicas de percepção narratológica. Sobre os recursos imagéticos do romance gráfico, teóricos como Viviane Alary, Mikhail Bakhtin, Martine Joly, Antonio Luiz Cagnin, Luciano Ponzio, Chinen, McCloud e outros serão elencados para o raciocínio da linguagem dos quadrinhos.

Com essas devidas explicações, serão feitas algumas leituras das seguintes obras: *Cais* (2016), de Janaína de Luna e Pedro Cobiáco; *A guerra do Reino Divino* (2001), de Jô Oliveira; *Onda* (2008), *Espelho* (2009) e *Sombra* (2010), de Suzy Lee. É notório, portanto, o caráter heterogêneo das genéticas e temáticas dos textos que será trabalhado, mas a análise demonstrará como a *imagética romanesca* é construída e organizada em cada um deles para demonstrar sua literariedade iconotextual e as afigurações pictóricas dentro de um conceito literário do contemporâneo.

O capítulo 3, numa confluência de toda a fortuna crítica levantada para se explicar a *imagética romanesca* e seus constituintes, apresentará, prioritariamente, uma análise de crítica dialógica do romance gráfico *Berço de corvos* (2010), com texto de María Zaragoza e

desenhos de Dídac Plà. É importante citar que, na abertura desse capítulo, constará uma seção específica sobre o contexto sociocultural espanhol desde o caminho histórico de suas *historietas* até que chegassem à *novela gráfica* atual.

1. ROMANCE GRÁFICO E *IMAGÉTICA ROMANESCA*: ORIGENS ENTRELAÇADAS

1.1. Por uma arqueologia das imagens narrativas

O comportamento da linguagem de um romance gráfico, por meio da observação de sua *imagética romanesca*, surgiu ao longo dos últimos anos por meio do próprio desenvolvimento dos quadrinhos na história cultural do homem ocidental. Essa primeira parte da pesquisa, então, torna-se importante para que possamos ter uma visualização mais panorâmica de como foi a invenção e o desenvolvimento desse novo gênero chamado de quadrinhos. Mais ainda, é preciso entendermos como foi o processo de formação das linguagens dos quadrinhos para que, hoje, pudéssemos localizar a *imagética romanesca* como o centro de comportamento da linguagem complexa e com fatores de literariedade iconotextual do romance gráfico, com comportamentos dialógicos, em nossos dias.

A história da humanidade, pelos olhares da arte, revela que o nosso conhecimento sobre desenhos narrativos, acompanhados ou não de escrita, já registra várias de suas evidências existenciais por meios físicos diversos desde a pré-história, como em cavernas, paredes, tapetes, colunas etc. Existem várias possibilidades para a definição de histórias em quadrinhos nos estudos acadêmicos e, para além dessa constatação, todas essas visões convergem para uma arqueologia de substrato da Nona Arte: a constituição de suas linguagens é feita por imagens que não apenas representam seres existentes ou imaginários, mas principalmente têm a finalidade de contarem histórias (GROENSTEEN, 2015).

Uma arqueologia da linguagem de um romance gráfico perpassa ainda as primeiras manifestações visuais do ser humano nas cavernas de Lascaux, Altamira e até mesmo em alguns parques nacionais aqui no Brasil (como os Parques Nacionais da Serra da Capivara e de Sete Cidades no Piauí; Cariris Velhos na Paraíba; Lagoa Santa e Peruaçu em Minas Gerais; Rondonópolis no Mato Grosso etc.). Essas imagens pintadas por esse homem ancestral ainda são uma grande interrogação para os nossos estudiosos quanto à sua função cultural, as quais podem ser interpretadas no âmbito religioso (ritualístico), funerário, memorial, decorativo e, até mesmo, narrativo (JOLY, 2012).

Partindo-se de uma visão histórico-social, sabemos que, desde os anos setenta, os estudos acadêmicos da arte visual ligados à imagem têm afirmado que nossa geração vive

absolutamente em um mundo de imagens. Apesar de ser uma afirmação já tão conhecida, cada vez que retomamos esse fato, há uma crescente sensação de compromisso em se demonstrar como isso se realiza em obras de arte construídas por meio da imagem, seja em seu uso como utensílio, seja simbolicamente, ou mesmo tomada de empréstimo. Somos uma sociedade do espetáculo, das imagens voláteis, das informações quase líquidas, da virtualidade de conteúdos (sejam verbais ou imagéticos). Como afirma Joly (2012):

No começo havia a imagem. Para onde quer que nos voltemos, há a imagem. [...] Esses desenhos destinavam-se a comunicar mensagens e muitos deles constituíram o que se chamou “os precursores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que só conservavam um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais. “Petrogramas”, se desenhadas ou pintadas, “petroglifos”, se gravadas ou talhadas - essas figuras representam os primeiros meios da comunicação humana. São consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real (JOLY, 2012, p. 17-18).

Quando se pensa na imagem como ilusão, há sempre um paradoxo que se desenrola mentalmente diante desse mundo imagético: a naturalidade do que se vê liga-se imediatamente a uma mensagem que, a princípio, não exige aprendizagem prévia para apreendê-la. Porém, a sensação de que há forças influenciadoras mais presentes no campo do inconsciente do que do consciente, principalmente pelo fato de a mensagem presente naquela imagem ter sido elaborada por pessoal especializado (seja artístico ou publicitário), leva-nos a perceber até que ponto realmente não estamos sendo induzidos a um caminho prévio. É o desenho de um jogo complexo, o qual mostra que essa “impressão de passividade” (JOLY, 2012, p. 10) detecta um mundo interior de convenções, história particular e cultura muito fortes.

Há de se considerar também uma função epistêmica para a imagem aqui, já que a sua instrumentalização pode promover um conhecimento advindo de seus sentidos. Além disso, essa função de conhecimento conecta-se diretamente com a sua função estética, pois proporciona ao receptor perceber sensações diversas (*aisthesis*) que levam a um conhecimento. Assim se situam os diversos estudos voltados tanto para a arte quanto para os objetos que a raça humana vem se utilizando há séculos, trazendo informações acerca de hábitos no uso desses objetos, lugares e pessoas, por exemplo (JOLY, 2012). Para Gombrich (2013), cada imagem pode revelar um resultado de um longo processo, deflagrando um percurso em que foram utilizadas representações esquemáticas e correções necessárias ao seu

objetivo ao longo do tempo. A construção de uma imagem retoma atos como o olhar, o selecionar e o aprender também.

A função epistêmica da imagem encontra ecos fortes nesta tese, pois a observação e os anos de estudo, em torno de *corpus* como os romances gráficos, demonstram que as análises de suas imagens, dentro de seu suporte midiático, são capazes de trazer conhecimentos importantes para a área da crítica dialógica na literatura. Os estudos imagéticos dentro da crítica dialógica são ainda novos para esta pesquisa, mas nem por isso deixam de ser importantes para o crescimento dos estudos literários no campo das interartes.

Ainda observou-se na história humana uma verdadeira querela das imagens, quando se anunciou no Ocidente, do século IV ao VII, uma grave oposição entre iconófilos e iconoclastas, numa visão geral em que o monoteísmo deveria combater as imagens, consideradas para estes como outros deuses (portanto entendidas como blasfemas). Quando se chega ao Renascimento, observa-se que os entendimentos de representação religiosa e de representação profana estão na origem do surgimento dos gêneros pictóricos, classificados, de forma geral, por seu conteúdo temático: o retrato e o autorretrato, o nu, a natureza-morta (*still life*) etc. (JOLY, 2012).

Mesmo abolida na história humana, a iconoclastia bizantina pesou fortemente na criação de toda a pintura ocidental (e de seus impulsos de influência) e, portanto, ainda influencia a história ocidental. Por esse motivo, na arte visual de nossos dias, a noção de imagem está mais ligada à representação visual: afrescos e pinturas, iluminuras, ilustrações decorativas, desenhos, gravuras, filmes, vídeos, fotografias, imagens compostas (JOLY, 2012) e, para o nosso entendimento, também os romances gráficos de nossos dias. Atualmente, a imagem também pode ser entendida como conexões imaginativas feitas pela mente humana.

Imago, em latim, remete-se à máscara mortuária usada nos funerais da antiguidade romana. Esta acepção liga a imagem não apenas à morte (espectro ou alma do falecido), mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários. Na origem da escrita, das religiões, da arte e do culto aos mortos, a imagem sempre foi também um tema crucial da reflexão filosófica humana desde a Antiguidade. Ainda o é na atualidade e pode causar grandes impactos de sentido no seu uso em obras como os romances gráficos atuais.

Em termos filosóficos, para Platão, a única imagem com valores exaltados era a natural (a sombra ou o reflexo), já que esta podia tornar-se um instrumento filosófico. As

outras eram apenas imitadoras e, portanto, enganosas, desviantes da verdade e capazes de seduzir as partes fragilizadas da alma humana. Para Aristóteles, a imagem é capaz de educar, de levar ao conhecimento e, nesse caminho, é eficaz pelo próprio prazer que proporciona. A vida no Além, o Sagrado, a Morte, o Saber, a Arte – a imagem está, então, ligada aos grandes mitos (JOLY, 2012), mesmo quando nos remetemos a mitos da modernidade, como a imagem do Quixote nos estudos literários ocidentais (para citarmos apenas um exemplo).

O sentido que perpassa todo o arcabouço da palavra imagem tem sido algo notável também no campo acadêmico (apesar de não compreender nosso campo de estudo aqui) pelas épocas mais remotas, e também atuais, em que vem sendo estudada. Na atualidade, apesar dos estudos crescentes em torno do termo imagem, ainda observamos confusões recorrentes quanto ao seu conceito e a seus aportes:

Compreendemos que [a imagem] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou a reconhece (JOLY, 2012, p. 13).

Aos olhos do senso comum, por exemplo, a imagem é vista como “invasora, onipresente, criticada, anunciada, comentada, vilipendiada pelos próprios media” (JOLY, 2012, p. 14). Nesses termos, a imagem tem sido assumida apenas como sinônimo de publicidade e de entretenimento televisivo. Esse amálgama traz confusões para o entendimento da imagem em alguns estudos literários, pois confunde os conceitos de suporte e de conteúdo, já que a televisão é somente uma mídia, um dos suportes capazes de transmitir vários gêneros de ordem imagética. Rádio, cinema, televisão, imprensa, pintura, escultura, história em quadrinhos, todos estes também são conceituados pelos estudos midiáticos como mídias ou suportes que concretizam determinados conteúdos (CLÜVER, 2006).

A outra confusão vai ao encontro do conceito de imagem fixa e imagem animada. Mais uma vez, o senso comum vê a imagem veiculada somente pela TV ou pelo vídeo, mas, por esse caminho, acaba-se por ignorar as outras mídias, como a fotografia, a pintura, o desenho, a gravura, a litografia, a HQ, todos concebidos numa coexistência mútua. Desta maneira, não se torna produtivo considerar a imagem contemporânea apenas pelo viés televisivo, ou apenas publicitário, já que essa atitude ignora várias ações importantes e admitidas no contemporâneo como artes que trabalham com a imagem (JOLY, 2012).

Nesse sentido, não podemos ignorar que há a existência da contemplação de uma pintura, a leitura de romances gráficos diversos e as experimentações tecnológicas de todas as criações visuais e virtuais, nas quais a vista humana se demora na animação permanente ou animada, criando a possibilidade de uma abordagem mais refletida ou mais sensível das obras visuais em sua totalidade. Martine Joly (2012) acredita que devemos desconstruir uma falsa crença de que haja uma oposição entre imagem e linguagem verbal. A pesquisadora francesa defende que entre esses dois instrumentos artísticos (imagem enquanto linguagem; e linguagem verbal) há uma *complementaridade* significativa, regente numa circularidade que é reflexiva e criadora de mundos sígnicos bastante proveitosos.

A complementaridade advém principalmente do fato de que a linguagem verbal é parte ativa na construção dos sentidos de uma imagem, transmitindo-a e completando-a. Isso configura-se como uma investigação por meio do trato argumentativo da imagem entendida como linguagem. A esse respeito, Eisner (2010) propõe a dizer que:

As histórias em quadrinhos comunicam numa “linguagem” que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. É de esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da *mistura imagem-palavra* e da tradicional decodificação de texto. A história em quadrinhos pode ser chamada “leitura” num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo.

[...]

Por mais de um século os autores de tiras e histórias em quadrinhos vêm se desenvolvendo em seu trabalho de *interação entre imagens e palavras*. Durante o processo, creio eu, conseguiram uma hibridação bem-sucedida de ilustração e prosa (EISNER, 2010, p. 1-2, meus grifos).

O relacionamento íntimo entre imagem e palavra, quando interconectadas e geradoras de mundos outros, tornam-se um espelho de relações genuinamente dialógicas. No aventa dessas possibilidades concretizadas em um romance gráfico, podemos dizer que o fenômeno da *imagética romanesca* pode estar aí latente de alguma forma, dependendo da formação de cada obra. Analisando as partes constituintes dessa obra de arte e atestando seus construtos dialógicos de alteridade, é possível demonstrar então o verdadeiro caráter da *imagética romanesca* como fenômeno de manifestação da linguagem de quadrinhos. Aqui teremos BC que nos servirá então como aparato de objeto a ser analisado.

Existem implicações quanto à análise de uma imagem, já que são convencionadas aos atos de recusa ou de vontade desta, dos ajustes preliminares exigidos para isso (como

estabelecer o estatuto da imagem analisada), além das expectativas geradas e do contexto em que foi produzida (JOLY, 2012). A presente pesquisa também se norteará por essas noções gerais que devem ser consideradas para a metodologia aqui adotada, a partir também da análise dialógica das imagens visuais únicas e fixas, para que se entendam as mensagens visuais mais complexas, como a imagem sequencial fixa do romance gráfico *corpus* desta tese.

Pelo caminho da crítica dialógica voltada a textos imagéticos, e de acordo com a visão do estudioso Gérard Blanchard (1974), adotaremos para a compreensão dos quadrinhos “um ponto de vista mais amplo, uma definição mais literal” (BLANCHARD, 1974, p. 5, nossa tradução)¹⁰. Essa atitude nos impulsiona a “compreender tanto os baixos-relevos da coluna de Trajano quanto a tapeçaria de Bayeux, os afrescos de Assis como algumas imagens de Epinal, os álbuns de Töpffer até aqueles do Tarzan ou do Asterix” (BLANCHARD, 1974, p. 5, nossa tradução)¹¹ como exemplos de histórias em quadrinhos e a sua arqueologia.

Sobre novas descobertas a respeito das histórias em quadrinhos, em novembro de 2016, descobriram algumas paredes com inscrições de *desenhos narrativos* e até de vasos com desenhos desse teor que já simulavam os nossos conhecidos quadrinhos. Esse último achado foi feito em escavações no norte da Jordânia, na pequena cidade de Bay Ras, em que os arqueólogos localizaram um túmulo instigante, já que lá havia “260 imagens ordenadas de forma a contar a história da formação da cidade das Capitólias, e provavelmente de seu fundador [...] com formas arcaicas de *balõezinhos de fala* que representam uma história em quadrinhos de 2 mil anos de idade” (REDAÇÃO GALILEU, 2018)¹².

Esses sessenta desenhos, todos pintados de preto, não são as mais antigas manifestações de narrativas em imagens encontradas pelos nossos arqueólogos, já que esse posto é relegado aos antigos egípcios, os quais já combinavam imagem e escrita (mesmo que de forma dessincronizada) na sua mitologia por volta do século XV nos “livros dos mortos”

10 No original: “[...] un point de vue plus vaste, une définition plus littérale [...]” (BLANCHARD, 1974, p. 5).

11 No original: “[...] comprendre aussi bien les bas-reliefs de la colonne Trajane que la tapisserie de Bayeux, les fresques d’Assise que certains images d’Epinal, les albums de Töpffer que ceux de Tarzan ou d’Astérix.” (BLANCHARD, 1974, p. 5).

12 Para informações mais completas sobre a descoberta, pesquisar o seguinte artigo: Jean-Baptiste Yon; Julien Aliquot. Inscriptions grecques et latines du Musée national de Beyrouth. Ministère de la Culture, Direction Générale des Antiquités, 12, 2016, Bulletin d’archéologie et d’architecture libanaise, Hors-Série. (halshs-01671300).

(BLANCHARD, 1974, p. 11, nossa tradução)¹³. Essas imagens narrativas encontradas agora são consideradas os “primeiros quadrinhos greco-aramaicicos conhecidos” (MACHADO, 2018), segundo o pesquisador Jean-Baptiste Yon. Além disso, os livros dos mortos são assim definidos: “Os livros mais antigos do mundo são então história em quadrinhos dessincronizada” (BLANCHARD, 1974, p. 11, nossa tradução)¹⁴.

O uso dos balões de fala em desenhos narrativos é uma técnica que

foi popularizada dentro desse ambiente (os quadrinhos), mas não criada por ele. Os maias, por exemplo, fizeram experimentos de colocar a ponta do que parecia ser um colchete na direção da boca do ser representado. Há registros de imagens dos séculos XII e XIV que também utilizavam o recurso. Acevedo (1990) cita um mecanismo semelhante ao dos balões utilizado em filacteras, frases usadas para atribuir fala às pessoas representadas em pinturas cristãs, como “A primeira nova crônica e bom governo”, de Felipe Guamán Poma de Ayala (feita entre 1587 e 1615). (RAMOS, 2010, p. 34)

Para os estudos atuais, é possível a existência de várias definições para os quadrinhos, porém, a mais difundida retrata “apenas as histórias e as imagens do estilo americano que nasceram no final do século passado, [...] que melhoraram sob a influência do cinema, e [...] graças a alguns designers de alta qualidade” (BLANCHARD, 1974, p. 5, nossa tradução)¹⁵. Com base no fato de que os quadrinhos possuem uma imensa capacidade criativa no trato de sua linguagem, a expansão para os olhares de sua arqueologia também segue essa sua potencialidade que foi, muitas vezes, mal compreendida.

Dessa forma, sabemos que as primeiras manifestações narrativas encontradas na história humana utilizaram-se de duas técnicas gráficas básicas da linguagem – o desenho puro e simples e o signo. Essas utilizações estavam pautadas em uma concepção de que,

na mistura do concreto e do abstrato, nessa dupla leitura, encontraremos essa constante ao longo da história das histórias em imagens. O desenho é a descrição de fatos e gestos (e coisas), enquanto o signo por combinações inteligentes pode dar uma relação suficientemente precisa de palavras, pensamentos, sentimentos. Assim se complementam dois dos principais meios de comunicação (BLANCHARD, 1974, p. 10, nossa tradução)¹⁶.

13 No original: “livres des morts” (BLANCHARD, 1974, p. 11).

14 No original: “Les plus anciens livres du monde sont donc des bandes dessinées desynchronisées” (BLANCHARD, 1974, p. 11).

15 No original: “que les histoires en images de style américain qui ont vu le jour à la fin du siècle dernier, [...] et se sont perfectionnées sous l’influence du cinéma, et [...] grâce a quelques dessinateurs d’une très haute qualité (BLANCHARD, 1974, p. 5).

16 No original: “Le mélange du concret et de l’abstrait, cette double lecture, nous allons en retrouver la constante à travers toute l’Histoire des histoires en images. Le dessin est la description des faits et des gestes (et des cho-

Seja no uso do desenho ou do signo como comunicação, houve também a utilização de variados suportes midiáticos para a sua concretização em toda a nossa história, como a gravação ou pintura em pedra, em tijolos de argila, em vasos de cerâmica, em papiros, nos pergaminhos, no papel (BLANCHARD, 1974) e, com a expansão da internet no século XXI, por impulsos eletromagnéticos no meio virtual das HQtrônicas (FRANCO, 2008). Tanto o sigo verbal quanto o desenho possuem a sua própria evolução histórica de forma separada no seu surgimento, mas a sua primeira união está naquelas antigas imagens das cavernas de Lascaux e Altamira. A partir daí, principalmente com a invenção do alfabeto, continuaremos a misturar essas abstrações da escrita com os seus desenhos (BLANCHARD, 1974).

Exemplo claro são os vasos da Antiga Grécia, os quais trazem inscritos em suas laterais as histórias de seus heróis e deuses, ou as colunas de Trajano, do século II, que são quase um diário de guerra em uma das batalhas do Império Romano disposta em 155 impressionantes cenas (BLANCHARD, 1974). Sabemos que logo após essa era, veremos o nascimento do cristianismo que, mesmo em suas convicções declaradas de iconoclastia, vão reutilizar muitas das figuras desse passado grego e romano para a replicação das imagens de seus santos religiosos e suas histórias (JOLY, 2012). Como um dos ícones do cristianismo, podemos citar os afrescos da Basílica de São Francisco de Assis, na Itália, construída no século XII (BLANCHARD, 1974), tornada Patrimônio da Humanidade desde os anos dois mil.

Ainda no início do cristianismo, no século XI, vimos a presença da tapeçaria de Bayeux ou bordado da rainha Matilde, o qual foi encomendado por Guilherme, o *Conquistador*, para comemorar a vitória normanda da Inglaterra. Na realidade, o trabalho artesanal, com inscrições em latim, consiste em um imenso bordado, construído com agulha de bronze e a partir de fios de lã tingidos de corantes naturais (nas cores azul, verde, vermelho, amarelo e preto), sobreposto a uma tela de linho cru. O bordado possui o tamanho impressionante de setenta metros de comprimento por cinquenta centímetros de altura, o qual está dividido em nove painéis desiguais¹⁷ (BLANCHARD, 1974).

ses), alors que le signe par des savantes combinaisons peut donner une relation suffisamment précise des paroles, des pensées, des sentiments. Ainsi se complètent deux des principaux moyens de communication (BLANCHARD, 1974, p. 10).

17 A tapeçaria de Bayeux faz parte da Memória do Mundo da Unesco desde o ano de dois mil e sete. Hoje é possível vê-lo por inteiro pelo seguinte *link* de domínio público: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teppich_von_Bayeux.jpg?uselang=fr.

Apesar da numerosa existência de imagens cristãs com suas narrativas religiosas, com o passar dos séculos, principalmente no final da Idade Média (século XIV), a cultura cristã vai assumindo cada vez mais uma postura iconoclasta em detrimento do valor da imagem, especificamente aquelas consideradas pagãs. Portanto, não podemos deixar de mencionar que o primeiro uso dos filactérios em imagens para demonstrar a fala de uma personagem é datado na Idade Média, mas quase foram esquecidos e apagados da história humana por esse posicionamento da igreja cristã desse período (ZUMTHOR, 1993).

Quando Johannes Gutemberg inventa a tipografia no ano de 1439 (oficialmente inaugurando o fim da Idade Média), é fato que aquela iconografia medieval vai se perpetuar por muitos anos ainda (BLANCHARD, 1974). Os motivos dessa ocorrência estão nos fatos de que, mesmo com a criação do livro escrito, o custo da sua fabricação era altíssimo (e, portanto, acessível apenas aos nobres) e a grande maioria da população era analfabeta, já que a criação de escolas para a população só aconteceria muitos anos depois desse período na Europa (ZUMTHOR, 1993).

A realidade, então, é que por muitos séculos a escrita e a imagem conviveram lado a lado na comunicação humana. Sua contraposição e errôneo pensamento da supremacia da escrita sobre a imagem vai surgir, de forma um tanto contraditória, com os estudos formais das escolas e das universidades em que, somente aí, pessoas que não conheciam a escrita e a leitura verbal começaram a ser estigmatizadas de *iletradas*. Esses iletrados eram exatamente aqueles que utilizavam tanto a fala oral quanto a imagem para se comunicarem (ZUMTHOR, 1993).

Observamos nos séculos seguintes a existência de variadas narrativas em imagens fortemente presentes entre os camponeses e moradores de cidades pequenas na Europa (longe das cidades com escolas formais), as quais utilizam-se ainda do uso dos filactérios para as inserções de escrita nas histórias. Muitas dessas histórias eram lidas em lugares públicos, como as praças, por uma pessoa que conhecia o alfabeto e conseguia interpretar os sentidos ali construídos. As imagens que representavam aquelas histórias eram facilmente “plagiadas” por outros desenhistas que descobriam aquelas narrativas de forma oral, com mudanças e variações, dependendo de quem as contasse (BLANCHARD, 1974).

A partir, então, da industrialização das cidades no século XIX, ou em fins do século XVIII, cada país terá a sua própria história das imagens narrativas a partir dessa arqueologia,

as quais no futuro serão chamadas de histórias em quadrinhos. Veremos também, nas próximas seções, que o chamado romance gráfico trará aos quadrinhos um caráter mais internacional, e mesmo de variabilidade temática ou de gênero, no uso da sua linguagem enquanto arte. Somente quando os quadrinhos assumem comportamentos de experimentações com a sua linguagem é que poderemos vislumbrar a *imagética romanesca* como o fenômeno desses comportamentos.

1.2. O romance gráfico como a evolução das HQs: pressupostos para uma *imagética romanesca*

Começamos esta seção com as palavras da estudiosa em quadrinhos, Viviane Alary (2018a): “Desde a minha perspectiva literária e estética, me interessa estudar o romance gráfico como obra de arte, expressado por meio da linguagem da história em quadrinhos” (ALARY, 2018a, p. 32, nossa tradução)¹⁸. Essa colocação problematiza o nosso olhar quanto ao que chamamos de *quadrinhos* e de *romance gráfico* nesta tese, mas se torna importante porque estamos partindo de uma perspectiva da crítica literária dialógica (principalmente) e da análise de obras de arte como criadoras de mundos autônomos e passíveis de alteridade.

A partir disso, a maneira como os quadrinhos são vistos pela academia começou a tomar novos rumos apenas por volta dos anos sessenta na Europa e, de forma mais particular, na França, na Bélgica e nos Estados Unidos. Até aquele momento da sua história e evolução enquanto arte dentro do sistema cultural, todos aqueles que trabalhavam, direta ou indiretamente, no meio tinham como certo o pensamento de que “os quadrinhos eram um refúgio para artistas e escritores fracassados” (GARCÍA, 2013, p. 11, nossa tradução)¹⁹. Então alguns fatos marcaram fortemente essa renovação de pensamento quanto aos quadrinhos, para que hoje pudéssemos estar à frente do fenômeno chamado romance gráfico e, por meio dele, podermos observar a manifestação da *imagética romanesca* em sua linguagem peculiar.

O primeiro deles veio com os trabalhos de tela de Roy Fox Lichtenstein, em 1961, o qual trouxe para a pintura várias vinhetas de quadrinhos, ampliando-as de tal forma que causaram um certo espanto inicial para aqueles mais familiarizados com o mundo da pintura.

18 No original: “Desde mi perspectiva literaria y estética, me interesa estudiar la novela gráfica como obra de arte, expresada por medio del lenguaje de la historieta” (ALARY, 2018a, p. 32).

19 No original: “el cómic era un refugio para artistas y escritores fracasados” (GARCÍA, 2013, p. 11).

Por curiosidade, há um fato pouco conhecido do grande público sobre essas pinturas de Lichtenstein:

Em 1964, a *National Cartoonist Association*, uma organização profissional que reúne cartunistas norte-americanos, convidou Roy Lichtenstein para se encontrar com seus membros em sua sede em Nova York. Mal imaginou o pintor pop, que estava no auge de sua recém-descoberta fama artística na época, que o convite era na verdade uma armadilha. Os cartunistas viram seus quadros baseados em histórias em quadrinhos exibidas em galerias e reconheceram seus próprios desenhos. Indignados por alguém estar ganhando fama e dinheiro com as mesmas imagens que eles faziam por empreitada, mal pagos e sem nenhum reconhecimento, eles queriam esfolar o *saqueador* de sua obra. “Vamos deixá-lo falar um pouco e depois crucificá-lo”, disseram os cartunistas a si mesmos.

Mas o discurso de Lichtenstein mudou tudo. Em vez de enfatizar que o que ele fazia era *diferente* do que eles faziam e explicar que trabalhava na esfera da *arte erudita* enquanto eles eram meros *artesãos* na indústria de consumo, ele se apresentou como um igual, como um artista que buscava ganhar a vida por todos os meios disponíveis e que ele havia encontrado o meio nos quadros das histórias em quadrinhos. Isso era algo que seu público poderia entender, afinal, a grande maioria era formada por cartunistas que ganhavam a vida imitando o estilo de outros cartunistas. Abandonando qualquer discussão estética ou artística, Lichtenstein abordou o assunto da única maneira que sabia que poderia ser abordado diante de uma assembleia sindical: em termos profissionais. A arte da galeria, dessa perspectiva, ainda era uma questão de ofício e de comércio.

Lichtenstein embolsou os cartunistas, que guardaram as foices e apagaram as tochas, com seu orgulho artesanal a salvo”. (GARCÍA, 2013, p. 9-10, nossa tradução)²⁰

20 No original: “En 1964, la *National Cartoonist Association*, organización profesional que agrupa a los historietistas de EE UU, invitó a Roy Lichtenstein a encontrarse con sus miembros en su sede de Nueva York. Poco imaginaba el pintor pop, que por entonces estaba en la cumbre de su recién obtenida fama artística, que la invitación era en realidad una encerrona. Los dibujantes habían visto sus cuadros basados en viñetas de cómic expuestos en las galerías y habían reconocido sus propios dibujos. Indignados porque alguien estuviera obteniendo fama y dinero con las mismas imágenes que ellos realizaban a destajo, mal pagados y sin reconocimiento alguno, querían despellejar al *saqueador* de su trabajo. ‘Le dejaremos hablar un rato y luego lo crucificaremos’, se dijeron los historietistas.

Pero el discurso de Lichtenstein lo cambió todo. En lugar de subrayar que lo que hacía él era distinto de lo que hacían ellos, y de explicarles que él trabajaba en la esfera del *arte elevado* mientras que ellos eran meros *artesanos* de la industria de consumo, se presentó como un igual, como un artista que buscaba ganarse la vida por cualquier medio disponible y que había encontrado el filón en las viñetas de cómics. Eso era algo que podía entender su público, al fin y al cabo formado en su inmensa mayoría por dibujantes que se ganaban la vida imitando el estilo de otros dibujantes. Abandonando cualquier discusión estética o artística, Lichtenstein abordó el tema de la única manera en la que él sabía que se podía abordar ante una asamblea gremial: en términos profesionales. El arte de galería, bajo ese prisma, no dejaba de ser una cuestión de oficio y de comercio. Lichtenstein se metió en el bolsillo a los dibujantes, que guardaron las guadañas y apagaron las antorchas, con su orgullo artesanal a salvo” (GARCÍA, 2013, p. 9-10).

A importância desse acontecimento para os nossos estudos está principalmente no encontro entre dois fazeres da arte – a pintura e as HQs – que, na verdade, sempre estiveram relacionadas em sua origem: as imagens (GARCÍA, 2013). Os caminhos de sua evolução pela história humana e as suas funções são distintas, mas os seus primeiros vestígios deixados nas cavernas de Lascaux, os quais ainda trazem questionamentos quanto ao seu uso narrativo ou de pura contemplação, são um fator originário em comum.

O segundo fator marcante das mudanças de perspectivas para os quadrinhos apresenta-se muito bem impressa na letra de Umberto Eco (1984) pela sua publicação de ensaios em *Apocalípticos e integrados* no ano de 1964. Essa obra está toda embasada na prolífica análise acadêmica de leituras de quadrinhos, talvez uma das mais relevantes para o período. Nela, Eco (1984) trazia pontos muito caros para a época, revelando o preconceito de algumas instituições com o que se denominava “cultura de massa” e preponderando o conceito de níveis de cultura e de indústria cultural como verdadeiros “conceitos fetiche” (ECO, 1984, p. 11, nossa tradução)²¹.

Seu contexto de produção, é importante afirmar, foi perpassado por uma fase de grande ampliação do campo cultural, principalmente veiculado por meios como a televisão, os jornais, o rádio, o cinema e, também, pelos quadrinhos. Por esse aspecto de meios que conseguem veicular a um grande público, Umberto Eco (1984) denominou-os como integrados, em contraposição aos apocalípticos, os quais estariam centrados apenas em seu pequeno nicho de conhecedores e leitores de um determinado assunto. À parte de toda a polêmica que ainda hoje é gerada pela sua visão do uso dessas determinações, é clara a sua grande importância para os estudos de quadrinhos no Ocidente (GARCÍA, 2013).

Um terceiro acontecimento de mudanças veio especificamente da França, a qual, nas áreas das artes em geral, quase sempre se mostra na vanguarda desses acontecimentos e reconhecimentos devidos às artes no geral. Com o reconhecimento dos quadrinhos enquanto arte não seria diferente, pois, em 1968, o Museu do Louvre e o Museu das artes Decorativas de Paris (*Museu Les Arts Décoratifs*) dedicaram toda a sua exposição aos quadrinhos de Hal Foster e Burne Hogarth “como os maiores representantes da *arte dos quadrinhos*” (GARCÍA, 2013, p. 11, nossa tradução)²². Importante assinalar que, à época, o critério de qualidade

21 Na versão espanhola: “conceptos fetiche” (ECO, 1984, p. 11).

22 No original: “como máximos representantes del arte del cómic” (GARCÍA, 2013, p. 11).

artística ainda era entendido como a “[...] eficiência com que alguns de seus cartunistas conseguiram reproduzir os modelos que a ilustração comercial das décadas de 1920 e 1930 derivou da figuração romântica do século XIX” (GARCÍA, 2013, p. 11, nossa tradução)²³. A partir das novas tendências para a arte gráfica sequencial:

As histórias em quadrinhos passaram a ser referenciadas como a 9ª Arte a partir da década de 1970 (LENT, 2010). [...] completavam um conjunto formado por artes mais tradicionais (as seis primeiras: música, dança, pintura, escultura, literatura e teatro), acrescidas de duas outras de criação mais recente, o cinema e a fotografia [...]. (VERGUEIRO, 2017, p. 31)

A partir, então, desses entendimentos a respeito dos quadrinhos enquanto arte, hoje é possível percebermos algumas nuances que diferenciam a maneira como o nosso objeto de estudo, os romances gráficos, são percebidos e estudados em países como a França e os EUA. Além disso, essas percepções também nos guiaram para que pudéssemos observar como a *imagética romanesca* estaria manifestando-se nesses objetos de arte gráfica. Os aspectos direcionados às HQs são praticamente os mesmos, o que une bastante as nossas visões de estudo para o meio.

Os quadrinhos são uma forma de expressão artística de pleno direito na Europa, nos Estados Unidos e no Japão, territórios onde mais se desenvolveu. Como produto literário, é um dos setores mais dinâmicos de edição; como arte gráfica, suscitou a criação de instituições museológicas específicas e é objeto de inúmeras exposições em museus e galerias. Possui os seus grandes eventos – festivais, feiras e convenções para onde convergem leitores e profissionais –, as suas livrarias e o seu próprio mercado de arte²⁴ (FRANÇOIS, 2005, p. 8, nossa tradução).

Apesar disso, os estudos que assumem o *romance gráfico* como uma evolução natural das HQs para a nossa realidade, mostram-se mais expressivos em trabalhos acadêmicos vindos da França, mesmo no volume de artigos publicados sobre esse fenômeno

23 No original: “[...] la eficacia con la que algunos de sus dibujantes eran capaces de reproducir los modelos que la ilustración comercial de los años 20 y 30 había derivado de la figuración romántica decimonónica” (GARCÍA, 2013, p. 11).

24 No original: La bande dessinée est aujourd’hui une forme de expression. Artistique à part entière en Europe, aux États-Unis et au Japon, territoires où elle s’est le plus développée. En tant que produit littéraire, elle est un des secteurs les plus dynamiques de l’édition ; comme art graphique elle a suscité la création d’institutions muséales spécifiques et fait l’objet de nombreuses expositions dans les musées ou les galeries. Elle possède ses grands rendez-vous – festivals, salons et conventions où convergent lecteurs et professionnels –, ses librairies et son propre marché de l’art (FRANÇOIS, 2005, p. 8).

de nossos dias. Portanto, as próximas seções vão trazer um panorama, apenas, de como esse nosso objeto veio sendo tratado por esses dois grandes produtores tanto de conteúdo nos estudos acadêmicos quanto de obras que aqui chamamos de romance gráfico.

1.2.1. O contexto da França: o romance gráfico como arte narrativa gráfica

O surgimento oficial dos quadrinhos na França e no mundo ocidental ocorreu no século XIX, no ano de 1827, por influência do trabalho inovador do político, escritor, crítico de arte e pedagogo suíço Rodolphe Töpffer, o qual conheceu anteriormente, na Inglaterra, as gravuras de Hogarth (GARCÍA, 2012). Sabemos que há alguma controvérsia quanto a quem primeiro apresentou esses desenhos narrativos acompanhados por ainda rudimentares balões de fala depois do período medieval. Apesar disso, esse marco tornou-se importante para nossa pesquisa pois trouxe reflexões vantajosas sobre o nosso objeto de estudo. Percebemos que o caráter romanescos de um romance gráfico, ou seja, a sua característica de absorver linguagens de outras artes, aparece desde já na consciência de Töpffer sobre a própria formação dos quadrinhos nesse momento:

apesar dos problemas de visão, Rodolphe Töpffer sabe desenhar e usa esse talento para ilustrar suas histórias de viagens com desenhos a caneta. Influenciado pela *encenação teatral e pela literatura*, ele decide *misturar as duas e inventa um novo processo*: vai traçar uma sucessão de vinhetas, acompanhando-as de diálogos e comentários. Esse processo nada tem a ver com o romance ilustrado, que já existia naquela época: onde Töpffer inovou foi ao misturar texto e imagem de uma forma inédita. Com ele, o texto não tem sentido sem a imagem e vice-versa, e é isso que torna seu trabalho tão interessante: “*Este livrinho é de natureza mista. Consiste em desenhos de linhas autografados. Cada um dos desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem o texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, não significaria nada. Todo o conjunto forma uma espécie de romance, tanto mais original quanto não se parece melhor com um romance do que qualquer outra coisa.*”, escreve Töpffer no prefácio de *L’Histoire de Monsieur Jabot*. (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 25, nossa tradução, grifos meus e do autor)²⁵

25 No original: “Malgré des problèmes de vue, Rodolphe Töpffer sait dessiner, et il utilise ce talent pour illustrer de dessins à la plume ses récits de voyages. Influencé par la mise en scène théâtrale et la littérature, il décide de mêler les deux et invente un nouveau procédé : il va dessiner une succession de vignettes en les accompagnant de dialogues et de commentaires. Ce procédé n’a rien à voir avec le roman illustré, qui existe déjà à cette époque : là où Töpffer innove, c’est en mêlant texte et image d’une manière inédite. Chez lui, le texte n’a pas de sens sans l’image et vice-versa, et c’est ce qui fait tout l’intérêt de son œuvre : “*Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose de dessins autographiés au trait. Chacun des dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans le texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman, d’autant plus original qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose.*”, écrit Töpffer dans la préface de *L’Histoire de Monsieur Jabot*” (PALTANI-SARGO-

Na visão de Töpffer, aquelas suas primeiras “histórias em estampas” (*histoires en estampes*) tratavam-se de um novo meio composto pela replicação das encenações teatrais em forma de desenhos. O artista francês, então, cria, desde aquele ano, as suas sátiras burlescas sobre a educação, o governo, a sociedade etc. O que, a princípio, eram estórias feitas apenas para a diversão de um pequeno círculo de conhecidos, alunos e família, acabou tornando-se um fenômeno contumaz na sua carreira quando fora descoberto por Goethe no inverno de 1831. Além de suas obras mais conhecidas (*Histoire de Monsieur Jabot, Les amours de monsieur Vieux Bois, Histoire de monsieur Crépin, Docteur Festus, Monsieur Pencil, Histoire d’Albert e Histoire de Monsieur Cryptogame*),

Töpffer também foi o primeiro a escrever um trabalho teórico sobre este novo gênero, que ele chamou de “literatura em estampas”. Em 1845, Töpffer publicou *L’Essai de physiognomonie*, obra em que lançou as bases dessa nova linguagem, que posicionava o desenho ao lado da literatura e que ainda não era chamada de história em quadrinhos. Sua teoria é baseada em cinco pontos:

- a indissociabilidade do texto e do desenho (a história em quadrinhos é um gênero misto e não um composto);
- a facilidade de acesso dos quadrinhos em relação à literatura, graças à sua concisão e clareza;
- a consciência do desenvolvimento futuro da história em quadrinhos;
- a centralidade do personagem na história;
- a necessidade de um desenho de linha autografado espontâneo, em oposição ao relevo (a gravura) e à cor (pintura), para atender ao maior dinamismo narrativo possível, daí a importância da fisionomia e a necessidade de saber construir rostos expressivos. (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 26, grifo do autor, nossa tradução)²⁶

LOGOS, 2011, p. 25, grifos do autor).

26 No original: “Töpffer va également être le premier à écrire un ouvrage théorique sur ce genre nouveau, qu’il appelait “littérature en estampes”. En 1845, Töpffer publie *L’Essai de physiognomonie*, ouvrage dans lequel il pose les bases de ce langage nouveau, qui positionne le dessin à côté de la littérature, et qui ne s’appelle pas encore bande dessinée. Sa théorie se base sur cinq points : - l’indissociabilité du texte et du dessin (la bande dessinée est un genre mixte et non composite); - la facilité d’accès de la bande dessinée par rapport à la littérature, grâce à la concision et à sa clarté; - la conscience du développement futur de la bande dessinée; - la centralité du personnage dans le récit; - la nécessité d’un dessin au trait autographié spontané, par opposition au relief (la gravure) et à la couleur (la peinture), afin de tendre au plus grand dynamisme narratif possible, d’où l’importance de la physiognomonie, et la nécessité de savoir construire des visages expressifs” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 26).

Sobre toda essa tradição dos escritos de Töpffer, os estudiosos Benoît Peeters e Thierry Groensteen publicam em 1994 a obra *Töpffer, l'invention de la bande dessinée* (ainda sem tradução para o Brasil). O livro traz todos os textos reunidos de Töpffer, além de apresentados pelos estudiosos, demonstrando como as reflexões do autor francês ainda no século XIX fizeram nascer “une nouvelle forme narrative” (GROENSTEEN & PEETERS, 1994, p. 2) pelas suas influências da caricatura na época e do imaginário popular.²⁷

Após todo esse marco deixado por Töpffer, veremos a grande presença das “imagens de Epinal” (*l'imagerie d'Epinal*), um volumoso trabalho feito por Christophe (pseudônimo de Georges Colomb) entre os anos de 1889 e 1893 no jornal destinado à juventude *Le Petit Français illustré*. O sucesso de *La Famille Fenouillard* “zomba do pequeno burguês provinciano” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 32, nossa tradução)²⁸, mas ele também criou *Sapeur Camember* e *Cosinus* (todos publicados no mesmo jornal). As imagens de Epinal têm a sua importância pois vão dar fôlego para o surgimento de vários outros quadrinhos nesse fim de século.

O começo do século XX, além do número crescente de publicações de HQs francesas, traz o trabalho de Alain Saint-Ogan, em 1925, com o destaque para o seu *Zig et Puce* que “vai popularizar o uso de balões de fala na história em quadrinhos francesa” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 33, nossa tradução)²⁹. Além disso, o seu trabalho artístico vai influenciar o grande cartunista belga Hergé (além de outros pelo mundo ocidental), em que “seu estilo privilegia linhas de contorno e cores sólidas, enquanto sua precisão na linha e sua legibilidade formam a base de uma estética” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 33, nossa tradução)³⁰, a qual, mais tarde, será chamada de “linha clara” (*ligne claire*).

Infelizmente, a partir desse início de século até os anos sessenta, o panorama cultural dos quadrinhos na França passou por visões obscurecidas que regeram o olhar de grande parte da população. Esse período foi todo perpassado pela sua massiva presença voltados para

27 É interessante citar que o livro *O sistema dos quadrinhos*, de Thierry Groensteen, é publicado alguns anos depois em 1999, em que encontramos a influência de Töpffer no seu escrito.

28 No original: “se moque des petits-bourgeois de province” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 32).

29 No original: “va populariser l'usage des phylactères dans la bande dessinée française” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 33).

30 No original: “son style privilégie les lignes de contours et les couleurs en aplat, tandis que sa précision dans le trait et sa lisibilité fondent une esthétique” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 33).

crianças e jovens do país, apesar de também ter havido embates em sua defesa. O que realmente impactou o período foi que alguns círculos educacionais começaram a se incomodar com esses textos e iniciaram todo um movimento de denúncia sobre “os vícios e a corrupção de mentes” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 35, nossa tradução)³¹ que os quadrinhos estavam, supostamente, causando na juventude. O auge desses ataques ocorreu com a criação de um órgão controlador de publicações culturais no ano de 1950, a *Commission de surveillance et de contrôle* (Comissão de Supervisão e Controle).

Na visão de Groensteen (*apud* PALTANI-SARGOLOGOS, 2011), os quadrinhos começam a ser considerados como um gênero artístico menor pelo que ele cunhou como as cinco “desvantagens simbólicas” (*handicaps symboliques*) que foram impressas erroneamente para essa mídia. São elas:

- Ela seria um gênero “bastardo”, abrangendo o texto e a imagem (daí uma longa depreciação por parte das elites, para as quais a escrita prevalece sobre a imagem);
- Mesmo que agora seja voltado para adultos, sugeriria apenas um retorno à infância, sendo os quadrinhos “inerentemente infantis”;
- Estaria ligada à caricatura, ramo vulgar das artes visuais;
- Ela não teria seguido o movimento da história da arte no século XX;
- “As imagens que produz seriam indignas de respeito e atenção, pela sua multiplicidade e tamanho reduzido”. (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 34, nossa tradução)³²

O que podemos observar é que cada uma delas foi gerada a partir desses acontecimentos e foram sendo solidificadas junto aos acontecimentos posteriores desse começo de século. Não temos como objetivo aprofundarmos as discussões a respeito desses cinco simbolismos imputados às HQs, mas a sua observação serve para entendermos o motivo

31 No original: “les vices et la corruption des esprits” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 35).

32 No original: - elle serait un genre “bâtard”, à cheval entre le texte et l’image (d’où une longue dépréciation de la part des élites, pour lesquelles l’écrit prévaut sur l’image);

- Même si désormais elle s’adresse aux adultes, elle ne leur proposerait que de retourner en enfance, la bande dessinée étant « intrinsèquement infantile ».

- Elle serait liée à la caricature, branche vulgaire des arts visuels.

- Elle n’aurait pas suivi le mouvement de l’histoire des arts au cours du XXe siècle.

- « Les images qu’elle produit seraient indignes de respect et d’attention, du fait de leur multiplicité et de leur petit format » (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 34).

dessa mídia ter sofrido tantos ataques no período (e tê-los arrastado por várias décadas depois disso) e, como consequência, não ter ainda solidificado os seus estudos acadêmicos em muitos países do ocidente.

A partir de todos esses ataques conferidos aos quadrinhos na França, podemos também entender que toda a sua possibilidade criativa tenha ficado estagnada nesse período. Nesse sentido, é fácil perceber que as características que hoje identificamos em nosso objeto de pesquisa – o romance gráfico como uma evolução das HQs –, tenham as suas mais fortes manifestações apenas nos anos noventa, como

reivindicações autorais, liberdade de formato (que acabaria se traduzindo na adoção do livro como o formato preferido para publicação), ambição literária, questões sérias (geralmente associadas a autobiografia, história, reportagens, etc.) e maturidade (de público e de idioma) (SALAMANCA, 2013, p. 76, nossa tradução)³³.

Esses primeiros sinais de mudança ocorrem, então, com a publicação do livro *La bande dessinée peut être éducative* de Antoine Roux em 1970. Os educadores iniciam a aceitação das HQs em sala de aula “como o último baluarte contra o analfabetismo, como um auxílio à leitura ameaçada pela televisão” (PALTANI-SARCOLOGOS, 2011, p. 36-37, nossa tradução)³⁴. Apesar desse movimento em favor da mídia, houve a desvantagem de os quadrinhos serem diretamente relacionados aos “iletrados”, ou seja, àqueles que ainda não haviam alcançado a “alta” literatura escrita (como esta era vista na época).

Como uma arte rebaixada, os quadrinhos agora são entendidos apenas como arte de transição para uma arte mais verdadeira e refinada como a literatura de cunho verbal, seja para crianças ou mesmo para adultos analfabetos. Quando leitores adultos consomem história em quadrinhos, é apenas em termos de diversão. Assim, o processo de legitimação das HQs no país, e em vários outros no ocidente, torna-se mais complexo e difícil. Isso porque, nesse momento, elas serão entendidas, principalmente pela academia no geral, como um exemplo de arte popular e, assim, não passíveis de serem estudadas como qualquer outro objeto de arte existente (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011).

33 No original: “las reivindicaciones autorales, la libertad de formato (lo que se acabaría traduciendo en la adopción del libro como formato preferente de publicación), la ambición literaria, los temas serios (generalmente asociados con la autobiografía, la historia, el reportaje, etcétera) y la madurez (de público y de lenguaje)” (SALAMANCA, 2013, p. 76).

34 No original: “comme le dernier rempart contre l’analphabétisme, comme un auxiliaire de la lecture menacée par la télévision” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 36-37).

Apesar disso, alguns acontecimentos desse período vão mudando pouco a pouco essas inequívocas visões sobre a mídia, projetos que vão gestando o aparecimento de nosso romance gráfico, como o Festival Internacional de histórias em quadrinhos de Angoulême em 1974, além de incentivos governamentais específicos para esse setor a partir de 1983, cujo advento dessas políticas é a criação do Centro Nacional de HQs e da imagem (*Centre national de la bande dessinée et de l'image* – CNBDI) em 1984 em Angoulême. Então essa segunda metade do século XX transporta aos poucos os quadrinhos para uma arte e objeto cultural sério e passível de ser estudado assim como as outras artes (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 21).

A França dos anos setenta, então, trouxe um expressivo desenvolvimento de bem-vindas experimentações e de conteúdo adulto para o meio (como *Metal Hurlant* e *L'Écho des Savanes*), mas nos anos oitenta acabou por regredir um pouco às fórmulas tradicionais das suas histórias em quadrinhos originais. Com essas mudanças, aconteceu inevitavelmente uma reestruturação de mercado, trazendo fatos como a redução de leitores e a crescente migração de autores para editoras mais convencionais.

O formato físico do livro também sofreu alterações, passando da *revista* para o *álbum* como formato predominante nas publicações desse período. Somente nos anos noventa é que ocorre uma retomada daquelas experimentações dos anos oitenta, em que a maioria delas estão localizadas fora dos circuitos editoriais e das grandes editoras, apesar de estas editoras organizadas serem consideradas como grupos muito consistentes e fortes dentro de seus trabalhos com quadrinhos ou com outros tipos de obras de arte (SALAMANCA, 2013):

É nesse momento que começam a criar um grupo de editoras independentes que renunciará o conceito de romance gráfico como o entendemos hoje. A mais representativa delas, a Associação, tem como precedente imediato no único número publicado pela revista *Labo*, uma revista financiada pela Futuropolis, na qual colaboraram David B., Matt Konture, Stanislas Barthélémy, Patrice Killofer e Lewis Trondheim. Quando a Futuropolis foi comprada pela Gallimard, os referidos autores, juntamente com Mokeit e Jean-Christophe Menu à frente, decidiram fundar o coletivo de autores e editores. Embora o primeiro número de sua revista *Lapin* ainda demorasse dois anos para chegar à venda, logo começaram a publicar várias coleções em diferentes formatos (sempre evitando o álbum) (SALAMANCA, 2013, p. 78, nossa tradução)³⁵.

35 No original: “Es en este momento cuando empiezan a crearse un grupo de editoriales independientes que prefigurará el concepto de novela gráfica tal y como lo entendemos hoy. La más representativa de ellas, L'Associación, tiene su precedente inmediato en el único número publicado de la revista *Labo*, una revista financiada por

A criação da Associação torna-se logo um acontecimento marcante tanto para a época quanto para a atualidade e, por trabalhar com os limites da linguagem dos quadrinhos, são importantes para as nossas reflexões. Segundo Matthias Wivel,

As ideias eram, por exemplo, criar quadrinhos com uma base literária [...]. Falar da *realidade*, utilizar os quadrinhos para falar do mundo real, aquele em que vivíamos [...]. Fazer *experiências com a estrutura dos quadrinhos*. Proporcionar um lugar para a crítica em uma revista que apresentasse desenhos (WIVEL *apud* GARCÍA, 2012, p. 241, grifos nossos e do autor).

Desse fato, o cenário dos quadrinhos franceses promoveu, mesmo que por meio de duros embates sociais e burocráticos, a criação de várias outras editoras independentes, como a *Ego, X* ou a *Éditions Cornelius*, as quais foram aumentando a sua notoriedade nesse novo mercado editorial com o rótulo de “*nouvelle bande dessinée*” (DAYEZ *apud* SALAMANCA, 2013, p. 79), ou os novos quadrinhos franceses.

L'Association representa, de certa forma, um espírito de comunidade quanto ao trabalho profissional dos quadrinistas franceses e possuem uma visão científica mais centrada na linguagem dos quadrinhos. Enquanto os quadrinistas dos EUA lutavam pelos seus direitos autorais a partir dos anos setenta, na França, a questão da autoria nem mesmo foi levantada, pois todo quadrinista era considerado, por ele mesmo, um autor de quadrinhos e dono desses direitos de reprodução da obra.

Sua visão teórica da linguagem dos quadrinhos levou-os a criar em 1992 o grupo OuBaPo, “baseado no sistema de restrições formais aplicado pelo grupo OuLiPo à literatura” (GARCÍA, 2012, p. 242), o qual traz experimentações baseadas no valor artístico e no interesse intelectual para a discussão sobre as possibilidades dos quadrinhos. Em 1999, por exemplo, o grupo publicou o livro *Comix 2000*, o qual demonstrava como a linguagem dos quadrinhos poderia expressar-se em vários países.

Futuropolis en la que colaboraron David B., Matt Konture, Stanislas Barthélémy, Patrice Killofer y Lewis Trondheim. Cuando Futuropolis fue comprada por Gallimard, los autores citados, junto con Mokeït y con Jean-Christophe Menu a la cabeza decidieron fundar el colectivo de autores e editorial. Aunque el primer número de su revista *Lapin* todavía tardaría dos años en salir a la venta, pronto comenzaron a editar diversas colecciones en diferentes formatos (evitando siempre el álbum)” (SALAMANCA, 2013, p. 78).



Figura 1 – Três trabalhos experimentais de Killoffer para o grupo OuBaPo. Escher in Comics: Killoffer's OuBaPo Works.

Fonte: The commix cube, 2014.

Enquanto o surgimento dessas editoras e os esforços da Associação faziam crescer a economia da indústria dos quadrinhos franceses nos anos noventa e início do século XXI, o mercado franco-belga também estava movimentado com a invasão dos mangás japoneses no setor. Os quadrinhos de cunho mais livre e autoral retomaram a sua visibilidade maior com o surpreendente sucesso de vendas de *Persépolis* de Marjane Satrapi. A partir desse acontecimento é que as grandes editoras voltaram a sua atenção para a produção de romances gráficos que possuíam essas mesmas características de quadrinhos para adultos, além de adotarem a estratégia em contratar autores que já estavam publicando por essas editoras independentes há alguns anos (SALAMANCA, 2013).

O impacto negativo que essas ações das grandes editoras causaram diretamente no circuito de editoras independentes foi tão forte e intenso que o renomado artista Jean-Christophe Menu, em janeiro de 2005, publica o seu mais polêmico ensaio chamado *plate-bandes* (ainda não traduzido para o Brasil), pelo qual lança um conjunto de reflexões sobre os quadrinhos franceses do começo de nosso século e também com duras críticas direcionadas às editoras consideradas *mainstream* do período. O problema maior resultava em um cenário de que as editoras independentes pudessem colapsar, pois não possuíam condições financeiras para promover planos de *marketing*, divulgação ou produção do porte daquelas outras editoras, como *Actes-Sud*, *Casterman* e *Denoël* (SALAMANCA, 2013).

Atualmente, os quadrinhos são

uma forma de expressão. Artística de pleno direito na Europa, Estados Unidos e Japão, territórios onde mais se desenvolveu. Como produto

literário, é um dos setores mais dinâmicos de edição; como arte gráfica, ela suscitou a criação de instituições museológicas específicas e é objeto de inúmeras exposições em museus e galerias. Possui os seus grandes eventos - festivais, feiras e convenções para onde convergem leitores e profissionais -, as suas livrarias e o seu próprio mercado de arte (FRANÇOIS, 2005, p. 8, nossa tradução)³⁶.

Dessa forma, nos últimos anos, o termo romance gráfico tem aparecido bastante no cenário francês, como também em outros países ocidentais (no Brasil, por exemplo). As discussões nas áreas acadêmicas são muito acirradas defendendo ou não o uso do termo, se há ou não uma diferença entre eles. Para alguns, romance gráfico é apenas um nome para um movimento estético de legitimação dos quadrinhos; enquanto para outros, ele se apresenta como uma evolução natural dos quadrinhos com características de literariedade presentes em todos os níveis da sua linguagem.

À parte das polêmicas em torno das questões de nominalização, algumas das considerações acertadas sobre o romance gráfico afirmam que

o autor tem maior liberdade criativa. Ele pode se libertar de constrangimentos, como a estrutura tradicional de uma história em quadrinhos clássica (prancha dividida em quadros contendo balões de fala), e dar uma parte mais importante ao texto ou ao desenho de acordo com o que deseja mostrar em sua obra. Há também um aspecto artístico reivindicado pelo romance gráfico, o qual passa por uma ambição narrativa [...] e uma reivindicação estética [...], bem como uma concepção do *desenho como escritura* e não como ilustração (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 86, nossos grifos, nossa tradução)³⁷.

A importância de se tomar a concepção do desenho como *escritura* está bastante alinhada ao pensamento de Roland Barthes (1990) e, também, ao que Luciano Ponzio (2017) defende em sua obra como “uma Semiótica do texto que considere a sua capacidade de imagem, *de visão*” (2017, p. 47, nosso grifo). Nesse sentido, o desenho que é aplicado na obra

36 No original: “est aujourd’hui une forme de expression. Artistique à part entière en Europe, aux États-Unis et au Japon, territoires où elle s’est le plus développée. En tant que produit littéraire, elle est un des secteurs les plus dynamiques de l’édition ; comme art graphique elle a suscité la creation d’institutions muséales spécifiques et fait l’objet de nombreuses expositions dans les musées ou les galeries. Elle possède ses grands rendez-vous – festivals, salons et conventions où convergent lecteurs et professionnels -, ses librairies et son propre marché de l’art” (FRANÇOIS, 2005, p. 8).

37 No original: “l’auteur y dispose d’une plus grande liberté créatrice. Il peut s’affranchir des contraintes, telle la structure traditionnelle d’une bande dessinée classique (planche divisée en cases contenant des phylactères), et donner une part plus importante au texte ou au dessin selon ce qu’il veut montrer à travers son travail. Il y a également un aspect artistique revendiqué par le roman graphique, qui passe par une ambition narrative [...] et une revendication esthétique [...], ainsi qu’une conception du dessin comme une écriture, et non comme une illustration” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 86).

de arte encaminha-se para além de um significado direto daquilo que, ao primeiro olhar, mostra-se como representação de uma dada realidade (seja uma representação figurativista ou não). O desenho como escritura remete-se àquele “terceiro sentido, ou o terceiro nível de sentido, que Barthes identifica” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 47) pela análise acurada da imagem.

É importante esclarecer que essa argumentação de Barthes (1990) não partiu do texto verbal, mas da análise de alguns fotogramas enquanto imagens visuais de dois filmes de Sergei Eisenstein e, portanto, entendida como *texto de escritura* que vai além do simbólico. Seu esquema de níveis de sentido pode ser esclarecido da seguinte forma:

pode-se de fato distinguir três orientações da Semiótica: a Semiótica da comunicação, que se ocupa do nível informativo e da mensagem; a Semiótica da significação, que se ocupa do nível simbólico; enfim, a Semiótica do terceiro sentido, da significância, que é indicada por Barthes como semiótica do *texto* e da *escritura* (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 48, grifos do autor).

O pensador italiano ainda esclarece que o sentido de escritura perpassa “o significante que se torna autônomo em relação ao significado, o dizer que se torna autônomo em relação ao dito, é aquele algo a mais infuncional” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 50). Quando nos remetemos ao comportamento do signo icônico entendido como escritura, esteja ele presente no texto verbal ou não verbal, antevimos uma autonomia que se relaciona seja “à necessidade mecânica da *indicialidade*, seja em relação ao caráter imotivado da *convencionalidade simbólica*” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 51, grifos do autor). O conceito de escritura também está relacionado àquela “categoria que Peirce chama *Primità* ou *Orienza* ou *Originarietà*, isto é, ‘o ser de uma coisa tal qual ela é sem relação com mais nada’ [...]”^{38,39} (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 51-52, grifos do autor).

A alteridade do texto de escritura encontra-se nessa sua possibilidade de existência única diante daquilo que o originou. Apesar de sua singularidade enquanto obra de arte, na crítica dialógica, “o ponto de partida é a alteridade, o texto como outro, como excedente” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 52). Por isso, acreditamos que “a linguagem é um lugar

38 No original: “l’essere di una cosa quale essa è senza riguardo a niente altro” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 52).

39 Notas do tradutor: *Primità*, *Orienza* e *Originarietà* equivalem, respectivamente, a Primeiridade, Oriência e Originalidade (proveniente da origem e não de original).

dialético (com base em Bachtin, diremos ‘dialógico’), no qual as coisas se fazem e se desfazem, no qual ele imerge e desfaz a própria imagem” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 52-53).

Para finalizarmos as nossas considerações acerca do uso do termo *romance gráfico* nesta seção⁴⁰, ficaremos com as seguintes reflexões:

O termo em si pretende transmitir uma respeitabilidade e uma ambição literária, aproximando-se assim do romance, que, segundo a definição, é uma “obra literária em prosa de certa duração, que mistura o real e o imaginário, e que, em sua forma mais tradicional, busca despertar o interesse, o prazer do leitor ao contar a sina de um herói principal, uma trama entre vários personagens, apresentados em sua psicologia, suas paixões, suas aventuras, seu ambiente social, em um pano de fundo moral, metafísico”. O romance gráfico afirma-se do ponto de vista literário, no sentido de que é uma obra produzida por um autor que dá rédea solta à sua imaginação, à sua abordagem criativa. Para Joseph Ghosn, “a própria expressão romance gráfico busca tender a um modelo diferente. Romance significa proximidade com a literatura e, portanto, a partir daí, uma ambição bem diferente de ser ilustrado para jovens. Gráfico diz um pouco mais que história em quadrinhos, levando a uma percepção mais global, mesclando arte e desenho, construções e pesquisa visual. “Romance gráfico”, basicamente, é um termo muito aberto que diz que os quadrinhos também podem ser literatura como qualquer outra e também um lugar de pesquisa gráfica.” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 87, nossa tradução)⁴¹.

40 É preciso deixar claro que estas reflexões não têm o intuito de abarcar todos os debates sobre o uso desse termo na área de estudos dos quadrinhos. Além disso, esse também não é o objetivo desta tese, mas apenas uma justificativa do uso desse termo neste trabalho em específico.

41 No original: “Le terme en lui-même se veut porteur d’une respectabilité et d’une ambition littéraire, se rapprochant ainsi du roman, qui, selon la définition, est une ‘Œuvre littéraire en prose d’une certaine longueur, mêlant le réel et l’imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l’intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d’un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière –fond moral, métaphysique’. Le roman graphique se réclame d’une perspective littéraire, dans le sens où c’est une œuvre produite par un auteur qui laisse libre court à son imagination, à sa démarche créative. Pour Joseph Ghosn, ‘l’expression même de roman graphique cherche à tendre vers un modèle différent. Roman signifie la proximité avec la littérature et donc, partant de là, une ambition tout autre que celle d’être un illustré pour la jeunesse. Graphique dit un peu autre chose que bande dessinée, emmenant vers une perception plus globale, mêlant art et dessin, constructions et recherches visuelles. “Roman graphique”, au fond, est une appellation très ouverte qui dit que la bande dessinée peut aussi être une littérature comme une autre ainsi qu’un lieu pour la recherche graphique” (PALTANI-SARGOLOGOS, 2011, p. 87).

1.2.2. Estados Unidos e o romance gráfico como produto comercial: a revolução do *underground*

Entre os estudos de HQs no mundo ocidental, é sabido que a obra *Yellow kid*, do artista Richard Felton Outcault, é o representante mais emblemático do seu início nos EUA. Sua importância vem ancorada no fato de que é nela que vemos o primeiro uso de filactérios na arte, os quais evoluiriam para os nossos atuais balões de fala. Apesar de ser um fato importante, a influência inicial lá deu-se pelas obras do alemão Willelm Busch, principalmente pela propagação do seu *Max und Moritz* em 1865 (GARCÍA, 2012).

Assim, “os quadrinhos americanos da segunda metade do século XIX têm como principal suporte o mesmo que os quadrinhos europeus: as revistas satíricas, a maioria delas estruturada imitando as europeias” (GARCÍA, 2012, p. 59). Nesse contexto, surge o quadrinista Arthur Burdett Frost com desenhos que, já em 1879, aproximam-se da estilística visual dos desenhos de Töpffer no seu aspecto de *grafomania*, ou “um ‘priapismo da pena’ necessário para que o desenho flua por seu próprio impulso para a narrativa gráfica das histórias em quadrinhos” (GARCÍA, 2012, p. 59).

Além disso, o quadrinista estadunidense acaba por acrescentar em seu trabalho precursor “o mundo da imagem em movimento, para o qual também se dirigem pintores como Eakins, fotógrafos como Muybridge e [...] inventores como Edson” (GARCÍA, 2012, p. 62). As reverberações do estudo da imagem em movimento levaram-nos a perceber a passagem do tempo em seus trabalhos com a “repetição de planos e fundos” (GARCÍA, 2012, p. 62).

Até o fim do século XIX houve o predomínio das revistas cômicas pelo país, quando surge uma verdadeira guerra da imprensa diária, protagonizada principalmente na cidade de Nova York (já considerada na época uma das cidades mais industrializadas do mundo). Os grandes personagens dessa batalha foram Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst. Enquanto Pulitzer adquiria o *New York World* em 1883 e inaugurava uma seção cômica com quadrinhos no jornal em 1889 (ainda em preto e branco), Hearst também comprava o *New York Journal* no mesmo ano (GARCÍA, 2012).

Infelizmente, essa verdadeira guerra entre os dois grandes jornais trará consequências como o problema do sensacionalismo jornalístico e a influência que esses meios de comunicação já produziram na repercussão de fatos em uma sociedade. Em certo sentido, essa visão negativa computada aos meios de comunicação de massa seria também imputada

aos quadrinhos em anos posteriores. Ainda sob esse prisma, os quadrinistas desses primeiros anos do século XX ainda trabalhavam em situações muito precárias (e isso também ocorria em alguns lugares da Europa):

Como produção industrial que é, e controlada pela imprensa, a propriedade dos personagens e das séries será habitualmente das editoras, convertendo os autores das histórias em meros assalariados de suas próprias criações, uma situação diametralmente oposta à habitual na arte e na literatura, e que no entanto relaciona os quadrinhos diretamente com outros meios de comunicação de massas, como o cinema, a animação e a televisão (GARCÍA, 2012, p. 68).

O início do século XX vem então marcado por aquele uso de personagens recorrentes como o protagonista das séries, “frente aos comics autoconclusivos e sem personagem fixo que haviam sido mais comuns anteriormente” (GARCÍA, 2012, p. 71). Assim, em 1913, surge a série familiar *Bringing Up Father*, criada por Georges McManus, a qual “é uma das séries que terão uma influência decisiva na expansão internacional dos quadrinhos americanos, tanto na Europa como no Japão” (GARCÍA, 2012, p. 81), série que influenciou o artista francês Alain Saint-Ogan e o belga Hergé.

Outro fato interessante desse período foi a existência dos chamados “romances sem palavras” em 1920, dos quais tivemos “as primeiras experiências de relato longo [...] em imagens impressas [...] porém muito afastadas do âmbito que os quadrinhos haviam assumido perante os olhos da sociedade, o da imprensa” (GARCÍA, 2012, p. 86). Sobre essas experiências únicas de imagens narrativas, sabemos que era “um conjunto de livros que contavam histórias completas por meio de imagens, sem a ajuda de nenhum texto” (GARCÍA, 2012, p. 86), os quais poderiam utilizar variadas técnicas de desenho, como a xilogravura, a linogravura (ou gravura em chumbo), o entalhe e até mesmo o desenho convencional. Sobre os romances sem palavras,

David A. Beronä acha que foram três os fatores que influenciaram o surgimento dessas novelas sem palavras. Em primeiro lugar, a revitalização da gravura em madeira trazida pelos expressionistas alemães (pensemos, por exemplo, em Kirchner e no grupo *Die Brücke*); em segundo lugar, a influência do cinema mudo sobre o público; em terceiro lugar, o assentamento dos quadrinhos em jornais e revistas como meio válido para apresentar críticas políticas e sociais mediante imagens narrativas (GARCÍA, 2012, p. 86-87).

Um dos mais influentes artistas desses romances sem palavras daquele período foi o belga Frans Masereel, o qual viveu entre os anos de 1889 e 1972, e publicou impressionantes

obras como *25 Images de la Passion d'un Homme* em 1918, *Mon livre d'heures* em 1919 (feito de impressionantes 167 gravuras), *Le Soleil* em 1919, *Histoire sans paroles* em 1920, *Idée, sa naissance, sa vie, sa mort* em 1920 e *La Ville* em 1925. O artista era pouco conhecido nos EUA até Lynd Ward adotar o seu formato para as suas obras, com a pequena diferença do uso da xilogravura, “o que lhe permitia uma maior delicadeza de traço e uma infinidade de matizes na linha” (GARCÍA, 2012, p. 91). Esse foi um dos precursores do romance gráfico como o conhecemos atualmente.

De forma impressionante, a obra mais conhecida de Lynd Ward, *God's man*, chegou nas livrarias do país exatamente no ano da quebra da Bolsa de Nova York em 1929. Isso porque, em suas 139 gravuras, o livro versa sobre “uma longa alegoria sobre a entrega do artista à sua vocação acima de todas as paixões humanas, [...] diante da corrupção do dinheiro e das tentações da vida moderna” (GARCÍA, 2012, p. 91). Durante seus anos de trabalho, o artista ainda produzirá mais cinco do que ele mesmo chamava *pictorial narratives* (GARCÍA, 2012, p. 91).

A importância de trazermos os romances sem palavras para a discussão nesta tese não está simplesmente nos termos que os prescrevem (que por si só já poderiam ser tema de debates profícuos), mas nas suas qualidades estéticas que, de certa forma, assemelham-se ao que entendemos hoje como romance gráfico. A expressividade das imagens capazes, por elas mesmas, de narrar uma história mais complexa podiam estar demonstrando, já naquele período, a presença da *imagética romanesca* como essa forma de se comportar os elementos das linguagens dos quadrinhos. Os estudos mais aprofundados desses autores podem trazer novas visões sobre desde quando os romances gráficos já existiam no ocidente.

E é fato de que artistas como Masereel, Ward e Otto Nückel causaram “uma pequena explosão de novelas sem palavras, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos” (GARCÍA, 2012, p. 94). Alguns outros nomes surgirão como artistas desses romances sem palavras em vários países: James Reid, Otto Pankok, Charles Tuezak, Helena Bochoráková-Dittrichová (todos durante as primeiras décadas do século XX), Giacomo Patri (já nos anos quarenta), Laurence Hyde (nos anos cinquenta) e William Gropper.

Em nossa perspectiva, a capacidade criativa das imagens narrativas de quadrinhos é tamanha que também acabou por atingir trabalhos de grandes pintores, como a sua capacidade aglutinadora de outras linguagens em sua própria expressividade. Max Ernst foi um pintor

dadaísta que se utilizou da técnica da *colagem* para fazer três romances sem palavras e, para o pintor, a técnica utilizada pode ser entendida como

a exploração sistemática da coincidência casual, ou artificialmente provocada, de duas ou mais realidades de diferente natureza sobre um plano aparentemente inapropriado [...] e a centelha de poesia, que salta ao se produzir a aproximação dessas realidades” (RAMÍREZ *apud* GARCÍA, 2012, p. 98).

A reflexão sobre esse tipo de romance gráfico também é reflexo de que “no ambiente de finais dos anos 1920 havia amadurecido a ideia de que as imagens tinham a sua própria linguagem narrativa” (GARCÍA, 2012, p. 98), além do fato de que “essa ideia estava presente tanto entre o público de massas que lia o jornal quanto entre os artistas e escritores de vanguarda” (GARCÍA, 2012, p. 98). Por essas características, não é surpreendente que os romances sem palavras tenham perdurado tantos anos no escuro de um reconhecimento enquanto arte visual narrativa: eles já eram vanguardistas.

Não eram classificados como um possível texto literário em imagens, muito menos como quadrinhos. Felizmente, há um número crescente de estudos que estão redescobrimo suas origens e seus autores e, nesta pesquisa, podemos entendê-los como precursores do romance gráfico de nossos dias, tanto como estrutura de linguagem (a expressividade de sua poética) como em conteúdos mais desenvolvidos (memórias, autobiografias, denúncias e críticas sociais etc.).

Quadrinistas como Will Eisner, Ivan Brun, Hendrick Dorgathen, Álex Fito, Shaun Taun, Peter Kuper e Eric Drooker são atualmente considerados os romancistas gravuristas mais emblemáticos dos romances sem palavras. Para Eisner, nessas obras há “o uso frequente de uma única gravura por página, o abandono das molduras dos quadros [...], o tratamento um tanto teatral da gestualidade e dos cenários, e a caracterização estereotipada” (GARCÍA, 2012, p. 100).

Com esse importante aparte sobre os romances sem palavras, a partir dos anos trinta, os quadrinhos estadunidenses reproduzidos nos jornais serão aqueles do gênero de aventuras, principalmente perpassados por um realismo exótico. Esse realismo almejava tornar-se os “comics sérios”, nos quais predominava temas como amor, crime e horror, além das personagens de super-heróis. Como uma exceção de estilística visual e de conteúdo temático, nesse período houve o trabalho de Bernard Krigstein que, apesar de ainda ter priorizado o

roteiro em um de seus trabalhos, transformou os quadrinhos em “uma experiência artística memorável” (BENSON; KASAKOV; SPIEGELMAN *apud* GARCÍA, 2012, p. 139).

Os anos quarenta continuaram com os tipos de quadrinhos mais sérios desenvolvendo-se aos poucos. Porém, vemos crescer nos anos cinquenta, não somente nos EUA, mas também em toda a Europa, uma grande repressão contra a mídia. Apesar dessas perseguições existirem desde o início do século XIX, seu endurecimento ocorreu nessa época talvez devido à presença da televisão, dos videogames e da internet como meios de divulgação dessas acusações. Os primeiros ataques assimilavam-se aos que ocorreram na França: os quadrinhos eram vistos como cultura de massas e, portanto, poderiam “manchar” e “destruir” a imagem das artes “maiores”, como a literatura, e prejudicar o ensino formal de jovens e crianças na escola (GARCÍA, 2012).

O país chegou a presenciar algumas queimas públicas de quadrinhos (principalmente perto de algumas igrejas), mas um dos episódios mais extremos aconteceu a partir da publicação de alguns ensaios e conferências em formato de livro em 1954 intitulado *Seduction of the Innocent* do renomado psiquiatra Fredric Wertham. O livro tentava demonstrar que poderia haver um vínculo direto entre a leitura de quadrinhos e a delinquência juvenil. O embate foi tão grande que chegou aos corredores do Senado, apesar da resolução ter chegado à “absolvição” dos quadrinhos como o grande causador dos problemas juvenis (GARCÍA, 2012).

Apesar disso, no mesmo ano, a indústria dos quadrinhos optou pela autorregulação com a criação do polêmico *Comics Code*, o qual, na prática, acabou por tornar-se uma autocensura às suas criações. A repressão à criação e produção de determinados tipos de quadrinhos tornou-se quase um catalisador natural para o surgimento do que hoje chamamos de quadrinhos *underground*, os quais tiveram suas maiores produções no país entre os anos de 1968 e 1975 (GARCÍA, 2012). O surgimento e o crescimento do *underground* foi uma consequência direta do desaparecimento de muitas editoras, da migração de vários profissionais para outras áreas de trabalho e da baixa qualidade de quadrinhos desse período voltado ao público adulto. A repressão aos *comic books* levou-os às ruínas nos anos sessenta e projetou protestos instigantes à manutenção da liberdade aos quadrinhos:

Os movimentos hippies e a revolta estudantil estiveram umbilicalmente ligados ao surgimento dos quadrinhos *underground*, também conhecidos como *comix*, na costa do Pacífico nos Estados

Unidos. Eles constituíram, por parte de seus autores, uma tomada de decisão, um grito de independência visando o fortalecimento e autonomia da produção quadrinística e sua utilização como meio privilegiado para manifestação artística e social. Fazendo jus ao seu tempo, marcado pela insatisfação política e pelo questionamento dos valores socialmente estabelecidos, seus jovens criadores, em geral oriundos e atuantes no ambiente universitário, recusavam-se a fazer parte da máquina editorial massificada e massificante da indústria editorial de quadrinhos da época, não se curvando às normas estabelecidas pelas grandes editoras do país (VERGUEIRO, 2017, p. 18).

O *underground* também foi possível com o barateamento da impressão, ou seja, eram “produzidos e distribuídos à margem da indústria, sem expectativas comerciais, o que implica uma lógica liberdade criativa” (GARCÍA, 2012, p. 160). O nome principal desse tipo de quadrinhos (tanto no país como no mundo ocidental) foi Robert Crumb com o lançamento da sua revista *Zap Comix* em 1968. As principais características presentes aqui vinham dos valores da contracultura, pelo humor ácido contra o *stablishment* da sociedade vigente, críticas contundentes tomadas geralmente por um linguajar de baixo calão muito característico e personagens instáveis que constantemente estavam tomados por sexo, álcool e drogas ilícitas do período (como o uso recreativo da maconha).

A importância desse movimento para esta pesquisa está exatamente na sua pressuposição de liberdade de criação. Essa movimentação tornou-se uma preparação de ambientação fértil tanto para o surgimento oficial dos chamados romances gráficos como para o seu desenvolvimento nos anos posteriores até os nossos dias. Um tipo de quadrinhos que promove tamanha liberdade aos seus produtores começa a tornar-se um lugar privilegiado para o encontro de grandes e promissores artistas. Não é de se espantar que nesses anos os quadrinistas vão exigir mudanças significativas nos seus contratos de trabalho, já que “os royalties tratavam os quadrinistas como autores literários” (ROSENKRANZ *apud* GARCÍA, 2012, p. 165).

As primeiras questões sobre a autoria em quadrinhos nos EUA surgem também nesse panorama social. Como veremos mais especificamente no capítulo dois, a expressividade dos desenhos, em suas linhas, traços e cores tornam-se realidade por esses artistas e vão em um crescente de experimentações imagéticas, que chega aos quadrinhos alternativos, e continuam pelos romances gráficos de nossos dias. Outra consequência dessa liberdade criativa foi a criação de obras permeadas pela consciência de gênero e pelo tema das orientações

homoafetivas, como “o aborto, o lesbianismo, a menstruação e os abusos sexuais infantis” (GARCÍA, 2012, p. 174). Sobre todas as questões elencadas, a autobiografia foi o gênero mais recorrente, iniciado por volta dos anos setenta.

Assim como aconteceu com o fenômeno de vendas que foi a obra de Marjani Satrapi na França promovido pelas pequenas editoras, nos EUA, as grandes editoras perceberam o talento dos quadrinistas *underground* e logo promoveram-lhes contratos atraentes, o que resultou na sua curta duração no período *flower power*. Assim surgem os chamados quadrinhos alternativos, entre os anos de 1980 e 2000, os quais vão promover experimentações mais direcionadas às próprias linguagens que compõem o que se chamava “quadrinhos” até o momento. Além disso, também trouxeram características do *underground*, como “o reconhecimento dos direitos autorais e o culto à figura do criador” (GARCÍA, 2012, p. 195), as quais foram diligentemente adotadas pelas editoras.

Um pouco similar ao que ocorreu na França dos anos setenta, também aqui surgiram algumas editoras pequenas que “tiveram seu apogeu a partir do início dos anos 1980, e foram conhecidas como ‘independentes’ ou ‘alternativas’” (GARCÍA, 2012, p. 195). Na realidade os termos estavam servindo em contraposição às grandes editoras Marvel e DC Comics e no seu trabalho de venda direta às livrarias.

A partir da movimentação do mercado por essas editoras pequenas que, mais uma vez, grandes quadrinistas começaram o seu trabalho, e podemos dizer que podem ter sido os primeiros autores de romances gráficos como os conhecemos hoje (juntamente com os autores dos romances sem palavras que citamos anteriormente). Um exemplo seriam os trabalhos na *Raw* (fundada e dirigida por Art Spiegelman), *Weirdo* (fundada e dirigida por Robert Crumb, já conhecido internacionalmente nessa época) e *Love and Rockets* (dos irmãos Gilbert, Jaime e Mario Hernandez; GARCÍA, 2012).

Podemos considerar o romance gráfico pelo caminho da arte que os quadrinhos vão assumindo e sendo reconhecidos a partir das suas experimentações desse período:

Na *Raw*, os quadrinhos eram uma das Belas Artes, e o eram não só pelos desenhos, mas pela maneira com que brincavam com a própria forma dos quadrinhos, como praticamente não se havia feito desde as páginas mais arriscadas dos pioneiros dos quadrinhos americanos [...]. Certamente, os desenhistas da *Raw* exerciam essa prática como uma ferramenta de reflexão sobre o meio de forma muito mais deliberada que seus antepassados. Poderíamos dizer que aplicavam um

tratamento irônico e pós-moderno às histórias em quadrinhos (GARCÍA, 2012, p. 198).

As similitudes dessas ocorrências de visões artísticas e de experimentações para o meio ocorrendo quase que simultaneamente na França, Bélgica e EUA não são mero acaso. Sabemos que Mouly e Spiegelman viajaram pela Europa nesse período e acabaram por conhecer os trabalhos mais vanguardistas da Holanda, da Bélgica, da França e da Espanha também. Como consequência, o público estadunidense conheceu os magníficos desenhos dos “argentinos Muñoz e Sampayo, os espanhóis Mariscal e Martí, o congolês Cheri Samba, os franceses Tarde e Loustal, o italiano Mattoti, o holandês Joost Swart ou o japonês Yoshiharu Tsue” (GARCÍA, 2012, p. 198).

Sobre o uso do termo *graphic novel* no contexto norte-americano,

é possível dizer que a expressão [...] tem diferentes acepções, podendo significar tanto uma obra feita especialmente para publicação nesse formato como uma coletânea de obras quadrinísticas publicadas anteriormente em revistas regulares. No entanto, é também possível afirmar que ela veio a influir positivamente no ambiente dos quadrinhos no mundo inteiro, predispondo leitores e críticos não só a uma nova forma de publicação de histórias em quadrinhos, mas, também, a uma *nova formulação artística* para as narrativas quadrinizadas (VERGUEIRO, 2017, p. 29, nosso grifo).

Os trabalhos mais marcantes no contexto dos EUA para esses romances gráficos do período foram os de Gary Panter nos anos oitenta. Sua estética prezava eximamente por uma experimentação gráfica que contradissesse qualquer semelhança aos usos dos quadrinhos juvenis e de alto consumo (GARCÍA, 2012). Sua figura demonstra que um quadrinista pode trazer em sua narrativa imagética o seu talento de ilustrador e desenhista para acrescentar complexidades estilísticas ao meio. Vemos em seus desenhos que “cada requadro seu era um manifesto contra o conformismo endogâmico dos quadrinhos comerciais” (GARCÍA, 2012, p. 197). Essas percepções que mostram a grande possibilidade criativa das linguagens dos quadrinhos dizem muito sobre o sentido de romance gráfico em nossos dias.

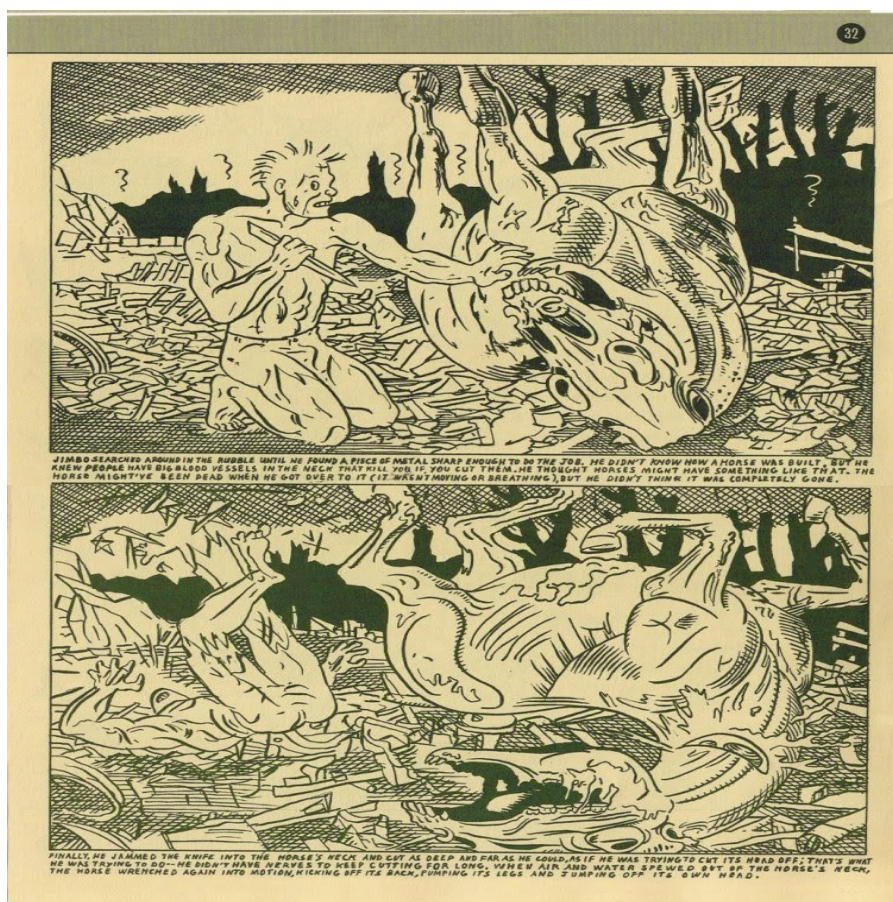


Figura 2 – Imagem de Jimbo. *Adventures in Paradise* (1988) de Gary Panter.
Fonte: THE GREAT COMIC BOOK HEROES, 2014.

Os quadrinhos alternativos seguiram os anos e vários autores e obras surgiram. A importância dessas próximas obras vem exatamente corroborar o uso do termo *romance gráfico* por Will Eisner em sua obra *Um contrato com Deus* de 1978. Muitos estudos o mencionam como o marco inicial para a existência do termo e, apesar de estarmos diante de um grande quadrinista, os estudos mais atuais percebem que Eisner, assim como os autores dos romances sem palavras, inauguraram a temática da autobiografia para o meio nos EUA. Eisner vai além, pois, a partir de suas obras e dos seus escritos, popularizou no mercado tanto o termo *romance gráfico* quanto a autobiografia em quadrinhos (GARCÍA, 2012).

Dessa forma, começam a aparecer com mais visibilidade os romances gráficos dos anos oitenta e, com a publicação da primeira parte de *Maus*, de Art Spiegelman, em 1986 por uma editora literária, presenciamos o primeiro *boom* do *romance gráfico* nos Estados Unidos. A potência narrativa de *Maus* foi tão imensa que conseguiu angariar os olhares mais desconcertantes dos críticos literários da época para algo a mais que a linguagem dos

quadrinhos era capaz de criar, o que lhe rendeu o prêmio Pulitzer em 1992 numa categoria especial (já que os críticos não souberam classificá-la como quadrinhos ou como literatura). Hoje temos uma noção mais clara de que a antropomorfização dos personagens de Spiegelman já apresentavam características de imagens dialógicas, na qual já havia uma “relação entre as vozes do nazismo [...] e a voz carregada de Artie” (ANDRADE, 2013, p. 26) em seus desenhos.

Esse volumoso e qualitativo interesse no consumo e na produção de romances gráficos intensificou-se até os anos 90 pelas grandes editoras do país, com gibis como *Watchmen* e *Batman. O cavaleiro das trevas*, além da sua estratégia na criação de subtelos para atender a um público que consumia essas obras. As grandes editoras, infelizmente, não conseguiram perceber que o romance gráfico já era a expressão mais criativa e artística dos quadrinhos e acabaram por taxá-lo como um mero “gibi ostentoso” (GARCÍA, 2012, p. 232). Esse erro propagou-se não somente pelos gibis da Marvel e da DC (os quais começaram a ser impressos apenas com itens mais “luxuosos”, como a capa dura e em cores), mas contaminou o senso comum de forma geral com essa visão errônea dos romances gráficos.

Enfim, concordamos com Chris Ware quando ele aponta que “os quadrinhos estão aparecendo nas livrarias como romances e nos museus como arte” (*apud* GARCÍA, 2012, p. 245). Isso porque, no início do século XXI, editoras como a Pantheon nos EUA, ou a Gallimard na França, e mesmo a Random House Mondadori na Espanha estavam totalmente ocupadas com grandes volumes de romances gráficos para publicação. Enquanto os museus estadunidenses, franceses e belgas, principalmente, exibem em seus salões amostras de quadrinhos como arte genuína, a Nona Arte. Dentro dessa perspectiva, os romances gráficos também surgem para internacionalizarem os quadrinhos tanto no mundo ocidental quanto no oriental. Assim, podemos continuar a nossa discussão sobre o romance gráfico que toma formas internacionais na próxima seção.

1.3. Densidade literária e a *imagética romanesca* no romance gráfico

No contexto dos anos 2000, e o que ainda perdura atualmente para muitas das grandes editoras de quadrinhos, é que elas têm produzido sempre em duas linhas de interesse: os romances gráficos – que atendem a um “público leitor geral e não especializado em quadrinhos” (GARCÍA, 2012, p. 245), e os quadrinhos de fantasia e super-heróis – para “um

nicho especializado” (GARCÍA, 2012, p. 245). Nos dias atuais, podemos observar um entrecruzamento desses públicos leitores de quadrinhos e de romances gráficos, acrescidos de um público leitor-crítico e estudioso das histórias em quadrinhos.

É preciso deixar claro que existem alguns quadrinhos que fazem esse tipo de manobra plástica criativa e profícua com o espaço da página em branco, mas tais atitudes são, infelizmente, exceções entre os inúmeros quadrinhos típicos existentes. Atualmente:

A oferta de quadrinhos como um todo, considerada a produção industrial, continua disponibilizando, em proporções bastante exageradas – cerca de 80 ou 90 por cento [...], aquilo que poderia ser denominado como “lixo”, ou seja, quadrinhos padronizados e presos a um modelo industrializado de produção em linha de montagem, voltados para a reprodução das mesmas histórias a serem consumidas pelas mesmas massas de leitores invisíveis e nãoidentificados, que são depois substituídos por outros com as mesmas características. E assim, *ad aeternum*.

Realmente, apenas uma pequena parcela da produção quadrinística é composta por obras que realmente colaboram para o avanço da linguagem dos quadrinhos e sua evolução artística; [...]. Nesse aspecto, as histórias em quadrinhos não se diferenciam de todas as outras artes, pois fato semelhante pode ser encontrado no cinema, no teatro, na literatura de massa etc. (VERGUEIRO, 2017, p. 4).

Como uma genuína tendência dos romances gráficos do século XXI, tanto como temática quanto em sua linguagem, temos a *densidade* dos seus sentidos. Enquanto *Maus* ainda existia quase que solitário como o único romance gráfico de características artísticas até o século XX, os quadrinistas desse século começaram a preparar as suas obras por anos, muitas vezes pautada por pesquisas extensas sobre aquele assunto. Dessa forma, ainda que um romance gráfico fosse pautado pela autobiografia como gênero, sua maturação e realização enquanto livro publicado começou a se prolongar por meses e até anos. Assim houve o predomínio de autobiografias, testemunhos e histórias de guerras, questões relacionadas à sexualidade (muitas vezes dentro de uma autobiografia), violências contra a mulher, denúncias e críticas sociais, entre outros temas (GARCÍA, 2012).

A tendência dos quadrinhos chamados de “alternativos” ou mesmo de “vanguarda” são entendidos como os primeiros romances gráficos após a diminuição dos undergrounds no palco editorial. Os romances gráficos que trabalhavam mais diretamente com a experimentação da linguagem dos quadrinhos concretizaram-se por artistas como Chris Ware, em que as

suas HQs estão sendo reconhecidas como literatura: *Jimmy Corrigan* ganhou o prêmio First Book do jornal britânico *The Guardian* em 2001, a primeira vez que uma novela gráfica ganhava esse prêmio; foi requerido para contribuir com uma história em quadrinhos para a mencionada antologia de narrativa contemporânea *The Book of Other People*, e ilustrou a capa da revista *Granta*. Ainda, logo estariam tendo uma presença cada vez maior nos museus. Participou da bienal do Whitney de 2002 e protagonizou uma exposição individual de suas páginas de quadrinhos no museu de arte contemporânea de Chicago em 2006.

[...]

Mas Ware não se limitou a ser objeto de exposições. Também realizou um importante trabalho de teorização, escrevendo artigos, editando antologias e supervisionando ele próprio as exposições. [...] Na França, *Jimmy Corrigan* ganhou em 2003 o prêmio de melhor livro no Festival Internacional de Quadrinhos de Angulema, o mais importante da Europa, que não era conquistado por um autor estrangeiro havia mais de quinze anos (GARCÍA, 2012, p. 256, 258).

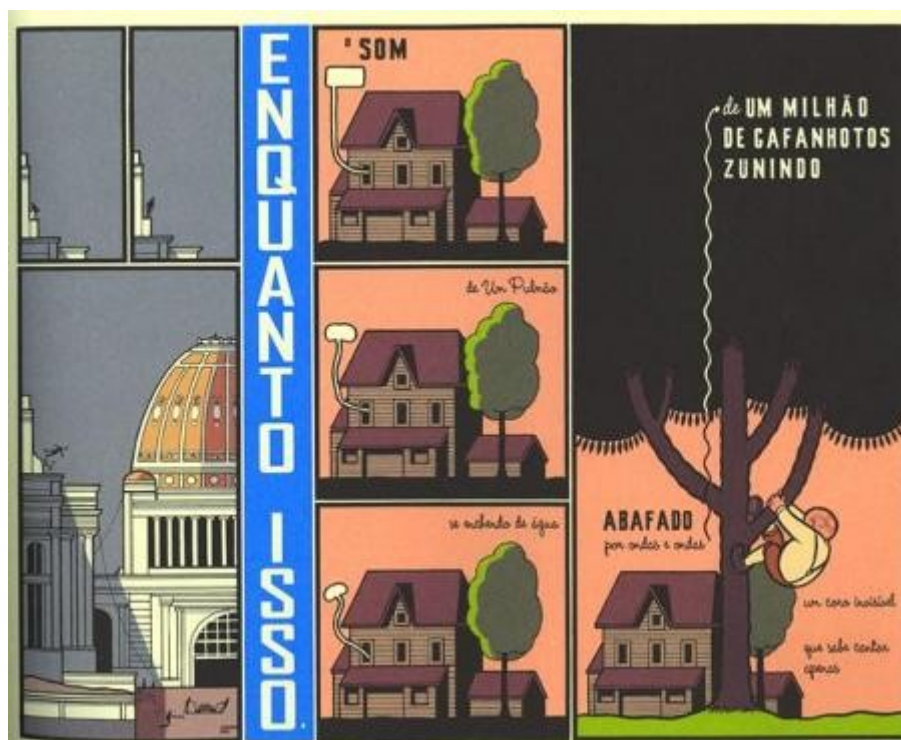


Figura 3 – Jimmy Corrigan (2000) de Chris Ware.

Fonte: CAMARGO, 2010.

Outros nomes importantes para refletirmos sobre um estilo de romance gráfico mais experimental e vanguardista são também Daniel Clowes, Chester Brown, Martin Vaughn-James, Richard McGuire, Jerry Moriarty, Warren Craghead entre outros. Pelas mãos e mentes desses quadrinistas e de outros que não foram aqui mencionados, o romance gráfico enquanto

arte tem sido um fenômeno crescente desde os anos dois mil. Pesquisas mais específicas sobre o comportamento da sua linguagem têm surgido nos últimos anos, mas ainda são poucas, insuficientes diante do volume de trabalhos que surgem (além daqueles que precisam ser revisitados, como os romances sem palavras) e pouco divulgadas.

Dessa contrapartida, surge a necessidade de estudarmos a linguagem desses romances gráficos e analisar como as suas relações internas estão dialogando. A *imagética romanesca* seria, então, a demonstração de como essas relações estão acontecendo, já que estamos diante de um objeto de linguagem híbrida e capaz de absorver outras linguagens em suas variadas manifestações. Suas características devem estar voltadas para “a criação de histórias singulares e uma liberdade total do autor ou dos autores quanto aos formatos, formas, temas e intrigas e no modo de contar” (ALARY, 2018a, p. 33, nossa tradução)⁴².

Alary relembra-nos que Gérard Genette propôs-se a falar do conceito de obra de arte, fosse ela romanesca, musical ou artística, e afirmou que a obra de arte “é baseada em uma relação estética entre um criador ao qual lhe atribui uma intenção artística e um destinatário ao qual lhe atribui uma atenção estética” (ALARY, 2018a, p. 33, nossa tradução)⁴³. Então o termo romance gráfico, por trazer conteúdos de mais densidade, estará, a princípio, direcionado a adultos com uma “certa maturidade literária e/ou artística” (ALARY, 2018a, p. 33, nossa tradução)⁴⁴.

Portanto, entendemos que

O outro lado do conceito diz respeito a questões de ritmo, andamento ou densidade, cujo modelo não seria mais o “continuará”, mas um mundo autônomo e autocontido do romance, neste caso, o visual. A questão da *densidade* parece relevante para mim. No seu sentido mais concreto, quase formativo, o romance gráfico guarda distância, por um lado, dos quadrinhos em série, por exemplo – histórias extensas que parecem não ter fim, muito detalhadas e com objetivo cosmogônico – e da tira, onde prevalece a eficiência do conciso e do breve. No romance gráfico, a parte descritiva e mostrada é menos importante do que em uma série, mas mais importante do que em uma tirinha desenhada, sintética e elíptica. O romance gráfico apresenta um formato intermediário que se aproxima das condições de

42 No original: “la creación de historias singulares y una total libertad del autor o de los autores en cuanto a los formatos, formas, temas e intrigas y el modo de contar” (ALARY, 2018a, p. 33).

43 No original: “se basa en una relación estética entre un creador al que se le atribuye una intención artística y un receptor al que se le atribuye una atención estética” (ALARY, 2018a, p. 33).

44 No original: “cierta madurez literaria y/o artística” (ALARY, 2018a, p. 33).

leitura de um romance. Mas a *densidade* também se refere à duração da leitura e ao tipo de leitura (ALARY, 2018a, p. 33, nossa tradução)⁴⁵.

Entender o romance gráfico por esses vieses, também nos leva a problematizar em como uma obra torna-se literária, ou seja, quais os efeitos de sentido são ressaltados nela para que seja classificada como tal. A princípio, segundo o semiólogo Michael Riffaterre (*apud* ALARY, 2018a), a obra de arte precisa proporcionar uma *singularidade* estética que a destaque das demais obras do mesmo gênero (como aconteceu com *Maus*). Esse efeito singular deve estar baseado em algumas “incongruências” de estilo que são chamadas de fatores de *literariedade* em uma obra de arte. Dessa forma, “se os quadrinhos são arte e literatura, não o é pela repetição cega e saturada de algumas convenções fossilizadas, mas pela busca de uma singularidade, de um jogo poético com as convenções e com os gêneros prediletos da mídia” (ALARY, 2018a, p. 36, nossa tradução)⁴⁶.

Seria um contrassenso, nesse sentido, pensar que seria possível o estabelecimento de normas estilísticas rígidas para pensarmos o romance gráfico. Pela observação de grandes romances gráficos do século XX, podemos afirmar que aqueles que mais rompem com as normas e estilos convencionais dos quadrinhos, principalmente afastando-se da representação figurativa em seus desenhos, acabam por demonstrar mais potencialidade de uma “literariedade iconotextual” (ALARY, 2018a, p. 36, nossa tradução)⁴⁷. Podemos detectar variados tipos dessas transgressões em quadrinistas como Jô Oliveira, Miguel Falcão, Janaína de Luna e Pedro Cobíaco (no Brasil); Art Spiegelman, Lynd Ward, Chris Ware e Martin Vaughn-James (nos EUA); Marjane Strapi, Gérard Lauzier, Claire Bretécher e Moebius (na França). Citamos apenas alguns poucos nomes, porque a lista seria imensa.

45 No original: “El otro lado del concepto atañe a cuestiones de ritmo, tempo o densidad, cuyo modelo sería ya no el ‘continuará’ sino un mundo autónomo, autoconclusivo, de la novela, en este caso, visual. La cuestión de la densidad me parece relevante. En su sentido más concreto casi de formato, la novela gráfica guarda distancia con, por una parte, la serie de comic book por ejemplo – historias extensivas que no parecen terminar, muy detalladas y con una meta cosmogónica -, y el comic strip, donde prevalece la eficacia de lo conciso y breve. En la novela gráfica, la parte descriptiva y mostrada es menos importante que en una serie, pero más importante que en una tira dibujada, sintética y elíptica. La novela gráfica presenta un formato intermedio que se aproxima a las condiciones de lectura de una novela. Pero la densidad remite también al tiempo de duración de la lectura y al tipo de lectura (ALARY, 2018a, p. 33).

46 No original: “Si la historieta es arte y literatura, no es por la repetición ciega y saturada de unas convenciones fossilizadas, sino por la búsqueda de una singularidad, de un juego poético con las convenciones y los géneros predilectos del medio” (ALARY, 2018a, p. 36).

47 No original: “literariedad iconotextual” (ALARY, 2018a, p. 36).

O jogo entre aquilo que é normativo e a sua transgressão, para a criação de um estilo literário singular e de um mundo autônomo da obra, demonstra como existe um espaço de criatividade que é essencialmente dialógico na linguagem dos quadrinhos, pois este vem mostrando-se sempre fronteiro, à margem, volúvel e indefinido, conforme o que Bakhtin (2010) defendia sobre as artes no geral. A percepção de que uma obra literária apresenta características dialógicas de fronteira demonstra que o espaço criativo vai permitir o diálogo da obra com a sua alteridade (LUCIANO PONZIO, 2017) enquanto prospecto, enquanto possibilidades.

Muito mais importante do que o pensamento antiquado de “uma história em quadrinhos elitista e uma história em quadrinhos ‘da massa’” (ALARY, 2018b, 6, nossa tradução)⁴⁸, estamos presenciando

uma ampliação do campo dos quadrinhos, da qual o romance gráfico é uma das manifestações e essa manifestação precisa se tornar visível para sobreviver em uma indústria cultural onde a leitura espetacular e de massa há muito tornou inaudível uma produção mais modesta, mas ainda assim digna de interesse (ALARY, 2018b, 6, nossa tradução, meu grifo)⁴⁹.

A densidade de um romance gráfico denota uma ruptura com a lógica dos sentidos advindos tanto da temática quanto da estrutura da obra. No momento em que a lógica estabelecida pelo gênero é subvertida, o esforço de leitura por parte do leitor é imediatamente acionado e isso conseqüentemente gera a necessidade da utilização mais engajada de seu arcabouço cultural. A relação entre os quadros e requadros não são apenas *espaços* entre ações e tempos narrativos (POSTEMA, 2018), mas “a elipse narrativa torna-se um suporte para uma *expressão poética*” (ALARY, 2018b, 9, nossa tradução, nosso grifo)⁵⁰ do romance gráfico enquanto expressão da Nona Arte.

A ruptura com a lógica pode transformar-se naquele terceiro sentido que Barthes (1990) aponta-nos, em que a sua significância traz “processos disnarrativos [que] obrigam o leitor a procurar soluções [...]; o que induz a ritmos de leitura mais lentos, leituras retroativas,

48 No original: “une bande dessinée élitiste et une bande dessinée ‘de masse’” (ALARY, 2018b, 6).

49 No original: “un élargissement du champ de la bande dessinée dont le roman graphique est une des manifestations et cette manifestation a besoin d’être rendue visible afin de pouvoir survivre dans une industrie culturelle où le spectaculaire et la lecture de masse ont longtemps rendu inaudible une production plus modeste mais cependant digne d’intérêt” (ALARY, 2018b, 6).

50 No original: “L’ellipse narrative devient support pour une expression poétique” (ALARY, 2018b, 9).

vai e vem de uma página para outra, de um capítulo a outro” (ALARY, 2018b, 24, nossa tradução)⁵¹. Assim, para além dos exercícios habituais de leitura, aqui há outro mais intenso, o qual requer um esforço intelectual maior do leitor, ocasionado não pelo volume da obra, mas pela densidade de sentidos que ela dimensiona em seu espaço narrativo autônomo. Essa densidade de sentidos pode vir da temática abordada (como ocorreu com *Maus* de Spiegelman) ou mesmo do trabalho com a estrutura de sua linguagem (como vemos nos trabalhos de Chris Ware).

Enfim, sabemos que essas reflexões estão baseadas tanto em estudos acadêmicos quanto em obras artísticas dos últimos anos, em que alguns teóricos estão localizados na segunda metade do século XX (com Bakhtin mais para o início dele) e no século atual. Dessa forma, na próxima seção, discutiremos como o pensamento literário de nossos dias está amplamente conectado com as perspectivas aqui lançadas sobre o romance gráfico. Junto a isso, veremos também como as formas de expressão da sua linguagem podem ser decodificadas, a partir de uma visão dialógica do texto, por meio do fenômeno que denominamos *imagética romanesca*.

1.3.1. Relações entre o pensamento literário atual e a *imagética romanesca* para o romance gráfico

A presente pesquisa para o conceito de *imagética romanesca* tem se estabelecido por meio de reflexões sobre os estudos das *graphic novels*, pela metodologia bakhtiniana direcionada por um olhar “neossemiótico” para textos verbo-visuais (LUCIANO PONZIO, 2017, 2019). Os entendimentos que desenvolvemos até aqui adequam-se a romances de cunho imagético-verbal, como o romance gráfico e as histórias em quadrinhos e estão embasados nos estudos mais específicos sobre esses textos gráficos, desenvolvidos principalmente, mas não exclusivamente, por estudiosos da linha franco-belga.

Desse levantamento bibliográfico, antevemos que alguns romances gráficos do contemporâneo podem ser vistos como verdadeiros artefatos literários, os quais se enformaram em um gênero intermediário de imagens e palavras imbricadas e por meio de signos complexos geradores de discursos novos. Entremeadado a tudo isso, vimos também que o

51 No original: “Les procédés dynarratifs obligent le lecteur à chercher des solutions [...]. Cela induit des rythmes de lecture plus lents, des lectures rétroactives, des allers-retours d’une page à l’autre, d’un chapitre à l’autre” (ALARY, 2018b, 24).

desenvolvimento sobre o que é a *imagética romanesca* perpassa esses caminhos epistemológicos. Assim, o que se pressupõe é que esses romances gráficos podem ser entendidos como um estilo literário típico do momento atual, admitindo-os como um texto literário verbo-visual que exprime as inovações tecnológicas de sua época dentro de sua própria estrutura e de sua existência cultural para o alcance de sentidos mais complexos.

Para os fins desta pesquisa, é importante ressaltar a diferença entre HQ e romance gráfico principalmente em termos estilísticos de produção⁵², pois o presente estudo está exatamente focado nos *romances gráficos* dos últimos anos e nas possíveis características que os definem dessa forma. Também é importante estabelecer como a crítica dialógica bakhtiniana pode manusear esse objeto enquanto artefato literário em seu campo e contribuir assim para uma melhor compreensão desse fenômeno verbo-visual dentro do contexto histórico-literário do contemporâneo. Quando perscrutamos jornais de grande circulação de vários países, deparamo-nos com afirmações do tipo abaixo:

Sob o conceito de *graphic novel*, muitas definições são formuladas com a intenção de se diferenciar dos quadrinhos. Essas descrições são lógicas no caso de um gênero que surgiu em meados do século XX e ainda está no período de definição de seus padrões e de suas características. Entre as características sobre as quais há um maior grau de consenso para sua catalogação, figuram-se o contar histórias com começo e fim, de temas adultos, conotações mais sérias e profundas do que em histórias em quadrinhos, pretensões literárias e gráficas superiores a elas e impressões de maior qualidade visual do que os quadrinhos. Neste gênero, que está em crescente evolução e prestígio, está enquadrado o **Berço de corvos** (LUBIÁN, 2010, nossa tradução)⁵³.

Por meio da constatação das dialogias que os compõem e de suas relações com o todo do texto, almejamos demonstrar que os romances gráficos se tornaram um tipo estético-cultural que se diferencia dos quadrinhos em pontos que lhe agregam enquanto arte literária.

52 Não será valorado nesta tese pressupostos mercadológicos que, por vezes, é citado em alguns estudos para essa inusitada diferenciação entre o que pode ser histórias em quadrinhos e romances gráficos. Apesar de haver uma grande insinuação capitalista para o trato com esses objetos artísticos da Nona Arte e estas questões serem importantes para outras questões (como aquelas levantadas em volta da indústria cultural), os objetivos desta tese não permeiam estes caminhos de pesquisa.

53 No original: “Bajo el concepto de novela gráfica se formulan multitud de definiciones con la intención de marcar diferencias con los cómics. Estas disquisiciones son lógicas tratándose de un género surgido a mediados del pasado siglo XX y que aún se encuentra en período de definición de sus patrones y características. Entre los rasgos sobre los que existe mayor grado de consenso para su catalogación figuran contar historias con principio y fin, de temáticas adultas, connotaciones más serias y profundas que las historietas de cómics, pretensiones literarias y gráficas superiores a los mismos, e impresiones de mayor categoría que las revistas de historietas. En este género, que se encuentra en creciente evolución y prestigio, se enmarca Cuna de Cuervos.” (LUBIÁN, 2010)

Além disso, por métodos de compenetração de outras artes com fins além do estético, do trato com o romanesco e por suas qualidades intrínsecas, as HQs acabaram por se transformar nesse tipo específico de história gráfica com características de literariedade iconotextual no romance gráfico (ALARY, 2018b). Assim como ocorreu com o romance verbal – que acabou por produzir duas tendências estilísticas em sua história como “gênero particular” (BAKHTIN, 2010, p. 364), a partir do aparecimento dos quadrinhos considerados *underground*, as HQs também evoluíram estilisticamente para um tipo diferenciado de estória quadrinizada, criando para si duas maneiras específicas de se contar narrativas por meio de imagens: as histórias em quadrinhos típicas e, junto a ela, o romance gráfico (ALARY, 2018a, 2018b).

Os entendimentos que apresentamos avultaram-se nesses moldes e, conforme a “garimpagem”⁵⁴ acadêmica pronunciava-se, outras direções de sentidos possíveis encaminhavam-se também. Uma dessas direções, promovida principalmente pelo conceito de “imagem romanesca” (BAKHTIN, 2010, p. 366) e de “palavra romanesca” (BAKHTIN, 2010, p. 371) dos escritos de Mikhail Bakhtin, termos que aparecem em seu texto “Da pré-história do discurso romanesco”, terminado por volta do ano de 1934-1935, apresentaram-se como um basilar lampejo para os estudos artísticos-literários de romances gráficos nesta tese.

Esse texto do crítico russo, reunido no livro *Questões de literatura e de estética*, está acompanhado de outros que, assim como aquele citado, tratam principalmente da teoria do romance verbal numa perspectiva sistematizada do campo da estética geral. Essa noção de “concepção sistemática do campo estético” (BAKHTIN, 2010, p. 15) compreende que, além da obra de arte literária verbal, outros objetos artísticos, pertencentes aos estudos específicos de variadas concepções da arte, não poderiam estar isolados dos outros objetos de arte, já que todos pertencem a um determinado conjunto cultural que os engloba (BAKHTIN, 2010), fatos que revelam outra vez o caráter dialógico no trato com objetos de pesquisa literária como o são os romances gráficos.

54 O termo “garimpagem” foi adotado aqui de forma livre. Quando ainda cursava disciplinas para o mestrado, tive a oportunidade de ouvir esse termo pela primeira vez de uma professora da pós-graduação. Desde então tenho-lhe adotado para me referir à parte da pesquisa em visitar livrarias, bibliotecas, blogs e sites de forma aleatória para a busca de possíveis objetos artísticos que possam fazer parte do *corpus* da pesquisa. Torna-se uma busca organizada, apesar de imprevisível em seus resultados, quando os objetivos do trabalho estão já um pouco esboçados na mente do pesquisador.

Nessa direção, antes de se chegar às determinações pertinentes ao que Bakhtin chama de *imagem romanesca* e de *palavra romanesca*, e de como essas duas considerações tornaram-se cruciais para o desenvolvimento do conceito inédito (*imagética romanesca*) para o estudo dos romances gráficos, explicitaremos outro entendimento precípuo para qualquer teoria que se desenvolve a partir das metodologias possíveis e convergentes à crítica dialógica romanesca de Bakhtin e de seu Círculo. Tal entendimento diz que

sem uma *concepção sistemática do campo estético*, tanto no que o diferencia do campo do cognoscível e do ético, como no que o liga a eles na unidade da cultura, não se pode separar o objeto submetido a um estudo de poética – a obra de *arte literária* – da massa de obras escritas com palavras, mas de um outro gênero (BAKHTIN, 2010, p. 15, nossos grifos).

No encaço dessa perspectiva de que a obra de arte sempre faz parte de um grande sistema estético, estas obras devem ser sempre tomadas como uma “singularidade estética na unidade da cultura humana” (BAKHTIN, 2010, p. 15), pois assim se estabelece o lugar único de existência e de observação pela *imagética romanesca* proposta nesta tese. Esse espaço sociocultural, o qual pode se remeter a tempos históricos específicos da humanidade, deverão ser assumidos aqui como o princípio de existência, *sine qua non*, não se aventaria a possibilidade de visão do que aqui se propõe. Nesse entendimento, a *imagética romanesca*, vista como uma grande imagem de conhecimento artístico-romanesco para um romance gráfico específico, nasce e somente se permanece como possibilidade a partir do bojo cultural de existência desses objetos narrativos verbo-visuais pertencentes ao gênero dos quadrinhos.

No momento em que o crítico russo expõe seu texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária* (BAKHTIN, 2010)⁵⁵, Bakhtin explica que a obra de arte, por si mesma, possui uma capacidade incrível e intrínseca de promover o conhecimento estético para o seu apuramento teórico, mas deixa claro que esse passo estético não se dá por “via intuitiva ou empírica” (BAKHTIN, 2010, p. 16)⁵⁶, ou seja, descontextualizada. Para que se promulguem esses princípios, somando-se ao termo *imagética romanesca* nesses trâmites, Bakhtin (2010) explica que o sentido de pertencimento da arte à unidade da cultura é o elemento convergente para lhe garantir autonomia, pois sua singularidade estética só pode ser

55 Esse texto foi escrito em 1924 para constar em uma conhecida revista da época, *O Contemporâneo Russo*.

56 Nesse entendimento para o mesmo trato com os objetos para um trabalho teórico, Althusser (mesmo tratando das formações sociais numa interpretação marxista), acaba por acrescentar ao campo estético atrelado ao sociológico que “o conhecimento destes objetos [sic] concretos, reais, singulares, não é um dado imediato, nem uma simples abstração, nem a aplicação de conceitos gerais a dados particulares” (1967, p. 54).

transformada em sentido por meio dessa sua unidade sociocultural e humana (a ética responsiva). Para o teórico russo, “privada de uma base estética sistemático-filosófica, a poética torna-se instável e casual em seus próprios fundamentos” (BAKHTIN, 2010, p. 16).

Bakhtin também afirma que a prosa romanesca sempre “pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária” (BAKHTIN, 2010, p. 164). Ele estabeleceu que o romance, em toda a sua complexidade estrutural e a partir de sua ética responsiva, permitia-se examinar seus atos, gestos e palavras por um caminho objetual e típico que também permeava os pontos de vista, as percepções de mundo e as visões dos sujeitos envolvidos – como as visões do autor, do leitor e de suas personagens –, direta ou indiretamente, na narrativa.

Essas visões sobre o romance verbal contemporâneo e as contribuições que trazem para uma nova maneira de criação artística é outro ponto-chave para a nossa explicação de que os romances gráficos podem ser entendidos como artefatos literários, ou do que poderia ser a linha de estudos das narrativas em imagens de um modo globalizante defendida por Groensteen, (2015). Por meio de estudiosos como Viviane Alary, Pierre Fresnault-Deruelle, Gérard Blanchard, Thierry Groensteen, entre outros, percebemos que os estudos sobre os quadrinhos e o romance gráfico têm se desenvolvido a partir de uma visão mais convergente com os princípios da crítica dialógica para o trato com textos narrativos imagéticos dentro de um contexto social específico.

Como um fenômeno que se iniciou na modernidade, essa compenetração entre as artes diversas, as quais compõem o romance gráfico em seus traços, foi possível pela constatação de que as fronteiras desses campos da cultura são permeáveis, adiposos, e nunca foram estipulados por meio de uma “essência” de pureza dessas áreas. Quando a tendência positivista da área acadêmica atingiu as ciências humanas e, nesse caminho, as artes como um todo, o conhecimento científico se inteirou de particularizá-las a tal ponto que também se instalaram lá e acabaram por passar uma impressão errônea de que a pesquisa científica pode ser dissociada de um conhecimento do todo epistemológico que a engloba⁵⁷.

57 Uma das reflexões a respeito das particularizações nas artes foi o caminho científico que, em seu extremo, dispôs todo um questionamento acerca da “essência” de uma arte pura, sem qualquer outra “contaminação” (quase como um pensamento asséptico dentro das ciências humanas no geral).

A tendência de interpenetração das artes na modernidade tornou-se mais evidente no mesmo momento em que se constata uma revolução tecnológica em vários meios de comunicação e em um melhoramento significativo dos métodos de reprodutibilidade técnica das artes visuais, evoluindo o olhar do crítico Walter Benjamin (1987). Significa então dizer que o mundo começou a perceber mais frequentemente a presença de meios de comunicação de massa em lugares que antes não se havia, como a televisão e o cinema (JOLY, 2012), e foi possível também alcançar uma qualidade melhor nas impressões de materiais visuais, como no jornal e nas suas tirinhas de domingo, além dos materiais de confecção desses objetos da Nona Arte.

Nesses termos, é necessário também analisarmos as imagens de um romance gráfico enquanto signos e, para esse trabalho, salientamos que Barthes (2006), na introdução brasileira do seu *Elementos de Semiologia*, afirma com lucidez que “devemos desde logo convencer-nos de que a vocação da *Semiologia* [...] não é puramente científica, mas relaciona-se com o conjunto do saber e da escritura” (BARTHES, 2006, p. 8).

A afirmação do semiólogo francês reflete-se numa preocupação de que não devemos manejar os conceitos repassados pela Linguística à Semiologia sem outros rigores de diferenciação. O crítico francês adverte que há a necessidade de se passar por esses elementos, pois estes constituem a base de qualquer pesquisa no signo, porém torna-se imperativo que o pesquisador também assuma seu contexto histórico como parte da sua visão sobre o que está sendo analisado. No trabalho de Barthes (2006), é possível identificar já uma certa proximidade com a crítica bakhtiniana, pois o pensamento para a dialogia do crítico russo baseia-se exatamente numa confluência de pensamentos e de áreas do conhecimento que se comutam e se interpenetram para gerar os sentidos do texto nas ciências humanas (BAKHTIN, 2011).

A importância dessas colocações está no fato de que a própria semiologia, em sua origem, desenvolveu-se no contato com ciências e disciplinas distintas, assim como defende a visão de Bakhtin para com o trato do objeto de estudo do pesquisador da área de ciências humanas. Além disso, o crítico russo também exalta o ato de responsividade desse mesmo analista do texto. As origens epistemológicas da semiologia desenvolvida por Barthes (2006) são

o estruturalismo etnológico (Lévi-Strauss), a análise das formas literárias (os formalismos russos – apesar de suas contradições, Propp), a Psicanálise

(Lacan), a Filosofia (Derrida), o marxismo (Althusser), a Teoria do Texto (Sollers, Júlia Kristeva). Para o crítico francês, a semiologia pode ser conceituada como a linguagem que questiona continuamente a linguagem. [...] qualquer que seja a exigência científica de que se deva investir a pesquisa semiológica, essa pesquisa tem [...] uma responsabilidade humana, histórica, filosófica, política (BARTHES, 2006, p. 8).

Assim, apesar dos escritos de Mikhail Bakhtin (2010) refletirem um período peculiar da modernidade e um olhar mais voltado aos estudos do romance escrito e verbal, não há de ser novo o fato de que o crítico russo não se propunha a falar apenas desse tipo romanesco, como já havia afirmado que “uma de suas primeiras considerações [em *Questões de literatura e de Estética*] diz respeito ao trabalho da crítica que trata da obra de arte literária como seu objeto, ou seja, dos estudos literários *e suas vinculações*” (ANDRADE, 2014, p. 15, nossos grifos).

Em várias passagens da obra de Mikhail Bakhtin (2010), é possível perceber que o crítico pretendia desenvolver “uma aproximação necessária e pertinente entre os estudos da arte em geral e os estudos literários” (ANDRADE, 2014, p. 15), e que esse entendimento renunciava uma base: os “problemas da essência da arte no geral como expoente da metafísica da arte, fator que está presente singularmente em toda obra [de arte], inclusive a literária” (ANDRADE, 2014, p. 15). Infelizmente, não houve tempo para que o crítico russo desenvolvesse as teorias estéticas nesse caminho, deixando ao analista apenas algumas pistas sobre o assunto. Atualmente, pensadores como Beth Brait (2013), Sheila Grillo (2012) e Luciano Ponzio (2017; 2019) apresentam-se como nomes importantes na investigação dialógica que tramita entre o verbal e o imagético tanto na literatura como na linguística.

Atrelado a esse raciocínio, sabe-se que, em discussões da arte contemporânea, os avanços tecnológicos, advindos a partir do século XIX até os dias atuais, têm promovido alguns artistas na reinvenção das linguagens utilizadas em suas obras de arte. Dessa maneira, fica claro que tem havido, por esses meios, interpenetrações de áreas diversas do conhecimento artístico no substrato da literatura, muitas vezes, para a sua reinvenção:

O advento de novos materiais e novas tecnologias, não somente na arquitetura [*sic*] mas também na música, na pintura, na escultura, sempre revolucionou a arte e abriu caminho para novas formas artísticas. Essa transformação se acentuou a partir do século XVIII, com o uso de novos meios mecânicos, como a fotografia e o cinema e, mais ainda, com as tecnologias eletrônicas: a televisão e o computador (GARCIA, 2011, s/p).

Esse tipo de evolução na composição da prosa romanesca da contemporaneidade, de maneira parcial, já havia sido vaticinada pelo crítico russo, exatamente no ponto em que ele fala de uma das características principais do discurso romanesco, ou seja, na sua capacidade de se apossar de outras linguagens e incorporá-las em sua *arquitetônica* para a criação de novos mundos e discursos inéditos. Ele afirma que:

O romance aprende a utilizar todas as linguagens, modos e gêneros, ele força todos os mundos ultrapassados e obsoletos, social e ideologicamente alienados e distantes a falarem de si mesmo na sua própria linguagem e com seu próprio estilo (BAKHTIN, 2010, p. 199, nossos grifos).

É preciso lembrar que Bakhtin remetia-se principalmente ao texto verbal, porém, lançando o olhar nas poéticas da atualidade, em nosso século XXI, e nas potencialidades que elas permitem entrever para a criação da obra de arte, pode-se também entender que o *romance* (a partir de uma antevisão bakhtiniana) é um gênero que se formou já capaz de se utilizar estilisticamente das linguagens (ROBERT, 2007). Em nosso caso, as outras mídias e as outras artes podem ser elementos capazes e efetivos para outras criações de linguagens, de gêneros e de conhecimentos profícuos à pesquisa da prosa romanesca contemporânea.

1.3.2. Imagens narrativas agregadoras e o caráter romanesco da *imagética romanesca*

É nesse trilhar que os romances gráficos podem ser entendidos como um tipo de prosa romanesca gráfica dentro dos estudos literários de nossos dias (GROENSTEEN, 2015): estas formas narrativas usufruem do suporte papel, das palavras e da capacidade das imagens, enquanto signos, para compor o gênero dos quadrinhos não somente em sua característica narratológica, mas também artístico-romanesco; sendo capaz de revelar um caráter fortemente dialógico por meio de uma análise direcionada pela maneira que sua *imagética romanesca* se apresenta ali. A *imagética romanesca* revela exatamente tanto o caráter narrativo quanto romanesco das imagens que compõem os romances gráficos.

É preciso deixar claro que as comparações entre o romance verbal e o romance gráfico feitas aqui prestam-se somente a declarar o caráter fortemente romanesco presente nos objetos de estudo desta pesquisa. As questões de similitude entre o romance moderno e o romance gráfico movem-se aqui apenas como pretexto para que vislumbremos o fato de que o caráter romanesco não é algo prioritário do romance verbal, mas que também se apresenta nesses moldes no romance gráfico.

Percebemos que as artes que se servem da imagem como suporte principal de significação, seja a imagem estática (como no caso das pinturas e dos quadrinhos) ou a dinâmica (como no caso do cinema), têm oferecido uma gama de materiais que inovam não apenas as outras artes, mas também a literatura, como é o caso das histórias em quadrinhos, dos romances gráficos, dos romances mesclados às fotografias (entre outras imagens), dos vídeos-poemas, das performances entrelaçadas ao texto verbal etc. Portanto, há mesmo a possibilidade de se pensar em novos gêneros romanescos do contemporâneo, os quais poderiam se tornar tão importantes para os estudos literários quanto os textos estritamente verbais.

A atualidade dos estudos intersemióticos e da crítica dialógica bakhtiniana é explicada primeiramente no universo dos estudos das artes: com a expansão e a evolução das tecnologias midiáticas na modernidade, além da influência de vários estudos voltados para a reinvenção de cada uma dessas artes nesse mesmo período, é nítido prever que outras formas de arte vieram a surgir nesse meio (como as histórias em quadrinhos e, na sua sequência, os romances gráficos). Dessa forma, por que não se haveria de pensar em outras maneiras de ser da narrativa no contexto atual (GROENSTEEN, 2015)

Porém, diferente da natureza das outras artes (como a pintura, a música, a escultura etc.), as novas manifestações artísticas que são objeto desta pesquisa (os romances gráficos) acabaram por demonstrar um caráter até então não contemplado por muitos estudos da literatura: o hibridismo de formas na composição do texto literário (CLÜVER, 2006) e a sua realização atrelada à intermedialidade das técnicas de impressão (no caso de artes visuais concretizadas no suporte de papel), em que essas estão trabalhadas em prol não somente de um cunho estético, mas também dos sentidos promovidos pela sua afiguração pictórica (LUCIANO PONZIO, 2017). Características que são capazes de influenciar o modo como se pensa a narrativa e todos os seus reflexos em questões de ficção e de realidade, internas ao processo composicional da obra de arte literária, como pode ter ocorrido com o romance gráfico.

As tendências de interpenetração das artes a partir da modernidade ainda têm feito alterações nos estudos da Intersemiótica, principalmente quando se depara com artes novas, como o cinema, *la bande dessinée*, ou a arte digital. Com essa movimentação inovadora nas artes não literárias, inclusive com hibridismos que extrapolam seu universo e acabam por alcançar a literatura (como poemas-vídeo, romances gráficos, textos verbais com fotografias

etc.), sabemos que têm surgido problemáticas e aberturas para outros caminhos nos estudos artísticos que não sejam literários.

Apesar disso, ainda há uma defasagem de estudos literários no Brasil voltados para essas novas artes, as quais não têm revolucionado apenas a maneira como são feitas e estudadas, mas podem mostrar que há outras maneiras de se olhar o objeto literário, caminhos tão ricos e importantes quanto os já existentes no universo dos estudos literários predominantemente verbais. Pesquisadores como Thaïs Flores, Claus Clüver, Márcia Arbex, entre alguns outros, ainda se pronunciam com suas vozes nessa área.

Por isso, é necessário qualificar o material estilístico desse tipo de obra, refletindo sobre todos os processos possíveis para a sua concretização e construção de sentidos. Nesse esquema, Nobu Chinen (2011) e Moacy Cirne (1972) fazem observações importantes para esses critérios. Conforme o entendimento de Chinen (2011), não há um consenso entre os estudiosos da área quanto à própria definição de HQ, pois os elementos componentes dos quadrinhos não são obrigatórios em sua formação e, além disso, estes trazem características que são entendidas fluidas, além destas fazerem parte de várias outras artes do conhecimento, como do cinema, da pintura, da escultura e da literatura também.

Sobre as questões que Chinen (2011) levanta nesse pensar, é imponente perceber que há semelhanças de comportamento enquanto linguagem desses objetos artísticos verbo-visuais com o romance verbal em alguns quesitos, quais sejam: i) os elementos composicionais do romance, nas suas últimas eras, têm sido apresentados como uma problematização temática dentro das obras; por vezes se tornam mesmo o mote principal da obra, e isso tem ocorrido principalmente a partir do movimento conhecido como Modernismo no Ocidente; ii) “O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve, sobretudo, a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia” (ROBERT, 2007, p. 12).

Sobre a primeira questão levantada (i), o fato do romance moderno, e as suas versões posteriores na história da literatura, questionarem seus elementos constituintes, dentro de sua própria estrutura significante-significado, demonstra num viés que estes podem ser alterados de várias formas ou mesmo suprimidos numa determinada obra, comportamento que fala de seus domínios fluidos. Essa característica cambiante e supressiva de seus componentes ocorre

grandemente nas histórias em quadrinhos (CHINEN, 2011), mas têm sido mais aproveitadas como elementos de sentido nos romances gráficos. Sobre a segunda questão, já está muito bem acertado o fato de que o romance verbal traz em seu bojo um caráter fortemente esponjoso, absorvente (assim como nos quadrinhos), o qual sempre foi capaz de incorporar outras formas de arte, mesmo em sua breve existência na história da literatura.

Dessa forma, entendemos que o caráter romanesco de uma obra de arte pauta-se pelo seguinte raciocínio:

O romance é um gênero que, no interior de um sistema literário, solapa-o, revelando que seus limites são impostos, arbitrários e inadequados. O romance incorpora vozes que estavam fora do sistema, minando assim os demais gêneros (FIORIN, 2016, p. 127-128).

A título apenas de comparação como experimentação literária, devemos nos remeter às questões levantadas e aventadas pelas projeções e experimentações da poesia concreta no Modernismo e suas vanguardas, com destaque ao Brasil. Um ótimo exemplo projeta-se na figura do poeta brasileiro Wladimir Dias-Pino, e também artista gráfico e visual, principalmente consagrado por ter sido o primeiro a lançar as bases para o conceito de livro-poema com sua obra *A ave*. Foi considerado por Moacyr Cirne e Álvaro de Sá o primeiro poema brasileiro que demonstra como poderíamos trabalhar com as características físicas do livro, principalmente tomando-o como parte inerente do poema (CIRNE; SÁ, 1971). Seu livro-poema *A ave*, confeccionado com manejos artesanais e sido contemplado por uma tiragem bem reduzida em 1956, assume-se com uma visão vanguardista para o período, pois em sua visualização é possível perceber o quanto os seus elementos visuais foram de uma importância estrutural e sónica para o poema, uma verdadeira revolução na maneira de se pensar um texto, por princípio, verbo-poético.

Sabe-se também que Mallarmé, ainda em 1897, com seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, nossa tradução), foi considerado o primeiro poema tipográfico para a época, pois esta obra foi inédita no trabalho de recomposição e ressignificação do poema por meio das possibilidades do suporte físico em que a obra se põe aos olhos do leitor. O poema reinicia uma “*reintegração* da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem” (ARBEX, 2006, p. 19, nosso grifo).

Os raciocínios aqui postos para o livro-poema ou poema tipográfico tornaram-se importantes para se pensar também os romances gráficos nesta tese, pois suas composições também se concretizam e refletem-se numa leitura em que as características do suporte físico da obra podem fazer parte de seu significado maior, de seus signos mais complexos, como diria Barthes (2006). É claro perceber aqui que todas essas imbricações de sentidos, esse pensamento de *reintegração* que Márcia Arbex (2006) ressalta para essas obras, estão muito convergentes com uma parte do entendimento do que se denomina aqui *imagética romanesca*. Nesse entremeado interartístico, desenvolvendo sobre a questão do discurso nas obras de Dostoiévski, o próprio Bakhtin afirma que

Numa abordagem ampla das relações dialógicas, estas são possíveis também entre outros fenômenos conscientizados desde que estes estejam expressos numa matéria *signica*. Por exemplo, as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes, mas essas relações ultrapassam os limites da metalinguística (BAKHTIN, 2005, p. 184, grifo do autor).

Para esta tese, essas reintegrações reforçam e demonstram como a dialogia bakhtiniana – assumida como uma das partes de que se faz a *imagética romanesca* aqui –, pode primeiramente acontecer em um romance gráfico, tomando posse de todo o seu potencial sógnico por meio de seu suporte físico, de sua mídia, seja esta verbal ou imagética. As possibilidades dos seus elementos sensíveis de composição tornarem-se signos complexos, importantes para uma leitura, vieram da capacidade e da alta qualidade de impressão das reprodutibilidades técnicas promovidas em cada contexto cultural no qual cada obra de arte se insere (GARCIA, 2011) e na capacidade criativa de cada artista.

Dessa forma, um *graphic novel* pode ser visto como um tipo de quadrinhos que, em certo ponto de seu desenvolvimento na história cultural, toma outro caminho de realização, pelo qual veio trazer inovações de caráter literário iconotextual e de densidade para os quadrinhos típicos. Nesse entendimento, os produtores de HQ optam por servir-se da qualidade das técnicas de impressão e dos novos tipos materiais produzidos de nosso século não apenas para realizações estéticas de uma fruição descompromissada, mas primordialmente no manejo da produção de sentidos no texto para um engajamento de leitura mais complexo do leitor.

Daquela utilização das novas técnicas de impressão e dos tipos materiais, o gênero quadrinístico acaba por ser apresentado às outras artes visuais e às suas possibilidades de interpenetração, principalmente como parte de sua realização concreta enquanto obra de arte e

partícipe na construção de seus sentidos. Esse encontro acabou por promover a compenetração dessas artes (ação que se tornou possível também pelo seu caráter romanesco de assimilação de gêneros outros). A *imagética romanesca* veio também desse caráter “esponjoso” que faz parte das linguagens dos quadrinhos.

Por último, dentro da variedade imensa de romances gráficos que podemos nos referir, dentro de sua arqueologia acima descrita, a afiguração pictórica alcança aqueles romances gráficos que promovem sentidos de leitura embasados fortemente em processos de construção dialógica para a sua lógica interna de funcionamento.

Naturalmente que esse caminho metodológico tornou-se viável pelas pesquisas científicas recentes sobre a influência do campo imagético na literatura ocidental de nossos dias e, como numa reciprocidade que se retroalimenta, pela alta qualidade das técnicas de reprodutibilidade em Arte visual e em impressão de formas de escrita (de forma geral) existentes no momento atual. Em alguns casos de HQs tradicionais, nesse caminho, o que observamos é que realmente houve melhoramentos de impressão e de uso de materiais especiais apenas com fins mercadológicos por algumas editoras.

O fator mercadológico não se pauta pela motivação que cada leitor possa ter diante de uma história em quadrinhos, mas somente a sua alta vendagem. Cada tipo de leitor terá um perfil: podemos citar os colecionadores de histórias em quadrinhos, os quais têm motivações muito particulares para adquiri-las, as quais se diferenciam das motivações de crianças leitoras de HQs, das dos leitores leigos, dos estudantes universitários e, também, do crítico literário. Nesta tese, essas obras de arte de discurso narrativo-visual (as quais abrangem tanto as HQs quanto os romances gráficos) foram selecionadas de outra maneira, já que, para que a *imagética romanesca* possa ser observada, é necessário impreterivelmente que todos os seus elementos estruturais estejam inter-relacionados para a construção dos sentidos contidos ali e que estejam concorrendo para a sua narratividade (o seu trato romanesco).

No momento em que Bakhtin (2010) escreveu o seu ensaio *Formas de tempo e de cronotopo* [...] (2010, p. 211), o autor dedicou muito dos seus esforços ao problema do tempo e do espaço no romance verbal. Enquanto refletimos sobre o seu sub-título, *ensaios de poética histórica*, verificamos que o crítico russo apresentou as duas linhas romanescas do romance verbal (o monológico e o dialógico) desde o seu surgimento na Europa, passando por toda a arqueologia das duas linhas e como cada uma seguiu um desenvolvimento próprio. Nessa

perspectiva, Bakhtin (2010) inicia a sua visão afirmando que a linguagem do romance verbal se expressa por uma “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 2010, p. 211). Essa relação presente em sua linguagem, o crítico chamou de *cronotopo* e o termo foi explicado, de forma direta, assim: “significa tempo-espço” (BAKHTIN, 2010, p. 211) em literatura verbal.

O nosso objeto nesta tese, o romance gráfico, expressa-se diferentemente daquele com o qual Bakhtin (2010) lidava, principalmente pela composição do elemento mais primordial aqui, a imagem narrativa. Apesar dessa diferença elementar, a nossa visão relacional/dialógica entre os elementos constituintes de uma obra de arte converge para os mesmos entendimentos: há uma dialogia premente que acontece ativamente entre os elementos de um romance gráfico, os quais estão constantemente em ação tanto para a representação do “indivíduo histórico real” (BAKHTIN, 2010, p. 211) quanto para a construção dos sentidos particulares desse tipo de obra de arte gráfica.

A *imagética romanesca* acontece por meio dessa dialogia viva entre os elementos do romance gráfico e, a partir dela, os sentidos mais densos da obra que estão sendo construídos. O nosso neologismo apresenta-se como acontecimento fenomenológico para esse objeto de arte, pois acreditamos que seja a tradução mais próxima dessa interligação tão particular à sua linguagem. A *imagética romanesca* é o termo novo, artístico-literário, pelo qual podemos entender uma determinada coligação dialógica dos aspectos imagéticos, narrativos e agregadores de sua linguagem.

O raciocínio para o objeto de pesquisa aqui parte principalmente do que Groensteen (2015) já defendia desde 1995, quando o crítico francês publicou o seu livro *O sistema dos quadrinhos* (2015) na França e lá já se demonstrava que a linguagem dos quadrinhos é predominantemente imagética e, conjuntamente a isso, o seu caráter narrativo. Dessa forma, quando analisamos a característica dialógica dessa natureza da linguagem das HQs (e, por conseguinte, dos RGs), podemos afirmar que há uma interligação fundamental entre imagem, escrita, espaço e material nessas obras de arte gráfica para o ordenamento de seus sentidos.

O cronotopo, para Bakhtin (2010), era o fenômeno dialógico que trabalhava com os *elementos da linguagem narrativa* dentro do romance verbal a partir de suas características mais prementes (BEMONG *et al*, 2015). A partir dessa mesma característica dialógica, constatada agora em um romance gráfico, a *imagética romanesca* mostra-se como um

fenômeno dialógico que demonstra como os elementos narrativos de um romance gráfico inter-relacionam-se para a construção de seus sentidos de alteridade.

A necessidade de um parâmetro dialógico diferenciado para explicar o comportamento das relações internas entre os elementos de um RG é consequente do entendimento de que cada arte possui as suas próprias leis de existência. Portanto, como já é de consenso entre os estudiosos das HQs e dos RGs, a Nona Arte possui a sua autonomia enquanto arte e possuidora de uma linguagem única também (GROENSTEEN, 2015). Para os estudos da crítica dialógica, os romances gráficos possuem particularidades de linguagem que lhe são próprias e, portanto, o funcionamento dos seus elementos constitutivos também se comporta de maneira particular.

Finalmente, não haveria a mínima possibilidade de apropriarmos-nos do conceito de cronotopo e aplicá-lo diretamente para a análise do funcionamento dos elementos de romances gráficos. Insurge-se então a necessidade de analisarmos como esses elementos da linguagem quadrinística estão se interrelacionando e, pelos nossos anos de pesquisa desses objetos, observamos principalmente duas características muito proeminentes, as quais estão imbricadas em sua natureza de existência enquanto obra de arte: as imagens aqui presentes são o seu elemento primordial de constituição e, atrelado a isso, sua existência suprema é de caráter narrativo. A *imagética romanesca* é visualizada no momento em que essas imagens narrativas coexistem junto aos seus outros elementos, que se apresentam únicos em cada romance gráfico, e ali ganham um caráter agregador de linguagens.

2. A IMAGÉTICA ROMANESCA NO DISCURSO NARRATIVO VISUAL DE ROMANCES GRÁFICOS

2.1. A *imagética romanesca* como meio de expressão do discurso narrativo visual do romance gráfico

O objetivo dessa segunda parte está em abordar especialmente a *imagética romanesca* dentro da *linguagem* narrativa imagética de um romance gráfico. A partir do que será relatado sobre a sua *literariedade iconotextual* (ALARY, 2018b) e a *densidade* de sentidos de um RG (ALARY, 2018a) veremos como a *imagética romanesca* pode manifestar-se a partir desses entendimentos. O conceito de “entrelaçamento” do estudioso francês Groensteen (2015) também traz alguns apontamentos importantes sobre o que chamaremos aqui de *imagética romanesca*. Apontamos que essas características estão inter-relacionadas, por meio de um processo dialógico, para a concretização da sua *imagética romanesca* latente em cada obra de arte gráfica de nossos dias.

Para essa seção do presente capítulo, desejamos retomar alguns pontos, já desenvolvidos anteriormente, para esclarecer, primeiramente, a importância da escolha do termo *romance gráfico* para a nossa pesquisa, quando já é de consenso que a maioria dos estudos em quadrinhos no Brasil estão voltados para o termo *história em quadrinhos* como a Nona Arte e, quando falam brevemente do termo que aqui adotamos para estudo, apenas remetem-se a:

i) como o primeiro marco de seu uso na história do Ocidente (com o mestre dos quadrinhos, Will Eisner, sobre o seu *Um contrato com Deus*);

ii) algumas primeiras manifestações em países da Europa e do Brasil, inclusive lembrando do caso de *Maus*, de Art Spiegelman (como o único romance gráfico ganhador do prêmio Pulitzer em 1992);

iii) um fenômeno editorial que tem revolucionado o mercado de vendas de quadrinhos e, portanto, com uma visão ainda muito mercadológica para o RG;

iv) por fim, e talvez a mais errônea das conclusões sobre este, que o nome foi adotado pelas editoras apenas como “estratégia mercadológica”, para uma venda de quadrinhos mais luxuosos, pois estes viriam em forma de álbum, com técnicas editoriais mais

elaboradas (tanto pela qualidade da sua capa quanto pelo tratamento das folhas e de suas imagens).

Apesar de haver editoras que realmente podem ter tomado tais medidas com o tratamento dos quadrinhos que passaram pelas suas mãos, esse fato não pode ser repercutido como verdade absoluta para todos os romances gráficos aos quais o público tem tido acesso, no mínimo, nos últimos trinta anos. Porém, como já relatado na primeira parte desta tese, evidenciamos que estas características de quadrinhos “anômalos” e de qualidade vêm acontecendo muito antes de Eisner utilizar o termo romance gráfico. Dessa forma, é fato já que esses RGs trazem como marca o questionamento de suas estruturas e possuem sentidos arraigados pela maneira em que o quadrinista trabalha livremente os elementos plásticos e linguísticos em prol de sentidos mais densos, os quais almeja criar em sua obra. Essas primeiras discussões são importantes para pensarmos na necessidade de pesquisas como a nossa.

Além disso, e como também foi posto anteriormente, o estudo do termo romance gráfico na academia encontra-se ainda pouco desenvolvido, em fases iniciais mesmo. Quando então pensamos em termos da sua linguagem composicional, especificamente, a dificuldade de uma pesquisa na área torna-se ainda maior. Foram muitos os desafios acadêmicos aqui encontrados e, apesar de cada um deles, os anos de estudo na área de quadrinhos vieram aclarando nossos pensamentos para o seguinte fato: é sabido que o romance gráfico faz parte do rol do que é chamado quadrinhos (não temos como objetivo nesta tese diferenciar esses conceitos, o que é corroborado pela visão de Viviane Alary, 2018a, 2018b), mas a sua distinção está no *comportamento de seus elementos constituintes*, diante dos sentidos que cada obra gráfica produz e das técnicas disponíveis em cada época histórica para o trabalho com as expressões da Nona Arte.

É preciso relembrar que a partir do século XX temos uma revolução tecnológica no Ocidente que, a partir de nossos dias e a cada momento, traz novidades que podem impactar a maneira de se fazer ou de se ler quadrinhos. Essa constatação faz parte dos caminhos que esta tese percorreu e torna-se um fato central para as nossas reflexões. Conjuntamente a isso, os estudos franco-belga sobre quadrinhos e romances gráficos encontram-se quase todos em francês e espanhol e, portanto, estão sendo apresentados e argumentados nesta tese (GARCÍA, 2012).

Talvez pelos entraves de língua estrangeira, esses estudos não têm tido um reflexo muito abrangente aqui no Brasil e, portanto, ainda seguem necessárias mais pesquisas sobre o que essas visões têm avançado nos estudos quadrinísticos para as reflexões da academia brasileira nessa área. Em nosso país, pelo menos em um dos maiores centros acadêmicos de estudos da Nona Arte – o Observatório de Quadrinhos, realizado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, este núcleo segue majoritariamente o pensamento dos estudos euro-americanos para a Nona Arte. Por uma escolha de caminho metodológico, apontamos uma lacuna dos estudos franco-belga em nosso país.

A partir dessa constatação, e assumindo tudo aquilo que teríamos de superar, começamos a ter acesso a artigos e pensadores que não são mencionados na maioria absoluta das pesquisas brasileiras sobre quadrinhos e sobre romances gráficos (pois realmente temos a maior influência dos estudos euro-americanos aqui). Surpreendentemente, a partir do que tivemos acesso até o momento de escrita desta tese, detectamos que os estudos franco-belga, além de outros aspectos relacionados ao romance gráfico e às HQs, possuem trabalhos mais especificamente voltados ao entendimento da *linguagem* do fenômeno que aqui temos como *corpus*, os romances gráficos dos dias atuais, entendendo-os como uma evolução natural dos quadrinhos a partir de vários fatores (ALARY, 2018a, 2018b).

Sobre a existência dessas tendências de pensamento para o estudo dos quadrinhos e dos romances gráficos, há muitos entendimentos convergentes entre elas (é preciso deixar isso bem colocado aqui). Apesar disso, a discordância (que se tornou fulcral para nós) vai exatamente ao encontro do que foi necessário levantar como uma das argumentações centrais, tanto para a construção do termo *imagética romanesca* – o objetivo principal da nossa pesquisa – quanto para a compreensão e a explicação da linguagem dos romances gráficos de nossos dias: entendemos que os romances gráficos são um fenômeno da literatura narrativa imagética de nossos dias. Nesse caminho, entender o romance gráfico como um fenômeno quadrinístico de nossos dias e perceber nele marcas de literariedade e de densidade de sentidos que também são encontradas em textos literários, urge como algo valioso para explorarmos em uma pesquisa acadêmica dos romances gráficos no geral (ALARY, 2018a, 2018b).

Segue a importância de começarmos a perscrutar essas argumentações das duas tendências de estudo pelos pontos que lhe são convergentes, e principalmente pelos

entendimentos que interessam à nossa pesquisa, pois, já de início, podemos afirmar com segurança que a situação da *linguagem quadrinística* é mais complexa do que prevíamos ao início.

Apesar do estudioso francês Thierry Groensteen (2015) estar se referindo apenas à linguagem dos quadrinhos por toda a sua obra *O sistema dos quadrinhos* (a qual foi publicada na França em 1999, e só traduzida para nós em 2015), é preciso dizer que nesta pesquisa os romances gráficos serão tratados tanto como *linguagem quadrinística* que produz sentidos, e também “como o fenômeno histórico, sociológico e econômico que são” (GROENSTEEN, 2015, p. 10).

A pesquisa pela metodologia da crítica dialógica também assim nos prescreve como percurso essencial, tanto por sua arqueologia (que já foi desenvolvida em toda a primeira parte) quanto por sua contextualização mais imediata (uma parte do que será desenvolvido no capítulo de análises do romance gráfico *Berço de corvos*, o *corpus* desta pesquisa). Essa segunda parte desenvolverá mais especificamente o termo novo que estamos propondo aqui, *imagética romanesca*, e qual a sua relação mais íntima com os elementos constituintes de um romance gráfico atual. Demonstraremos que o termo está intimamente ligado às maneiras de comportamento da linguagem dos nossos objetos de estudo e que foi pensado principalmente pela metodologia bakhtiniana de se analisar uma obra de arte, acentuando-se o fato de que é feita por um cunho verbo-visual.

E para que haja apenas uma organização do nosso trabalho, esta seção tratará do romance gráfico somente em seu âmbito de *linguagem* criadora de signos complexos e composto por um *discurso narrativo imagético* – o qual pode se tornar *verbo-visual* por sua característica de sincretismo, ou quando há a presença de palavras – capaz de promover relações dialógicas de singularidade e de afiguração pictórica (LUCIANO PONZIO, 2017) em um RG. Estamos de pleno acordo com a afirmação do estudioso brasileiro Nobu Chinen: “esses elementos tornam a leitura de uma HQ bem elaborada uma experiência única, ao unir de forma atraente texto e imagens que acabam por formar um produto híbrido em que uma parte só tem sentido acompanhada da outra” (CHINEN, 2011, p. 5). Como é postulado também por Denis Bertrand (2003):

O signo-objeto da semiologia abrange, pois, as diferentes linguagens que lhe dão forma de expressão: linguagens verbais (oral, escrita), não-verbais (visual, plástica, gestual, musical, etc.) ou “sincréticas” (combinando várias

linguagens, como, por exemplo, o teatro). A semiologia (ou semiótica) postula a unicidade do fenômeno da *significação*, quaisquer que sejam as linguagens que o exprimam e o manifestem. (BERTRAND, 2003, p. 13, nosso grifo)

Essa *relação interna* entre as partes componentes de um romance gráfico torna-se um entendimento central para que possamos elaborar a *imagética romanesca* e a sua relação com os elementos do seu discurso narrativo verbo-visual, pois não se trata apenas de dois tipos de linguagens juntas em um mesmo meio midiático. Já que esse novo termo vem primeiramente de uma visão dialógica de texto, essa característica quadrinística demonstra o primeiro fundamento sobre o qual está baseada a *imagética romanesca*, pois aqui estamos falando exatamente das relações únicas e internas do discurso narrativo imagético de um RG, além de um conjunto híbrido de texto escrito e imagens fixas narrativas.

Nessa primeira perspectiva (pois não é a única para o caminho dialógico), a *imagética romanesca* pode ser considerada a revelação dessa característica dialógica que encontramos em discursos pertencentes a romances gráficos com características dialógicas, a qual vai ser trabalhada criativamente para a produção de sentidos de afiguração pictórica (LUCIANO PONZIO, 2017) na obra *Berço de corvos* (2010).

Porém, também é preciso lembrarmos que somente esse aspecto de ligação entre tipos de linguagem dentro de uma obra gráfica não é o suficiente para que possamos dizer que aquelas relações estão sendo trabalhadas para a criação de sentidos de alteridade ali. Luciano Ponzio (2017) alertou-nos sobre essas questões na primeira parte desta tese, lembrando-nos que não se trata apenas de linguagens diferentes harmonizadas em uma mídia plurimodal. Então é preciso que sigamos em nossos estudos para a detecção de tais características que mostrarão a dialogicidade criativa que está presente na linguagem de um RG.

Necessário esclarecer que, sempre que nos remetermos ao estudioso francês Thierry Groensteen (2015) nesta pesquisa, estaremos empregando o que ele desenvolveu sobre os quadrinhos voltado ao entendimento dos RGs de nossos dias também, pois, como já relatado, o esforço em querer fazer uma diferenciação rígida entre o que é HQ e o que é RG torna-se, na verdade, um trabalho contra produtivo e mesmo vão. Como Alary (2018b) afirmou, o romance gráfico é um desenvolvimento natural e muito bem-vindo das capacidades infinitas dos quadrinhos, principalmente devido às novas tecnologias aplicadas a esta mídia e à maior liberdade criativa que os quadrinistas atuais têm podido utilizar na criação de seus trabalhos.

Por uma visão dialógica do texto de RG, percebemos que a concretização de *imagética romanesca* tornou-se possível tanto pelos avanços tecnológicos do último século quanto por essa criatividade liberta que os artistas começaram a empregar em suas obras.

Importante lembrar também que essa liberdade criativa para os quadrinistas iniciou-se como consequência daqueles quadrinhos chamados *underground*, que ocorreram por volta dos anos 1970 tanto nos EUA como em alguns países europeus de grande expressão nas suas produções (GARCÍA, 2012), e do que, depois de alguns anos desse fenômeno cultural, chamamos já de romances gráficos autorais (GARCÍA, 2012), principalmente pelos romances gráficos chamados autobiográficos (SÁ, 2017)⁵⁸. Essas revoluções marcaram bastante a maneira de se fazer “quadrinhos” no mundo ocidental e, de certa forma, a dimensão criativa da linguagem dos quadrinhos foi essencial para que hoje possamos estar diante de romances gráficos tão espetaculares e, pela nossa perspectiva, com traços dialógicos em sua formação.

Assim como Groensteen (2015) assume no início de seu livro, nossa pesquisa também poderia ser “qualificada como semiológica (ou semiótica), *no sentido mais amplo do termo*” (GROENSTEEN, 2015, p. 10, nosso grifo), mas não temos a pretensão de, nesta tese especificamente, dimensionar uma área de pesquisa que é tão ampla e complexa. Assumiremos que uma parte de nosso trabalho pode ser entendido pela visão desse estudioso francês, quando afirma que o termo “neosemiótica” (GROENSTEEN, 2015, p. 10) poderia ser aplicado ao seu livro em questão. Ademais, os estudos franco-belga nos trazem essa novidade para os estudos do romance gráfico enquanto fenômeno cultural inegável e nos revelam as suas marcas de literariedade iconotextual na linguagem e de densidade dos sentidos (ALARY, 2018a, 2018b).

Em harmonia com essas visões, a crítica dialógica aqui está voltada para objetos compostos por, pelo menos em parte de sua estrutura, uma *imagética* intrínseca e de natureza narratológica, seja visual ou plástica (LUCIANO PONZIO, 2019). No caso de nosso objeto de estudo – os romances gráficos –, teremos um discurso narrativo imagético como elemento primordial de sua constituição estruturante, mas não obrigatório no caso de seu trato linguístico (assim como já acontecia nos quadrinhos) e de alguns elementos plásticos típicos também dos quadrinhos.

58 A tese de Joane Leôncio de Sá (2017) faz uma boa pesquisa sobre o romance gráfico autoral brasileiro.

Por trazer essa característica narratológica em si mesmo, seja com a presença ou não do verbal (e teremos exemplos desse tipo aqui), o fato é que ele tem demonstrado trazer características romanescas em suas várias manifestações na atualidade. Torna-se importante para nós as palavras do estudioso brasileiro Nobu Chinen sobre como as HQs comportam-se diante dos elementos que as compõem:

Ainda não se chegou a um consenso para se definir o que seriam histórias em quadrinhos [...]. O fato é que as histórias em quadrinhos são complicadas de se definir porque nenhum de seus elementos constitutivos é obrigatório, ou seja, podem existir HQs sem balões, sem textos e mesmo sem os quadrinhos. Podem ter várias vinhetas ou apenas uma, o que as aproximaria do cartum. O importante é que todas, sem exceção, *contêm uma narrativa* [...]. (CHINEN, 2011, p. 7, meu grifo).

Além do *fator narrativo* ser a característica que mais se ressalta aqui para entendermos melhor o comportamento da linguagem de um romance gráfico, Groensteen (2015) também nos admoesta que “não é abordando as HQs ao nível do detalhe que poderemos [...] chegar numa descrição coerente e fundamentada da sua linguagem” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). Ao contrário de apenas um “dissecar o quadro para contar os elementos icônicos ou plásticos dos quais a imagem é composta” (GROENSTEEN, 2015, p. 12), o estudioso afirma que é necessário “que os abordemos do alto, ao nível de suas articulações maiores” (GROENSTEEN, 2015, p. 13), além de fazer a seguinte observação baseada em Roger Odin (estudioso da linguagem do cinema): “Não utilizo o termo *articulação* conforme o sentido [...] da linguística, mas no sentido em que designa qualquer operação que ‘organiza conjuntos de unidades operacionais no mesmo nível’” (GROENSTEEN, 2015, p. 13, meu grifo).

A partir de uma visão semelhante, apesar de Bakhtin tratar do romance verbal, a sua perspectiva de abordagem para o tratamento da linguagem de uma obra de arte perpassa também o que ele chama de “imagem romanescas” (BAKHTIN, 2010, p. 366), o que se constituiria em uma imagem maior do romance verbal. Em sua obra *Questões de literatura e de estética*, enquanto discorre sobre a pré-história do discurso romanescas, o estudioso russo explica que o romance sempre foi capaz de objetivar a linguagem do outro enquanto personagem, numa explicação de que o discurso romanescas “é a *imagem* de uma linguagem

de outrem” (BAKHTIN, 2010, p. 365), transformando-o nesse exercício em “objetos de representação” (BAKHTIN, 2010, p. 365) dentro do próprio romance⁵⁹.

Essa seria a grande imagem romanesca do romance verbal e, a partir dela, Bakhtin acreditava que as relações dialógicas mais profundas e significativas se dariam exatamente no centro dessas “imagens de linguagem” (BAKHTIN, 2010, p. 368) do romance. Como estamos tratando de “um espécime narrativo de dominante visual” (GROENSTEEN, 2015, p. 15), então os conjuntos de unidades organizacionais (aos quais Roger Odin referiu-se anteriormente) estarão sempre no nível do imagético narrativo (a partir de imagens fixas, é importante lembrar), podendo ser visual ou plástico dependendo muito do RG em que nos debruçamos para trabalhar.

Por um caminho dialógico, e assumindo o termo linguagem de uma forma abrangente (a dialogia assim também vê a linguagem como um todo dentro da sociedade, PONZIO, 2017), a imagem de linguagem de um romance gráfico converge em parte para as conclusões de Groensteen (2015) de que “o *predomínio da imagem* no cerne do sistema deve-se ao fato de que a maior parte da *produção de sentido* ocorre através dela” (GROENSTEEN, 2015, p. 17, meus grifos).

As duas características que formam uma parte da linguagem de um romance gráfico, i) o caráter *narrativo* de suas imagens (diferenciando-se de uma pintura) e ii) a supremacia da imagem para a construção de sentidos das HQs e dos RGs (colocando-se, de certo modo, como contraponto ao romance verbal)⁶⁰, contribuem diretamente para que a *imagética romanesca* se torne mais palpável nesta pesquisa. Isso porque tanto a primeira quanto a segunda delas dão ênfase ao caráter central da imagem para a construção e para a produção de sentidos desse tipo de obra, e essa ênfase auxiliou-nos exatamente na escolha de um dos termos que poderia explicar o fenômeno de linguagem que estava ocorrendo com aqueles romances gráficos: a sua **imagética**.

59 Explicações mais detalhadas sobre isso podem ser lidas na própria obra de Bakhtin aqui citada, *Questões de literatura e de estética*, principalmente quando ele exemplifica com o grande romance de Miguel de Cervantes, o *Dom Quixote*, entre outros exemplos de poetas russos.

60 No romance verbal, mesmo quando este é perpassado por outras mídias, sejam visuais ou de outra ordem, a premissa é de que o cunho linguístico sempre assumirá a autonomia da produção de seus sentidos mais significativos na obra. Essa parcela de autonomia vai depender muito de cada obra literária com a qual o analista trabalha, já que o universo de “contaminação” de mídias que entrará na semiose da obra é infinito.

O outro motivo que nos levou a decidir por esse termo é que imagética também traz em seu bojo um caráter mais abrangente do conceito de *visualidade*, pois traz à baila outras plasticidades muito importantes para os estudos de obras visuais no geral, no entendimento de que as linguagens dessas obras podem estar além das imagens desenhadas narrativas de uma HQ, mas também expressas em seus traços, linhas, cores etc (JOLY, 2012). Já vimos que há certamente algumas diferenças de comportamentos entre um RG atual e uma HQ típica quanto à sua linguagem e, pelas amostras que veremos adiante, o RG não utiliza os seus elementos de espaço de imagem na folha branca, ou mesmo de encadernação e de margens, apenas como suporte físico de concretização para uma história contada. Por outro caminho, o RG tem utilizado a materialidade dessa mídia para algo a mais, ou seja, como elemento plástico de produção de sentidos na obra gráfica.

Outra problematização que surge quando nos propomos a estudar a composição do que designamos romance gráfico seria sobre a possibilidade de questionamentos da mídia dos quadrinhos a partir do aparecimento deste como uma categoria singular, ou seja, muito diferente do que entendemos sobre quadrinhos. Viviane Alary (2018a) nos adverte que talvez o maior impasse esteja no imaginário coletivo quando nos referimos ao que é histórias em quadrinhos, já que assumir o termo RG dentro da academia pode ser entendido como o de querermos “modificar a representação das HQs, intimamente ligadas a gêneros como do humor e dos super-heróis e de certos estilos gráficos” (ALARY, 2018a, p. 31, nossa tradução)⁶¹.

Torna-se interessante a sua colocação a respeito disso quando se pronuncia no contexto espanhol, mas aqui cabe a um pensamento mais generalizado:

O romance gráfico, que não pode ser um gênero e que em teoria abarca todo tipo de gêneros, tende a ser definido em função da presença de certos gêneros não muito tradicionais nas histórias em quadrinhos: autobiografia, testemunhos, reportagens, poesia. Esta ampliação genérica contribui para abrir as portas e as janelas das HQs, até o momento encastelada em fortalezas (formatos, modelos, normas editoriais) nacionais ou transnacionais. (ALARY, 2018a, p. 31, nossa tradução)⁶²

61 No original: “[...] *modificar la representación del cómic, íntimamente ligada a géneros como el humor o los superhéroes y ciertos estilos gráficos.*” (ALARY, 2018a, p. 31)

62 No original: “*La novela gráfica, que no puede ser un género y que en teoría abarca todo tipo de géneros, tiende a ser definida en función de la presencia de ciertos géneros no tradicionales en historietas: autobiografía, testimonios, reportajes, poesía. Esta ampliación genérica contribuye a abrir las puertas y las ventanas del cómic, hasta el momento encastillado en fortalezas (formatos, modelos, normas editoriales) nacionales o transnacionales.*” (ALARY, 2018a, p. 31)

Para pensarmos nessa linguagem desenvolvida que encontramos em RGs, a estudiosa espanhola ressalta o pensamento de Michael Riffaterre (apud ALARY, 2018b) quando este afirma que, ao estarmos diante de um texto literário, a decisão de perscrutar uma obra específica diante de outras que foram colocadas de lado (mesmo que seja apenas a título de aprofundamento para uma pesquisa), o critério seletivo perpassa invariavelmente sobre dois pensamentos interligados, que, a princípio, poderiam ser apreendidos como antagônicos, mas acabam por ser complementares até certo ponto: i) o que se espera de um texto literário e ii) aquilo que ele pode trazer de novo por meio de uma revolucionária transgressão (ALARY, 2018b). Os questionamentos que a estudiosa espanhola coloca a respeito disso são dignos de serem citados:

Esta afirmação [de Michael Riffaterre] exige dois tipos de questões para o objeto com que nos ocupamos: se a relação entre *norma* e *diferença* é um bom indicador, em que medida a natureza literária de certos romances gráficos tende a se destacar da história em quadrinhos comum? Ou, se permaneceremos em uma visão integradora e seguirmos as palavras de Pierre Fresnault-Deruelle, em que medida o romance gráfico se revela de natureza literária com o potencial ilimitado dos quadrinhos em geral? Isso mostra até que ponto seria contraproducente buscar características comuns, fixas e padronizadas dos romances gráficos, *por natureza contra os padrões*, o que muitas vezes implica em um hibridismo estilístico ou em um olhar reflexivo e metadiscursivo do padrão revisitado. (ALARY, 2018b, 11, meus grifos, nossa tradução)⁶³

Além de concordarmos com as reflexões que a estudiosa de quadrinhos nos coloca a respeito dos romances gráficos nesse excerto, é preciso apenas ressaltar que tanto a visão integradora (colocada por Pierre Fresnault-Deruelle) quanto o hibridismo estilístico, assim como o caráter metadiscursivo desse objeto, podem ser entendidos como uma consequência do *caráter romanesco* que ele carrega em sua natureza narrativa. Apesar do romance ter surgido há tão pouco tempo na literatura, ele “aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias” (ROBERT, 2007, p. 13) e atualmente “apropria-se de todas as *formas de expressão*” (ROBERT, 2007, p. 13, meu grifo) e entendemos que o romance gráfico atual possa ser uma

63 No original: “*Cette affirmation appelle deux types de questionnements pour l’objet qui nous occupe: si le rapport entre norme et écart est un bon indicateur, dans quelle mesure la littérarité de certains romans graphiques a-t-elle tendance à se démarquer du commun des bandes dessinées? Ou, si l’on reste dans une vision intégratrice et que l’on suit le propos de Pierre Fresnault-Deruelle, dans quelle mesure le roman graphique est-il le révélateur d’une littérarité aux potentialités illimitées de la bande dessinée en général? Ceci montre à quel point il serait contre-productif de chercher des caractéristiques communes, figées et normées des romans graphiques, par nature contre-standards, qui impliquent souvent une hybridité stylistique ou un regard réflexif et métadiscursif sur le standard revisité.*” (ALARY, 2018b, 11).

dessas formas de expressão não apenas do romanesco, mas principalmente do caráter criativo dos quadrinhos.

Assim, o romance verbal tem demonstrado ser capaz de também apropriar-se de variadas *mídias*, ou de ser “adaptado” para essas outras mídias, como os quadrinhos, para se expressar em todas as suas capacidades artísticas. Por outro caminho, acreditamos também que essa característica agregadora também faz parte da mídia quadrinhos. Por meio das infinitas possibilidades de expressão que os quadrinhos possuem, a sua evolução trouxe como resultado o surgimento dos fenômenos que nesta tese chamamos de romances gráficos, os quais (além de outras características) já surgiram “tomados” pelo *caráter romanesco* em seu bojo. O quadrinista Cleverson Lima (2018) também afirma que as HQs são um tipo de expressão que “assimilou partes de outros tipos de linguagens [...] criando algo único” (LIMA, 2018, p. 45-46), pensamento que ele resgata do estudioso de quadrinhos Román Gubern (1979): “Os quadrinhos constituem-se em um meio expressivo pertencente à família de mídias nascidas da *integração da linguagem icônica e da linguagem literária*. Tal integração não é historicamente recente nem exclusiva dos quadrinhos [...]” (GUBERN, 1979, p. 105, nossa tradução)⁶⁴.

Os pensamentos desses estudiosos estão muito bem harmonizados com o que a crítica dialógica já afirmava sobre o romance verbal desde os escritos de Mikhail Bakhtin, em que o estudioso russo nos relatava a ideia de que

O romance [verbal] parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes *um outro tom*. Os historiadores de literatura às vezes são inclinados a ver nisto somente o conflito de escolas e de movimentos literários. Tal conflito certamente existe [...]. Por trás dele é preciso saber ver um conflito de gêneros mais profundo e mais histórico [...].

[...]

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências

64 No original: “*Los comics constituyen un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario. Tal integración no es históricamente reciente ni exclusiva de los comics [...]*”. (GUBERN, 1979, p. 105)

evolutivas do novo mundo [...]. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, *a futura evolução de toda literatura*. [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, *ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento*. [...] Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 399, 400-401, meus grifos).

Nesta tese, especificamente, temos como objetos de estudo romances gráficos que foram concretizados em mídia física de papel, porém, é preciso também relatarmos que, atualmente, também constatamos o que tem sido chamado de HQtrônicas no Brasil, além de outros termos pelo mundo afora (FRANCO, 2008). À época em que Bakhtin escreveu suas obras, em meados dos anos 1920-40, a internet e a tecnologia virtual ainda não eram tão evoluídas quanto o são atualmente para se pautar tão absolutamente a futura evolução de toda a literatura somente no papel como mídia.

A partir de estudiosos brasileiros nessa área de quadrinhos de internet, como o Professor Dr. Edgar Franco (que criou o neologismo HQtrônicas para uma tradução brasileira que se refere aos quadrinhos de internet), hoje, por exemplo, podemos estudar uma linguagem quadrinística que se expressa pelos meios eletrônicos e podem ser lidas pela tela de um computador, apropriando-se, dessa forma, de todos os recursos que um ambiente virtual possa proporcionar para a construção de seus sentidos (FRANCO, 2008).⁶⁵

O que se mostrou bastante pertinente para a nossa pesquisa na observância desses elementos que regem uma HQtrônica, é aquilo que o estudioso brasileiro Franco (2008) ressalta sobre a hibridização das HQs e da hipermídia:

o foco principal de nossa pesquisa são as histórias em quadrinhos feitas para veiculação *on-line* ou em CD-ROM, aproveitando-se dos recursos e possibilidades da hipermídia.

[...]

Podemos chamar de hipermídia o conjunto de multimeios formado por uma base tecnológica comunicacional multilinear e interativa, [*sic*] sua estrutura inclui a informação rizômica representada por nodos não hierárquicos – conectados pelos *links* clicáveis que são acessados pelo navegador de acordo com decisões coordenadas por suas preferências (FRANCO, 2008, p. 139 e 144).

65 O estudioso brasileiro Edgar Franco, em sua obra *HQtrônicas: do suporte papel à rede internet*, relata-nos que há outros elementos que são incorporados à linguagem dos quadrinhos por meio da sua ambientação virtual, como: animação, diagramação dinâmica, trilha sonora, efeitos sonoros, tela infinita, tridimensionalidade, narrativa multilinear e interatividade (FRANCO, 2008).

Apesar de não fazer parte dos objetivos a serem alcançados em nossa pesquisa, o que essa excelente pesquisa nos revela é como seria o comportamento de cada um desses elementos relacionados para a construção de sentidos de afiguração pictórica que só poderiam ser observados em HQtrônicas. Dentro de um raciocínio dialógico, a questão a ser feita é como esses incríveis efeitos de hibridização poderiam ser reflexos do caráter romanesco que a HQtrônica ganha quando é ambientada e “acolhida” pelo ambiente da hipermídia.

A partir de todas as considerações sobre o caráter romanesco que os RGs da atualidade têm demonstrado trazer como outra característica do comportamento de sua linguagem, outra vez é pertinente explicarmos que o motivo do termo **Romanesca** em nosso neologismo vem exatamente daí, concluindo o par “*imagética romanesca*” para a compreensão dessa linguagem em romances gráficos de traços dialógicos. Raciocinando sobre a questão que Groensteen (2015) nos traz de que estamos sempre diante de *imagens narrativas fixas* quando estudamos a linguagem de uma HQ ou de um RG, restariam talvez algumas dúvidas se o termo romanesco não conseguiria abarcar essa natureza íntima desse objeto gráfico, e a nossa resposta é exatamente o oposto.

Quando falamos no termo narrativa, as questões pressupostas estão no âmbito de uma história que está sendo contada⁶⁶ (seja verbal ou não) e o termo romanesco não só abrange a narração, mas também alcança toda essa potencialidade agregadora de expressões variadas que discurramos anteriormente na voz de vários renomados estudiosos como Viviane Alary, Marthe Robert, Mikhail Bakhtin, para ficarmos apenas em alguns nomes.

Por fim, o que podemos dizer até esse momento da pesquisa é que a nossa criação do neologismo *imagética romanesca* foi pensada para que pudéssemos explicar, exclusivamente, o comportamento da linguagem desse fenômeno chamado Romance Gráfico com características dialógicas. Resumidamente, a *imagética romanesca* demonstra o caráter imagético narrativo de um RG, enquanto também explica que este é capaz de se utilizar de qualquer meio midiático ou expressivo da linguagem para a produção de sentidos de alteridade em sua interioridade. A *imagética romanesca*, nessa visão, explica o funcionamento

66 Groensteen, quando retoma as palavras de Paul Ricoeur em sua obra, ainda nos aponta que há uma “ideia de que existe um gênero narrativo e diversas espécies narrativas: romance, filme, peça teatral, e também as histórias em quadrinhos, as fotonovelas e, por que não, o balé e a ópera, sem preconceito com os gêneros que nasceram após o avanço tecnológico” (RICOEUR *apud* GROENSTEEN, 2015, p. 16).

dessa linguagem do discurso narrativo imagético de um RG, este que se tornou uma evolução dos quadrinhos desde seu surgimento.

Esse raciocínio para a *imagética romanesca*, por outro ponto de vista (que se complementa), veio principalmente da crítica dialógica, a qual acredita que as relações acontecidas no cerne da imagem maior da linguagem de uma obra, seja ela verbal ou não, são aquelas mais imprescindíveis para a constatação dos sentidos de alteridade da obra de arte (BAKHTIN, 2010). Nessa compreensão, a *imagética romanesca* não pode apenas ser entendida como o processo de linguagem dialógica desses nossos objetos de pesquisa, mas também como caminho metodológico de análise de sentidos para estes.

Então a *imagética romanesca* também se constitui nas relações dialógicas acontecidas dentro do discurso narrativo verbo-visual de um RG (sem a presença obrigatória de alguns desses elementos, como dissemos antes) para que os seus sentidos maiores de alteridade possam ser construídos e analisados, em que tanto o seu trato verbal quanto a sua visualidade (que pode ser plástica e icônica) estão concorrendo juntos para a construção desses sentidos e de sua própria alteridade, como um transbordamento da iconicidade de suas imagens narrativas.

2.2. A linguagem particular das HQs e dos romances gráficos e a *imagética romanesca*

Vimos na seção anterior que a *imagética romanesca* pode ser tomada como meio de expressão do discurso narrativo verbo-visual de romances gráficos com características dialógicas em sua formação interna. A partir dessas considerações, torna-se necessário abordarmos a característica particular da linguagem dos quadrinhos em consonância com as contribuições que a *imagética romanesca* possa trazer para essa linguagem, principalmente quando tratamos especificamente dos romances gráficos atuais.

Quanto à relação entre HQs e romances gráficos, para o início dessas reflexões, considero interessante citar as primeiras palavras que Will Eisner coloca em seu trabalho sobre quadrinhos e arte sequencial:

Hoje, após quase três quartos de século, o surgimento das *graphic novels* (novelas gráficas) colocou em foco, mais do que qualquer outra coisa, os parâmetros da sua estrutura. Quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume característica de *linguagem*. (EISNER, 2010, p. 1, nosso grifo).

Dessa postura do quadrinista, o que se torna importante para esta pesquisa está na constatação de que, mesmo no universo das HQs, os seus elementos devem ser estudados e tomados como linguagem, pois cada um deles comporta-se enquanto peça única em um universo de sentidos que uma obra complexa como *Berço de corvos* (2010) pode gerar. Convergente a esse posicionamento, de que os elementos dos quadrinhos devem ser tomados como linguagem, Cagnin (2014) também nos explica essas questões magistralmente, tanto no âmbito linguístico quanto no iconográfico dos quadrinhos. Dessa forma, pensar que os elementos de um romance gráfico também se encontram nesse âmbito de signo enquanto linguagem significa dizer que o seu tratamento deve estar no caminho de se buscar os sentidos que esses signos provocam em uma determinada obra de arte e, principalmente, como *os signos se relacionam* até que se chegue a esses sentidos.

Quando essas relações propiciam sentidos que estão aquém daqueles já promovidos pelos signos ali presentes em imagens (em que ocorre uma afiguração pictórica, portanto), então estamos diante de relações genuinamente dialógicas que, para o estudo de um romance gráfico, denominamos aqui *imagética romanesca*. Exatamente sobre essa capacidade de afiguração do signo de um texto artístico, o estudioso Luciano Ponzio afirma que:

Todos os textos têm um caráter dialógico, mas em graus diversos.

as relações dialógicas são caracterizadas por uma *relação de alteridade* tanto mais evidente quanto maior é entre elas a diversificação de ordem temporal, espacial e axiológica. Assim, são os textos capazes de um distanciamento desse tipo, os textos de visão, os textos artísticos, estruturalmente baseados na extralocalização, que majoritariamente evidenciam a alteridade textual. Esse tipo de textos, sejam eles verbais ou não verbais, permite identificar alguns signos [...] isto é a *alteridade do signo*, que lhe é constitutiva porque ele é constituído pela relação dialógica entre si mesmo e o interpretante, e que, todavia, não se revela da mesma maneira nos signos ordinários (LUCIANO PONZIO, 2017, p.172, nossos grifos).

A esse ponto de nossa pesquisa, afirmamos que um romance gráfico pode abarcar todos os elementos que compõem uma HQ, mas vai acrescentar-lhes outros, os quais estarão presentes numa obra de imagens fixas, a princípio, como de uma pintura ou de uma fotografia (JOLY, 2012). Quanto a esses elementos icônicos de formação da linguagem quadrinística, Groensteen (2015) discorre sobre a questão da imagem e sua relação com o sistema semiótico e afirma que:

Aliás, na análise das histórias em quadrinhos, não considero central a questão da existência ou não de signos visuais. Gostaria sobretudo de deixar

claro que os códigos mais importantes concernem às unidades maiores [...]. Neste caso, os códigos regem a articulação, no tempo e no espaço, das unidades que chamaremos de “quadros” ou “vinhetas”; eles obedecem a *critérios tanto visuais quanto narrativos* – ou, mais precisamente, *discursivos* – e esses dois níveis de interesse às vezes sobrepõem-se ao ponto de tornarem-se indistintos (GROENSTEEN, 2015, p. 12, nossos grifos).

A diferença que um romance gráfico traz para o apuro desses elementos visuais está exatamente no trato de seu romanesco, que está internamente dialogizado com os seus signos estruturantes. Dessa forma, aqui analisaremos *imagens visuais fixas narrativas* (muitas delas com qualidades plásticas de pinturas), e assim construídas para se contar histórias. Então trazem em si também os elementos de uma história em quadrinhos, pois os dois se constituem de imagens fixas que foram dispostas ali para instrumentalizar uma narrativa.

Esses dois traços combinados (dos elementos de uma mensagem visual fixa; e dos elementos dos quadrinhos), de forma um tanto complexa, vão compor o que Eisner (2010) convencionou chamar de *graphic novel* (e assim tentaremos demonstrar aqui), apesar do quadrinista não ter desenvolvido algum conteúdo mais específico sobre este. Por vários momentos, ele cita que há uma relação importante entre essas partes constituintes nas HQs, as quais também estarão compondo um romance gráfico:

As histórias em quadrinhos apresentam uma sobreposição de *palavra e imagem*, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente.

[...]

A história em quadrinhos lida com *dois importantes dispositivos de comunicação: palavras e imagens*. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. [*sic*] Mas parece válida, já que no moderno mundo das comunicações esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo. [...] Atualmente, porém, já existem novas formas de tecnologia digital que permitem ampliar as fronteiras criativas dos princípios básicos da narrativa discutidos neste livro. (EISNER, 2010, p. 2, 7)

Quando falamos de formatos físicos, constatamos também que os mais comuns, segundo Nobu Chinen (2011), atualmente são quatro, em que cada um exige técnicas narrativas próprias, pois são definidores do espaço e do tempo de cada narrativa a ser contada. São elas: i) as tiras diárias (que podem ser a pioneira ou a de humor); ii) as páginas

dominicais (que podem ser *standard* ou *tabloid*); iii) as revistas em quadrinhos (que surgiram apenas como brindes, com a compilação de tiras já publicadas); iv) a página de revista e álbum (CHINEN, 2011).

Em sua origem, as HQs eram publicadas em forma de painéis, ocupavam uma ou meia página de jornal e assim foram ganhando espaço nas publicações do fim do século XIX. Apesar de tão antigas, ainda há publicações como estas aos domingos, mas, infelizmente, estão se tornando cada vez mais raras. Somente na década de 1930 (nos EUA, principalmente), que começaram a surgir as primeiras revistas com material inédito e estes tornaram-se “um dos produtos de mídia mais consumidas [*sic*] no mundo” (CHINEN, 2011, p. 11). Na Europa, há tempos esse formato é adotado e mesmo no Brasil as aventuras de *Tintin* ou de *Asterix* chegaram ao público como álbuns. Recentemente, com a disseminação da venda de quadrinhos em livrarias, as editoras têm investido em publicações mais luxuosas, com capas duras e papel de qualidade, como discutimos anteriormente.

Sobre a produção de quadrinhos realizadas no contexto europeu (como destacamos no capítulo 1), podemos afirmar também que “por ter uma tradição mais antiga de leitura, na Europa os quadrinhos adquiriram um status diferenciado em relação aos Estados Unidos e o Brasil” (CHINEN, 2011, p. 70). De tal forma que “na Bélgica, os quadrinhos são levados tão a sério que são considerados itens de exportação e há museus consagrados a essa arte” (CHINEN, 2011, p. 70), em que um dos principais deles é conhecido como *Centre Belge de la Bande Dessinée – CBBD* (ou Museu dos Quadrinhos em Bruxelas).

Dessas visões para a Nona Arte, assim como a Bélgica, a França também possui uma importante participação tanto na sua produção quanto no número e na qualidade de discussões acadêmicas para a área. Atualmente, com uma grande aproximação para os objetivos desta tese, alguns estudos franceses de quadrinhos têm demonstrado que o uso do termo *roman graphique* significa muito mais do que apenas quadrinhos feitos com editorações mais luxuosas do que se produzia em suas manifestações do século XIX até os fins do XX (ALARY, 2018a, 2018b).

Quando falamos de formatos dessa arte, o *álbum* – com histórias mais longas e produção mais elaborada – foi o responsável pelas primeiras aparições do romance gráfico como o conhecemos hoje. O que a princípio teria surgido apenas como uma escolha editorial para aqueles que tomavam os quadrinhos como itens de coleção, a partir do trabalho de alguns

desenhistas que conseguiram ver toda essa materialidade do álbum como uma oportunidade de expressão do gênero, estes começaram a produzir verdadeiros romances gráficos trabalhando estilisticamente todas as possibilidades plásticas e midiáticas do gênero.

Sobre os elementos que constituem uma HQ, o estudioso Nobu Chinen (2011) nos relembra que a maioria deles são de ordem opcional para a construção de uma história em quadrinhos. Junto a esse pensamento, precisamos também retomar a máxima que Groensteen (2015) coloca-nos sobre a matéria mais fundamental de qualquer sistema quadrinístico, ou seja, as suas imagens fixas e narrativas. Podemos dizer, então, que as HQs possuem uma linguagem muito particular, ou várias linguagens em sua composição (BARBIERI, 2017), portanto, detentora de seu status como a Nona Arte. Seus elementos são os seguintes:

1. Vinheta ou quadrinho: são os espaços delimitados por traços do desenhista na página, nos quais encontramos os desenhos e sua ambientação para as ações que irão ocorrer na história. Cada vinheta mostra um “pedaço/momento da história” (CHINEN, 2011, p. 14), as quais podem ser representadas de variadas formas, o que depende muito da escolha do artista e dos seus objetivos tanto em determinadas partes da narrativa quanto na sua visão geral dela: redondas, recortadas, emolduradas, irregulares etc. (CHINEN, 2011). Além desses tipos, existe também a possibilidade de o artista não utilizar nenhuma demarcação nítida para os desenhos na página, o requadro. Nessas formas, ele utiliza a própria página, ou a página dupla, como a vinheta de uma determinada passagem, o que possibilita dar-lhe uma ênfase maior naquela passagem da história.



Figura 4 – Exemplo de vinhetas ou quadrinhos em Adeus, tristeza.

Fonte: YANG, 2012, p, 05.

2. Balão de fala: conhecido como um dos elementos mais característicos dos quadrinhos (além dos próprios quadros), o balão de fala serve para instrumentalizar as vozes e os pensamentos das personagens por si mesmas, o que no romance verbal seria o discurso direto. Esse “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” (CHINEN, 2011, p. 16). A origem do formato em uso de balões para a representação das vozes das personagens encontra-se na Idade Média e eram chamados de *filactérios* (ZUMTHOR, 1993) e algumas experimentações entre os maias (RAMOS, 2010). Assim como o uso das vinhetas, existem inúmeras possibilidades de representação dos balões em quadrinhos, atreladas sempre aos objetivos almejados pelo artista: “Robert Benayoun, em *Le Ballon dans la Bande Dessinée*, elenca **72 formas distintas de balão**. É bem provável que o número esteja defasado. À época do levantamento, não havia a presença do computador” (RAMOS, 2010, p. 42).

O elemento do balão ainda contém o que é chamado de apêndice e estão intrinsecamente conectados, pois “trata-se de uma extensão do balão, que se projeta na direção do personagem” (RAMOS, 2010, p. 43) e, por meio dele, o discurso direto concretiza-se, ou seja, não utilizamos os *verbos dicendi* para localizar o autor da fala que se pronuncia. Além disso, “o personagem que fala por meio do balão não precisa necessariamente estar presente na cena” (RAMOS, 2010, p. 44) pois o apêndice também pode assumir a função de localizá-lo no espaço da vinheta representada (ou mesmo fora dela em alguns casos).

Outra curiosidade no uso de balões para a fala das personagens é a existência de “HQs mudas”, uma terminologia que tem sido adotada para narrativas em que não há a presença de balões em nenhum quadrinho. Aqui a história está sendo contada apenas por meio das imagens desenhadas com a inexistência de vozes das personagens. As HQs mudas podem ou não virem acompanhadas de uma voz de narrador, já que esta voz narrativa pode vir presente em recordatórios (CHINEN, 2011).



Figura 5 – Exemplo de balões de fala em Persépolis (sétima página em Vêu).

Fonte: SATRAPI, 2011, s/p.

3. Recordatório: o recordatório “é uma outra forma de inserir textos nos quadrinhos” (CHINEN, p. 18). Sua maior característica é a de transmitir a voz narrativa nessa mídia e, a partir dela, as informações que vão situar melhor o leitor dentro da narrativa, como a passagem do tempo, uma mudança de espaço importante de ser destacada, ou mesmo vozes, sentimentos e pensamentos de personagens transmitidas por meio do narrador (ou a presença do discurso indireto e do indireto livre, como acontece no romance verbal). Assim como presenciamos em romances verbais desde o século XIX, a voz narrativa presente nesses recordatórios também tem dialogado com seus leitores e, como características do século atual, até mesmo com suas personagens. Veremos que *Berço de corvos* (2010) é um desses romances gráficos que se utilizam desse “estranho” narrador em segunda pessoa em seus recordatórios.



Figura 6 – Uso dos recordatórios em Adeus, tristeza.

Fonte: YANG, 2012, p. 32.

4. Onomatopeia: como os quadrinhos utilizam basicamente imagens fixas para narrar, aqui surgiu um recurso que é o responsável pela representação de sons – as onomatopeias. Entre os tipos de sons que podem estar presentes aqui, temos “explosões, latidos, freadas, pancadas, tiros, enfim, toda espécie de ruído natural ou criado pelo homem podem ser simbolizados, com maior ou menor fidelidade pelas onomatopeias” (CHINEN, 2011, p. 20-21) encontradas em narrativas de cunho verbal. Além de simbolizarem visualmente um efeito sonoro, também podem utilizar o seu caráter visual para criar expressividades estéticas que podem ser valiosas para os sentidos da narrativa (essa expressividade tem sido bem mais frequente nos mangás japoneses).



Figura 7 – Uso de onomatopeias em Luke Cage noir.

Fonte: BENSON & GLASS, 2013, p. 93.

5. Sarjeta: a sarjeta consiste no espaço lacunar entre um quadro e outro. Barbara Postema (2018), enquanto discute sobre os elementos constituintes individuais dos quadrinhos e a força de sua síntese, afirma que a base de sua linguagem está mais em suas ausências e lacunas do que imaginávamos. Seu trabalho de tese tornado em livro dedica-se especialmente ao estudo das sarjetas (ou canaletas) enquanto criadoras de sentidos e signos complexos para a leitura desses textos. Entre as suas variadas características, podemos dizer que vão muito além de espaços brancos entre quadros e que podem trabalhar na substituição tanto de ações quanto de funções narrativas, quando há troca de cena ou mesmo na passagem do tempo. Por conta disso, são lacunas que comprometem o leitor a preenchê-las e, assim, promovem mesmo uma leitura mais engajada para o entendimento de algumas sínteses na obra (POSTEMA, 2018).

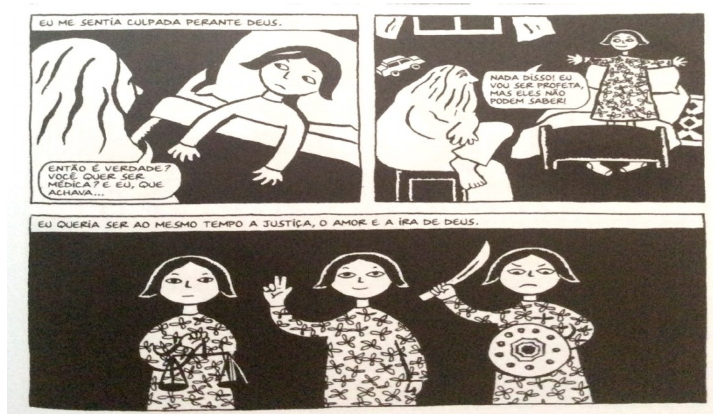


Figura 8 – As sarjetas aqui servem como tempo para separar as falas da personagem e um de seus pensamentos no último quadro (sétima página em Vêú).

Fonte: SATRAPI, 2011, s/p.

6. Figuras cinéticas ou de movimento: normalmente, a maior parte das reproduções de movimentos em quadrinhos são feitas por meio de gestos e do posicionamento de corpos e de objetos. Apesar disso, muitos artistas precisam reforçar algum tipo de mobilidade da personagem e, para esses efeitos, utilizam “linhas cinéticas ou [...] multiplicação de contornos, como se fossem rastros borrados, similares às fotos com superexposição” (CHINEN, 2011, p. 24).



Figura 9 – Linhas cinéticas representando o movimento da água ao redor do corpo da mulher.

Fonte: LUNA & COBÍACO, 2016, s/p.

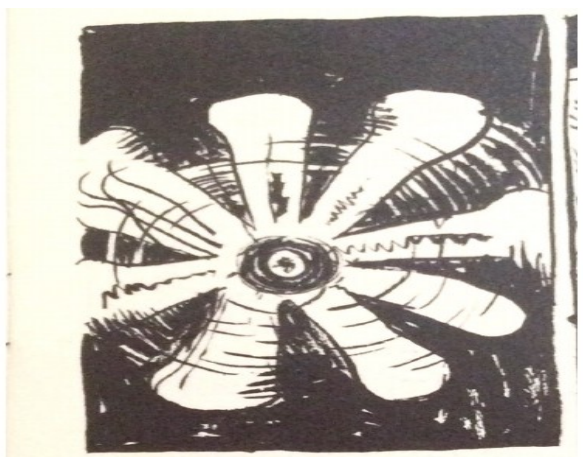


Figura 10 – Linhas cinéticas representando o movimento das hélices do ventilador ou do ar movimentado ao seu redor.

Fonte: LUNA & CORIACO, 2016, s/p.

7. Metáforas visuais: as metáforas visuais são “uma das invenções mais elaboradas dos quadrinhos” (CHINEN, 2011, p. 22), em que estas “funcionam como as figuras de linguagem, com a função de palavras que substituem outras palavras para tornar um conceito mais claro ou exagerá-lo” (CHINEN, 2011, p. 22). São imagens que, a depender dos sentidos que promovem, dependem fortemente de convenções, já que a sua significação pode estar elaborada de maneira mais complexa e menos direta.



Figura 11 – Metáfora visual em Cais.

Fonte: LUNA & COBÍACO, 2016, s/p.



Figura 12 – Metáfora visual em A guerra do Reino Divino.

Fonte: JÔ OLIVEIRA, 2001, p. 35.

Quando todos os elementos estão dispostos em uma página de um romance gráfico, há variadas maneiras de composição da página, ou seja, como organizar um quadrinho junto aos outros que compõem a história e “como dar sequencialidade às imagens” (CHINEN, 2011, p. 26). A princípio, o artista possui uma grande liberdade para criar todo o seu texto, mas também é preciso tomar algumas decisões práticas, como a limitação de páginas (às vezes proposta pela editora dentro de um orçamento previsível) ou o formato dos espaços dispostos nas páginas para que caibam a história em si (CHINEN, 2011). Todas essas questões devem ser preestabelecidas quando um artista está criando o seu romance gráfico para que os sentidos no seu texto estejam todos dispostos satisfatoriamente.

Dessa forma, algumas questões que poderiam ser pensadas pelos artistas de quadrinhos, as quais seriam importantes apenas como fatores estéticos externos ao conteúdo da obra, atualmente, com os romances gráficos de características dialógicas, essas questões podem se tornar centrais ou mesmo muito importantes no trabalho dos sentidos narrativos da obra. Como esse tipo de romance gráfico exige uma leitura mais engajada do leitor, veremos que alguns passos de produção podem estar comprometidos com os seus sentidos. Questões de ordem prática, mas que estão diretamente relacionadas à qualidade das imagens reproduzidas em quadrinhos, falam bastante sobre a sua *imagética romanesca*. Vejamos abaixo:

1. Diagramação: a diagramação perpassa a distribuição de todos os elementos de um texto na página impressa. No caso das HQs e dos RGs, a maneira como cada vinheta foi arranjada na página para dar ritmo, velocidade e impacto visual na narrativa torna-se crucial para qualquer análise de sentidos imagéticos que estejam ali latentes. A justaposição dos quadrinhos ou até mesmo sua ausência, em que o artista utiliza toda a página (ou a página dupla) como um só quadro narrativo, podem tornar a narrativa mais ágil ou mais lenta, fator que também influencia na conjugação de seu tempo (ou *timing*) decorrido na leitura dos quadros (CHINEN, 2011).

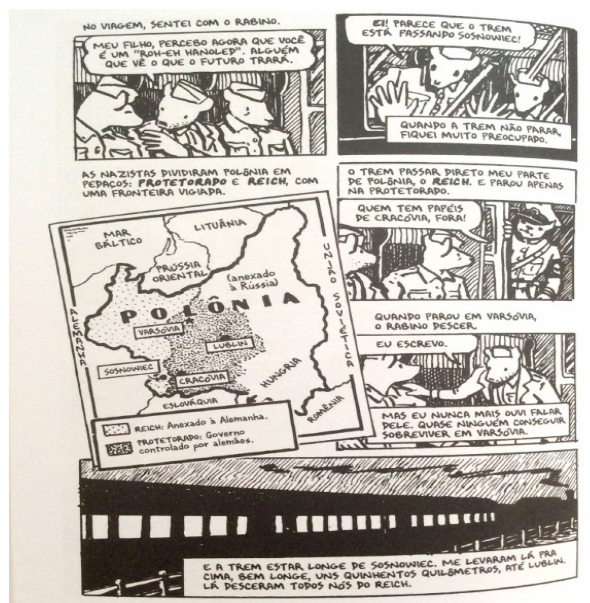


Figura 13 – Diagramação em página de Maus.

Fonte: SPIEGELMAN, 2011, p. 62.

2. Página de abertura (*splash page*): como uma verdadeira tradição de quadrinhos publicados em revistas ou em jornais de domingo, a primeira página serve para atrair a atenção do leitor. Normalmente é feita a escolha de uma vinheta mais emblemática da história e esta é reproduzida em tamanho maior aí, muitas vezes ocupando uma ou duas páginas inteiras nessa entrada do livro ou revista. Apesar disso, observamos, nos últimos anos, que muitos romances gráficos têm utilizado essa página de abertura para a criação de imagens novas que, ao mesmo tempo que se remetem à história, também darão vazão à criatividade do autor, em que esta estará relacionada aos sentidos previstos para a obra (CHINEN, 2011).

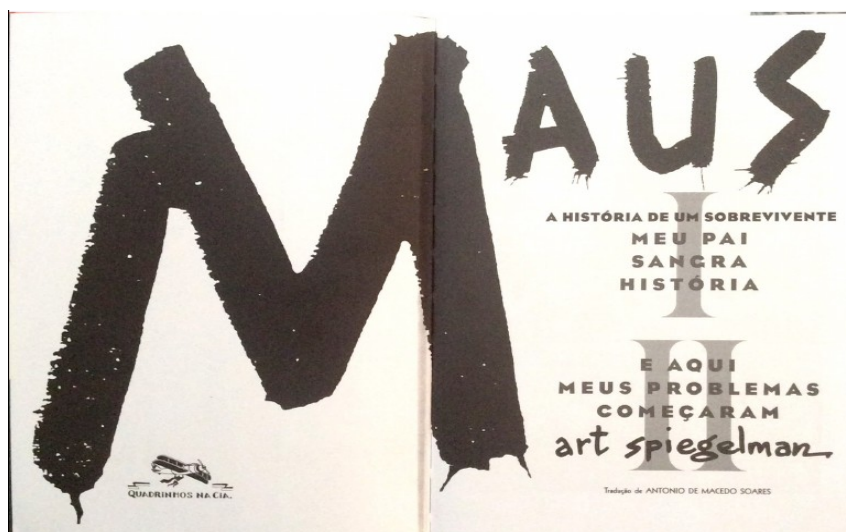


Figura 14 – Página de abertura de Maus de Art Spiegelman.

Fonte: SPIEGELMAN, 2011.

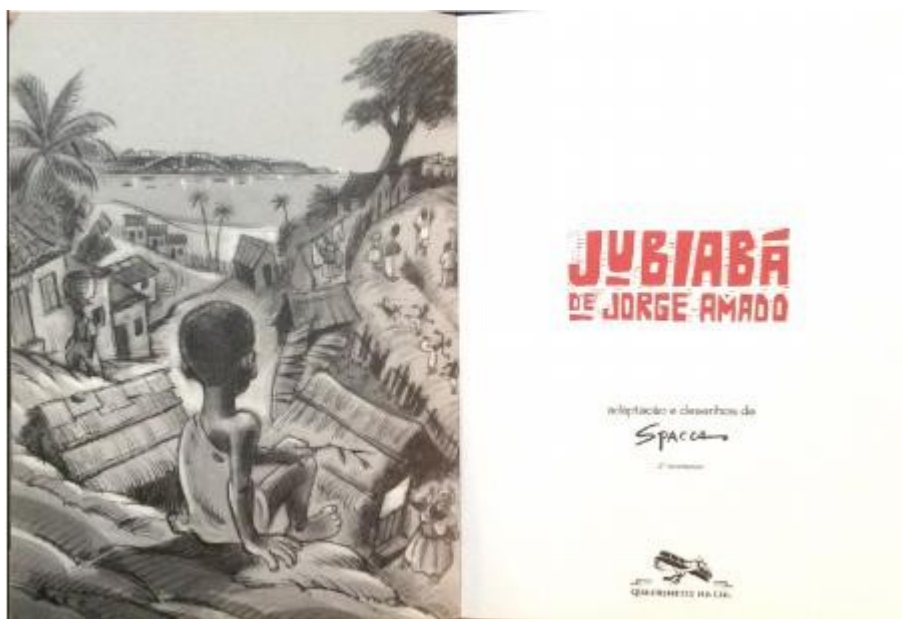


Figura 15 – Página de abertura de Jubiabá de Spacca.

Fonte: JORGE AMADO & SPACCA, 2012.

A narrativa visual não é menos importante do que já é feito pela escolha de palavras em um romance verbal, já que a escolha das imagens e das palavras que irão compor uma HQ ou um RG é crucial para que os sentidos almejados pelo artista, ou artistas, sejam alcançados. O trabalho aqui se demonstra um pouco mais complexo quando um romance gráfico é feito e planejado por, no mínimo, dois artistas: o desenhista e o roteirista. É preciso que haja um entrosamento entre estes e uma visão muito unificada do conjunto da obra para que o

equilíbrio na escolha de cenas desenhadas e escritas possam traduzir os sentidos do texto (CHINEN, 2011). Veremos que BC (2010) foi resultado de um trabalho primoroso de Zaragoza como roteirista e de Plà como o desenhista. Vejamos suas partes constituintes:

1. Sequências: uma das maiores diferenças entre as mídias fotografia e quadrinhos é a capacidade que as HQs têm de representar vários momentos de uma mesma ação em uma só vinheta, enquanto na fotografia um certo momento precisa estar ali congelado no tempo. Nos quadrinhos é possível representarmos tempos decorridos em um só de seus quadros e as sequências são construídas para que alguns sentidos também possam ser absorvidos por meio de vários quadros representativos das passagens de tempo e de ações (CHINEN, 2011). Como Groensteen (2015) chamou de “código espaçotópico, que organiza a co-presença dos quadros no espaço” (GROENSTEEN, 2015, p. 14), o estudioso afirma também que nos quadrinhos há uma “solidariedade icônica”, ou seja, aqui temos “imagens que participam de uma sequência” (GROENSTEEN, 2015, p. 28).



Figura 16 – Sequências de ações em página de Guerra do Reino Divino.

Fonte: OLIVEIRA, 2001, p. 9.

2. Enquadramentos: os enquadramentos são importantíssimos para os vários sentidos que o artista queira produzir em sua obra, como a ênfase em detalhes de uma paisagem ou em determinados personagens. Esta é a maneira que o artista faz o observador-leitor aproximar-se das cenas e das personagens representadas, como o uso da câmera no cinema: *close-up* é o

tipo mais comum de enquadramento quando é preciso enfatizar visualmente algo ou alguém em uma cena importante para a construção de sentidos na obra (CHINEN, 2011).

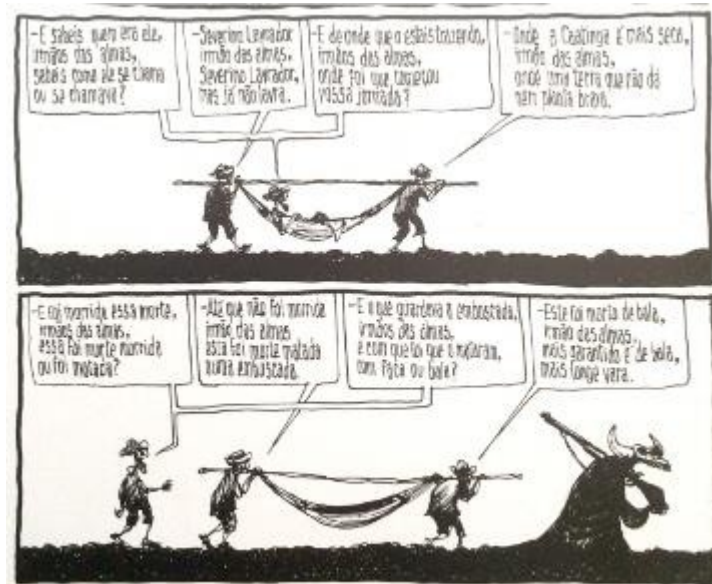


Figura 17 – Enquadramentos mais panorâmicos em Morte e vida Severina.

Fonte: MELO NETO & FALCÃO, 2010, p. 11.



Figura 18 – Enquadramento em close-up em Alias.

Fonte: BENDIS, 2010, p. 183.

3. Ângulos: as tomadas de ângulos também seguem alguns parâmetros de definições do cinema para os quadrinhos. Dependendo de como cada ângulo é representado, os sentidos

também podem variar de forma global na obra. Quando a cena desenhada é vista de baixo (também conhecida como *contre-plongée*), o artista pode passar uma mensagem de opressão, até mesmo sufocamento naquela passagem, pois o olhar do leitor está posicionado abaixo do esquema representativo. A tomada de cima (ou *plongée*) pode trazer sentidos contrários à tomada de baixo, como a impressão de que certas personagens encontram-se em situações de humilhação ou perigo. A alternância de ângulos de uma mesma passagem vai criar um sentido de campo-contracampo que alterará também a passagem do tempo da história, talvez tornando-a mais lenta (CHINEN, 2011). Veremos que o caso de BC (2010) é peculiar nesse ponto de tomadas de cima e as normais, pois não há presença de nenhuma tomada *contre-plongée*, fato que está ligado às situações de violência da história tanto da protagonista quanto do garoto.



Figura 19 – Tomada de cima (*plongée*) em Morte e vida severina.

Fonte: MELO NETO & FALCÃO, 2010, p. 15.



Figura 20 – Tomada de baixo (contre-plongée) em Luke Cage noir.

Fonte: BENSON & GLASS, 2013, p. 33.

4. Tempo (*timing*): a passagem do tempo em quadrinhos vai depender basicamente de como certas ações estão representadas na sequência dos quadros, ou seja, da habilidade do artista nessa área. Outra questão importante seriam os sentidos que cada artista deseja trabalhar em sua obra pela passagem do tempo prioritariamente (CHINEN, 2011). Veremos que obras como BC (2010) fizeram uma certa abstração do tempo, porque a protagonista, a um tempo que relata eventos no passado (pois os relembra a partir da morte do garoto), revive-os no presente em relação à passagem dos cinco dias transcorridos da narrativa contada e que conviveu com ele. Vários romances gráficos atuais têm utilizado o tempo de forma a contribuir mais ativamente para os sentidos do texto, até mesmo com a sua total ausência. Quadrinhos de extensão maior ou que contenham muitas ações normalmente pedem um tempo maior de leitura. Berço de corvos (2010), apesar de ser um romance gráfico de extensão mediana, requer mais tempo de leitura, apesar de não conter muita ação. Isso deve-se principalmente à densidade literária que podemos constatar na obra gráfica (ALARY, 2018a).



Figura 21 – Passagem mais lenta do tempo em Cais.

Fonte: LUNA & COBIACO, 2016, s/p.



Figura 22 – Passagem mais dinâmica do tempo em Jubiabá.

Fonte: JORGE AMADO & SPACCA, 2012, p. 80.

5. Letreiramento: uma HQ também pode proporcionar ao leitor experiências multissensoriais quando combina de modo eficaz todos os seus elementos, e o letreiramento possui uma posição de destaque nessa questão. Além de informações narrativas sobre personagens, tempo e espaço, ele também se torna um item composicional imagético que faz parte do todo visual do quadro e de significado nos quadrinhos. Segundo Marjorie Yamada (2015), “letreirar [...] constitui todo procedimento relativo ao emprego de letras nas histórias em quadrinhos” (YAMADA, 2015, p. 69) e isso pode influenciar a percepção do leitor em quesitos como: na sua repetição ou completa ausência; na forma da sua representação visual (que pode ser tridimensional, por exemplo); no timbre, intensidade e altura (com o “peso” no desenho das letras) do som representado; e até mesmo na personalidade das personagens (personagens quase mudas, ou diferenciações de gênero etc.). O manuseio criativo dessa

técnica em um romance gráfico pode reforçar questionamentos que foram levantados por meio de outros elementos na obra, contribuindo para o desenvolvimento de sua *imagética romanesca*:

À medida que o uso dos balões foi se ampliando, seu contorno passou a ter uma função maior do que de simples delimitador para a fala. Logo lhe foi atribuída a tarefa de acrescentar significado e de emprestar a característica do som à narrativa. Dentro do balão, o *letreiramento* reflete a natureza e a emoção da fala. Na maioria das vezes ele é resultado da personalidade (estilo) do artista e do personagem que fala. Isso reafirma a individualidade de cada personagem, além de um timbre específico de voz, cada personagem possui uma forma diferente de falar e de se expressar que está ligado com a personalidade de cada um. (EISNER, 2010, p. 24, nosso grifo)

Groensteen (2015) denominou todas essas questões mais práticas de preparação da HQ como a “fase de quadriculação” (GROENSTEEN, 2015, p. 152), em que tanto o artista quanto todos os outros profissionais envolvidos no processo precisam tomar posse do espaço da página como um pintor precisa dominar a tela de sua futura pintura: a página torna-se espaço de criação e não apenas de instrumento físico para a concretização da obra de arte. A inovação maior para esses entendimentos, a qual está ligada diretamente ao que chamamos aqui de *imagética romanesca* é o seu entendimento de *entrelaçamento* que está dentro do funcionamento de sentidos de uma HQ:

Repetiu-se diversas vezes nestas páginas que, dentro do multirrequadro paginado que constitui uma história em quadrinhos completa, cada quadro está, em potencial quando não de fato, em relação com todos os outros. Essa totalidade, cuja forma física geralmente é, conforme as normas editoriais francesas, a de um álbum, responde assim a um modelo de organização que não é o da tira nem do encadeamento, mas sim da *rede*.

Jan Baetens e Pascal Lefèvre já comentaram devidamente que “... longe de apresentar-se como um encadeamento de caixinhas, a história em quadrinhos exige uma leitura capaz de localizar, além das relações lineares, os aspectos ou fragmentos de quadros suscetíveis a entrar em rede com aspectos ou fragmentos de outros quadros”. O entrelaçamento é exatamente a operação que, desde a fase de criação, programa e efetua essa função de ponte. (GROENSTEENS, 2015, p. 153-154, grifo do autor)

Acreditamos que, diante do conceito de entrelaçamento lançado por Groensteen (2015), a *imagética romanesca* seja composta pelo entrelaçamento em seu interior, pois nela também encontramos esse caráter de partes interligadas como em uma rede de sentidos. O que os diferencia mais pragmaticamente é o caráter agregador de outras linguagens que encontramos nos quadrinhos como uma característica romanesca (apesar do estudioso francês

também abordar isso em seu livro), e o fato de que a *imagética romanesca* em romances gráficos dialógicos precisa ser capaz de criar, exatamente como um resultado desse entrelaçamento, uma alteridade de sentidos naquela obra, um “transbordamento do signo icônico em relação ao referente” (VIANNEY, 2017, p. 11).

A partir dessas considerações, podemos, na próxima seção, observar mais especificamente como a imagética comporta-se nos elementos mínimos de um desenho que compõem um romance gráfico.

2.3. Paleta cromática, linhas e traços inter-relacionados: a *imagética romanesca* em romances gráficos

Iniciamos a segunda parte da pesquisa descrevendo como se manifesta a linguagem particular dos quadrinhos e a maneira que o seu discurso narrativo verbo-visual está construído a partir de uma perspectiva dialógica, entrelaçada a pensamentos de outros estudiosos de quadrinhos, além das perspectivas sobre as características do romanesco. Esses apontamentos iniciais foram cruciais para que chegássemos ao entendimento da *imagética romanesca*.

Com o entendimento de que nos propusemos a explicar esse conceito nos seus pormenores e o qual temos observado em vários RGs atuais, nesta seção falaremos do potencial criativo dos componentes de um desenho presente nesses objetos de arte, como os traços do artista, as linhas e o uso das cores nesse contexto. Concordamos com o quadrinista Scott McCloud (2005) de que “a ideia de que uma figura pode evocar uma *resposta emocional* ou *sensual* no espectador é vital nos quadrinhos” (MCLOUD, 2005, p. 121). Interligada a essa visão, acreditamos mais ainda que toda imagem visual pode estar carregada de mensagens (JOLY, 2012) e todas essas expressões podem ser alcançadas por meio da manipulação estilística dos seus elementos composicionais.

Quando falamos então de imagens narrativas que compõem uma HQ, devemos também dizer que existem imagens narrativas com comportamentos dialógicos aqui e estas têm revolucionado a maneira de se ler e de se analisar essa arte gráfica. Em nossa pesquisa de 2014 até chegarmos nesta tese, percebemos que os chamados romances gráficos, ou *graphic novels*, são o tipo de quadrinhos que mais têm apresentado essas imagens narrativas dialógicas. Mais especificamente, essas imagens são aquelas que, além de representarem os

objetos, lugares e pessoas e de contar uma história por meio dessas representações e de todos os seus outros elementos (já descritos anteriormente), estão presentes e trabalhadas em seus elementos mais primordiais, como o traçado, as linhas e as cores, para expressarem os sentidos mais pungentes que aquela obra gráfica está tentando transmitir ao leitor.

Dessa forma, os sentidos da obra não são expressos apenas pela verbalidade presente ali, ou somente pelo desencadear das imagens que estão ali representadas em espaço do quadro (como acontece em quadrinhos mudos), mas também pela *expressividade dos elementos que compõem todo o quadro, a página ou o conjunto de páginas e quadros em um romance gráfico*. Com a evolução da tecnologia de impressão no século XXI, os artistas dessa área têm se valido cada vez mais dessas técnicas para a criação dessas imagens narrativas que dialogam entre si e por isso promovem também a construção dos sentidos mais densos naquela obra gráfica. Nessas formas, cada tracejado rudimentar, cada linha disforme, cada cor “deslocada”, em que estão sendo estranhamente utilizados naqueles cenários (como veremos em Berço de corvos, 2010), podem dizer algo valioso sobre a história que está sendo narrada.

As imagens narrativas dialógicas, então, possuem um tipo de discurso muito particular aos quadrinhos e aos romances gráficos atuais (além de alguns quadrinistas que são exceções na história dos quadrinhos ainda no século XX). Por esse motivo, também possuem uma maneira particular de se comportarem diante de suas relações de linguagem em cada obra abordada. A essa maneira particular do comportamento do discurso das imagens narrativas dialógicas é que denominamos *imagética romanescas*. Além das suas características agregadoras (romanescas), a *imagética romanescas* também está direcionada a esse comportamento vivo dos elementos de um desenho visual e a todas as afigurações pictóricas que eles vão produzir.

Podemos afirmar que o discurso das imagens narrativas dialógicas presente em romances gráficos estão muito além da finalidade de se contar histórias por meio do encadeamento de imagens (com as suas variadas utilizações de quadros, ou a ausência destes e de palavras escritas). Todos os elementos da composição do quadro, ou de um conjunto de quadros, como a imagem (com seus traços, linhas e cores), o cenário (no uso das cores, na organização e feitura dos objetos), o formato dos quadros (nas suas ausências na página, ou quando “invade” outros espaços de página), as sarjetas, as margens do livro físico, as texturas das páginas e da capa, a diagramação e a encadernação escolhidas pelo editor, todos eles podem ter sido trabalhados de tal forma para que se tornem também elementos ativos de

sentido em uma obra de arte. Essas características são muito específicas da linguagem quadrinística.

É óbvio também detectarmos que não há a necessidade de que todos esses elementos estejam trabalhados para a construção dos sentidos da obra dessa forma em todo romance gráfico dialógico. Por outro lado, quando o artista tem a habilidade e o domínio desses elementos, ao ponto de modificá-los esteticamente e com tal brio de resultado final, os leitores terão o deleite de possuir e poder ler um romance gráfico dialógico.

O comportamento expressivo desses elementos em imagens visuais não é algo inédito na história da arte. Nesses termos, podemos citar o grande pintor norueguês, Edward Munch, o qual foi um dos pioneiros em trazer, em suas telas, características que descrevem alguns aspectos que são importantes para explicarmos melhor como se comporta um desenho de quadrinhos com características dialógicas. Tomemos como exemplo o seu conhecido quadro *O grito* (levando em conta as suas variadas versões de 1893, 1895 e 1910). Gombrich (2013) a descreveu nas seguintes palavras: “Todas as linhas parecem *conduzir* ao foco da gravura – o rosto que grita. É como se todo o cenário *participasse* da angústia e agitação daquele grito” (GROMBRICH, 2013, p. 437, meus grifos).

A ênfase no fato de que todo o cenário que envolve a tela ter sido todo pensado e trabalhado para que uma de suas imagens seja retratada, de forma a se tornar o centro da mensagem, torna-se um primeiro aspecto a considerarmos em nossa reflexão a respeito de elementos constitutivos da imagem visual, como partícipes ativos na condução de sentidos da imagem. A dialogia está exatamente aí, no fato de que também as linhas e os traços desse cenário contribuem para os sentidos que a imagem do rosto gritando está ali emitindo ao receptor. Além disso, a impressão de Gombrich é exata, pois percebemos que a sinuosidade das linhas hachuradas que formam o corpo do sujeito e do cenário seguem a mesma tendência de formação arredondada da boca que representa o grito. Tudo na tela segue o grito da pessoa representada, e esse grito permite que também esses traços gritem em toda a tela, pois é o responsável por contaminar-lhes o formato apresentado na pintura.

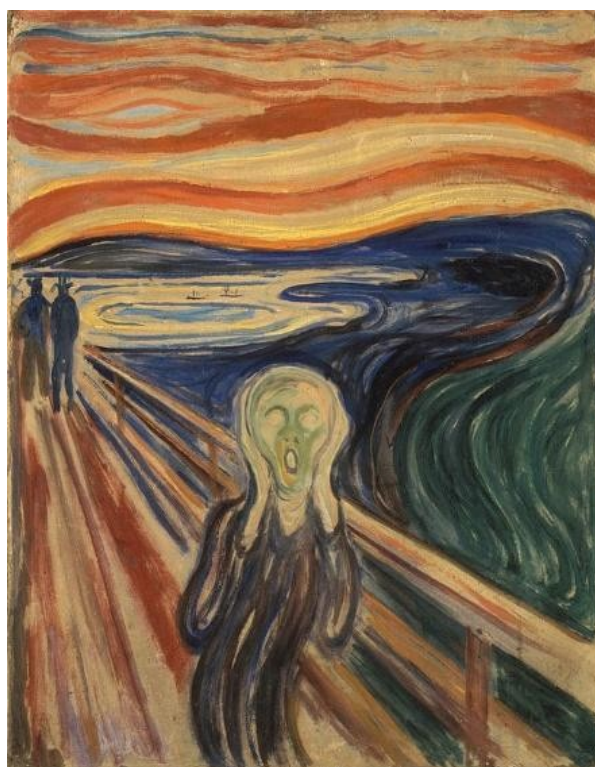


Figura 23 – Tela O grito, de 1893, do pintor Edward Munch.

Segundo McCloud (2005), há mais de um século que podemos encontrar quadrinhos que utilizaram as várias expressividades do traço e das linhas para que os seus sentidos fossem entendidos, como Hory Hayes, Robert Crumb, Lynd Ward entre alguns outros. Apesar disso, o fato é que são poucos os quadrinistas do século XX que se utilizaram dessas técnicas para desenhar suas narrativas. Porém, McCloud (2005) também atenta para o fato de que quadrinhos como *Peanuts* podem ser mal interpretados nesse quesito, porque estes também estão expressando-se por meio de linhas e tracejados mais tradicionais, o que pode significar calma, simplicidade e até mesmo um humor mais ingênuo. Por essa visão, até mesmo a inexpressividade de alguns rabiscos traz em si exatamente isso, o inexpressivo como sentido.

Assim, os usos expressivos das linhas e dos outros elementos mínimos do desenho (como as hachuras⁶⁷ e os chapados⁶⁸) são inúmeros, mas essas variações expressivas nos

67 Segundo Cagnin (2014), hachuras são elementos do desenho que “cobrem espaços, delimitados por linhas, com os traços, raiados ou entrelaçados, mais ou menos acochados para produzir o efeito de sombra ou meio-tom e também a sugestão de volume, a semelhança do *trompe-l’oeil* na pintura bidimensional” (CAGNIN, 2014, p. 77).

68 Segundo Cagnin (2014), chapado é “o espaço delimitado pelas linhas do desenho totalmente tomado por uma só cor” (CAGNIN, 2014, p. 77).

desenhos dos quadrinhos têm criado simbologias muito particulares, as quais também se expressam pelo uso de ícones. Abaixo seguem-se alguns exemplos relatados por Scott McCloud sobre estas simbologias típicas dos quadrinhos (2005, p. 126):



Figura 24 – Usos expressivos de linhas e traços em quadrinhos e romances gráficos.

Fonte: MCCLOUD, 2005, p. 126.

Percebemos que os exemplos elencados por McCloud estão focados nas caracterizações físicas das personagens inter-relacionadas diretamente aos seus aspectos de caráter, ou até mesmo à ambientação de toda a história. No seu próprio entendimento, estas quase “caricaturas” ainda estão permeando mais o visível dos sentidos do que aquilo que pode estar subentendido na obra (MCCLOUD, 2005). Daí a importância de se trabalhar com os *fundos* dos quadros ou das páginas dos quadrinhos, como aquele todo do cenário na tela da pintura que já comentamos anteriormente quando citamos Munch e sua tela *O grito*. McCloud (2005) traz contribuições também nesse assunto:

Os *fundos* podem ser outra ferramenta valiosa pra [sic] indicar *ideias invisíveis* [...] Sobretudo, o mundo das *emoções*. Mesmo quando há pouca ou nenhuma distorção de personagens numa cena, um fundo distorcido ou expressionista pode afetar nossa “leitura” dos *estados interiores* do personagem. [...] Claro que tais efeitos internos são mais adequados pra [sic] história sobre questões internas. Quando uma história se baseia mais na caracterização do que na trama, não há muito pra [sic] se ver externamente [...] mas o cenário *mental* dos personagens pode ser uma visão e tanto! Esse princípio é evidente em muitos quadrinhos europeus e em quadrinhos românticos japoneses, onde foram criados efeitos expressionistas pra [sic] quase qualquer emoção imaginável. [...] a falta de clareza também pode

exigir maior participação e envolvimento do leitor, o que muitos artistas desejam [...] talvez seja necessário esclarecer o que está sendo mostrado [...] através [sic] do conteúdo das cenas circunvizinhas ou através de palavras. (MACCLOUD, 2005, p. 132-133, com modificações)

Além das linhas e tracejados, há também na composição do desenho em quadrinhos uma utilização do uso expressivo das cores. Nesse universo cromático das artes visuais, “a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão sígnica. Está ligada à expressão de valores sensuais, culturais e espirituais” (FARINA et al, 2006, p. 5). Apesar de, na história da arte, termos observado que os artistas da virada do século XX para o XXI tiveram um grande interesse pela expressividade das linhas e das suas composições, houve realmente um fascínio muito maior pela expressividade do uso das cores em pinturas. Quando focamos a realidade dos quadrinhos quanto ao uso das cores percebemos que “A carreira da cor tem sido [...] pontilhada de variações. Há muitas razões pra [sic] relação tempestuosa entre quadrinhos e cor, mas a maioria pode ser resumida em duas palavras [...] comércio e tecnologia” (MCCLOUD, 2005, p. 185-6).

McCloud (2005) ainda nos informa que a qualidade do uso das cores em quadrinhos sempre esteve atrelada aos avanços da tecnologia na área da impressão. Na verdade, é simples detectarmos esse fato, pois o suporte ainda mais utilizado para os quadrinhos, desde o seu aparecimento nos jornais, é o papel (com a devida exceção das HQtrônicas, das quais já falamos aqui). Apesar disso, sabemos também que a própria evolução tecnológica depende muito dos interesses do mercado capitalista e esse é um fator que não pode ser ignorado quando falamos do uso de cores em uma obra de arte e da sua reprodutibilidade em massa, como é o caso dos quadrinhos e dos romances gráficos.

No período em que a indústria jornalística começou a reproduzir quadrinhos coloridos em suas colunas dominicais, houve tanto um aumento das vendas de jornal quanto dos custos na sua impressão. Apareceu então um grande impasse para os donos de jornais da época e para os quadrinistas nesse ponto, já que de um lado havia a preocupação do mercado com os lucros e do outro a liberdade criativa dos artistas. Esse impasse ficou resolvido por

algum tempo pelo que hoje é conhecido como o padrão constituído de quatro cores⁶⁹: ciano, magenta, amarelo e o preto (MCCLLOUD, 2005).

Nesse período histórico em que o padrão de quatro cores era o principal meio de se fazer quadrinhos coloridos, além da sua grande maioria ser impressa em papel de jornal de qualidade muito baixa, o visual das cores era simples e nítido e estas foram chamadas de *cores planas* (em que o seu uso utilizava o estilo chapado em sua feitura). Nas palavras de Scott McCloud, “essas cores objetificam seus sujeitos” (MCCLLOUD, 2005, p. 189), já que nessa forma de composição “nós ficamos mais conscientes da *forma dos objetos*” (MCCLLOUD, 2005, p. 189). Por outro lado, quando falamos dos quadrinhos europeus desse mesmo período, percebemos que havia uma complexidade maior nas suas impressões. O artista Hergé fez realmente uma escolha muito particular quando desenhou os seus trabalhos, mas quadrinistas “como *Claveloux, Caza e Moebius* viram nessa impressão superior uma oportunidade de se expressarem através de uma paleta *subjativa* mais intensa” (MCCLLOUD, 2005, p. 190).



Figura 25 – Uso de uma paleta mais subjativa no desenho de Jean Giraud Moebius.

Fonte: COMIXTRIP, 2016.

Essa paleta subjativa aproxima-se mais de nossos objetivos porque a *imagética romanesca* requer uma funcionalidade narrativa mais ativa e consciente do uso das cores que o artista faz em seus desenhos de quadrinhos. Ao contrário do processo de objetificação de objetos, cenários e personagens por meio da manipulação das cores, a dialogia prevê que

⁶⁹ Em inglês, é usado o termo CMYK, e Chinen explica-nos assim esse processo: “A sobreposição de minúsculos pontinhos chamados de retículas impressos nessas quatro cores forma todas as demais. Um original colorido precisa passar por um processo de separação para gerar quatro chapas de impressão, cada uma delas corresponde a ciano, magenta, amarelo e preto. As boas impressoras são dotadas de quatro matrizes de impressão, de forma que o papel passa por cada uma delas para se obter o impresso final” (CHINEN, 2011, p. 86-87).

também as cores possam ser capazes de criar os “tons” de sentidos que estão sendo construídos em uma obra de arte dialógica. Ademais,

só depois da Segunda Guerra Mundial as novas possibilidades de impressão e a variedade da paleta ofereceram novos horizontes à reprodução gráfica. [...] Antes, o colorido era elementar, mais decorativo e comercial do que expressivo. A idéia [sic] de que a cor pudesse criar e reforçar uma ambientação se tornou sistemática nas HQs depois da guerra (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 29).

Sobre esse potencial mais expressivo e subjetivo das cores, o estudioso Farina (2006), em seu importante livro dedicado somente a esses estudos e nas suas inter-relações, traz algumas reflexões sobre a cor que se mostrou necessária para pensarmos a *imagética romanesca* e, de uma forma geral, os basilares da crítica dialógica para os estudos voltados à arte visual (no nosso caso, para os romances gráficos). Para o crítico de arte, a cor pode ser entendida como:

uma *sensação* visual que nos oferece a natureza através dos raios de luz irradiados em nosso planeta. Tecnicamente a palavra "cor" é empregada para referir-se à *sensação consciente* de uma pessoa, cuja retina se acha estimulada por energia radiante. A cor é uma onda luminosa, um raio de luz branca que atravessa nossos olhos. É ainda uma produção de nosso cérebro, uma *sensação visual* [...].

As cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, *intervêm em nossa vida*, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc. As cores podem *produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais* de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos (FARINA, 2006, p. 1 e 2).

Quando pensamos nessas questões aplicadas à constituição de um romance gráfico, as criações de sentidos por meio da utilização das cores e suas combinações são inumeráveis para uma pesquisa acadêmica. O que podemos afirmar de concreto é que o quadrinista pode empregar as cores não apenas como item de ornamentação visual de seus desenhos narrativos, mas principalmente como elemento *sígnico*, o qual pode estar atrelado a outros elementos constitutivos que vão construir juntos os sentidos do texto.

Como já assumimos que os quadrinhos possuem uma maneira única de interconectar seus elementos composicionais na construção de seu meio, convenciamos chamar essa ligação singular entre os seus elementos de *imagética romanesca*. Dessa forma, a cor será um

elemento importante para a constituição da *imagética romanesca* de um romance gráfico porque a sua utilização aqui aproxima-se intimamente da que historicamente foi feita pelos grandes pintores de algumas escolas estudadas no mundo da arte. Para o caso dos romances gráficos, o artista pode se utilizar tanto do conhecido preto e branco (P&B) quanto das outras cores, mas será realmente necessário que haja uma qualidade maior na impressão desses trabalhos finais para que se preservem as ideias que o artista, ou os artistas, projetaram para aquela obra.

Farina ainda afirma que as cores podem também exercer funções de “*polarizações de sentido*” (FARINA et al, 2006, p. 102), já que cada contexto construído em uma obra pode trazer sensações positivas ou negativas, além de sofrerem influências socioculturais do meio em que foram construídas, assumindo, muitas vezes, posições de símbolos naqueles contextos. É importante lembrarmos que essas polarizações que as cores podem construir em uma obra visual não seguem apenas essas influências culturais. Além disso, cada artista pode valer-se desse potencial cromático para subverter valores que até aquele instante foram construídos na utilização de determinadas cores. Veremos no capítulo três que Berço de corvos (2010) aproveitou bastante desse potencial cromático para criar alguns valores subversivos e o fizeram de forma magnífica na obra.

Sabemos também que, na publicidade e propaganda principalmente, mas também na administração, há toda uma manipulação destas voltadas tanto para a atenção quanto para os estados de ânimo dos indivíduos na sociedade. Mais uma vez, estamos no campo mercadológico, e no empresarial como acréscimo, na tentativa de demonstrar como esses usos cromáticos não se restringem ao campo das artes visuais. Lima (2018) aponta-nos que “a cor vai além de um fenômeno físico, sendo também um fenômeno fisiológico e psíquico [...] O que se reflete na cor é a condição humana/social” (LIMA, 2018, p. 57). Como os objetivos desta tese estão voltados para a análise de romances gráficos, então torna-se necessário que o pesquisador abandone um pouco as visões pré-estabelecidas sobre o uso das cores e atente-se para

a compreensão entre os significados das cores e a sua subjetividade, e como o autor/colorista de uma HQ escolhe uma determinada cor, e associa a um oposto do convencionalmente utilizado, ampliando o seu fator gerador de sensações (LIMA, 2018, p. 62).

A pesquisa de Lima (2018) demonstra como alguns artistas conseguiram demonstrar essa versatilidade no uso das cores em suas obras, de tal forma que, em alguns casos, essa subversão de valores cromáticos tornou-se o próprio tema principal do romance gráfico analisado em sua dissertação (como em *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh). Lima (2018) ainda afirma que “nos quadrinhos a cor ultrapassa a representação de suporte estético e complementar, tornando-se um elemento importante para a contação da história, assim como o desenho [por meio dos traços], assim como o texto [verbal]” (LIMA, 2018, p. 85).

A importância dessas facetas das cores em romances gráficos torna-se algo ainda mais presente porque, atualmente, os artistas de quadrinhos podem utilizar vários tipos de impressão para os seus desenhos, dependendo do tipo de trabalho que se almeja alcançar, como as impressões em off-set⁷⁰, laser⁷¹, rotogravura⁷², fotocópia⁷³, serigrafia⁷⁴, xilogravura⁷⁵ entre outros. Seja qual for o processo utilizado, hoje também é possível que os seus trabalhos utilizem cores especiais, as quais são “de tonalidades ou efeitos difíceis de se obter pela combinação das quatro básicas” (CHINEN, 2011, p. 87).

A colorista profissional Cris Peter (2014) traz contribuições sobre esse potencial das cores pela prática do seu ofício:

Nos quadrinhos, o trabalho de contar uma história através das imagens é fundamental. [...] Já as cores, nesse mesmo cenário, têm uma função extremamente importante. Ela não preenche só os traços do desenho, ela também deve ajudar a *contar a história*, e a maneira de fazer isso é justamente através de ambientação, foco e profundidade. Através de combinações de cores variando matizes, saturação, luminosidade e valores,

70 É o tipo de impressão mais utilizado atualmente e “utiliza o princípio da repulsão entre óleo e água. [...] matrizes de chapas de alumínio são geradas por processo químico a partir dos originais, conforme o número de cores de impressão. [...] Elas são afixadas nos cilindros das impressoras e ao girar, recebem uma camada de tinta que é transferida para uma manta de borracha, igualmente afixada em um cilindro. Ao entrar em contato com o papel, ocorre a impressão” (CHINEN, 2011, p. 91).

71 Apesar de não ser o tipo mais usado de impressão, seu custo está tornando-se mais acessível atualmente pelo barateamento de seus equipamentos e insumos. Nesse processo, “a impressora funciona com toner sólido que, por meio de processo eletromagnético, irá se fundir e se depositar sobre a folha a ser impressa” (CHINEN, 2011, p. 92).

72 O modelo de rotogravura é um “processo em que rolos de metal servem como matrizes de impressão. [...] o rolo é perfurado micrometricamente a partir do original a ser impresso. [...] o rolo irá girar e passar por um tanque de tinta, que irá preencher os microfuros. O rolo entra em contato com o papel e por absorção a tinta é transferida e fica impressa” (CHINEN, 2011, p. 92).

73 Na fotocópia “a base das máquinas copiadoras é o mesmo das impressoras a laser” (CHINEN, 2011, p. 93).

74 A serigrafia consiste em “[...] uma tela de náilon [que] é usada como matriz para impressão. Nas áreas em que o náilon está exposto, a tinta passa pela trama e imprime a imagem” (CHINEN, 2011, p. 93).

75 O processo da xilogravura “consiste em esculpir em madeira ou linóleo uma matriz que serve como uma espécie de carimbo para se imprimir a imagem” (CHINEN, 2011, p. 93).

os coloristas ajudam o roteirista e o desenhista de uma HQ a *transmitir suas mensagens* (CRIS PETER, 2014, p. 135, meus grifos).

No momento em que todas essas considerações estão no campo da arte visual, podemos declarar que, pelo uso das cores, o “seu potencial tem, em primeiro lugar, a capacidade de liberar as reservas da imaginação criativa do homem” (FARINA et al, 2006, p. 13). Além disso, em suas variadas aplicações, tornaram-se uma “realidade plástica” (FARINA et al, 2006, p. 14), principalmente porque fazem surgir no ser humano reações que vão além de fronteiras espaciais ou temporais, além de interpretações diversas que podem ser incitadas em cada cultura que as recebe por meio de uma obra de arte (FARINA et al, 2006).

As cores também podem ser utilizadas para algumas técnicas de desenho, como a perspectiva e, dependendo do tipo de espaço ou paisagem em que são postas, algumas impressões de ação, peso e volume também podem ser concretizadas na sua manipulação e todas essas impressões podem também trazer sentidos na composição dos desenhos e quadros de um romance gráfico:

Toda cor possui uma ação móvel. As distâncias visuais tornam-se relativas. O campo torna-se elástico. Uma parede preta parece aproximar-se. Em decoração, usava-se no passado, por exemplo, pintar de preto o forro de uma sala. Ele parece mais baixo e a sala mais acolhedora, pois, se pintarmos as paredes de cores claras, elas "recuarão", ficando o ambiente mais amplo. A cor é uma força poderosa. Ela age de acordo com uma espécie de lei, pois não podemos negar que, do ponto de vista sensorial, as cores recuam ou avançam - pois causam em nós essa impressão. O próprio volume de um objeto pode ser alterado pelo uso da cor. Uma superfície branca parece sempre maior, pois a luz que reflete lhe confere amplidão. As cores escuras, ao contrário, diminuem o espaço. [...]

A cor pode ser um elemento de peso. Uma composição pode ser equilibrada ou desequilibrada, dentro de um espaço bidimensional, pelo jogo das cores que nele atuam. Esse equilíbrio pode ser proporcionado pelas sensações suscitadas pela cor, adequando cada uma ao espaço que deve ocupar: as cores quentes necessitam de um espaço menor, pois se expandem mais; as cores frias necessitam mais espaço, pois se expandem menos (FARINA et al, 2006, p. 16-17).

Todas essas concepções a respeito da manipulação das cores para a expressividade de seus usos estão fortemente correlacionadas com a visão estética da crítica dialógica. Como argumentamos em outras passagens da pesquisa, a arquitetônica bakhtiniana constitui-se por um caráter aberto e, portanto, dialoga prontamente com outras teorias que, a princípio, poderiam estar localizadas em pesquisas científicas distintas. Desse modo, Farina et al (2006) leva-nos a refletir, além da expressividade das cores, para uma possível interação entre elas: “

A cor, como veremos, se recebe de diversas formas, não apenas em função da luz, mas também das outras cores que a rodeiam.

[...] ao relacionar uma cor a outras, dentro de um espaço bidimensional, um outro fenômeno pode acontecer. Poderemos observar que os valores apresentados por uma determinada cor se alteram quando ela passa a sofrer a influência de uma ou mais cores colocadas dentro de um mesmo espaço (FARINA et al, 2006, p. 7 e 76).

Essa interação entre as cores também pode ser responsável por variadas produções de sentido em romances gráficos atuais. A grande versatilidade do uso dessas interações são uma consequência direta da evolução tecnológica da impressão de cores especiais. Como dizemos anteriormente, as cores especiais são todas aquelas que são difíceis de serem obtidas apenas construídas pelas quatro cores básicas do padrão CMYK, ou aquelas que são obtidas para formarem capas ou outros acessórios para uma obra, como o uso das tintas metalizadas e das cítricas (CHINEN, 2011)⁷⁶.

Outras possibilidades de interação entre as cores são as suas misturas. Adolf Arnheim (2005), enquanto descrevia os conceitos de cores primárias e secundárias, relata que “as secundárias e outras misturas das primárias derivam seu caráter do fato de serem percebidas como *híbridas*. Elas têm uma *dualidade vibrátil*” (ARNHEIM, 2005, p. 342). O fato dessas cores possuírem esse comportamento origina-se de “uma *inter-comunicação constante*” (ARNHEIM, 2005, p. 342) entre elas. A compreensão desse processo torna-se importante para a construção de alguns sentidos muito particulares que encontraremos no romance gráfico *Berço de corvos* (2010).

Além das considerações de misturas cromáticas como possíveis elaboradoras de sentidos em um romance gráfico, é preciso deixar claro que essas possibilidades precisam estar sempre conjugadas em um contexto muito específico de obra de arte ou de fatores culturais. Significa dizer que “somos capazes de ouvir um tom isolado, mas quase nunca (isto é, sem mecanismos especiais) de ver uma cor isolada, separada e sem relação com as outras” (ALBERS, 2016, p. 9). Além disso, sabemos que “as cores se apresentam em um fluxo contínuo, constantemente associadas às que lhe são contíguas e à *mutabilidade das condições*” (ALBERS, 2016, p. 10).

76 Chinen (2011) informa que “para se usar essas cores isoladamente é possível imprimir em uma máquina comum e usar apenas uma das matrizes. No caso de ser uma cor adicional, há impressoras com até seis etapas de impressão, que comportam até duas cores adicionais” (CHINEN, 2011, p. 87).

Josef Albers (2016) refere-se a esse contexto de maneira generalizada, como os espaços físicos em que essas cores e suas misturas estão dispostas e, dessa forma, tomaremos o sentido de contexto tanto como o suporte midiático de um romance gráfico quanto o seu espaço narratológico. Por esse caminho, afirmamos que a *imagética romanesca* permite que façamos esse tipo de interpretação, principalmente quando possibilita que tanto a parte física do romance gráfico quanto a sua ambientação narratológica em imagens faça parte da construção dos sentidos de uma obra.

Além dos usos das cores, existe também a possibilidade de o artista utilizar somente o preto em seus desenhos (com a técnica do P&B⁷⁷), uma escolha que, a depender do trabalho criativo do autor, pode resultar em uma expressividade valiosa para o trabalho final, pois ressalta vivamente o uso dos traços e linhas do desenho. Podemos falar de romances gráficos como *La cité*, de Frans Masereel, dos vários trabalhos de Will Eisner (como *Um contrato com Deus*), de Lynd Ward com *God's man*, Miguel Falcão com a belíssima adaptação de *Morte e vida Severina em quadrinhos* entre muitos outros artistas do P&B. A expressividade desses desenhos encontra-se intimamente ligada ao que chamamos *imagética romanesca* nesta tese, já que são desenhos que concorrem ativamente para a construção dos sentidos da obra junto com o seu texto verbal (quando este está presente).

Finalmente, quando todo esse potencial de expressividade das linhas, hachuras, chapados e das cores são utilizados de maneira harmônica, seja para o desenho de uma personagem ou para a criação de um fundo de quadros em um romance gráfico, os efeitos atingidos podem ser muito profícuos. Essas expressividades estão relacionadas à *imagética romanesca* exatamente na sua capacidade de dialogar com os outros elementos de composição de um romance gráfico. A dialogia entre esses elementos visuais estará localizada no momento em que esses diálogos produzirem uma criativa *alteridade* (afiguração pictórica) para aquele texto em relação a outros textos de seu gênero, e não apenas das relações internas que são ali criadas entre linguagens de natureza diferente em uma mesma mídia (LUCIANO PONZIO, 2017), como o são os quadrinhos e os romances gráficos.

77 Chinen (2011) explica-nos um pouco sobre esse processo: “a impressão é feita com uma cor só sobre um suporte branco, no caso, papel. Além da cor maciça, chamada de chapada, é possível obter tons intermediários por meio de retículas aplicadas eletronicamente ou pelo próprio artista no original, que pode traçar hachuras, pontinhos ou linhas cruzadas para obter diferentes gradações de cinza” (CHINEN, 2011, p. 86).

Já pontuamos essa questão anteriormente, mas é válido retomá-la aqui para esclarecimentos: a *imagética romanesca*, assim como a afiguração pictórica (LUCIANO PONZIO, 2017), não acontece quando duas ou mais obras imagéticas apenas dialogam, ou mesmo quando elementos imagéticos dentro de uma mesma obra multimodal (ou híbrida) estão dialogando. É preciso que o diálogo aconteça e produza uma alteridade, ou um outro da obra, para que possamos detectar a dialogia em uma obra de arte. É por esse motivo que essas expressividades dos elementos mínimos do desenho são apenas o primeiro passo para chegarmos à compreensão da *imagética romanesca*, porque esta foi pensada exatamente para descrevermos um fenômeno dialógico observado na linguagem dos romances gráficos pela particularidade da linguagem da Nona Arte.

2.4. Literariedade iconotextual e densidade literária: percursos para a *imagética romanesca*

Após abordarmos as questões que mostram todo o potencial expressivo dos elementos mínimos de um desenho de romance gráfico, agora é preciso verificarmos como isso pode ser manipulado para a construção de sentidos na obra. O caminho mais certo para a verificação da *imagética romanesca* na linguagem de um RG perpassa algumas questões que foram colocadas pela estudiosa Viviane Alary (2018a, 2018b) em dois artigos bem recentes.

Quando a estudiosa espanhola (2018a) aborda o tema da densidade literária, relembra-nos que as evidências que podem ser utilizadas para identificar uma determinada obra como literária estaria exatamente no conceito de literariedade da obra de arte literária, seja esta obra verbal ou não. Apesar de esse entendimento estar plenamente solidificado para o estudo de obras verbais, mesmo ali o conceito de literatura pode ser bastante problematizado. Além dessa dificuldade não aparecer nem mesmo como pontos de discussões acadêmicas no estudo das HQs e dos romances gráficos, essas questões de literariedade não são nem mesmo evidentes, quanto mais clarificadas nos estudos acadêmicos atuais voltados ao gênero quadrinhos. Na visão da estudiosa espanhola, isso principalmente acontece porque

os quadrinhos não fazem parte de gêneros canônicos como a poesia, o romance ou o teatro. No entanto, a presença na paisagem editorial de um *corpus* de romances gráficos que não deixa de crescer impõe a ideia de uma literariedade gráfica em HQs (o que faz que uma história em quadrinhos seja uma obra de arte) segundo Pierre Fresnault-Deruelle (Fresnault-Deruelle, 2008). Eu prefiro falar de *literariedade iconotextual* em vez de literariedade gráfica, porque permite insistir na especificidade intersemiótica da Nona

Arte e, portanto, em uma literariedade que leve em conta a imagem (ALARY, 2018a, p. 35, meus grifos, nossa tradução)⁷⁸.

Dessa forma, a estudiosa espanhola vai conceituar *literariedade iconotextual* baseada nos estudos semióticos de Michael Riffaterre, em que “as incongruências, as ‘agramaticalidades’ são aquelas que produzem literariedade” (ALARY, 2018a, p. 36, nossa tradução)⁷⁹ em um texto artístico. Concordamos com a estudiosa quando defende que, a partir do momento em que consideramos uma HQ e um romance gráfico uma obra de arte, esses entendimentos não perpassam uma “repetição cega e saturada de convenções fossilizadas, mas pela busca de uma *singularidade*, de um jogo poético com as convenções e com os gêneros preferidos do meio” (ALARY, 2018a, p. 36, nossa tradução)⁸⁰. Para que possamos, nesta tese, analisar romances gráficos tomados como objetos detentores de literariedade, aplicaremos esses entendimentos de Alary (2018a, 2018b) como pressupostos de nossos estudos para se verificar o grau de literariedade de um romance gráfico.

De acordo com esse pensamento, é possível dizermos que aqueles romances gráficos mais propensos a “infringirem” aquelas normas já estabelecidas para o gênero, como as características de uma linguagem quadrinística já preconizadas e descritas pelos estudiosos da área, ou mesmo aqueles que não se pautam muito pela representação realista, poderão ser entendidos como os responsáveis “que mais manifestam essas potencialidades de uma literariedade iconotextual” (ALARY, 2018a, p. 36, nossa tradução)⁸¹. Dessa forma, dentro de um plano mais comunicativo, o leitor terá que dispender imensamente mais de sua experiência cultural para que a sua leitura possa discorrer de maneira mais satisfatória (ALARY, 2018a).

78 No original: “[...] el cómic no forma parte de géneros canónicos como la poesía, la novela o el teatro. Sin embargo, la presencia en el paisaje editorial de un corpus de novelas gráficas que no deja de crecer impone la idea de una literariedad gráfica en historieta (lo que hace que un cómic sea una obra de arte) según Pierre Fresnault-Deruelle (Fresnault-Deruelle, 2008). Yo prefiero hablar de literariedad iconotextual antes que de literariedad gráfica, porque permite insistir en la especificidad intersemiótica del Noveno Arte y, por ende, en una literariedad que tome en cuenta la imagen” (ALARY, 2018a, p. 35).

79 No original: “[...] las incongruencias, las ‘agramaticalidades’ son las que producen literariedad.” (ALARY, 2018a, p. 36).

80 No original: “la repetición ciega y saturada de unas convenciones fosilizadas, sino por la búsqueda de una singularidad, de un juego poético con las convenciones y los géneros predilectos del medio.” (ALARY, 2018a, p. 36).

81 No original: “[...] que más manifiestan esas potencialidades de una literariedad iconotextual.” (ALARY, 2018a, p. 36).

Esse raciocínio que se estabelece de que há uma “relação entre a norma e a sua superação ao serviço de um estilo e de uma visão de mundo” (ALARY, 2018, p. 36, nossa tradução)⁸², a qual pode ser entendida como princípio de criatividade e de invenção estilística, é uma das bases de entendimento da crítica dialógica para o estudo de obras de arte da literatura. Bakhtin (2010) afirmava que o espaço de criatividade estilística de uma obra de arte, e daí também advinha o seu valor magistral enquanto obra literária, estava exatamente na sua característica de inacabamento estilístico.

Para o grande estudioso russo, o inacabamento não era um conceito que se estabelecia apenas para a caracterização de personagens dialógicas. Entendendo o romance em um estado de “inacabamento semântico específico” (BAKHTIN, 2010, p. 400), assim como em “contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAKHTIN, 2010, p. 400), o crítico antevia o romance como em um estado eterno de aprimoramento, de evolução, de crescimento e, portanto, de rompimento de normas pré-estabelecidas para este.

O pensamento da estudiosa Viviane Alary (2018a, 2018b) encontra-se muito pertinente ao que já estávamos detectando como comportamento “anômalo” dentro das obras que ainda estavam sendo cunhadas como quadrinhos nas nossas análises de 2014 (pela minha pesquisa de mestrado que, cumpro admitir novamente, traz algumas falhas de percurso lá). Apesar dos erros cometidos lá, o fato é que a demonstração dessas anomalias àquela época não conseguiu encontrar nenhum parâmetro metodológico dentro da academia para as compreensões e as considerações que foram expostas àquela época. Só por esses questionamentos expostos, a necessidade desta pesquisa já estaria bem justificada, pois já não há como ignorarmos fenômenos tão concretos em nossos dias como os RGs, tanto pelo trabalho editorial feito em torno deles ou mesmo pelo seu público que só cresce durante o passar dos anos (ALARY, 2018b).

Dessa forma, a partir desses comportamentos “anômalos” verificados em BC, continuamos a declarar que Alary (2018b) também percebeu que esses objetos estavam permitindo não somente uma variedade enorme de *leituras complexas*, mas principalmente que “alguns romances gráficos exigem uma leitura mais aprofundada, participativa e

82 No original: “[...] relación entre la norma y su superación al servicio de un estilo y una visión del mundo [...]” (ALARY, 2018a, p. 36).

interpretativa, sem a qual nem mesmo o significado literal surge facilmente” (ALARY, 2018b, 13, nossa tradução)⁸³. A estudiosa também constatou que, independentemente de sua maneira física de realização, de seu formato enquanto livro, o que se tornava constante naquelas análises era que “cada narrativa gráfica forma uma *unidade singular*, que pode ser manipulada e explorada de forma diferente dentro da intimidade de suas leituras possíveis” (ALARY, 2018b, 13, nossa tradução)⁸⁴. Essas relações poderiam ser infinitas, haja vista seu caráter de singularidade.

Nesta tese, concordamos com o ponto de vista de Alary e *Berço de corvos* (2010) será lido e analisado aqui por esses parâmetros gerais. A experiência de anos que temos dedicado aos romances gráficos dos últimos trinta anos têm demonstrado exatamente essas peculiaridades de existência narrativa gráfica. Nesse sentido, a leitura de BC nunca poderá ser feita a partir de uma concepção despreziosa, ou mesmo de apenas um gozo estético. Essas expectativas de leitura, mesmo quando assumidas racionalmente, vão sendo desconstruídas ininterruptamente uma a uma de acordo que o leitor adentra na densidade da história que está sendo contada, tanto pelo seu trato verbal (vindo da poeticidade dura de Zaragoza) quanto imagético (das imagens impressionantes de Plà). Por isso, podemos dizer que BC traz em si uma unidade singular complexa para ser estudada nesta pesquisa.

Por esse mesmo caminho, BC não segue uma ordem cronológica em sua depuração do tempo da narrativa, mas um verdadeiro fluir de consciência de seu estranho narrador em 2ª pessoa, contrabalanceado pelas vozes da protagonista, do garoto que contracena junto a ela e da morte que aparece no espelho. O uso do negro opaco e esfumado parece envolver tudo e todos como já se pode ver na capa: o quadro com as duas personagens, e o uso das cores ali, estão posicionadas de tal maneira que, para o analista literário, é quase imediata a remissão ao quadro de Gustav Klint, *O beijo*. Pela capa o leitor já é convidado a pensar em questões mais densas sobre estética e modernidade nesta obra.

Para que comecemos a vislumbrar melhor essas frequentes anomalias de comportamento, podemos dizer que *Berço de corvos* (2010) situa-se particularmente nesses parâmetros. Apesar do romance gráfico espanhol apresentar em sua estrutura tanto a

83 No original: “certains romans graphiques obligent à une lecture plus fouillée, participative et interprétative sans laquelle le sens même littéral n’advient pas facilement” (ALARY, 2018b, 13).

84 No original: “[...] chaque récit graphique forme une unité singulière, qui peut être manipulée et parcourue différemment dans l’intimité des possibles lectures” (ALARY, 2018b, 13).

linguagem verbal quanto a imagética muito bem equilibradas e sincronizadas, ainda é uma obra que foge frequentemente da tradicional linguagem quadrinística que até o momento temos estudado. Como exemplo, temos o primeiro vislumbre de *afiguração pictórica* (LUCIANO PONZIO, 2017) logo em sua capa, pois, assim que terminamos uma primeira leitura do RG, é possível verificar que a composição imagética presente ali, além de não se valer da redundância interna (já que não se remete a nenhuma passagem específica da história, mas a algo mais ligado aos sentidos mais densos do texto), vai além e se forma a partir de uma intertextualidade iconotextual mais estruturada com o famoso quadro *O beijo* de Gustav Klimt.

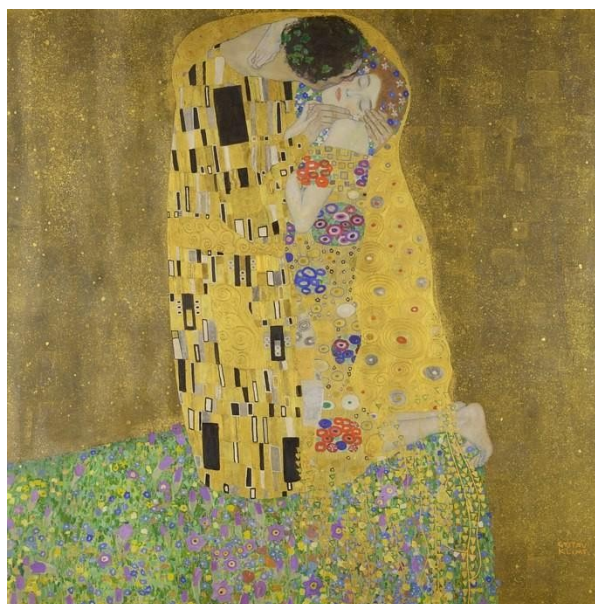


Figura 26 – Quadro O beijo de Gustav Klimt.

Fonte: FUKS, Roberta.

Concomitante ao raciocínio sobre a unidade singular de um romance gráfico, Luciano Ponzio (2017) também nos remete a algumas constatações quando afirma que a teoria bakhtiniana também pode estar voltada a textos não verbais. A partir do desenvolvimento que o estudioso italiano traz em suas obras acerca dessa “semiótica dialógica”, também nos mostra que “os textos artísticos, por sua vez, *afigram* segundo uma excedência de visão que sai da cena da *representação*” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 32, nossos grifos). Dessa forma, a partir do momento que um texto narrativo de romance gráfico é capaz de afigurar, ou seja, de criar uma realidade narrativa paralela à representação, à “visão oficial, ordinária” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 33), então ele também se torna uma unidade singular que, dentro de cada

obra, é capaz de criar um mundo inteiramente *autônomo*. Todos esses entendimentos são cabíveis somente a textos com níveis muito latentes de literariedade, verbais ou não.

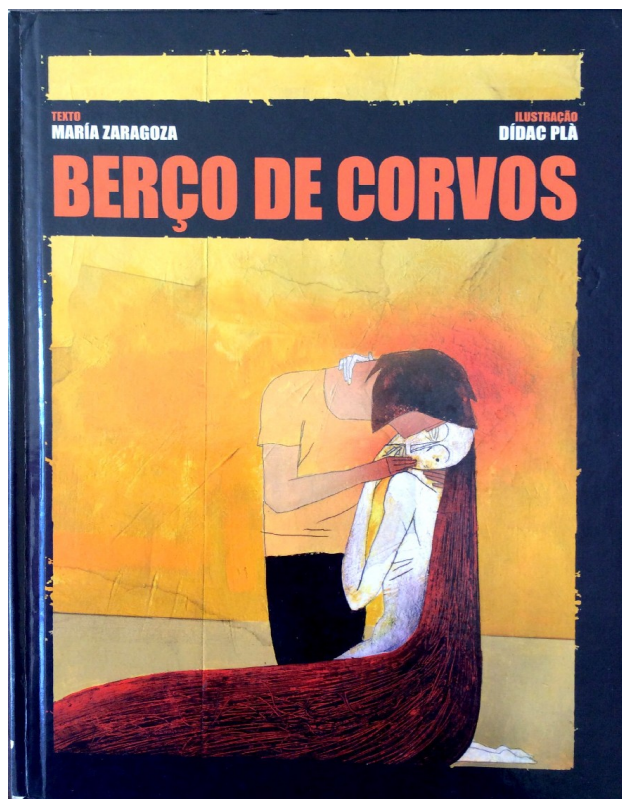


Figura 27 – Capa de Berço de corvos (2010).

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010.

Quando falamos então de uma possível afiguração pictórica em imagens narrativas constantes em RGs, *Berço de corvos* (2010) torna-se um dos exemplos mais ricos para essas questões. A primeira constatação estaria já no intertexto composto de sua capa (sobre a qual comentamos): a imagem de um homem e de uma mulher, numa posição de abraço tão atípica, não foram ali feitos daquela forma apenas para criar “originalidade” (o que muitas vezes pode se mostrar ineficaz para a qualidade da obra), mas também para criarem dois eixos de sentidos importantes:

i) permitir uma releitura do quadro de Klint por meio da história que será contada (o encontro amoroso e sexual das personagens) e, portanto, afigurando magistralmente a obra original do pintor austríaco;

ii) para que essa afiguração pictórica permita também criar novos sentidos dentro do romance gráfico BC, já que essa composição imagética pode estar remetendo-se mais particularmente à relação sentimental construída entre as duas personagens do RG.

Assumindo as duas perspectivas para as nossas análises (as quais trazem contaminações recíprocas dentre as duas obras – a pintura de Klint e BC de Zaragoza e Plà), é possível perceber que nenhuma delas toma como eixo de construção a representatividade de seu trato imagético e, portanto, possuem comportamentos dialógicos de afiguração pictórica.

Em outros momentos da história, o desenhista espanhol faz uso dessas remissões a outras artes visuais muito conhecidas pelo público que as acompanha. Vejamos abaixo:



Figura 28 – Imagem da escultura Pietà, de Michelangelo.

Fonte: FUKS, Roberta.



Figura 29 – Afiguração pictórica da Pietà em Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 38.



Figura 30 – Pintura Mona Lisa (La Gioconda) de Leonardo da Vinci.

Fonte: AIDAR, Laura.



Figura 31 – Rosto da mulher representado como uma afiguração pictórica da pintura de Mona Lisa em página inteira de BC.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 47.

Esse tipo de afiguração pictórica utiliza-se do recurso da intertextualidade iconotextual para resgatar sentidos presentes nas obras originais e reconfigurá-los para outros que ganharão novas fórmulas em BC. *O beijo* de Klint, afigurado já na capa, resgata valores românticos entre o casal, mas contrasta com o sentido imposto pelo título logo acima da imagem retratada: o “berço de corvos” representa a falta de sentimentos da mulher, já que o seu coração fora substituído por esse objeto excêntrico e por corvos que grasnam continuamente dentro de seu corpo.

Durante a leitura, porém, constatamos que a mulher vai envolvendo-se amorosamente cada vez mais daquele garoto que “disse que vinha para se suicidar” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5) e de como a voz narrativa dá indícios desse fato para o leitor desde a primeira página: “Você nunca levou a SÉRIO as ameaças dele” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5). O jogo entre as palavras que são ditas entre os dois, em contraste com as suas ações, são uma constante em todo o romance gráfico. Criam uma instabilidade muito clara quanto ao estado das coisas que estão sendo narradas, mas as imagens sempre revelam que as emoções estão crescendo gradativamente naqueles cinco dias que compreendem a história.

Quando nos deparamos com a afiguração pictórica referente a escultura da *Pietà*, a mulher já confessara ao garoto sobre o estranho fato do berço de corvos e, portanto, isso denota que já havia uma certa confiança e sentimento por parte dela em “confiar-lhe” uma intimidade. Enquanto o garoto, na página anterior, pelas regras do mesmo jogo de simulacro da mulher, confessara-lhe também que era “um menino que queria viver sem nenhum interesse pela vida” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 37), além de viver “observando a vida dos outros em silêncio, tentando extrair deles a emoção que não podia sentir na sua” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 37).

A afiguração da *Pietà* torna-se, então, o desvelamento desse jogo do simulacro sentimental entre as personagens, confirmado também pela voz narrativa que a acompanha:

Mas um dia conheceu você. E achou que era a única PESSOA que se parecia com ele. Ele estava morto por DENTRO e vivo por fora, e você também estava dividida entre a A VIDA e A MORTE, mas em duas metades perfeitas (ZARGOZA & PLÀ, 2010, p. 38).

Na afiguração pictórica da Figura 30, a mulher misteriosa retratada no mais famoso quadro de Leonardo da Vinci reconfigura-se em uma constante no desenho de Plà da página

47. Apesar de estarmos diante de uma personagem fictícia em BC, os traços faciais ambíguos e observadores de *Mona Lisa* estão estranhamente presentes nesse rosto da prostituta sem nome. Plà, mesmo com o uso de outras técnicas de pintura e sem a presença de quase todo o colo da mulher e de seus braços e mãos (como aparecem na *Mona Lisa*), pintou para seus leitores aqui um rosto enigmático, mas que ainda carrega as características da sua mulher sem nome (com o olho direito queimado e o cabelo ruivo escuro do lado esquerdo da face).

Conseguimos observar o jogo entre luz e sombras que há entre a cor de seu rosto e a mecha de seus cabelos, enquanto olhamos a cicatriz do olho queimado e apenas um círculo preto representando o olho são. Didac Plà ainda se utiliza de alguns traços mais crus do desenho, mas também conseguimos ver pequenos traços que passam pelo seu rosto, aparecendo como “imperfeições” da pintura, ou “estragos” do desenho, mas foram postos ali de forma deliberada.

Assim como acontece em vários momentos do romance gráfico, a voz narrativa dos recordatórios correspondentes à imagem não está conectada diretamente ao rosto representado (ou seja, não há redundância entre imagem e palavra). Aqui, a voz narrativa torna-se fundamental para revelar o estado de espírito da personagem, palavras que, em conjunto com a imagem, criam um clima narrativo surrealista (a presença dos corvos no interior de seu corpo e a visão da morte), de sofrimento físico (os chiados da corda, dos corvos, da madeira e da escova) e autorreflexivo sobre a sua própria existência:

Quem dera você pudesse ouvir os CORVOS agora. Quem dera fosse o esvoaçar deles a enlouquecer você, em vez desse chiado maldito. Quem dera pudesse ouvi-los acima do som da madeira RANGENDO e da corda balançando.

Quem dera eles também abafassem o ruído da ESCOVA arrancando os cabelos alaranjados do lado esquerdo da sua cabeça. Quem dera você pudesse saber pelo som se já começaram a migrar pelo seu sangue. Quem dera o grasnido tomasse conta do quarto com mais insistência do que a MORTE ou a possibilidade de você ser a invenção da mente de alguém. Mas se você fosse produto da IMAGINAÇÃO de alguém, seria alguém muito distorcido (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 47).

Pela própria instabilidade que é gradativamente criada no decorrer da narrativa e a partir dessa voz, ao final, voltamos à indagação de se realmente houve uma reconfiguração de *Mona Lisa* nessa imagem. Algumas dessas reflexões serão retomadas mais adiante. Ainda tendo como pressuposto que os romances gráficos podem ser entendidos como esses textos

complexos e secundários sobre os quais Luciano Ponzio (2017) desenvolve em sua obra, é preciso também clarificarmos o fato de que essas afigurações se estabelecem

na relação do texto artístico com a representação da vida concreta, na tensão dialógica da forma artística com os conteúdos da vida, do valor artístico com os valores extra-artísticos. A *afiguração artística*, mesmo penetrando no interior da vida como ela é, apesar de todos os seus valores, fornece um ponto de vista externo a ela. Tal ponto de vista constitui a *alteridade* e especificidade da forma artística, a *alteridade* do ponto de vista do texto artístico, o seu “encontrar-se fora”, a sua “exotopia” (*vnenachodimost’* – BACHTIN) a respeito da vida representada (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 33).

Tanto os pensamentos de Viviane Alary (2018a, 2018b) quanto os de Luciano Ponzio (2017, 2019) coadunam com o que pretendemos dizer sobre o caráter de singularidade/alteridade e, por fim, a afiguração pictórica que um romance gráfico traz no tratamento de sua linguagem enquanto produtora de sentidos de alteridade para a obra. A esse ponto, cabe remeter-nos às palavras de Groensteen (2015) quando o crítico relembra os dizeres de Benveniste no início de seu livro, em que o linguista afirma que

As relações significantes da “linguagem” artística são descobertas no interior de uma composição. A arte aqui não é nada senão uma *obra de arte particular*, na qual o artista instaura livremente oposições e valores que ele manipula soberanamente [...] A significância da arte, então, não remete jamais a uma convenção identicamente recebida entre parceiros. É necessário descobrir a cada vez os termos, que são ilimitados em número, imprevisíveis por natureza, logo reinventados a cada obra e que, em suma, não podem ser fixados em uma instituição. (BENVENISTE *apud* GROENSTEEN, 2015, p. 12).

Quando Alary (2018a) fala sobre a característica de *interconotexto* de uma HQ, acredita que “a história em quadrinhos em geral tem uma faculdade bem particular [...] Eu a vejo como uma espécie de arte esponja que pode *absorver* qualquer tipo de substância que, moldada dentro de seu mundo, a enriquece” (ALARY, 2018a, p. 38-39, nossa tradução, nosso grifo)⁸⁵. Por apresentar essas características que fazem parte de sua própria natureza, novamente ela se aproxima das características do romance, aproximação que lhe acrescenta uma riqueza de referentes existentes em toda a cultura do presente, como a arte, a história, a

85 No original: “*La historieta en general tiene una facultad bien particular. Yo la veo como una especie de arte esponja que puede absorber cualquier tipo de sustancia que, moldeada dentro de su mundo, la enriquece*” (ALARY, 2018a, p. 38-39).

literatura, a filosofia, a ética etc. Quanto a essa característica, assim como já acontece com o romance verbal, as possibilidades tornam-se infinitas.

Quando encontramos romances gráficos dialógicos como *Berço de corvos* (2010), percebemos que não é o seu enredo que realmente importa tanto para a leitura quanto para a análise acadêmica, mas principalmente as suas “asperezas, embaralhamento, opacidades, funcionamentos contra-narrativos que requerem outra leitura [...] o interesse pela ficção é contrabalanceado, às vezes eclipsado, pelo interesse na temática e na forma” (ALARY, 2018b, nossa tradução)⁸⁶. Na próxima seção, poderemos desenvolver melhor as características de alteridade e singularidade como as expressões últimas das características dialógicas que descrevemos nessa parte do capítulo.

Além disso, BC não traz uma narrativa linguística funcional, com características apenas de didascália, ou um tempo cronológico linear, ao contrário, traz marcas de uma narração verbal literária bastante densa e complexa. Quando falamos anteriormente sobre as onomatopeias, os balões de fala e a técnica de letreiramento, e que as suas letras enquanto imagem podem ganhar sentidos nesse tipo de linguagem, em BC detectamos outra função nesse trato com a imagem da letra: Zaragoza já trouxe no seu conto original o uso de letras maiúsculas para várias palavras na voz do narrador em segunda pessoa. Na roteirização do RG, houve essa transposição semiótica de algumas palavras em maiúsculas e ficou a cargo de Dídac Plà realizar essa tarefa no RG.

Sobre essas questões de uso de palavras em quadrinhos, podemos citar o quadrinista Will Eisner (2010) para as nossas reflexões da *imagética romanesca*:

Pesquisas recentes mostram que a leitura de palavras é apenas um subconjunto de uma atividade humana mais ampla, que inclui a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações [...]. Na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais genérico – como uma forma de atividade de percepção. [...] A leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. [...] O letreiramento (manual ou eletrônico), tratado “graficamente” e a serviço da história, funciona como *uma extensão da imagem*.

[...]

As palavras são feitas de letras. Letras são símbolos elaborados a partir de

86 No original: “ [...] *des aspérités, des brouillages, des opacités, des fonctionnements dysnarratifs qui obligent à une autre lecture [...] l'intérêt porté à la fiction est contrebalancé, parfois éclipsé, par l'intérêt porté à la thématique et à la forme*” (ALARY, 2018b).

imagens que têm origem em formas comuns, objetos, posturas e outros fenômenos reconhecíveis. [...] Na arte dos quadrinhos, o estilo e a aplicação sutil de peso, ênfase e delineamento se combinam para evocar beleza e mensagem. As letras de um alfabeto escrito, quando executadas num estilo particular, contribuem para dar sentido. (EISNER, 2010, p. 4, 8-9)

Sabemos que as questões suscitadas na área da semiótica também estão pautadas por dúvidas, “se é a semiose que fundamenta a percepção ou se é a percepção que fundamenta a semiose (e, portanto, se a semiose fundamenta o pensamento e vice-versa)” (ECO, 1989, p. 12). A atitude da leitura de quadrinhos perpassa essas elucidações porque lida com palavras e imagens que, por si só, são entendidas como signos.

Sobre as letras em maiúscula por todo o romance gráfico BC (2010), a princípio o leitor tem a impressão de que os autores estão apenas enfatizando o uso dessas palavras pela voz narrativa (em segunda pessoa) para fins de maior atenção. Porém, com o decorrer das leituras analíticas que fizemos, podemos identificar que todas elas, quando se encontram em um mesmo recordatório, formam um campo semântico muito específico para cada composição imagética correspondente. Podemos tomar como exemplo a primeira página de BC (na página 06), na qual as palavras que estão grafadas em maiúsculas são as seguintes: i) CABELO, ii) ELETRICIDADE, iii) DISSE, iv) POVOADO, e v) SÉRIO. Em cada um dos recordatórios que trazem essas palavras, elas tornam-se chave de compreensão para todo o enunciado ali descrito e remetem-se a contextos de sentidos macro no romance gráfico. Dessa forma, nenhuma delas foram grafadas desta maneira sem um elo com os sentidos maiores da obra:



Figura 32 – Palavras em caixa alta em BC.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 6.

No trecho “Você escova o CABELO alaranjado que sai da metade sã do seu crânio, deixando que a escova penetre e deslize” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5), o sintagma “cabelo” (i) remete-se ao próprio ato que a mulher realiza quando o leitor visualiza a imagem nessa página (portanto, é uma das poucas passagens redundantes entre palavra e imagem no RG). Porém, esse ato de escovar os cabelos da protagonista, ou da presença marcante desse cabelo que está presente apenas no lado esquerdo de sua cabeça, têm um sentido maior na obra. A “metade sã do seu crânio” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5) faz alusão ao lado da sua cabeça que não sofreu com queimaduras feitas na sua infância e, para mais além, é o lado de seu próprio cognitivo que a ajuda estar viva para contar a sua história.

Segundo as palavras da morte com quem a protagonista dialoga pelo espelho: “Sua metade esquerda está se revelando quase imortal. [...] Tornou-se forte para compensar a sua parte morta. Está viva pelas duas” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 12). Esse jogo de contraposição entre a parte sã e a parte morta de sua cabeça serão muito desenvolvidas na obra, de tal forma que, em certo momento, veremos que um dos sentidos maiores de sua *imagética romanesca* estarão intrinsecamente ligados à existência de sua parte queimada, já que é esta parte a responsável pela memória do garoto em sua existência. Esses sentidos maiores serão desenvolvidos no próximo capítulo.

Sobre o sintagma “eletricidade” (ii) no trecho “alguns fios soltos vibram por um segundo no ar, por causa da ELETRICIDADE estática” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5), teremos poucas passagens a respeito disso na obra, mas detectamos que o seu sentido poderia estar ligado principalmente a um fato atordoante em vários momentos para a protagonista: o “chiado” que vem de dentro de seus ouvidos. Apesar dessa tênue ligação estar apenas realizada pelo ato da protagonista em escovar os seus cabelos e de “repetir o mesmo movimento várias vezes, ESCOVANDO de cima para baixo” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 17), além desse ato ser a representação de sua morte como “o retorno sem fim de um mesmo gesto” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 17), a autora decidiu grafá-la dessa maneira.

Em vários momentos, a protagonista relata que esse chiado em seus ouvidos (o qual remete-se ao som da corda pendurada no teto pela qual o garoto se suicidou) atormenta a sua existência, pelo menos do início até a metade do relato, mas aos poucos vai lhe trazendo um certo conforto muito peculiar e quase masoquista. Novamente aqui temos o remetimento à memória do garoto em sua existência e essas considerações serão importantes para o que trataremos no próximo capítulo:

“mas sem que o esvoaçar turve o doce MARTÍRIO do CHIADO que, agora, tem um novo significado: a lembrança, a afirmação de que o GAROTO bateu um dia na sua porta dizendo que iria se SUICIDAR” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 68).

O uso do verbo “disse” (iii), em caixa alta, no trecho “Você lembra de quando ele DISSE que vinha para se suicidar” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5), tem uma importância também muito calculada tanto para o recordatório do qual ele faz parte quanto para a construção da obra enquanto texto dialógico. O uso do verbo dizer nesse contexto remete-se à fala do personagem, o garoto, quando ele chega no quarto onde a mulher provavelmente já recebera outros clientes.

A ênfase para as falas do garoto “Vou me matar. Vim aqui para me matar. Não quero morrer sozinho” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5) na mesma página são importantes para a contraposição de sentimentos entre os dois no decorrer da história e um pouco de cinismo e de dissimulação desses sentimentos traduzida na voz narrativa em segunda pessoa. O fato é que essas declarações do garoto são resgatadas várias vezes por ele para que haja a construção imaginária de um “muro” que separe a aproximação interpessoal inevitável entre ele e a prostituta. Nesse caso, o uso desse verbo em caixa alta é uma tentativa do garoto em se

proteger de qualquer ligação sentimental que venha a fazer-lhe desistir de seu propósito inicial.

Enquanto texto dialógico, no decorrer da narrativa, o leitor vai presenciando que os dois estão mais envolvidos sentimentalmente do que eles mesmos cumprem admitir, com a exceção da protagonista sem nome que, algumas vezes, enquanto o garoto ainda está vivo ali com ela, e principalmente após o ato suicida daquele, vai deixando transparecer essa ligação que já havia sido criada entre eles. O verbo “dizer”, então, é uma lembrança que ela utiliza como gatilho de proteção aos seus sentimentos, pois rememora o fato de que ele não a havia procurado (ao menos pela sua intenção inicial) para uma relação sentimental, para um possível futuro juntos, mas para o que ele declarara desde o primeiro dia: o suicídio. Muitas das contaminações dialógicas da obra foram construídas por meio dos diálogos travados entre os dois a partir desse objetivo inicial do garoto.

E dentro do mesmo raciocínio para o verbo “dizer” está também a última palavra em caixa alta dessa página, a palavra “sério” (v) do trecho “Você nunca levou a SÉRIO as ameaças dele, quando chegou e disse: ‘vou me matar’, ‘vim aqui para me matar’, ‘não quero morrer sozinho’” (ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 5). Tudo isso revela mais claramente o fato de que ela já nutria alguma esperança em fazer o garoto mudar de ideia quanto às suas intenções suicidas.

E temos a palavra “povoado” (iv) do trecho “O quarto era alugado, não muito grande, e cheirava a decrepitude, como todos os quartos desse lugar que você chama de cidade em vez de POVOADO” (ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p.5). A importância dessa palavra está ligada diretamente às aparições e alusões ao Dom Quixote de La Mancha no RG. No enunciado original, a voz narrativa deixa explícita a escolha de palavras pela protagonista em “desse lugar que você chama de cidade em vez de POVOADO” (ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 6). Essa ligação aparece já na próxima página de BC, em que a voz narrativa em segunda pessoa afirma que “Dizem que certa vez isso que você chama de cidade acolheu um LOUCO. Mas você não leu esse LIVRO” (ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 7) e, logo abaixo, temos a figura de Quixote sobre o seu Rocinante diante dos moinhos/gigantes e algumas alusões escritas exatamente a essa aventura do cavaleiro andante.

Essa primeira aparição do cavaleiro é apenas a primeira diante de várias outras conjecturas a seu respeito que vão sendo feitas ao longo da narrativa, e acreditamos que essa

ênfase do espaço faz parte do próprio construto narrativo e imaginário de BC. Ao longo da leitura, o leitor também é transportado para um centro de realismo mágico desencadeado por essas constantes referências à figura de Quixote, em que tanto os personagens principais quanto Dom Quixote e Sancho Pança tentam fugir de toda a dor daquela existência por meio de sonhos e fantasias. Além disso, também constatamos que há a presença da estratégia narrativa de reinvenção de suas estórias tanto em BC quanto em Quixote. Essas conjecturações também farão parte da nossa análise no próximo capítulo quando exemplificaremos a *imagética romanesca* nessa obra gráfica.

Enfim, os acometimentos imagéticos para a palavra escrita em BC, sempre interligados a um campo semântico de microestrutura (os sentidos dentro do próprio recordatório ou da composição imagética que lhe corresponde) e de macroestrutura (os grandes sentidos da obra por inteiro), vão se repetir por todas as páginas do RG. Escolhemos essa página como exemplo porque foi uma das que mais trouxeram contribuições de entendimentos macroestruturais de BC.

Outro apontamento que é feito no formato dos balões de fala na obra é a diferenciação entre a fala do garoto e a da mulher, em que a da protagonista é representada em forma oval e a do garoto em forma retangular. Essa diferenciação tornou-se importante em várias passagens, em que apenas uma das personagens está visível no quadro desenhado, mas a sua fala aparece nesses formatos. Quanto ao letreiramento das falas de todas as personagens, estão todas grafadas da mesma maneira do começo até o fim da narrativa, quase que sem nenhuma expressividade (e essa ausência será relevante para as análises nas próximas seções). Em termos estéticos, isso denota uma equidade de representação nas vozes das personagens que o autor-criador deixou transparecer.

Na imagem abaixo, é possível vermos que a mulher e o garoto não aparecem visualmente no quadro retratado em página inteira, mas distinguimos as suas vozes pelos balões de fala em forma retangular – que se remetem ao garoto, enquanto os ovais referem-se à mulher. Veremos essa constância em toda a narrativa:



Figura 33 – Falas do garoto em balões retangulares e falas da protagonista em balões ovais.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 26.

O trabalho do letreiramento aparece apenas para diferenciar as vozes das personagens e a estranha voz do narrador: as das personagens aparecem grafadas de maneira mais rústica – como se tivessem sido feitas à mão e um pouco menores, enquanto a do narrador traz aspectos de uma tipografia mais gráfica ou feita por uma máquina e maior. A questão do tamanho na representação dessas letras vai corroborar na percepção de que a voz do narrador causa uma certa dominação quanto às vozes das outras personagens, mas principalmente no subjugo das percepções da protagonista.

E isso ocorre porque as afirmações do narrador apresentam-se muito similares à voz da morte, que é aquela que conversa diretamente com a mulher, as quais, nesses diálogos estão sempre com visões contrapostas sobre os acontecimentos da narrativa. Na figura abaixo, percebemos a diferença no letreiramento da voz narrativa e das duas personagens representadas, a mulher e a morte (as duas com o mesmo formato do balão de fala):

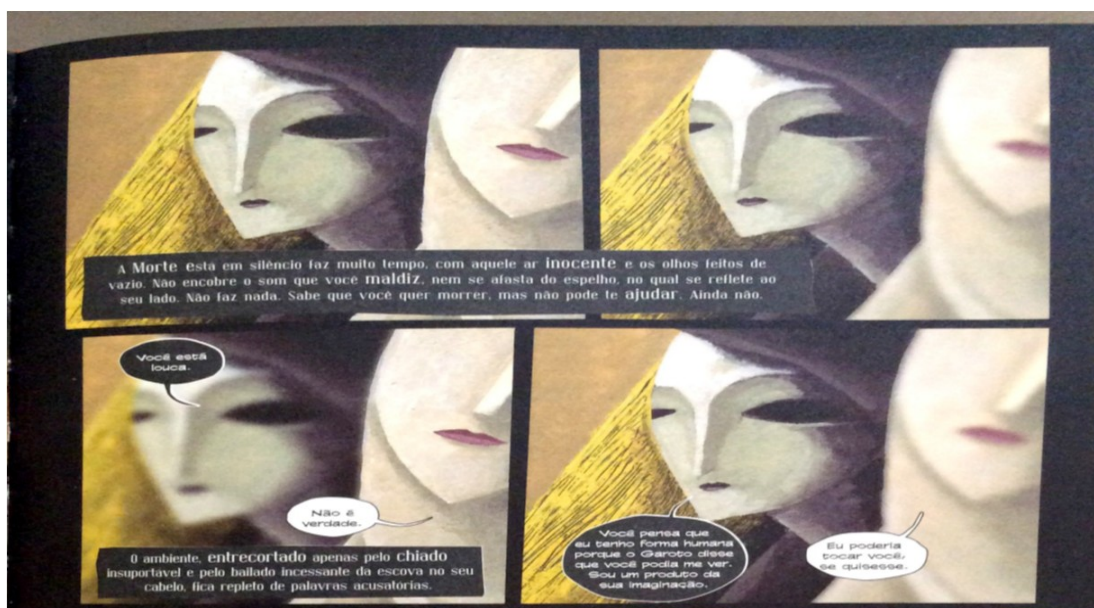


Figura 34 – Diferenças no letreiramento da voz narrativa em 2ª pessoa, da morte e da mulher.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 27.

As afirmações e conclusões a que chegaremos por meio do estabelecimento de sua *imagética romanesca* estão quase todos pontuados nesses certames de sua palavra escrita. Então o questionamento que surge nesse momento poderia ser o seguinte: se os sentidos maiores de BC estão já pontuados pela sua narrativa escrita, qual seria a utilidade de estabelecermos o rol de sentidos de sua *imagética romanesca*? Responderemos em parte a essa questão na próxima seção a partir de uma visualização geral dos elementos imagéticos/plásticos de Berço de corvos (2010).

Porém, a primeira resposta que podemos dar a esse questionamento está nos entendimentos de Thierry Groensteen (2015), quando o estudioso afirma que a potencialidade da linguagem dos quadrinhos está exatamente em suas *imagens narrativas* e, prioritariamente aqui, a escrita realmente é um elemento subjacente às imagens narrativas de um RG. A explicação para isso estaria no fato de que podemos encontrar romances gráficos com características de literariedade, e mesmo quadrinhos típicos, compostos apenas por imagens e sem nenhuma palavra, mas o contrário não poderia acontecer. Isso poderia acontecer com vários outros elementos plásticos de um RG, ou seja, estarem ou não presentes nessa mídia, mas as imagens narrativas são realmente o seu elemento substancial de existência enquanto gênero (atrelado a outros preceitos já elencados aqui).

No caso de *Berço de corvos*, a presença da escrita e as suas características tanto verbais quanto imagéticas não interferem nos sentidos nem mesmo na estrutura da obra.

A segunda está atrelada à primeira resposta, mas aqui nos remete diretamente aos entendimentos bakhtinianos para os estudos de linguagem de obras de arte literária verbal. Bakhtin e O Círculo conceituavam o Grande Romance como aquele que pudesse estabelecer uma relação íntima e profícua entre os seus elementos constituintes. Além disso, essa relação deveria acontecer de tal forma que o objeto de arte, além do seu aspecto ético intrínseco, também seria criador de alteridade e de singularidade por meio dessa relação dialógica. Um desses constituintes do romance verbal é o conceito de cronotopo, que Bakhtin inaugura em seus escritos do livro *Questões de literatura e de estética* (2010), já muito bem conhecidos pelos estudiosos da crítica dialógica em todo o mundo.

Dessa forma, quando entendemos o RG a partir de seu constituinte mais fundamental, as imagens narrativas, devemos também pensar em tudo o que pode estar atrelado a essa constituição de linguagem verbo-visual que já faz parte dele. As imagens narrativas não se constroem isoladas dentro da realidade de um romance gráfico estabelecido, mas estão constantemente em diálogo com seus outros componentes presentes ali, sejam plásticos ou linguísticos, para que o leitor ou o crítico tenham em mãos aquela existência de obra de arte. Essas relações dialógicas que acontecem em um RG (que ousamos denominar aqui de *imagética romanesca*), as quais são muito particulares também a mídias que trazem em sua natureza o potencial de hibridização com outras linguagens (as quais sejam narrativas por natureza), também podem criar alteridade e, particularmente no caso dos RGs, essa alteridade pode ser chamada de afiguração pictórica, segundo Luciano Ponzio (2017).

Particularmente sobre BC, suas imagens narrativas edificam-se dessa forma não somente por existirem únicas ali, mas estabelecem-se principalmente para a criação dos sentidos únicos desta obra por meio das relações dialógicas que estão trabalhando internamente ao seu discurso, ou seja, pela sua *imagética romanesca*, e externamente, pela sua exotopia.

Em se falando das composições imagéticas de Dídac Plà e sobre a singularidade e densidade de seus feitos, BC também não se compõe de desenhos apenas figurativos, em que as suas representações estão ali apenas para que o leitor consiga identificar personagens, lugares e objetos em uma determinada história. De acordo que adentramos na leitura do RG,

conseguimos visualizar o que Plà realmente quis retratar em suas composições imagéticas: toda a complexidade da história gráfica que está sendo narrada, complexidade que não se apresenta exclusivamente pelo fator linguístico, mas também pelo trato expressivo que ele deu às imagens do RG.

As primeiras impressões de suas imagens são que os traços utilizados para se desenhar todo o cenário, com objetos, personagens e ambientes, não têm uma definição muito concluída, ou seja, em vez de usar mais traços para definir os espaços de existências de personagens, por exemplo, Plà decidiu por usar mais o contraste de claro-escuro, em que o escuro é o tom predominante em todo o RG. Quando há o uso desses traços para essas delimitações, estes são tomados por angulosidades, contingências (vários traçados juntos para formar sombreamentos) e cores muito ocre, quase todas contaminadas pelo preto (mas não misturadas ao ponto de se transformarem em outra cor).

Em muitas passagens do RG, o pintor espanhol optou por não utilizar os quadros tão típicos das HQs, nem mesmo as sarjetas, e nestas o leitor vê-se tomado por uma escuridão convidativa que se mistura constantemente a outras cores do ambiente retratado, em que tanto a leitura das imagens quanto dos recordatórios necessitam muito da contribuição ativa do leitor em decifrar a sequência de sua leitura.

Sobre o preto e todos os tons de ocre em BC, o que pode ser acrescentado é que

“As *sensações visuais acromáticas* são aquelas que têm apenas a dimensão da luminosidade. Elas não são cores. Incluem-se todas as tonalidades entre o branco e o preto, isto é, o *cinza-claro*, o *cinza* e o *cinza-escuro*, formando a chamada *escala acromática* com a variação de luminosidade que se efetua com sucessão de espaços regulares e contínuos (escala de cinza). O branco e o preto não existem no espectro solar. A cor branca é a síntese aditiva de todas as cores, e a cor preta, o resultado da síntese subtrativa, isto é, a superposição de pigmentos coloridos”. (FARINA, 2006, p. 62-63).

Partindo disso, é possível detectar dois tipos de composição nessas imagens: algumas delas são totalmente tomadas pelas cores descritas anteriormente, enquanto outras são apenas esboçadas em preto-e-branco. Aquelas que estão tomadas por essas cores carregadas, estão plenas de detalhes como consequência do exímio trabalho do pintor espanhol. As outras trazem impressões e marcas do desenhista gráfico, como se fossem apenas esboços em lápis preto para uma futura colorificação do ambiente e das personagens. Tanto um quanto o outro foram trabalhados por Dídac Plà para que contribuíssem para os sentidos metafóricos dos relatos de violência da vida tanto da mulher quanto do garoto.



Figura 35 – Página em preto-e-branco de BC. Fonte: Zaragoza Página colorida de BC.

Fonte: Zaragoza & Plà, p. 57

Há tantos detalhes nos desenhos do pintor espanhol que a sensação do leitor é de como se estivéssemos diante de várias pinturas eximamente projetadas, encadeadas e encadernadas para se contar a história de BC. Nesse sentido, não encontramos homogeneidade, nem mesmo representações caricaturais (as quais são muito encontradas em HQs típicas) na caracterização pictural seja das personagens, dos objetos ou dos lugares retratados por Plà. O retrato visual é de que cada imagem traz em sua composição marcas de pinceladas como se fossem únicas no todo da obra. Uma observação atenta presta-nos a dizer que cada mistura de tintas para a sua colorificação, cada traço para a representação de algo são cheios de inventividade e criatividade do pintor. Ou seja, há uma complexidade e singularidade latentes no trabalho imagético que foi feito por Dídac Plà em BC.

Junte-se a isso a impressão opressiva dessas páginas quase todas escuras, enquanto o relato acontece acerca das violências sofridas pela mulher desde a sua infância até sua idade adulta como prostituta, a desilusão existencial do garoto (que contracenava com ela por meio de

diálogos infindos), a aparição da morte no espelho e o sofrimento da protagonista após o suicídio do garoto. É perceptível ao leitor que a junção da escrita de Zaragoza e das composições imagéticas de Plà fazem de *Berço de corvos* (2010) um romance gráfico exemplar em densidade nos nossos dias.

Para os encaminhamentos desta tese, além disso, BC tornou-se a obra gráfica que mais se destacou quando falamos de relações dialógicas prementes do discurso narrativo imagético de um romance gráfico dos últimos trinta anos. Mesmo ainda de maneira intuitiva, o leitor que se presta a uma leitura mais comprometida e abismal consegue perceber que tanto o verbal quanto o imagético estão muito bem entrelaçados aqui. Quanto aos sentidos que a obra está construindo por meio da sua leitura multimodal, essas impressões de leitura são o caminho que nos farão entender o termo *imagética romanesca* que propomos aqui.

Nesse sentido, podemos afirmar que todo o discurso narrativo imagético de BC está sendo trabalhado estilisticamente para a construção dos sentidos maiores na obra. Os traços aplicados aos desenhos surgem como rabiscos fortes em alguns momentos, em outros mais finos, mas todos eles se assemelham a rascunhos de imagens pré-finalização de um trabalho por motivos muito bem calculados pelos autores. Pelo nível gráfico, podemos observar que os efeitos dos traços estão concentrados em alguns pontos para fazer o sombreamento, ou mesmo para marcar as angulosidades dos contornos das formas, enquanto a presença do desenhista gráfico vai deixando suas marcas como se fossem a gênese do seu processo de criação: efeitos de traços, rascunhos, pinceladas de lápis e esfregas. Por essa análise geral da estética de BC, que se torna um espaço importante da literariedade iconotextual, já podemos apreender um pequeno jogo entre a norma (que seriam imagens mais representativas e sem marcas da gênese do processo do desenho final) e a transgressão das formas listadas aqui (ALARY, 2018b).

Nesta seção, pudemos perceber que a *imagética romanesca* explica satisfatoriamente a composição de seu discurso em termos dialógicos, mas ainda fica o questionamento se o termo poderia ser empregado como recurso de análise para os mesmos objetos de pesquisa. Para tal finalidade, a última seção será desenvolvida a partir da demonstração de alguns entendimentos por meio de romances gráficos escolhidos para essas pequenas demonstrações de características de literariedade iconotextual. Enfim, para que possamos demonstrar a possibilidade do caminho analítico que a *imagética romanesca* nos propõe, precisamos também revelar o caráter de literariedade e de densidade que existe em muitos RGs da

atualidade, e como podemos abstrair-lhes os sentidos de alteridade a partir de sua *imagética romanesca* latente.

2.5. A *imagética romanesca* como leitura para alguns romances gráficos da atualidade

Demonstraremos nesta seção alguns exemplos de romances gráficos, localizados nos últimos anos, que podem ser analisados pela perspectiva da *imagética romanesca*, ou seja, de uma dialogia promovida pelos seus elementos plásticos e verbais. É preciso deixar claro que essas análises demonstrativas de dialogia pictórica nessas obras possuem o objetivo de prescrevermos como a *imagética romanesca* está manifestando-se nas obras que apresentaremos.

Uma análise com todos os quesitos que a crítica dialógica prescreve para a análise de seus objetos não seria possível para apenas uma pesquisa de doutoramento ao considerarmos mais de uma obra de arte. Sabemos que cada uma delas, enquanto obras com fatores dialógicos e com suas leis internas de organização narrativa, exigem do pesquisador um percurso muito particular e com vários outros critérios. Por esse motivo, a terceira parte de nossa pesquisa estará dedicada a uma análise completa do romance gráfico *Berço de Corvos* (2010) pela perspectiva da crítica dialógica e visando a detecção de sua *imagética romanesca*.

Tratamos anteriormente do fato de que a *imagética romanesca* manifesta-se fortemente tanto por meio dos elementos mínimos do desenho quanto pelos elementos que compõem uma HQ. Os elementos mínimos do desenho e os da HQ possuem uma capacidade expressiva própria, os quais, nesta tese, vão aparecer conjuntamente à característica romanesca de todo romance gráfico dialógico. Para comprovarmos toda essa capacidade em romances gráficos, começaremos por artistas que se utilizaram da técnica P&B em seus desenhos, primeiramente. Admitimos que há uma lista imensa de quadrinistas já conhecidos no Ocidente e outros (tanto do passado quanto do momento atual) ainda pouco conhecidos do grande público (apesar de alguns deles já possuírem alguns prêmios importantes por algumas de suas obras).

Começemos por dois romances gráficos P&B brasileiros, em que um deles foi produzido por um artista já bastante conhecido no Brasil, o Jô Oliveira com seu *Guerra do Reino Divino* (2001), e outros que ainda estão sendo reconhecidos por seus trabalhos nos

últimos anos, mais conhecidos dentro do círculo de leitores, especialistas e entusiastas de quadrinhos, como Janaína de Luna e Pedro Cobiaco com a obra *Cais* (2016).

- ***Cais* de Janaína de Luna e Pedro Cobiaco**

Janaína de Luna é a editora-chefe e proprietária da Mino Editora, a qual foi criada em 2014. A editora tem ganhado destaque, entre outras nos últimos anos, pela alta qualidade gráfica e artísticas das suas produções, principalmente porque, desde seu surgimento, aprimorou-se no lançamento de obras que permeavam pela sua qualidade visual e que estavam mais à margem do mercado de quadrinhos. O formato “luxuoso” das obras de autores nacionais veio aprimorando-se para que hoje um belíssimo romance gráfico como *Cais*, de autoria sua e do desenhista Pedro Cobiaco, chegasse às mãos do leitor. Segundo uma entrevista dada pela artista (VITRAL, 2016), a autora relata-nos o seguinte sobre o projeto da obra que analisaremos:

Eu estava trabalhando em um projeto grande com o Pedro, chamado *Diana*. É um livro que nem sabemos mais se vai sair⁸⁷, talvez fique para 2017, ele é maior, tem cento e poucas páginas. Acordei um dia de madrugada e estava com algumas questões pra [sic] entender essa personagem e resolvi escrever um monólogo dela, ela contando algumas coisas pra uma pessoa. Aí o Pedro viu, gostou e achou que dava um quadrinho. O texto da HQ é todo de fluxo, sempre ela falando, é bem livre e onírico (VITRAL, 2016).

Pedro Cobiaco é filho do quadrinista Fabio Cobiaco e começou muito cedo a desenhar a partir das influências do pai. Sua primeira obra foi feita de forma independente em 2013, *Harmatã*, e logo no ano seguinte foi republicada pela editora Minos. No ano de 2014, ganhou o 26º troféu HQ Mix de Novo talento (roteirista), além do prêmio Grampo de Ouro em 2015 como Melhor Quadrinho Brasileiro pela sua obra longa *Aventuras na Ilha do Tesouro*. Ainda no ano de 2015 tornou-se o quadrinista destaque da *Comic Con Experience*. O artista faz parte do grupo de jovens desenhistas brasileiros promissores em quadrinhos e sua estilística comporta algumas experimentações da linguagem dos quadrinhos. Atualmente já publicou outras obras, como *Dentes de elefante*, *Lila*, *Diana*, entre outras, além de ter participado como professor do projeto *Narrativas Periféricas*.

O romance gráfico *Cais* (2016) traz constantes linhas sinuosas e a predominância de hachuras nos desenhos, em que presenciamos uma voz narrativa em primeira pessoa falando

87 O romance gráfico *Diana* foi publicado pela editora Mino no ano de 2016.

de si mesma como parte de um casal em uma relação misteriosa e quase intensa, perpassada por um certo lirismo: “Quando eu era menina, acreditava que se eu fechasse bem os olhos enquanto boiava e prestasse atenção naquela água fria que envolvia [sic] eu inteira talvez eu pudesse derreter todinha e junto com o rio perder-me” (LUNA; COBIACO, 2016, páginas de abertura).

A primeira dialogia entre os elementos que compõem o romance gráfico encontra-se nestas duas primeiras páginas do RG, em que visualizamos o preto na cor de fundo como a representação das águas do rio e que, assim como os animais ali apresentados (um peixe e um caranguejo), as ondas da água estão tomadas por estas linhas sinuosas, e o desenho das letras parece também ter sido tomado por esse lento movimento de vai-e-vem sinuoso das águas. É perceptível desde as primeiras páginas que o tempo da narrativa é mais lento e segue toda a movimentação das águas de um rio.

Assim como todo o cenário e a mulher retratada deixam-se “perder” pelas linhas voluptuosas do rio por todos os quadros de imagens, até mesmo as palavras seguem essa mesma regra visual. Nesse sentido, tudo que ali se apresenta como imagem “torna-se” parte do rio, seguindo sua fluidez e o seu ritmo em todas as instâncias dos elementos de uma HQ, ou seja, em suas imagens narrativas e na cadência da voz narrativa em primeira pessoa tomada por tons de lirismo. A partir dessas representações de sentido entre imagens e palavras para mostrarem uma narrativa imagética quase que inteiramente “submersa” pelo ritmo das águas de um rio, o que se segue é uma metáfora visual complexa compreendida somente por meio da leitura sígnica dos elementos apresentados no início da obra. A dialogia entre a fluidez dos diálogos entre as duas personagens, da lírica de Janaína de Luna, e os desenhos sinuosos de Pedro Cobiaco são de uma bela criatividade e sintonia.



A imagem quase surrealista de uma mão sobreposta às águas, em formato de concha, segurando essa mesma água e deixando-a, inevitavelmente e contra sua predisposição, escorrer entre os dedos, mostra uma vontade subjetiva de estar contida em um espaço suspenso e seguro (como essa mão em forma de concha, quase uma proteção). Porém, as águas de um rio têm suas próprias vontades e não podem ser contidas. Concretiza-se esse desejo em uma impossibilidade eterna, pois a liquidez da água sempre escorrerá dessas mãos e “perder-se-á” no fio narrativo da história contada em *Cais* (2016).

Essa metáfora visual apresenta-se como a primeira afiguração pictórica produzida pela *imagética romanesca* de *Cais* (2016), já que traz um dos contextos mais macroestruturais (a imagem maior) para o entendimento dos sentidos nesse romance gráfico. Tanto as personagens quanto as ações que as rodeiam estão sendo construídas por meio da metáfora das águas de um rio. O leitor constantemente é levado a esses ritmos de leitura e ao lirismo da voz narrativa enquanto se debruça nas imagens de tracejados quase grosseiros dos artistas que assinam a autoria da obra. Então, percebemos que as forças da sua *imagética romanesca* produzirão outros sentidos que estão intimamente ligados ao que traçamos aqui de maneira bem generalizada.

- ***Guerra do Reino Divino de Jô Oliveira***

O artista gráfico brasileiro Jô Oliveira, formado em Artes Gráficas pela Academia Húngara de Artes Aplicadas (entre os anos de 1969 e 1975) e aluno da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, publicou quadrinhos no Brasil, Argentina, Itália, Grécia, França, Alemanha entre outros países. Os seus primeiros trabalhos foram publicados na Itália, nos anos setenta, e o seu livro *A guerra do Reino Divino* foi publicado primeiramente nesse país na mais importante revista de publicação de quadrinhos da Europa, a *Alter Linus* (outros livros seus também foram publicados pela revista). Aqui no Brasil, a obra foi publicada no ano posterior, em 1976, pela editora Codecri, que fazia parte do periódico *O Pasquim* (MAGALHÃES, 2006). Em 2001, a editora Hedra oferece-nos a sua republicação.

Logo que retornou ao Brasil, por vários anos ilustrou selos para os Correios, escreveu livros didáticos e infanto-juvenis, além de ter tido uma carreira no setor público de Brasília. No ano de 2004 recebeu o 16º Troféu HQ Mix como Grande Mestre e, em 2009, foi convidado para participar do álbum MSP 50 (projeto que reuniu cinquenta artistas, em quatro livros, para fazerem releituras dos personagens do autor Maurício de Sousa, em homenagem

aos seus cinquenta anos de carreira). Além de toda essa frutífera carreira, um de seus trabalhos já fez parte até de enredo de carnaval da escola de samba Lins Imperial. O autor sempre declarou que as suas influências estão na xilogravura das capas dos folhetos de cordel, no mamulengo, nos bonecos do Vitalino além de diversas manifestações folclóricas brasileiras (MAGALHÃES, 2006).

O romance gráfico de Jô Oliveira, *Guerra do Reino Divino* (2001), já traz ao leitor três relatos (“A guerra do Reino Divino”, “O massacre da Pedra Encantada” e “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”) em que fatos históricos e ficção estão fundidos para falar das chamadas guerras “santas”, ocorridas sob o cenário do deserto nordestino e como protagonista uma população fortemente religiosa, corajosa na luta pela vida e tomada pela carência de água em toda a região. Como fundamento principal, o autor apresenta rapidamente o rei D. Sebastião (no ano de 1578 em Portugal) e a batalha em África, nesse mesmo ano, que resultou na sua morte e no desaparecimento de seu corpo.

Desse fato, é criada uma crença entre o seu povo mais religioso de que o rei não teria morrido nessa batalha, mas, ao contrário, voltaria de lá triunfante e, tomado em armas e forças sobrenaturais (ainda em uma crença religiosa baseada na Bíblia), vingaria aqueles que ainda o tomavam como rei. Os relatos desse romance gráfico foram todos construídos em torno dessa crença popular que surgiu em Portugal e ganhou uma sobrevida em nosso país, principalmente no nordeste brasileiro de forma mais geral. A esses relatos de crença religiosa, Jô Oliveira mostra ao leitor o sofrimento dessa população por viver numa região seca do país, a pobreza financeira e toda a violência que permeia aquela região nas guerras por terra e sobrevivência, o que toma corpo nas personagens de padre Cícero Romão Batista (conhecido pelo seu protagonismo na Guerra de Canudos) e de Lampião (o rei do cangaço, ou Virgulino Ferreira da Silva).

À parte de toda a polêmica que suscita a menção dessas duas personagens da história brasileira, percebemos que o tracejado de Jô é conhecido pelos seus leitores e demonstra a sua assumida paixão pelo uso da xilogravura dos cordeis a qualquer outra técnica de desenho (PENTEADO et al., 2004). A temática dos contos populares também não é novidade em suas obras, mas *Guerra do Reino Divino* traz preciosas contribuições para a nossa pesquisa: o uso da xilogravura nos seus desenhos aqui remete-nos também às próprias origens medievais desse tipo de desenho (COSTELLA, 2003). Isso significa que o desenho medieval da xilogravura está diretamente ligado à história medieval do rei D. Sebastião que motiva todos

os relatos nessa obra, como uma grande metáfora, na forma da sua *imagética romanesca*, que liga as origens da xilogravura com a história original desse mito do rei português.

Dessa forma, à maneira em que a religião no Medievalismo regia a vida da maioria da população, assim também vemos essa população sendo regida pela crença religiosa e mítica da volta de um personagem do século XVI, com fins já vaticinados de muito sofrimento, violência e morte para o povo dessa região do nosso país. O uso do P&B trouxe ainda mais tragicidade às parcas alegrias e grandes agruras dessa população.

Dessa forma, o artista consegue mostrar ao leitor que a tragicidade das histórias contadas ali está além de uma representação do povo nordestino, e que os traços fortemente hachurados da xilogravura remetem-se também ao medieval das origens europeias tanto da crença do povo retratado quanto do próprio estilo de desenho, a xilogravura. Os traços fortes da xilogravura traduzem, em um mesmo gesto, a força física e de espírito, ou mesmo a tragicidade da história de vida daquele povo.

E toda essa fortaleza e tragicidade contam histórias quase mágicas, em um tempo em que a magia poderia ser incorporada à vida das pessoas, como realmente aconteceu no período medieval no Ocidente (em casos extremos). A *imagética romanesca* está traduzida, então, nesses entendimentos entrelaçados promovidos tanto pelo imagético quanto pelo verbal narrado ali. Nesse sentido, a xilogravura enquanto estilo de desenho ressignifica-se como a maior afiguração pictórica da obra, tornando-se a outra dela mesma nessa obra magnífica de Jô Oliveira.

Apesar de trazerem temáticas distintas, *Cais* (2016) e *A guerra do Reino Divino* (2001) aproximam-se pelo uso expressivo das suas linhas e traços nos desenhos retratados. Enquanto pelos recordatórios de *Cais*, o leitor depara-se com uma narrativa quase poética, um texto fluido, o outro romance gráfico fala de uma dura realidade brasileira, como o retrato da pobreza e de algumas guerras sanguinárias que também colheram vidas em um contexto de miséria extrema no nosso sertão nordestino. O que une essas duas obras são o uso expressivo de suas imagens em prol da construção dos sentidos do texto, em uma relação interna da sua linguagem por meio do fenômeno da *imagética romanesca*.

- A Trilogia da Margem de Suzy Lee

A artista sul-coreana Suzy Lee, com muitos de seus trabalhos reconhecidos mundialmente, demonstra-nos que, mesmo em histórias consideradas infantis, encontramos marcas de literariedade iconotextual e até mesmo de densidade no conteúdo retratado, o que pode levar-nos à *imagética romanesca*. Lee tem sua origem em Seul (Coreia do Sul), concluindo seu curso de pintura no país, mas logo migrou para Londres para uma pós-graduação na *Camberwell College of Art* e atualmente reside em Cingapura.

Além de seus livros terem uma grande reputação internacional, sua carreira como ilustradora é carregada de premiações, como em: *The Black Bird* (exibido na Feira de Bolonha em 2005); *La Revanche des lapins* (prêmio de Livro Mais Bonito da Suíça em 2003); e a sua versão de *Alice no País das Maravilhas* (o qual foi incluído no *Artist's Book Collection*, da *Tate Britain*, em Londres); *Sombra* (indicação para o prêmio de Melhores Livros Infantis Ilustrados em 2010, pelo *The New York Times*); *Onda* (recebeu quatro indicações para o prêmio de Melhores Livros Infantis Ilustrados em 2008).

Sobre os três livros que citaremos aqui, Suzy Lee intitulou-os como livros-imagem em trilogia. A primeira delas foi *Espelho*, seguida de *Onda* e, dois anos após a publicação de *Sombra* (o último da trilogia), foi lançado um livro que fala mais especificamente sobre o processo criativo para a criação desses três e intitula a obra assim: *A trilogia da margem* (2012). Inicialmente, Lee não planejou que as suas obras fossem uma trilogia, tanto que “os primeiros dois livros foram publicados por editoras diferentes e, assim, antes da edição de *Sombra*, só eu mesma imaginava uma trilogia” (LEE, 2012, p. 65). Em entrevista feita ao jornal italiano *La Repubblica*, a autora faz declarações que corroboram algumas de nossas análises e acrescenta-nos algumas outras:

“Todos os elementos de um livro – as cores, a textura do papel, a forma – adicionam significado à história, independentemente do fato de que o autor o tenha planejado ou não. Se houver bastante espaço em branco, quer dizer que você tem espaço para respirar. O espaço da margem é onde sua imaginação cresce. Nisso, fui influenciada pela pintura tradicional coreana, na qual há mais espaços vazios que partes desenhadas. Os pintores coreanos pensavam que o espaço vazio fosse cheio de “nada”, em vez de simplesmente vazio. E com o tempo fiz uma outra grande descoberta: já que meus livros são principalmente sem palavras e as páginas têm muitos espaços em branco, os meus pequenos leitores adoram escrever as suas histórias entre as páginas.

Esse é um outro uso que se pode fazer dos espaços em branco!”

[...]

Em quais autores você mais se inspirou?

“Tudo o que aprendi nos livros ilustrados devo a uma miríade de autores. Não tenho um único mentor, mas entre meus mestres colocaria certamente Bruno Munari, John Burningham e Gabrielle Vincent. Munari me abriu os olhos para ver o livro como objeto físico, Burningham me ensinou como ver a fantasia e a realidade ao mesmo tempo e Vincent me mostrou como um desenho simples, mas poderoso, pode mexer com a cabeça das pessoas e criar uma bela história sem palavras” (ZAFFINO, 2019, nossa⁸⁸ tradução)⁸⁹.

Tratemos agora dessas três obras que podem ser consideradas como HQs mudas ou romances sem palavras. Outra característica que permeia as três é que elas são classificadas como livros da literatura infantil. A escolha dessas obras gráficas e mudas foi importante para promovermos uma reflexão a respeito do que se acredita quanto ao público de um romance gráfico: de que os romances gráficos, no geral, tratam de temas mais sérios e complexos direcionados apenas ao público adulto. Os livros de Suzy Lee realmente quebram com esse paradigma relacionado ao romance gráfico em geral.

Assim, os livros *Onda* (2008), *Espelho* (2009) e *Sombra* (2010) foram constituídos pela autora como os seus livros-imagem, terminologia que nos remete quase que imediatamente ao conceito de quadrinhos de Groensteen (2015), pois aqui as imagens, além de todos os seus elementos físicos enquanto livro-matéria, são as maiores responsáveis pela construção de sentidos complexos. Além disso, percebemos que Lee optou por utilizar as próprias páginas do livro como vinheta, ou seja, não há linhas nas páginas que demarcam o espaço das ações que serão representadas. A artista sul-coreana ainda foi além dos limites da página nesse projeto da sua “trilogia da margem” (outro termo que Lee usa para denominar as

88 Tradução gentilmente feita pelo amigo e mestrando Otávio Perroni (Literatura na Universidade de Brasília).

89 No original: “Tutti gli elementi di un libro — i colori, la trama della carta, la forma — aggiungono significato alla storia, indipendentemente dal fatto che l'autore l'abbia programmato o no. Se c'è abbastanza spazio bianco, vuol dire che hai spazio per respirare. Lo spazio a margine è dove cresce la tua immaginazione. In questo, sono stata influenzata dalla pittura tradizionale coreana dove ci sono più spazi vuoti che parti disegnate. I pittori coreani pensavano che lo spazio vuoto fosse pieno di "nulla", piuttosto che semplicemente vuoto. E con il tempo ho fatto un'altra grande scoperta: poiché i miei libri sono per lo più senza parole e le pagine hanno molti spazi bianchi, i miei piccoli lettori amano scrivere le loro storie tra le pagine. Questo è un altro uso che si può fare degli spazi bianchi!”. [...] A quali autori si è ispirata di più? “Tutto quel che ho imparato sui libri illustrati lo devo a una miriade di autori. Non ho un unico mentore, ma tra i miei maestri metterei sicuramente Bruno Munari, John Burningham e Gabrielle Vincent. Munari mi ha aperto gli occhi per vedere il libro come oggetto fisico, Burningham mi ha insegnato come vedere la fantasia e la realtà allo stesso tempo e Vincent mi ha mostrato come un disegno semplice ma potente può muovere le menti delle persone e creare una bella storia senza parole” (ZAFFINO, 2019).

três obras), já que todas as ações dos livros não estão circunspectas apenas a uma página, mas ocorrem pela interação ativa da página dupla.

Para que esse efeito dialógico entre as páginas pudesse ocorrer, a *margem* do livro foi transformada em um *espaço ativo da narrativa* nos três livros, pois, a partir dela, não somente a história é contada por meio da página dupla, mas também como uma só vinheta de ação: “cria-se um espaço literário imaginário com a utilização da margem” (ANDRADE, 2014, p. 60). A *imagética romanesca* nessas obras acontece todas da mesma forma, apesar de cada uma trazer a sua própria afiguração pictórica na representação da margem do livro: os sentidos narrativos são construídos por meio do diálogo entre os *elementos visuais/plásticos* das imagens e a *materialidade física* da margem dos livros.

Talvez a autora não se tenha atentado para o fato de que o título de seu livro sobre o seu processo criativo utilizado nas três obras (LEE, 2012) já carrega nele o caminho da sua *imagética romanesca* para as nossas reflexões: “trilogia da margem” significa que o aspecto físico de uma parte do livro foi transformado em sentido narrativo, o qual se conecta ao termo “o livro-imagem” que fala dos elementos plásticos das narrativas como signos carregados de sentidos. Mesmo assim, a autora nos declara o interesse de que “a motivação para criar um livro possa vir das condições de sua forma estrutural e não somente de temas literários” (LEE, 2012, p. 65).

Dessa forma, para Suzy Lee (2012),

as páginas duplas são dois espaços separados por uma margem, mas, ao ler, o leitor tende a ignorar a dobra central da encadernação. Há uma regra editorial implícita de que o artista do livro ilustrado deve evitar desenhar no centro das páginas duplas para não perturbar a leitura. [...] E se o livro fosse criado usando efetivamente esse ponto de encadernação? E se os componentes físicos do livro se tornassem parte da história? E se o próprio livro se tornasse parte da experiência de leitura? Essa é a ideia comum que vinculava os livros *Espelho*, *Onda* e *Sombra*. (LEE, 2012, p. 7, 9)

As suas afigurações pictóricas foram concretizadas pelo reuso da margem como espaço narrativo de significação, que se transformou em espelho e em “espaço de fuga” da personagem (como acontece em *Espelho*), em uma barreira física para as ondas do mar (como ocorre em *Onda*) e em uma separação subliminar entre o mundo do real e o da imaginação (ou das sombras, como houve em *Sombra*). Como Suzy Lee utiliza-se de uma parte física do livro como item narratológico, o qual participa da construção dos sentidos da obra de arte, os livros

de sua trilogia da margem também são considerados *livros-objeto* dentro dos estudos das artes visuais. Erroneamente o livro-objeto é colocado como infanto-juvenil, mas seu conceito atualmente “é, amiúde, entendido como um produto estético que se realiza por meio de manipulação” (D’ANGELO, 2013, p. 36) em toda a sua concretude de existência enquanto arte. A partir dessas considerações, percebemos que há toda uma literariedade iconotextual latente nessas obras que compõe a sua *imagética romanesca* do uso das margens como elemento de sentido narrativo.

- **Onda de Suzy Lee**

O livro-imagem *Onda* (2008) mostra uma mulher e sua filha em um dia de descanso e diversão solitária da menina na praia (sua interação dialógica está voltada para as ondas, enquanto as gaivotas a acompanham nessas interações com o mar). Já pela capa, o leitor é absorvido por imagens serenas de uma paisagem de mar aberto, com uma criança de costas em posição de ação descontraída, diante da paisagem com gaivotas voando pelo céu em branco. A suavidade do trabalho das cores azul claro e branco na representação das ondas pequenas que batem na areia perto da menina e do título naquele mesmo tom de azul das ondas lembram bastante a técnica da aquarela.



Figura 36 – Capa de Onda.

Fonte: LEE, 2008.

A tranquilidade da criança diante desse espaço aberto marítimo é passada não somente pela representação desses elementos, mas principalmente pela escolha da técnica aquarelada para o trabalho com as cores azul e branca tanto na representação de suas pinceladas quanto no título da obra enquanto imagem na capa. Dessa forma, o que se observa é que todos os elementos plásticos dessa imagem da capa estão envolvidos para a construção

de sentidos nessa obra: a suavidade e o descontrair de um dia passado na praia. Esse é um dos traços em que podemos determinar indícios da *imagética romanesca* no livro *Onda*.



Figura 37 – Margem como separação dos espaços narrativos em página dupla de Onda.

Fonte: LEE, 2008, s/p.

Mesmo se configurando como um diálogo sem palavras, a menina e as ondas do mar – cada uma em uma página do livro – travam diálogos significativos por meio de gestos e ações quase que intermediados pela margem. A margem do livro aqui inicia-se como apenas uma divisão entre o espaço narrativo em que a menina e as ondas habitam, mas, conforme a história segue, o leitor percebe que vai transformando-se em algo mais maleável, ou mais fluido: tanto as gaivotas quanto a mão da criança começam a “sumir” no espaço da margem. A partir daí, a história desenrola-se em uma progressiva interpenetração dos dois espaços: primeiro a menina “invade” o espaço que era destinado às ondas do mar (e assume a sua saudável atitude infantil do brincar); retorna ao seu espaço original diante da reação mais intimidadora das ondas (momento de conflito, o espaço da criatividade dialógica); e, como representante do clímax, as ondas “invadem” o outro espaço e quebram-se em êxtase tomando os dois espaços antes separados.



Figura 38 – Página dupla de Onda.

Fonte: LEE, 2008, s/p.

Nesse momento, a predominância da cor azul diante das folhas brancas da página dupla é significativa, pois será a constante até as últimas páginas da história. A menina “desaparece” nesse momento, mas logo retornará modificada como consequência dessa interação dialógica. As primeiras páginas do livro que se iniciaram por pinceladas borradas de cinza (antes mesmo do início da história), nesse ponto em diante vão colorir quase todos os brancos das páginas duplas (como todo o céu e os respingos de água na areia), o vestido da menina (que vai estar investido dessa cor até o final) e vão alcançar até mesmo as folhas de rosto ao final.

Dialogicamente, a consequência desses diálogos sem palavras concretiza-se na interpenetração dos espaços pela ocorrência da cor azul, na contaminação de consciências pelas percepções visuais no rosto da criança (pela alegria de seu sorriso) e nas conchas e em outros seres do mar que as ondas arremetem na areia diante da menina. A margem do livro não significa mais separação, mas é absorvida por essa relação dialógica criada entre a criança e o mar, em uma conclusão de equilíbrio com o uso da cor azul.

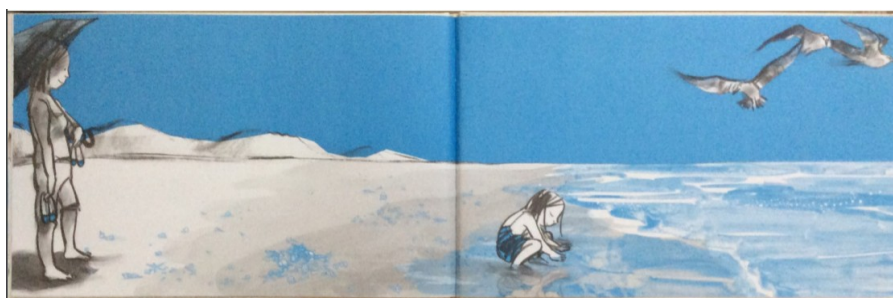


Figura 39 – Página dupla de Onda.

Fonte: LEE, 2008, s/p.

- ***Espelho* de Suzy Lee**

A ideia da autora para desenhar a sua obra *Espelho* (publicada originalmente em 2003) ocorreu-lhe logo depois de desenhar a sua versão de *Alice no País das Maravilhas* (da Corraini, 2002):

Métodos autorreferenciais como “sonho dentro do sonho” e “espelho dentro do espelho” potencialmente contêm regressão circular e autorreflexividade. Muitas ideias derivadas desta versão de *Alice* podem ser encontradas com frequência na trilogia.

[...]

No mundo simétrico no qual Alice perambulava, posicionei cada um dos

gêmeos em páginas separadas com a dobra central no meio, como se uma fosse o reflexo da outra. Ocorreu-me que uma página poderia ser a superfície reflexiva de um espelho.

Essa ideia foi concretizada simplesmente assim – *Espelho* foi concluído em uma única semana (LEE, 2012, p. 16, 17).

Quando falamos da temática do espelho, e das suas imagens refletidas enquanto signo possível de sentidos em narrativas literárias de forma geral, sabemos que “[...]excluí-los da categoria dos signos poderia levar-nos a definir melhor um signo (pelo menos por aquilo que ele não é)” (ECO, 1989, p. 11), apesar de que há uma interconexão quase circular entre os dois conceitos: “não saberíamos se começar pelos espelhos para definir os signos ou dos signos para definir os espelhos” (ECO, 1989, p. 11). Depois de várias reflexões e experimentações com a imagem especular e por meio da consideração de sete premissas básicas sobre as características de um signo, a conclusão do estudioso é severa, de que esta não se configura como um signo (ECO, 1989). Apesar disso, Eco (1989) também admite

O fato de a *imagem especular* ser, entre os casos de *duplicatas*, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica porque os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo *sujeito*, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de *considerar-me um outro*, tudo faz da *experiência especular* uma experiência absolutamente singular, no *limiar* entre percepção e significação (ECO, 1989, p. 20, nossos grifos).

É importante citar também que a imagem da quarta capa de *Espelho* traz uma menina de costas para o leitor e defronte a um espelho, mas lá não aparece a sua face refletida, apenas e repetidamente as suas costas. A impressão que temos é realmente de um espelho dentro de um espelho, como uma *mise em abyme* (DALLENBACH, 1977) meio deturpante para ser um espelho plano. A autora admite que a imagem foi inspirada em *La Reproduction interdite* (A reprodução proibida, de 1937) de René Magritte, na percepção de que “o espelho no quadro trai nosso senso comum [...] faz-nos duvidar do mundo que tão bem conhecemos” (LEE, 2012, p. 35).

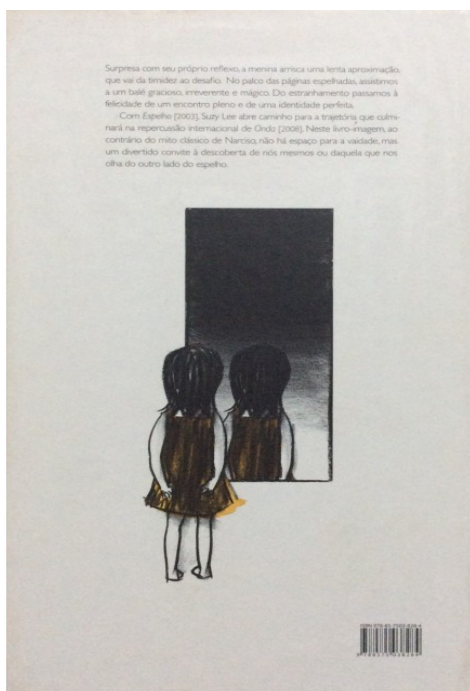


Figura 40 – Quarta capa de Espelho.

Fonte: LEE, 2012.



Figura 41 – Quadro La Reproduction interdite (1937) de René Magritte.

Fonte: Cinema P&B, 2016.

A partir dessas considerações que podem tornar-se os pontos-chave da densidade em uma obra que traz em si o espelho como o objeto central de reflexo para os personagens de uma história, temos a obra *Espelho* (2009). O início mostra uma menina sozinha, que logo aparece duplicada na outra página, em que a divisão de seus espaços também está na margem do livro, como se estivessem diante de um espelho imaginário. O leitor vê duas meninas, uma em cada página, fazendo poses e caretas, enquanto ela descobre em seu reflexo algo desconhecido e estranho nela mesma enquanto sujeito que está desenvolvendo-se.

Em quase toda a história, não há nenhum indício visual de que exista um espelho ali, e o leitor precisa recriá-lo apenas mentalmente, por meio da observação do diálogo corporal e gestual, de cunho *especular* e *visual*, das imagens que aparecem em cada página, pois “as margens do livro e a dobra central encontram naturalmente seu lugar como moldura desse espelho” (LEE, 2012, p. 25). Além disso, “o leitor pela primeira vez encontra ‘o espelho que reflete tendo a dobra da encadernação como centro’” (LEE, 2012, p. 25).

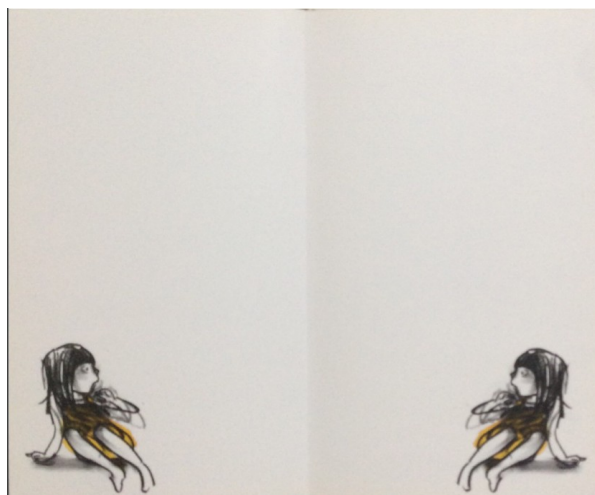


Figura 42 – A dobra da encadernação do livro como espelho.

Fonte: LEE, 2009, s/p.

Sobre a densidade de sentidos na obra, poderíamos mesmo falar em termos psicanalíticos que a idade da criança retratada poderia corresponder a sua fase do espelho. O crítico Umberto Eco (1989) expõe-nos que

As reflexões de Lacan sobre a fase do espelho nos sugerem que a *percepção* (ou pelo menos a percepção do próprio corpo como unidade não fragmentada) e a *experiência especular* caminhem lado a lado. E eis que percepção, pensamento, consciência da própria subjetividade, experiência especular, semiose, aparecem como momentos de um nó bastante inextricável, como pontos de uma circunferência cujo ponto de partida parece difícil estabelecer.

[...]

O espelho é um *fenômeno-limiar*, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico.

[...]

No momento em que se delinea a “virada” do eu especular para o eu social, o espelho é a “encruzilhada estrutural” ou, como dizíamos, fenômeno-limiar. (ECO, 1989, p. 12-13, nossos grifos)

Assim, novamente como a atitude de toda criança, a menina brinca de posições, ações e gestos diante desse espelho (com o acompanhamento especular de sua duplicata), e dessa relação dialógica entre as duas (todas de cunho visual) vai surgindo, de forma gradual (no centro das páginas e unidas pela dobra central do livro) as pequenas decalcomanias em amarelo e preto. A percepção do leitor encontra-se com as declarações da autora, em que esses decalques crescentes no centro das páginas (todos diferenciados em cada página dupla) podem ser o resultado das emoções da criança diante de sua duplicata, que se torna *outra-*

mesma diante dela: “Eu queria mostrar as emoções da menina nas manchas da decalcomania” (LEE, 2012, p. 27).

Após o espanto inicial da menina em descobrir-se outra na outra página do livro, seguem-se momentos de descontração infantil (como é o esperado de uma criança). Cada imagem em sua página reflexiva está representada de forma invertida (fenômeno natural que ocorre diante do espelho), como em “uma superfície que fornece uma imagem virtual correta, invertida (ou simétrica), especular (de tamanho igual ao do objeto refletido)” (ECO, 1989, p. 13-14). A autora explica-nos que essas imagens “foram todas copiadas das imagens nas páginas opostas e digitalmente invertidas” (LEE, 2012, p. 27), o que conseqüentemente proporcionou uma maior rapidez na confecção do livro. Além disso, o material utilizado para desenhar a criança foi o carvão, em que os efeitos esfumados foram feitos por esfrega do dedo. O carvão trouxe dois traços importantes para as representações: “a linearidade das fortes e precisas linhas além do sentido dinâmico de volume” (LEE, 2012, p. 28).



Figura 43 – Decalcomania ao centro das páginas.

Fonte: LEE, 2012, s/p.

Além das questões do espelhamento na obra, a autora ainda acredita que “o espelho [...] compartilha a mesma base da decalcomania”⁹⁰ (LEE, 2012, p. 8-10) e o leitor depara-se com as réplicas em miniaturas das suas figuras simétricas (mimetizando o Teste das Manchas

90 Pelos termos da semiótica, sabemos que a decalcomania possui mais características de *signo* (principalmente pela existência atestada de seu elemento antecedente) que a imagem especular, se considerarmos as premissas básicas de um signo elencadas por Umberto Eco (1989) no seu texto sobre os espelhos.

de Rorschach) já nas guardas iniciais, e também nas finais do livro. Nessas primeiras páginas, a autora apresenta-nos as cores que vão predominar em seus desenhos, as quais também colore essas réplicas: o amarelo mais pigmentado (quase em um tom queimado, vivo e aberto) e o preto. Em suas impressões, declara: “Não posso esquecer a equação que li em um livro quando era jovem: ‘amarelo + preto = veneno’. Apenas eu fico nervosa quando se junta amarelo com preto?” (LEE, 2012, p. 24).



Figura 44 – Página dupla das guardas iniciais com as réplicas em miniaturas de decalcomania.

Fonte: Lee, 2012, s/p.

Diferente de como os desenhos da criança foram feitos, “a decalcomania do centro foi feita na prática derramando tinta e imprimindo-a” (LEE, 2012, p. 27), prática que movimentou um pouco a regularidade da simetria, principalmente com o volume de tinta que era utilizado em cada página (pois estas manchas deveriam aumentar em um crescente a cada página subsequente). A autora declara que em uma análise mais específica, é possível perceber que a simetria não se concretiza de forma totalmente regular, uma preocupação sua em dar um toque mais natural às manchas e a vontade de “expressar como o mundo em que vivemos não é simetricamente perfeito” (LEE, 2012, p. 29), e esse é um fato que corrobora as nossas reflexões sobre como a *imagética romanesca* mostra-se rica na obra.

Na imagem abaixo, é possível observar o auge das emoções da menina e da sua duplicata pela decalcomania colorida que toma muito do branco da página e algumas

assimetrias que foram descritas pela autora. Até esse momento da narrativa, a dobra do centro ainda está com uma função especular e limite de separação entre a menina e sua imagem especular, cada uma habitando a sua página correspondente. A compenetração de mundos e a sua contaminação recíproca (fenômenos dialógicos) ocorrem logo após um primeiro toque entre os dedos da mão e do pé das duas representações da menina nesse momento:



Figura 45 – O auge das emoções infantis representadas na decalcomania.

Fonte: LEE, 2012, s/p.

Dessa forma, a ideia composta pelas *imagens refletidas* da menina nas páginas duplas (em que tanto as margens quanto a dobra central do livro servem como “formato” para um espelho imaginário) e pela presença da *decalcomania* no centro das páginas é o que vai reger a narrativa até o momento em que “as meninas” desaparecem pelo espaço da margem. Logo após essa passagem, há momentos em que nos deparamos apenas com partes do corpo das “meninas” visível nas páginas, há outro apenas com as páginas duplas totalmente brancas, em que todos eles podem deduzir que a menina tenha sido “sugada” para aquele espaço significativo da margem.

Com as suas reaparições nas páginas duplas, também de forma gradual (com pequenos pedaços do corpo até estarem totalmente visíveis em cada página), a decalcomania desaparece novamente das páginas. Porém, como acontece em todo processo dialógico entre sujeitos autônomos, as fissuras geradas pela dialogia trazem como consequência uma alteridade que, nessa obra, mostra-se de maneira visual: a criança e sua duplicata não aparentam mais estarem refletidas como ocorre diante de um espelho plano, mas de forma independente, autônomas. Para Suzy Lee, esses momentos demonstram que “o mundo da

criança não é mais simétrico” (LEE, 2012, p. 31) e que “algo totalmente diferente acontece” (LEE, 2012, p. 31). Vejamos abaixo dois desses momentos:



Figura 46 – Parte do corpo da menina e sua duplicata reaparecendo na página dupla.

Fonte: LEE, 2012, s/p.

Figura 47 – A menina e sua duplicata representadas de forma autônoma em cada página.

Fonte: LEE, 2012, s/p.

Os acontecimentos subsequentes seguem uma ordem interessante quanto à identidade da menina e a sua duplicata. A partir desse momento, o leitor é levado às ambiguidades que a história suscita, pois, a princípio, a menina que aparecia sozinha no início estava na página da direita e, conseqüentemente, a sua duplicata seria a imagem da esquerda. Porém, com essa autonomia assumida pelas duas, agora qualquer uma poderia ser interpretada como a menina “original”. Ademais, a autora dá a sua personagem da esquerda a primeira ação em perceber que os efeitos espaciais de um espelho plano não estão mais regendo as ações das duas personagens em cada página.

Depois que percebe o ocorrido, a personagem da esquerda toma a decisão de empurrar a outra página, ou expulsar a outra menina, posicionando as duas mãos na dobra divisória do meio (onde se localiza o espelho “imaginário”?). O efeito das próximas imagens é marcante, pois apenas aí Lee desenha o espelho estilhaçado na página da direita (passando-o do imaginário para o real), de forma muito realista (com traços figurativos de representação), e com o preto predominante aí: “os pedaços do espelho partido pela discórdia entre realidade e ilusão” (LEE, 2012, p. 34).



Figura 48 – A menina e o espelho quebrado.

Fonte: LEE, 2012, s/p.

Sobre as ambiguidades quanto à identidade da menina e da sua duplicata, Lee explica-nos que

Como as páginas do livro são viradas da direita para a esquerda, os leitores são atraídos primeiro para a página esquerda.

Assim, no subconsciente, eles acham que a personagem na página esquerda é a principal. Não é fácil lembrar que a criança à direita é a original e a da esquerda, o reflexo. A essa altura, realidade e ilusão já podem ter trocado de lugar na mente do leitor.

[...]

Assim, em que momento a figura à direita se torna o reflexo? [...] a mudança poderia ter ocorrido quando a primeira página foi virada ou quando as crianças desapareceram no centro do livro e voltaram. Realidade e ilusão são lançadas e rebatidas e a distinção se turva. (LEE, 2012, p. 32-33)

Enfim, a *imagética romanesca* apareceu aqui no conjunto dos sentidos dialógicos de representação entre a menina e a sua duplicata, na utilização da margem como espaço narrativo profícuo de sentidos (a afiguração pictórica da margem física) e, conjuntamente, no diálogo imagético entre as páginas duplas, promovido pela simbologia da margem como um espelho na dobra central. Suzy Lee não representou apenas uma menina “duplicada” diante do espelho, mas criou uma alteridade para a margem do livro e para essa criança quando utilizou essa margem-espelho para o diálogo imagético entre as duas páginas (que se tornam agora duplas) e as “duas” meninas. A dialogia pictórica e a produção de sua afiguração pictórica são mais explícitas aqui por meio desse jogo do espelho.

- **Sombra de Suzy Lee**

Quanto à história de *Sombra* (2010), a autora imaginou uma verdadeira trilogia somente no momento de criação da sua terceira obra, “tentando criar um terceiro e último livro do mesmo tema [...] era baseada exclusivamente na forma do livro e no modo como ele se abria” (LEE, 2012, p. 65). Sobre esse formato dos livros e o tipo de suas aberturas no folhear das páginas pelo leitor, percebemos que *Espelho* foi formado por um livro vertical e seguiu o ritmo mais usual da paginação de um livro, ou seja, da direita para a esquerda. *Onda* foi estilizado no formato horizontal e seguiu o mesmo direcionamento da paginação da obra anterior. Para o término de sua trilogia, a autora reaproveitou a horizontalidade de *Onda*, mas acrescentou na direção de suas paginações, que “se abre para cima” (LEE, 2012, p. 64).

Sombra (2010) vai trazer aquela mesma menina dos livros anteriores (de *Espelho* e *Onda*), mas agora em um lugar habitado por objetos guardados e quase sem utilidade, como encontramos em um sótão.

Nesse espaço, depois das conhecidas páginas duplas de abertura totalmente em preto e com apenas uma onomatopeia inicial e final (Click!) e uma voz externa que se pronuncia perto do final da narrativa (“O jantar está pronto”), a criança agora vai transformar cada um daqueles objetos (por meio de sua imaginação infantil) em plantas e animais de uma floresta muito cordata para uma criança poder brincar.

Assim como ocorreu em *Espelho*, o uso das cores amarela e preta são a predominância marcante para esse universo complexo retratado por Lee. Aqui a margem do livro serve de separação para esses mundos, aquele do real (tomado apenas pela página branca) e o outro imaginado (com o amarelo de fundo para os objetos imaginados em preto, como sombras). Enquanto o seu mundo imaginário em amarelo e preto está todo contido apenas em uma das páginas (em que a margem faz o seu papel de muro intransponível entre os mundos retratados), a sua brincadeira de princesa entre os animais é prazerosa. A “sombra” de um dos animais foge de seu espaço, atravessa a barreira da margem e alcança a menina do outro lado da margem, ato que traz várias consequências para o equilíbrio desses mundos que se transpõe pelo amarelo que toma quase todo o fundo da página dupla.

Percebemos, inevitavelmente, que a densidade do seu conteúdo permeia a alegoria da caverna platônica com o seu mundo das sombras, ou mesmo o arquétipo da sombra do psicólogo Carl Jung, e até o teatro de sombras japonês. Mais uma vez, Lee promove aqui não

apenas uma brincadeira de criança, mas uma dialogia pictórica que se estabelece por meio da margem como linha “permeável” de separação de mundos.

A dialogia pictórica é promovida a partir da primeira fissura pictórica desses mundos (com o animal que invade o outro espaço), que surge do diálogo da menina com esse mundo imaginado, fissura que vai reverberando-se nos dois lados, até a solução final da “contaminação” recíproca entre os mundos do real e o das sombras.

A alteridade é alcançada pela profusão de dois mundos e de sujeitos modificados por essa relação que foi estabelecida. Representam a *imagética romanesca* todas essas características conjugadas para criar a alteridade na obra, que foi promovida pela animosidade de “sombras” invadirem e tomarem tanto o seu mundo como o do real por meio de uma dialogia pictórica.



Figura 49 – Décima página dupla de Espelho.

Fonte: LEE, 2009, s/p.



Figura 50 – Sétima página dupla de Sombra.

Fonte: LEE, 2010, s/p.

Os romances gráficos elencados acima não excluem, de nenhuma forma, a existência e a variabilidade temática/estrutural de outras obras que poderiam ter sido analisadas nesta seção. Não temos como objetivo abarcar todos os romances gráficos atuais que estão apresentando características dialógicas seja no cenário nacional ou mundial. As obras acima serviram apenas como uma amostragem para que, no próximo capítulo, possamos vislumbrar um estudo de caso mais completo e aprofundado de análise dialógica. Passemos, então, ao estudo de caso do romance gráfico espanhol *Berço de corvos* (2010) de María Zaragoza e Dídac Plà.

3. UM ESTUDO DE “CASO”: A *IMAGÉTICA ROMANESCA* EM *BERÇO DE CORVOS*, DE ZARAGOZA E PLÀ

3.1. O contexto sociocultural da Espanha: *desde las historietas hasta la novela gráfica* Berço de corvos

3.1.1. Os primeiros tebeos, os comics para adultos e la novela gráfica española

Essa parte da pesquisa destina-se ao desenvolvimento de um contexto sociocultural espanhol que possibilite visualizar tendências e acontecimentos que possibilitaram que uma obra, como o romance gráfico *Berço de corvos* (2010), tenha se tornado real em nossos dias e que, em sua composição dialógica, seja possível vislumbrar um exemplo do que chamamos *imagética romanesca*.

Apresentamos nas duas primeiras partes de nossa pesquisa uma proposição que revelasse os nossos esforços em mostrar o termo *imagética romanesca*. Além disso, também aportamos esse termo em breves análises de alguns romances gráficos da atualidade com o intuito de mostrar a riqueza desse tipo de análise dialógica em romances gráficos. Como já pontuado anteriormente, não tivemos lá a pretensão de esgotar aquelas análises, mas apenas colocar a possibilidade concreta de aplicação do termo *imagética romanesca* em outros romances gráficos atuais, fora o nosso *corpus* principal *Berço de corvos* (2010).

Para essa terceira parte da pesquisa, escolhemos analisar profundamente esse romance gráfico espanhol pelos moldes da *imagética romanesca*. Entre tantos outros RGs que foram lidos durante todos esses anos de trabalho na área de quadrinhos, a predileção por *Berço de corvos* (2010) veio principalmente das suas características dialógicas presentes ali e que já haviam sido detectadas na nossa pesquisa de mestrado de 2014. Apesar dessas características terem sido encontradas naquele período, não foi possível analisá-las a contento e de modo integral.

Dessa forma, com essas primeiras considerações feitas para essa parte da pesquisa, começaremos a falar agora do contexto sociocultural espanhol ao qual precisamos nos submeter nesta tese para falarmos especificamente de nosso *corpus*: os romances gráficos atuais e suas origens na Espanha. Toda pesquisa dialógica necessita desse passo para que uma determinada obra artística possa ser estudada e para que o seu potencial de sentidos seja determinado e analisado de forma satisfatória (BAKHTIN, 2015). É preciso também dizer que

essa contextualização não esgota, de forma alguma, outros sentidos que a obra possa trazer em si mesma, seja por meio da crítica dialógica ou por outras metodologias de análise que são válidas para esse objeto de pesquisa.

Assim, a primeira colocação sobre a aparição e os estudos dos *tebeos* na Espanha tornou-se uma preocupação que não está presente somente lá, mas em vários países europeus e até mesmo em nosso continente, já que existe nessa arte como mídia “A fragilidade dos suportes e a dificuldade de acesso a alguns arquivos” (GUBERN, 2002, p. 7, nossa tradução)⁹¹. Segundo Gubern (2002), os pesquisadores da área têm se dedicado aos estudos de sua origem e evolução desde os anos sessenta na Espanha, e as maiores barreiras para esses intuitos têm sido “a implacável fungilidade [referente a fungos] e a obsolescência da mídia jornalística” (GUBERN, 2002, p. 7, nossa tradução)⁹², em que os suportes midiáticos das suas primeiras aparições no mundo moderno são claramente “muito mais vulneráveis que os filmes, devido ao seu valor econômico muito menor” (GUBERN, 2002, p. 7, nossa tradução)⁹³.

O estudioso espanhol explica que essa depreciação da Nona Arte no país teve seu alicerce ainda no período da Restauração⁹⁴, em que durante todo o período, e como uma tendência na Europa, as histórias em quadrinhos eram direcionadas massivamente ao público infantil e adolescente e, desta forma, só começaram a ter o seu devido reconhecimento no período da cultura de massas com a iniciativa de intelectuais acadêmicos para que os estudos fossem feitos nessa área (GUBERN, 2002).

“A fusão do texto e da imagem – Esta é a história dos quadrinhos ou *tebeos* espanhóis. [...] um pouco atrás das tendências gráficas que nos chegam da vizinha França, as ilustrações espanholas nascem na forma de vinhetas” (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)⁹⁵.

91 No original: “La fragilidad de los soportes y la dificultad de acceso a algunos archivos [...]” (GUBERN in ALARY, 2002, p. 7).

92 No original: “[...] la implacable fungilidad y obsolescencia de los soportes periodísticos [...]” (GUBERN in ALARY, 2002, p. 7).

93 No original: “[...] mucho más vulnerables que las películas cinematográficas, en razón de su muy inferior valor económico” (GUBERN in ALARY, 2002, p. 7).

94 A Guerra da Restauração foi um conflito que se estendeu entre os anos de 1640 e 1668 entre Espanha e Portugal. Havia na época uma união dos tronos espanhol e português, mas a guerra surge quando o reino de Portugal resolve fazer um movimento de restauração do seu governo real por meio da aclamação de D. João IV como rei de Portugal. Depois de um longo processo de guerrilhas envolvendo outros países nessas questões, a Espanha perde a guerra e pelo Tratado de Lisboa é obrigada a ceder suas possessões coloniais (VAINFAS, 2009).

95 No original: “La fusión del texto y la imagen – Esta es la historia de los comics o tebeos españoles. [...] un poco a remolque de las corrientes gráficas que nos llegan de la cercana Francia, nacen las ilustraciones españolas

Assim afirma o estudioso Luís Gasca (1969), comparando o surgimento dos quadrinhos em seu país ao que ocorreu nos EUA e assumindo as influências francesas nessas origens, pois os quadrinhos espanhóis passaram muito anos fortemente atrelados ao verbal, mas aos poucos foram se desprendendo dessas formas e criando as suas próprias, como as onomatopeias e as mais variadas formas de apresentar palavras e imagens nos seus quadros cheios de narratividade (GASCA, 1969).

Apesar de falarmos do início da expansão dos quadrinhos espanhóis por volta do século XIX, o qual coincide com o desenvolvimento da imprensa jornalística, não podemos desconsiderar as suas manifestações arqueológicas, em que esta remete-se tanto à arqueologia mundial da Nona Arte quanto à Espanha. Gasca (1969) informa-nos sobre esses precursores dos *tebeos* espanhóis:

A história da nossa civilização coincide em mostrar indícios da expressão gráfica humana que podem ser considerados como precedentes dos quadrinhos, desde os primórdios dos tempos, desde as cavernas de Altamira e de seus desenhos de bisões, visto que o homem procurou expressar seus sentimentos e ações, unindo de uma forma primária, imagem e texto. [...] As culturas hispânica e pré-colombiana abundam em exemplos como o código Azcutitlán, que se encontra na Biblioteca Nacional de Paris e que narra de forma gráfica a jornada de um homem e os incidentes de sua longa jornada. [...] Na Espanha não faltam contribuições a esta fase iluminadora da pré-história do quadrinho, desde o *Livro dos Cavaleiros de Santiago*, às gravuras anônimas da *Versão Deliciosa do Advogado Alfonso de la Torre*, em 1947, passando pelas xilogravuras do *Exemplário contra as decepções e perigos do mundo*, de Juan de Capua. (GASCA, 1969, p. 13, grifos do autor, nossa tradução)⁹⁶

No século XIX, então, a Espanha começa a utilizar-se de várias inovações expressivas em torno de narrativas que primam pela “fusão da imagem e da palavra” (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)⁹⁷, como acontece em alguns jogos infantis e em revistas dedicadas a esse público (como *La Oca* e *La Lotería*). A Catalunha também contribui

em forma de viñetas” (GASCA, 1969, p. 13).

96 No original: “La historia de nuestra civilización coincide en mostrar signos de la expresión gráfica humana que pueden considerarse como precedentes del comic, desde la noche de los tiempos, desde las cuevas de Altamira y sus dibujos de bisontes, desde que el hombre intentó expresar sus sentimientos y acciones, uniendo de forma primaria, imagen y texto. [...] La cultura hispánica y la pre-colombiana abundan en ejemplos como el código de Azcutitlán, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París y que narra de forma gráfica el periplo de un hombre y las incidencias de su largo caminar. [...] En España no faltan aportaciones a esta etapa esclarecedora de la prehistoria del comic, desde el **Libro de los Caballeros de Santiago**, a los grabados anónimos de la **Versión Deleitable del Licenciado Alfonso de la Torre**, en 1947, pasando por los grabados en madera del **Exemplario contra los engaños y peligros del mundo**, de Juan de Capua” (GASCA, 1969, p. 13, grifos do autor).

97 No original: “la fusión de la imagen y la palabra [...]” (GASCA, 1969, p. 13).

para essas primeiras manifestações, como a tradição religiosa e festiva conhecida como *Auques* ou *Aucas*, a qual foi desenhada por Pablo Picasso⁹⁸ em 1902, em um relato com muito humor sobre uma de suas viagens a Paris. Ainda houve outra abordagem do grande pintor espanhol sobre a Nona Arte espanhola desse mesmo período, a qual foi exposta em uma das antológicas exposições de Paris. Sua exposição “mostrou uma das maquetes daquela juventude, olhando-se no espelho [...] Picasso, que não aparece no esboço, complementa-o escatologicamente, por meio de uma frase encerrada em um ‘globo’” (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)⁹⁹. Outros exemplos claros do que foram os quadrinhos espanhóis nesse período, foram os “textos em ‘balões’ – *bufadas* em catalão” (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)¹⁰⁰, os quais apareciam “em alguns ‘*Goigs*’ religiosos do século passado” (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)¹⁰¹, como

as aleluias e os mosaicos sevillanos, as canções e romancillos de cegos [...] de “Luis Candelas” ao “caso Jarabo”, passando por “O crime do expresso de *Andalucia*”. A princípio, em pôsteres de feiras. Em seguida, em folhas finas de papel amarelo ou verde (GASCA, 1969, p. 13, nossa tradução)¹⁰².

98 Em uma exposição que aconteceu no fim do ano de 2020 e que se estendeu até o mês de janeiro de 2021, no *Musée National Picasso-Paris*, *Picasso et la bande dessinée* “destaca o processo autoral do artista espanhol com os quadrinhos, experimentando o formato como forma artística” (RKAIN, 2020). Mais conhecido por ser uma das vozes do Cubismo na arte, Gombrich (2013) relata-nos que Picasso nunca almejou que o método cubista tivesse uma preponderância absoluta sobre “todas as outras maneiras de representar o mundo visível [...] estava sempre pronto a modificar seus métodos, e, de vez em quando, trocava os mais arrojados experimentos por formas mais tradicionais da arte” (GOMBRICH, 2013, p. 446).

99 No original: “y que mostraba a una de las modelos de aquellos años juveniles, mirándose al espejo. Picasso, que no figura en el boceto, la piropea escatológicamente, por medio de una frase encerrada dentro de un ‘globo’” (GASCA, 1969, p. 13).

100 No original: “los textos en ‘globos’ – ‘bufaradas’ em catalán” (GASCA, 1969, p. 13).

101 No original: “en algunos ‘Goigs’ religiosos del pasado siglo” (GASCA, 1969, p. 13)

102 No original: “Las aleluyas y los mosaicos sevillanos, las canciones y romancillos de ciegos [...] de ‘Luis Candelas’ al ‘caso Jarabo’, pasando por ‘El crimen del expresso de Andalucia’. Al principio, en cartelones de feriantes. Luego, en hojas de fino papel amarillo o verde” (GASCA, 1969, p. 13).



Figura 51 – Um dos quadrinhos de Picasso expostos na exposição Picasso et la bande dessinée.

Fonte: RKAIN, 2020.

Logo após as primeiras manifestações da Nona Arte lá, a Espanha começou a produzir uma imensa escala de quadrinhos voltados às crianças. A lista de publicações desse período foi extensa, mas cada uma delas durou pouco tempo no mercado editorial, principalmente porque as soluções narrativas empregadas continham “um exasperante didatismo e, não raras vezes, mortalmente entediante” (GASCA, 1969, p. 14, nossa tradução)¹⁰³. Além disso, a outra questão que pesou consideravelmente para que a qualidade dessas publicações infantis fosse assim apresentada ao público infantil, deve-se ao período político agitado e perigoso pelo qual o país passou nos anos do franquismo, entre o fim da Guerra Civil Espanhola em 1939 até a morte de Francisco Franco em 1975 (VELEDA, 2010), além de um período chamada de tardo-franquismo que se arrastou após a morte de Franco.

Por esse mesmo motivo, outros tipos de publicações existentes, como aquelas que faziam críticas políticas, ou outras com tom anticlerical e de revoluções democráticas, eram poucas e relegadas às margens. Seus conteúdos eram repletos daquele “conceito de ‘humor *a la spañola*’, privativo do povo ibérico” (GASCA, 1969, p. 14, nossa tradução)¹⁰⁴. Portanto,

103 No original: “un didactismo exasperante y, no pocas veces, mortalmente aburrido” (GASCA, 1969, p. 14).

104 No original: “concepto del ‘humor *a la spañola*’, privativo del pueblo ibérico” (GASCA, 1969, p. 14).

somente no século XX que há uma genuína “renovação das revistas infantis, submersas em uma asfixiante ‘tradição de qualidade’” (GASCA, 1969, p. 14, nossa tradução)¹⁰⁵.

Como alguns marcos importantes na história dos quadrinhos espanhóis, podemos falar de duas revistas que foram lançadas no ano de 1916, *Juanito* e *Charlot*, em que a última é considerada como a primeira história em quadrinhos espanhola que se utiliza das vinhetas em sua diagramação interna. Também acontece nesse período a publicação da revista infantil *TBO*, “utilizando o jogo de palavras fornecido pela frase ‘vejo você’ que se tornou o título do *TBO*” (GASCA, 1969, p. 39, nossa tradução)¹⁰⁶, pela qual se inicia o uso de recordatórios e de balões nos quadrinhos espanhóis. Com a grande repercussão nacional da revista, a partir de uma assimilação cultural e linguística fortes, em determinado momento, os espanhóis começaram a chamar os seus quadrinhos de *tebeos*, remetendo-se não mais à revista *TBO* em particular, mas a qualquer HQ que, como aquelas, traziam “em suas páginas um mundo nacional simples e familiar, um conceito patriarcal de vida, uma submissão da mulher espanhola ao marido, de uma vida irrepreensível em geral” (GASCA, 1969, p. 39, nossa tradução)¹⁰⁷.

Percebida como uma revista que compete lugar com *TBO*, é importante falarmos de *Pulgarcito* (de 1923, seis anos após a publicação de *TBO*), a qual trouxe em seu conteúdo o outro lado da realidade do povo espanhol naquele século: “a do escriturário renegado que odeia o patrão, a das solteironas que se equilibram para sobreviver, a do marido ‘macho ibérico’ que faz festa, a da fome” (GASCA, 1969, p. 39, nossa tradução)¹⁰⁸. *Pulgarcito* tornou-se uma revista importante pelo seu faro de crítica social do período franquista que, mesmo com toda a repressão vigente no país, continuou com seu trabalho de denúncia e, também, de um humor mais inocente.

A situação dos quadrinhos espanhóis nos anos quarenta, sob o regime de Franco, encontrava-se em estado de alerta, mas, corajosamente, *Pulgarcito* continuou seu trabalho de crítica social com “a zombaria ou paródia de personagens e instituições, tão intocáveis na

105 No original: “renovación de las revistas infantiles, sumergidas en una ‘tradición de calidad’ asfixiante” (GASCA, 1969, p. 14).

106 No original: “utilizando el juego de palabras que brinda la frase ‘te veo’ que pasan a formar el título de *TBO*” (GASCA, 1969, p. 39).

107 No original: “en sus páginas un mundo nacional sencillo, familiar, un concepto patriarcal de la vida, una su-misión de la mujer española al marido, de vida irreprochable generalmente” (GASCA, 1969, p. 39).

108 No original: “la del oficinista renegado que odia a su jefe, la de las solteronas que hacen equilibrios para subsistir, la del marido ‘macho ibérico’ juerguista, la del hambre” (GASCA, 1969, p. 39).

Espanha da época, como o casamento” (GASCA, 1969, p. 151, nossa tradução)¹⁰⁹. Na base de um testemunho histórico,

“*Pulgarcito* oferece ao historiador o outro lado da Espanha, o [...] não oficial [...] a da digna senhorita rentista que está morrendo de fome, o do trabalho noturno, os escritórios sinistros, as filas, o automóvel como item de luxo, o mercado negro, os novos ricos, [...] as atrizes folclóricas e o glorioso cinema histórico com barbas e peruca” (GASCA, 1969, p. 151, nossa tradução)¹¹⁰.

Sobre as origens da *novela gráfica* na Espanha, a terminologia específica apareceu primeiramente já nos fascículos iniciais de *Las travesuras de Bebé*, em 10 de dezembro de 1904, da revista *Monos* com os dizeres: “Primeiro romance gráfico que é publicado na Espanha” (SALAMANCA, 2013, p. 66, nossa tradução)¹¹¹. Depois de alguns contratempos referentes à autoria da obra e se era um trabalho autoral ou não, descobriu-se que a série era a tradução de outra americana chamada *Mischievous Willie*, em que a edição espanhola preferiu adotar o título da edição belga chamada *Les Espiègeries de Bebé*. Apesar da revista *Monos* ter utilizado o termo romance gráfico para esta obra, Salamanca (2013) afirma que esta obra

pertence à tradição mais clássica das tirinhas diárias e das páginas dominicais publicadas nos jornais americanos, adaptadas, é claro, aos semanários humorísticos europeus [...] estes eram totalmente autoconclusivos e independentes (SALAMANCA, 2013, p. 68, nossa tradução)¹¹².

Houve ainda outras obras que se utilizaram do termo *novela gráfica* (como em *El gato negro*, de 1924; e em *La novela gráfica*, de 1948, em que a segunda contava com uma série de adaptações de textos literários conhecidos, como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë), mas a maior mudança para esse tipo de obra no país só ocorreu no começo dos anos sessenta com o surgimento dos “romances gráficos para adultos” (SALAMANCA, 2013, p. 70, nossa tradução)¹¹³.

109 No original: “la burla o parodia de personajes e instituciones, tan intocables en la España de la época, como el matrimonio” (GASCA, 1969, p. 151).

110 No original: “**Pulgarcito** ofrece al historiador la otra cara de España, la oficiosa [...] la de la digna señorita rentista que se va muriendo de hambre, la del pluriempleo, las oficinas siniestras, las colas, el automóvil como artículo de lujo, el estraperlo, los nuevos ricos [...] las actrices folclóricas y el glorioso cine histórico de barba y peluca” (GASCA, 1969, p. 151).

111 No original: “Primera novela gráfica que se publica en España” (SALAMANCA, 2013, p. 66).

112 No original: “pertenece a la más clásica tradición de tiras diarias y páginas dominicales publicadas en los diarios americanos, adaptadas, eso sí, a los semanarios humorísticos europeos [...] estas eran totalmente autoconclusivas e independientes” (SALAMANCA, 2013, p. 68).

113 No original: “las novelas gráficas para adultos” (SALAMANCA, 2013, p. 70).

Os anos sessenta e uma parte dos anos setenta, para a Espanha e para outros países europeus, significaram um período de ferrenha censura não somente aos quadrinhos, mas a todo tipo de manifestação cultural que fosse considerada dissidente para os governos estabelecidos. Apesar desses obstáculos serem gerais quanto à cultura, os quadrinhos sofreram uma perseguição muito particular na Espanha com a criação da *Comisión de Información y Publicaciones Infantiles y Juveniles – CIPIJ*, ou a Comissão de Informações e Publicações para crianças e jovens (SALAMANCA, 2013).

Salamanca (2013) ainda nos informa que

Os romances gráficos dos anos sessenta eram, em sua maioria, reedições em formato de brochura [...] de quadrinhos de gênero feitos por autores espanhóis para o mercado externo por meio das agências de quadrinhos. [...] A escolha do formato do livro e o apelo ao 'romance' não devem ser interpretados nestas publicações como uma alusão à literatura para legitimar a história em quadrinhos como meio cultural, mas sim como um meio de escapar à atenção da censura já que, como afirma Luís Gasca, a legislação vigente estabelecia que os formatos de bolso fossem para adultos e os grandes para crianças (SALAMANCA, 2013, p. 70-71, nossa tradução)¹¹⁴.

Apesar desses subterfúgios à censura terem motivado a criação desses romances gráficos para adultos nesse período, a qualidade narrativa de seus relatos e a utilização criativa dos elementos que os compunham ainda não refletiam todo o potencial das obras atuais que denominamos assim. Segundo Salamanca (2013), características como “alusões à literatura, publicação em formato de livro, histórias autoconclusivas” (SALAMANCA, 2013, p. 71, nossa tradução)¹¹⁵ ainda estiveram presentes nessas produções, mas eram compostas, em sua maioria, por conflitos amorosos com enredos muito previsíveis e de fácil leitura. Os esquemas narrativos utilizados já eram muito usuais e tornaram-se medianos e repetitivos, o que trouxe como consequência um volume alto de histórias de qualidade mais baixa para o meio.

A partir de todo um desenvolvimento do romance gráfico nos EUA, e de todos os questionamentos que o termo ainda levanta atualmente, é fato que “a voz castelhana [...] não

114 No original: “Las novelas gráficas de los sesenta fueron en su mayoría reediciones en formato libro de bolsillo (muy similar a las novelas populares de venta en los quioscos o novelas de a duro) de cómics de género realizados por autores españoles para el mercado extranjero a través de las agencias de cómic. [...] La elección del formato libro y la llamada a la ‘novela’ no debe interpretarse en estas publicaciones como una alusión a la literatura con el fin de legitimar el cómic como medio cultural sino como medio de escapar de la atención de la censura ya que, como afirma Luis Gasca, la legislación vigente establecía que los formatos de bolsillo eran para adultos mientras que los grandes era para niños” (SALAMANCA, 2013, p. 70-71).

115 No original: “alusiones a la literatura, publicación en formato libro, relatos autoconclusivos [...]” (SALAMANCA, 2013, p. 71).

pode ser considerada como um antecedente do atual romance gráfico” (SALAMANCA, 2013, p. 77, nossa tradução)¹¹⁶. Outro ponto importante é a influência que as editoras francesas dos anos noventa tiveram na criação de ideias e as quais também foram apresentando essas características principais que hoje estão fortemente ligadas ao termo¹¹⁷:

reivindicações autorais, liberdade de formato (que acabaria se traduzindo na adoção do livro como o formato preferido para publicação), ambição literária, questões sérias (geralmente associadas a autobiografia, história, reportagens, etc.) e maturidade (de público e de idioma) (SALAMANCA, 2013, p. 76, nossa tradução)¹¹⁸.

Dessa forma, a história dos quadrinhos na Espanha atingiu a imprensa diária apenas na segunda metade do século XX e, na sua maioria, eram tirinhas de humor ou destinadas ao público infantil. Aconteceu também nesse período a produção de quadrinhos para países estrangeiros e, como um dos dados mais interessantes sobre essas produções estrangeiras é a de que quase oitenta e cinco por cento das produções de quadrinhos sobre histórias de enlaces amorosos, desse período na Inglaterra, era de autoria espanhola (GASCA, 1969). Além disso, por volta dos anos 1950, os quadrinistas encontravam-se em uma situação tão complicada quanto à censura lá que começaram a produzir

para o exterior milhares de tiras, piadas, capas, ilustrações, que são vendidas na França, Itália, Portugal, Suécia, Noruega, Dinamarca, Finlândia, Holanda, Alemanha, Brasil, Argentina, México, Chile, Austrália, Nova Zelândia, Turquia, África do Sul e EUA (GASCA, 1969, p. 241, nossa tradução)¹¹⁹.

Enquanto nos EUA o quadrinho *underground* já estava demonstrando suas características de romance gráfico com o *alternativo*, nos anos franquistas que o *underground* consegue introduzir-se na Espanha como grande influência, adquirindo uma permanente

116 No original: “la voz castellana [...] no puede ser considerada un antecedente de la novela gráfica actual” (SALAMANCA, 2013, p. 77).

117 Algumas dessas características atribuídas aos romances gráficos, como a ambição literária, os temas sérios e a questão da maturidade foram aproveitados, atualmente, pela estudiosa Viviane Alary (2018a, 2018b) em seus dois artigos aqui já mencionados. Além disso, esses foram acrescidos por características presentes nos elementos constituintes desses textos, independente da terminologia adotada ou do formato físico dos livros, as quais são a densidade dos sentidos do texto, o que exige uma leitura mais compromissada do leitor, e a literariedade iconotextual no comportamento de seus elementos constitutivos.

118 No original: “las reivindicaciones autorales, la libertad de formato (lo que se acabaría traduciendo en la adopción del libro como formato preferente de publicación), la ambición literaria, los temas serios (generalmente asociados con la autobiografía, la historia, el reportaje, etcétera) y la madurez (de público y de lenguaje)” (SALAMANCA, 2013, p. 76).

119 No original: “para el extranjero miles de tiras, chistes, portadas, ilustraciones, que se venden em Francia, Italia, Portugal, Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia, Holanda, Alemania, Brasil, Argentina, México, Chile, Australia, Nueva Zelanda, Turquia, Sudáfrica y USA” (GASCA, 1969, p. 241).

característica marginal no país. Os próprios quadrinistas editavam as suas obras e utilizavam-se de “circuitos de distribuição alternativos” (ALTARRIBA, 2002, p. 91, nossa tradução)¹²⁰. Com essas ações, eles inauguraram “a larga e muito fecunda tradição dos fanzines na Espanha” (ALTARRIBA, 2002, p. 91, nossa tradução)¹²¹.

Sobre esses fanzines, assim como ocorreu em *Pulgarcito*, “em suas páginas você pode ler histórias de conteúdo irreverente, onde as convenções sociais e a moral repressiva são atacadas” (ALTARRIBA, 2002, p. 91, nossa tradução)¹²². Os *fanzines espanhóis* vão trazer modelos de criação tão particulares que farão surgir, em nossos dias, romances gráficos como *Berço de corvos* (2010). Para além dessas características,

Também se parodiam algumas das referências mais tradicionais da história em quadrinhos espanhola, registram-se novas sensibilidades e comportamentos onde a ecologia e as drogas desempenham um papel importante, a violência corporifica-se com sangrenta contundência e tudo isso é temperado com uma exibição hipertrófica e gotejante de sexo em todas as suas versões (ALTARRIBA, 2002, p. 91, nossa tradução)¹²³.

A presença massiva dos fanzines espanhóis causam, já naqueles anos, “fórmulas alternativas tanto nos conteúdos narrativos e nos tratamentos estéticos como nas estruturas editoriais” (ALTARRIBA, 2002, p. 93, nossa tradução)¹²⁴. Um dos marcos importantes desse período, principalmente para pensarmos já algumas características do romance gráfico de nossos dias, foi a publicação em 1976 de *Paracuellos* de Carlos Giménez. Com a exposição de um tema muito complexo, a obra traz “um relato basicamente autobiográfico das experiências de crianças órfãs educadas em um centro de acolhimento da administração franquista” (ALTARRIBA, 2002, p. 93, nossa tradução)¹²⁵.

Com o passar dos anos, o romance gráfico de Giménez ganhou quase todos os prêmios dedicados aos quadrinhos na Europa (como de Melhor Álbum no Festival de

120 No original: “circuitos de distribución alternativos” (ALTARRIBA, 2002, p. 91).

121 No original: “la larga y, en España, muy fructífera tradición de los fanzines [...]” (ALTARRIBA, 2002, p. 91).

122 No original: “En sus páginas pueden leerse historias de contenido irreverente donde se atacan las convenciones sociales y la moral represora” (ALTARRIBA, 2002, p. 91).

123 No original: “También se parodian algunas de las referencias más tradicionales de la historieta española, se deja constancia de una nueva sensibilidad y de unos comportamientos donde la ecología y las drogas juegan un importante papel, la violencia se plasma con sangrenta contundencia y todo ello se condimenta con una exhibición hipertrófica y chorreante del sexo en todas sus versiones” (ALTARRIBA, 2002, p. 91).

124 No original: “[...] fórmulas alternativas tanto en los contenidos narrativos y en los tratamientos estéticos como en las estructuras editoriales” (ALTARRIBA, 2002, p. 93).

125 No original: “[...] un relato basicamente autobiográfico de las experiencias de los niños huérfanos educados en un centro de acogida de la administración franquista” (ALTARRIBA, 2002, p. 93)

Angoulême em 1981 e o Prêmio do Patrimônio, na edição de 2010 do mesmo evento). O quadrinista tornou-se um dos maiores nomes da autobiografia do país com esse relato “que oscila entre a miséria, a crueldade e a ternura, a realidade da Espanha mais negra do pós-guerra” (ALTARRIBA, 2002, p. 93, nossa tradução)¹²⁶.

Outro promissor quadrinista desse período foi Enric Sió Guardiola (1942 - 1998), que produziu muito nos anos sessenta e setenta, o qual recebeu prêmios como: autor vanguardista por *Aghardi* no *Salone Internazionale dei Comics de Lucca* (1969); o prêmio *Yellow Kid* como melhor cartunista estrangeiro (1971); foi selecionado para o *European Illustration* pelo seu livro *Autodafé* (1976-77); além de outros prêmios em Treviso e Toulouse (VILLAMANDOS, 2013):

A necessária corrente de renovação e ruptura com algumas estruturas ultrapassadas começou na Espanha em 1968. Em uma linha diferente, a da pesquisa com massas de cor e o desprezo por formas de expressão já superadas, Enric Sió foi muito mais longe que os ilustradores de sua geração, em uma rápida evolução, o que diz muito a favor deste jovem cartunista. [...] Sió revolucionou a concepção plástica do quadrinho nacional com suas duas criações para Salvat Editores SA, dentro das coleções dos fascículos "Vector", "Sorang" e "Nus", que são experiências muito importantes no campo dos quadrinhos, não só espanhol, mas em todo o mundo. A eloquência de suas imagens é suficiente para mostrar que a arte do quadrinho não morreu em terras espanholas (GASCA, 1969, p. 242, nossa tradução)¹²⁷.

Também podemos afirmar que, a partir das características de conteúdo observadas em *Berço de corvos* (como a sua clara evidência de realismo mágico, com marcas fortes do gênero espanhol *novela negra*), a obra mais significativa de Sió – *Mara* – retrata já alguns aspectos de conteúdo que estarão constantes lá. Sobre essas influências de conteúdo estilístico e de conteúdo, é fato que o final dos anos setenta na Espanha mostra um quadro cultural considerado “o auge dos quadrinhos adultos” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85, nossa tradução)¹²⁸, em que o romance gráfico *Mara* configura-se representante “da cultura de

126 No original: “que oscila entre la miséria, la crueldad y la ternura, la realidad de la España más negra de la postguerra” (ALTARRIBA, 2002, p. 93).

127 No original: “[...] La necesaria corriente de renovación y ruptura con unas estructuras caducas, se ha iniciado en España en 1968. En una línea diferente, la de la investigación con las masas de color y el desprecio por formas de expresión ya superadas, Enric Sió ha llegado mucho más lejos que los ilustradores de su generación, en una evolución rápida, que dice mucho en favor de este joven dibujante. [...] Sió ha revolucionado la concepción plástica del comic nacional con sus dos creaciones para Salvat Editores S.A., dentro de las colecciones de fascículos “Vector”, “Sorang” y “Nus” son experiencias muy importantes en el campo del comic, no sólo español sino mundial. La elocuencia de sus imágenes basta para patentizar que el arte del comic no ha muerto en tierras españolas” (GASCA, 1969, p. 242).

128 No original: “el auge del cómic adulto” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85).

dissidência de seu momento” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85, nossa tradução)¹²⁹, além de uma “irreverência lúdica e liberação na moralidade sexual” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85, nossa tradução)¹³⁰, já que surge no período mais duro do franquismo.

Além dessas referências chave dos quadrinhos espanhóis, em 1977, a sede da revista *El Papus* é atacada por pessoas de extrema direita e, na ocasião, houve a morte do porteiro do edifício, Juan Peñalver. Passados apenas alguns dias, um livro especial de quadrinhos é publicado e intitulado *En solidaridad con El Papus*, o qual é assinado por setenta e três editoras. Houve uma grande repercussão desses acontecimentos, de tal forma que ele vem para determinar o fim de um regime ditatorial que, mesmo com a morte de Franco, ainda permanecia no país (ALTARRIBA, 2002).

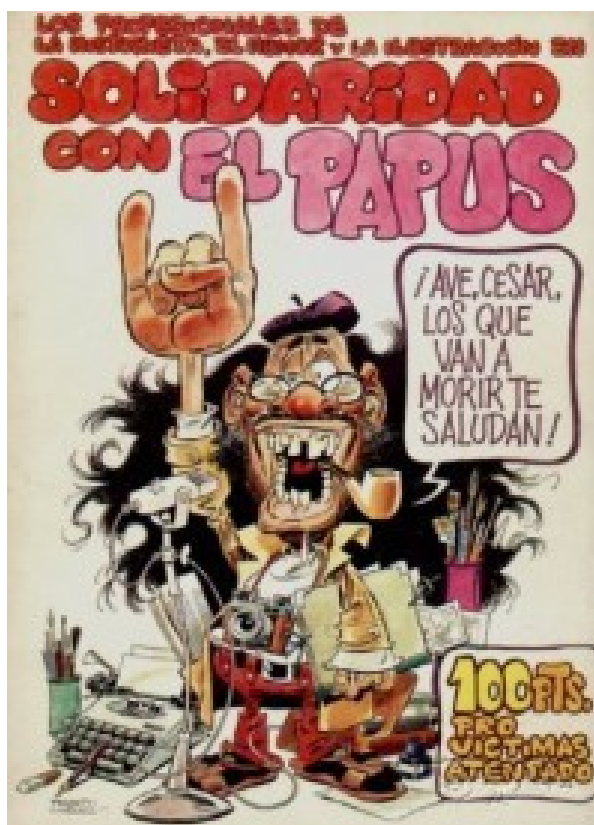


Figura 52 – Capa dos quadrinhos Solidaridad con El Papus de 1977.

Fonte: TEBEOSFERA, s/d.

A Espanha dos anos oitenta será o início de um período de grandes inquietudes

129 No original: “la cultura de disidencia de su momento [...]” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85).

130 No original: “irreverencia lúdica y la liberación en la moral sexual [...]” (VILLAMANDOS, 2013, p. 85).

quanto às propostas para o desenvolvimento dos quadrinhos e da *novela gráfica* por caminhos mais profissionais. Então presenciamos uma maior importação de material estrangeiro de qualidade, vindos principalmente da França, Itália e Argentina com nomes como Breccia, Manara, Pratt, Moebius, Crepax, Bretécher, Margerin, Caza, Altan, Muñoz-Sampaio. Além disso, serão publicadas as primeiras pesquisas sobre os quadrinhos espanhóis pelo “compêndio enciclopédico intitulado *Historia de los comics*, publicado em 1983 na forma de fascículos e dirigido por Javier Coma” (ALTARRIBA, 2002, p. 97, nossa tradução)¹³¹. A revista *Toutain* também foi promotora de opiniões e debates sobre os quadrinhos em várias de suas seções (ALTARRIBA, 2002).

Os anos oitenta ainda promoveu o surgimento de três grandes revistas – *El Vibora*, *Cairo* e *Madriz*, em que cada uma delas vai trazer características de quadrinhos de suas variadas influências e expressividades. *El Vibora* foi publicada entre os anos de 1979 e 2005¹³², certamente a mais longa dessa tendência de quadrinhos para adultos e editada pelas vias mais comerciais. Explicitamente influenciada pelos quadrinhos *underground* norte-americanos, hoje é considerada uma representante da chamada *línea chungá* – os quadrinhos com tendências *underground* na Espanha dos anos oitenta (ALTARRIBA, 2002).

A revista *Cairo*, publicada entre os anos de 1981 e 1991, na qual Siò também contribuiu, é conhecida por ter promovido a escola estética chamada de *línea clara* (linha clara) ou “escola valenciana” (ALTARRIBA, 2002, p. 101, nossa tradução)¹³³. A revista foi fortemente influenciada pelos trabalhos de Hergé na França e composta principalmente por uma nova geração de quadrinistas espanhóis. Assim como a *Toutain*, ela também trouxe, em algumas de suas seções, discussões importantes sobre a mídia dos quadrinhos. O aspecto revolucionário da revista esteve refletido no seu trabalho editorial de “empresa autogestionada” (ALTARRIBA, 2002, p. 101), onde os autores também trabalhavam como editores e, assim, “desapareceriam as hierarquias editoriais e seriam amenizados os efeitos da sujeição do artístico ao comercial” (ALTARRIBA, 2002, p. 101, nossa tradução)¹³⁴. Essa estratégia editorial vai convertê-la na representante de uma “estética da modernidade”

131 No original: “compendio enciclopédico titulado *Historia de los comics*, publicado em 1983 en forma de fascículos y dirigido por Javier Coma” (ALTARRIBA, 2002, p. 97).

132 Em abril de 2020, depois de dezesseis anos de ausência, no meio da quarentena por consequência da pandemia de Covid-19 que tem assolado o mundo desde 2019, os artistas Emilio Bernardez (diretor editorial da *La Cúpula*) e sua equipe decidiram retomar os trabalhos da revista de forma totalmente gratuita sob o nome de *El Vibora para supervivientes*. Os números estão atualmente disponíveis no link: <https://www.lacupula.com>.

133 No original: “escuela valenciana” (ALTARRIBA, 2002, p. 101).

(ALTARRIBA, 2002, p. 100, nossa tradução)¹³⁵ vista primordialmente como a propagadora dos “novos quadrinhos” (ALTARRIBA, 2002, p. 100, nossa tradução)¹³⁶ de alta qualidade do período.

A revista *Madriz*, apesar de sua curta duração entre os anos de 1984 e 1987, trouxe características de valores plásticos muito parecidos às tendências de vanguarda da arte e de experimentações com a linguagem quadrinística, as quais podemos associá-la com a pós-modernidade dessa mídia. Foi financiada pelo Estado e dirigida pelo roteirista Felipe Hernández Cava e Carlos Otero, além de ser composta por artistas de Madri em sua maioria. Apesar de sua curta duração, suas influências em romances gráficos atuais são percebidas de forma criativa e com novas roupagens.

Madriz foi impactante porque demonstra uma “linha experimental” (ALARY, 2002, p. 125, nossa tradução)¹³⁷ muito parecida com a que foi feita em Berço de Corvos (ZARAGOZA & PLÀ, 2010), influenciada tanto pelos quadrinhos franceses quanto pelos alternativos estadunidenses, além de conter uma qualidade de conteúdo e um trabalho com a linguagem que rompia “com a estética mais tradicional dos quadrinhos” (ALTARRIBA, 2002, p. 105, nossa tradução)¹³⁸. Além disso, o seu conteúdo também se aproxima de BC, já que

também apostaram em intrigas nas quais a dimensão pessoal, o tom íntimo, a expressão dos estados de espírito, o registro poético substituíram a aventura onipresente. Os quadrinhos de ação foram substituídos pelo *comic* de reflexão ou sensação, abrindo-se assim a novas fórmulas onde a experimentação desempenhou um papel de primeira ordem (ALTARRIBA, 2002, p. 106, nossa tradução)¹³⁹.

134 No original: “desaparecerían las jerarquias editoriales y se paliarian los efectos de la supeditación de lo artístico a lo comercial” (ALTARRIBA, 2002, p. 101).

135 No original: “estética de la modernidad” (ALTARRIBA, 2002, p. 100).

136 No original: “neotebeo” (ALTARRIBA, 2002, p. 100).

137 No original: “línea experimental” (ALARY, 2002, p. 125).

138 No original: “con la estética más tradicional del tebeo” (ALTARRIBA, 2002, p. 105).

139 No original: “[...] también apostaron por unas intrigas en las que la dimensión personal, el tono intimista, la expresión de los estados anímicos, el registro poético sustituyó a la omnipresente aventura. El comic de acción fue reemplazado por el comic de reflexión o de sensación, abriéndose así hacia nuevas fórmulas donde la experimentación cumplía una función de primer orden” (ALTARRIBA, 2002, p. 106).

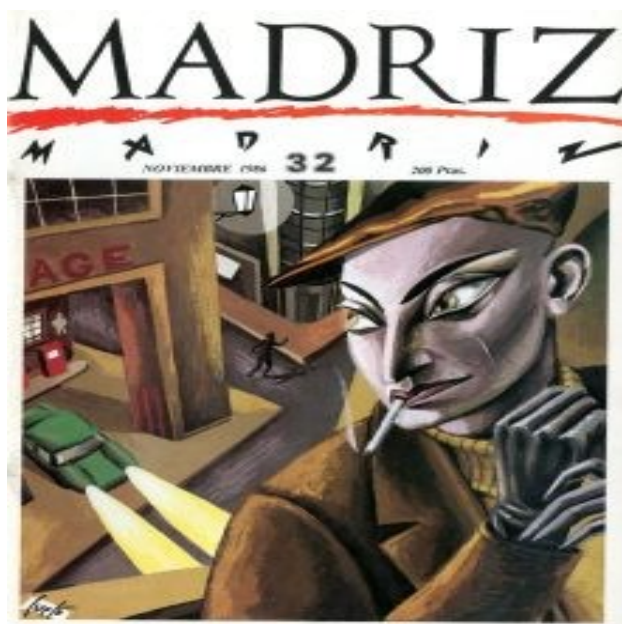


Figura 53 – Capa de uma das edições de Madriz.

Fonte: BROWN UNIVERSITY LIBRARY, s/d.

Foi um período de grandes publicações de quadrinhos tanto em quantidade quanto em qualidade, e essas três revistas apenas representam o que foi o *boom* de quadrinhos adultos na Espanha. A sociedade, no geral, estava em efervescência pelas vozes e ações das câmaras municipais e de províncias, escolas, universidades, museus, comunidades autônomas, os quais promoveram em suas regiões concursos, exposições, festivais, conferências, congressos, encontros, workshops etc. Importante citar que umas das revistas profissionais do período – *Taka de Tinta* – foi produzida por obras dos alunos da Faculdade de Belas Artes de Barcelona a partir do ano de 1983, além da mesma faculdade ter inspirado trabalhos e discussões em outras revistas do gênero (ALTARRIBA, 2002).

Como já ocorreu em muitos países (EUA e França, por exemplo), coexistiram no período dois tipos de mercados editoriais: i) aquele em que as vendas de mercado são o princípio motor, muitas vezes diminuindo a qualidade das obras que são produzidas para que se alcance um maior número de vendas e o maior lucro possível; ii) aquele em que o trabalho artístico deve prevalecer na produção das obras, posicionamento mais similar à indústria de fanzines nesse sentido. Esse período vai promover principalmente a proliferação dessa “indústria dos fanzines”, que leva esse nome porque se aproxima qualitativamente dos quadrinhos com esse nome, os mais alternativos e, muitas vezes, que são editados pelos próprios autores.

Assim, os anos noventa recebe toda essa efervescência da década anterior, mas com o acréscimo do uso das novas tecnologias na produção de quadrinhos. Apesar disso, essas inovações não foram imediatamente incorporadas ao circuito comercial que esteve publicando bastante desde os anos sessenta. O que ocorreu na Espanha, diferentemente do que houve em outros países europeus (como na França), foi a criação e a produção a partir de outras infraestruturas. Dessa forma, não houve uma renovação que partia da “evolução dos recursos disponíveis” (ALTARRIBA, 2002, p. 110, nossa tradução)¹⁴⁰.

A realidade é que quase todos os artistas dos anos setenta e oitenta não continuaram na área dos quadrinhos nos anos noventa, os quais evadiram para profissões como a pintura, a publicidade, a ilustração etc. Houve poucas exceções nesse período, mas esses artistas têm mais reeditado mais suas antigas obras do que realmente criado algo novo (ALTARRIBA, 2002). Tornou-se um pouco desanimador constatar que esse panorama ainda se repete um pouco nos dias atuais, em que o artista Dídac Plà, o desenhista/pintor do romance gráfico *Berço de corvos* (2010), também hoje exerce uma outra profissão que não mais a de quadrinista.

Ainda assim, com esse cenário mais tranquilo em comparação ao anterior, a revolução tecnológica viabilizou prontamente o trabalho do desenhista de quadrinhos. Agora, já era possível utilizar o meio digital de forma eficaz, fosse desenhando diretamente nesse meio ou salvando o desenho aí posteriormente à sua feitura tradicional no papel. Seja por uma ou outra forma, a partir desse momento tanto o processo de edição quanto o de impressão passaram a ter custos muito mais baixos e isso viabilizou a realização até de projetos mais simples. Os fanzines foram os mais beneficiados por essas facilidades tecnológicas. (ALTARRIBA, 2002).

Apesar de um cenário um pouco desencorajador, os anos noventa contou com o trabalho excepcional de Miguel Angel Martín. Numa mistura de violência, tecnologia e, muitas vezes, até da pornografia, o artista conseguiu traduzir a sua visão da atualidade. A expressividade de seus desenhos é marcada por tracejados mais limpos tanto em suas personagens quanto nas suas ambientações, junto a conteúdos mais pesados e sérios. Esse contraste no uso das imagens e do conteúdo abordado pode ser visto como o que será encontrado em *Berço de corvos* (2010), mas viabilizado por outros caminhos (ALTARRIBA,

140 No original: “evolución de los recursos disponibles” (ALTARRIBA, 2002, p. 110).

2002). Veremos mais adiante que os desenhos elaborados de Plà – como em verdadeiros quadros pintados para museus – também contrastam, nesse sentido, com a dureza da temática desenvolvida no roteiro de Zaragoza, em um arremate de que, em muitos momentos, a beleza visual das mãos de Plà, mesmo com traços de grotesco, está diretamente ligada ao narrativo trágico.

Ainda foi possível detectar um espírito de desconstrução aos moldes dos anos oitenta também em revistas como a *Medios revueltos* (herdeira da extinta Madriz), a *We are the dead* (dirigida pelos cartunistas Max e Pere Joan) e a TMEO, a qual é pautada, até hoje, por ácidas críticas políticas ao país Basco (onde está situada). Das três, *Medios revueltos* traz uma tônica mais próxima tanto da temática quanto do trabalho com a linguagem dos quadrinhos que encontramos no romance gráfico *Berço de corvos* (2010).

A situação do mercado editorial, desde esse período, mostra uma tendência que tem aparecido em outros países (como na França e nos EUA): o aparecimento de pequenas editoras que, mesmo a grandes lutas, têm tomado para si a maioria da produção local e é por meio delas que vemos surgir as obras mais criativas (apesar de haver exceções). Os romances gráficos produzidos por essas editoras, como a Parramón Ediciones produziu *Berço de corvos* (2010), têm demonstrado ter uma qualidade tanto de conteúdo quanto de forma bem superior ao trabalho de algumas editoras de maior porte. Como acentuamos anteriormente, muitas vezes, as grandes editoras têm permeado o seu trabalho apenas com a visão do lucro e isso realmente pode prejudicar o resultado final de uma história em quadrinhos (ALTARRIBA, 2002).

Quanto ao formato dos quadrinhos nesse período, mesmo que sejam obras já consagradas, ele vai seguir quase que o tamanho usado nos quadros de um cartum, bem diferente do que foi feito nos anos oitenta. Os álbuns de formatos maiores estão destinados apenas a algumas produções locais muito pontuais ou mesmo “para as obras provenientes de países europeus e mais concretamente do mercado francês” (ALTARRIBA, 2002, p. 118, nossa tradução)¹⁴¹.

Outra novidade repercutida nos anos noventa foi a extensão dos pequenos cadernos em série. Enquanto nos anos oitenta os artistas colocavam todo o seu talento na produção de

141 No original: “para las obras provenientes de países europeos y más concretamente del mercado francófono” (ALTARRIBA, 2002, p. 118)

quadrinhos inovadores, mas lidavam com um número muito delimitado de páginas, esse entrave já não existia nesse período. Apesar da década de noventa ser considerada como os anos dos quadrinhos em série, eles possibilitaram que as suas histórias fossem contadas de forma mais desenvolvida devido ao maior número de páginas que só agora cada autor dispunha para trabalhar (ALATARRIBA, 2002).

De forma esquemática, percebemos que as décadas de setenta e oitenta são consideradas como aquelas produtoras dos quadrinhos de autor, em que o trabalho com o traço dos desenhos e as experimentações plásticas estão amplamente presentes. Como contraponto, dispuseram-se de um número limitado de páginas para as suas composições de alta qualidade. Já na década de noventa, tomada por obras com um “grafismo simples, expressivo e narrativamente eficaz” (ALATARRIBA, 2002, p. 118, nossa tradução)¹⁴², temos já um número maior de páginas para o seu desenvolvimento. A conclusão que prevemos é que a observação do fenômeno da *imagética romanesca* nos romances gráficos espanhóis (romances gráficos que se tornarão uma tendência por volta do ano de 2007, com a publicação de *Arrugas* de Paco Roca) tornou-se possível a partir desses acontecimentos. Percebemos que estes ocorreram como uma evolução natural do gênero dos quadrinhos em sua história.

O certo é que as décadas de sessenta, setenta e oitenta trouxeram as suas contribuições para as características mais encontradas em romances gráficos de nossos dias na Espanha, enquanto os anos noventa, com o barateamento dos custos de produção e de impressão, viabilizou um aumento do número de páginas para a criação do autor. O resultado da junção dessas características, apesar de terem demorado um pouco para “a explosão da novela gráfica” (GARCÍA, 2012, p. 297) no país, desde os primeiros anos do século XXI vem produzindo obras gráficas desse teor de muita qualidade. Alary (2002) ainda acredita que a

Espanha produz romances gráficos sem assumi-lo ou sem saber disso há muito tempo, pelo menos desde os anos setenta. É preciso perguntar, de fato, se algumas grandes histórias dos anos 80 e 90 do século passado – a começar por *Mara* de Enric Sio (Nueva Frontera, 1980), *El Toro blanco* de Laura e *Doctor Vértigo* de Martí (La Cúpula, 1989), *Berlin 31*, de Raúl e Felipe H. Cava (ed. Casset, 1991) ou *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado (Norma ed. 1993) – para citar alguns que me impressionaram, não poderiam ser avaliados na atualidade como histórias em quadrinhos entendidas como “obras romanescas gráficas” (ALARY, 2018a, p. 32-33, nossa tradução)¹⁴³.

142 No original: “grafismo sencillo, expressivo y narrativamente eficaz” (ALATARRIBA, 2002, p. 118).

143 No original: “España produjo novelas gráficas sin asumirlo o sin saberlo desde hace tiempo, por lo menos desde los años setenta. Resulta necesario preguntarse, en efecto, si algunos grandes relatos de los años 80 y 90

A possibilidade de produção de romances gráficos de alta qualidade no século atual faz com que o estudo da sua linguagem específica torne-se mais complexo do que encontrávamos em quadrinhos mais típicos. A *imagética romanesca* como fenômeno surgiu exatamente das nossas observações desse tipo de linguagem mais complexa, a qual temos observado em romances gráficos que se apuram no traço do desenho, nas experimentações plásticas, nas palavras narrativas (quando estão presentes) e sem a preocupação com o número de páginas para a concretização da obra (sejam obras curtas ou mais longas).

Atualmente, a maioria dos romances gráficos espanhóis estão mais envolvidos com temáticas muito específicas – como “a memória pessoal ou histórica, a biografia” (GARCÍA, 2012, p. 300), em detrimento daqueles com “experimentação formal” (GARCÍA, 2012, p. 300), os quais estão “na fronteira entre a arte e os quadrinhos em que se movem Richard McGuire ou Jerry Moriarty” (GARCÍA, 2012, p. 300). Os poucos que podemos citar nessa linha de trabalho mais experimental, até o momento da escrita desta tese, é o nosso objeto de análise – Berços de corvos (*Cuna de cuervos*, 2009) de Zaragoza e Plà –, *La visita guiada* (2008) e *Manga Mammoth* (2009) de Francesc Ruiz – reconhecido apenas no mundo da arte, mas ignorado pelos estudos de quadrinhos –, além dos trabalhos de Juanjo Sáez, Leandro Alzate e Felipe Almendros. Ainda sobre esses romances gráficos do início do século XXI:

Hoje em dia, a Espanha é um país exportador de talentos, e os desenhistas que não trabalham diretamente para editoras estrangeiras, norte-americanas ou francesas, produzem suas novelas gráficas para editoras espanholas que tentam vendê-las no circuito internacional. As indústrias locais perderam o mercado de massas que alimentou outrora os quadrinhos comerciais, e a única maneira de rentabilizar as edições é recorrendo a um público global (GARCÍA, 2012, p. 300).

O caso de *Berço de corvos* (2010) assemelha-se a essas condições descritas acima, e agrava-se um pouco mais porque, mesmo nos estudos acadêmicos mais recentes sobre o romance gráfico na Espanha, aos quais tivemos acesso para a escrita desta tese (García, Alary, Salamanca), não mencionavam essa obra como um daqueles romances gráficos experimentais. O achado dessa obra foi possível a partir da estratégia editorial de traduzi-la e exportá-la para o Brasil, com o pensamento no atendimento de um público mais global.

del siglo pasado - empezando por *Mara* de Enric Sio (Nueva Frontera, 1980), *El Toro blanco* de Laura y *Doctor Vértigo* de Martí (La Cúpula, 1989), *Berlin 31*, de Raúl y Felipe H. Cava (ed. Casset, 1991) o *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado (Norma ed. 1993) - por mencionar algunos de los que me impactaron, no podrían en la actualidad valorarse como novelas gráficas entendidas como ‘obras novelescas gráficas’” (ALARY, 2018a, p. 32-33).

Apesar de ter havido uma pequena publicidade aqui para o anúncio de seu lançamento, poucas menções em jornais digitais, o nosso trabalho de garimpagem foi fundamental para o início desta pesquisa.

Enfim, após lançarmos os dados históricos que demonstraram como foi a evolução dos quadrinhos até chegarmos a um tipo de romance gráfico experimental, poderemos agora analisar exclusivamente a obra *Berço de corvos* (2010) nas próximas seções. Além disso, os tipos de quadrinhos de autor, relatados a partir dos anos sessenta em diante, serviram de base para os trabalhos de María Zaragoza e Dídac Plà em nossos dias. A partir das reflexões que fizemos nos capítulos anteriores, esperamos demonstrar como a *imagética romanesca* – enquanto agregadora de linguagens para a construção dos sentidos em um romance gráfico – comporta-se especificamente na linguagem da obra de *Berço de corvos* (2010).

Interessa-nos demonstrar que é possível estudarmos uma poética própria dos quadrinhos a partir de um “trabalho criativo” (ALARY, 2002, p. 134, nossa tradução)¹⁴⁴ muito particular do meio. Acreditamos que a *imagética romanesca* demonstra que o traço do desenho e as suas experimentações não são apenas aspectos estilísticos de autor, mas que essas características, em uma relação dialógica, fazem parte dos sentidos da história que está sendo contada por aquele autor. A partir dessas considerações sobre a Espanha atual, então essa obra de arte passa a ser devidamente apresentada à comunidade acadêmica brasileira para exemplificação de como a *imagética romanesca* pode estar presente em um romance gráfico de nossos dias.

3.2. A *imagética romanesca* em *Berço de corvos*: instabilidade narrativa e memória existencial da personagem

3.2.1. Uma introdução para *Berço de corvos*: seus autores e seu tempo

Esse capítulo será dedicado à análise do romance gráfico *Berço de corvos* (2010) da autoria de María Zaragoza Hidalgo (com o roteiro do texto escrito) e de Dídac Plà (com os desenhos gráficos), com o fim de se demonstrar como a *imagética romanesca* está presente na composição dialógica da obra e para demonstrar a sua capacidade de alteridade, premente de suas características de literariedade iconotextual. Sobre isso:

144 No original: “quehacer criativo” (ALARY, 2002, p. 134).

o mundo da arte deve dividir-se fundamentalmente em entidades isoladas, autossuficientes, individuais – as *obras de arte*; cada uma das quais ocupa uma posição autônoma no tocante à realidade do conhecimento e do ato, o que cria a historicidade imanente da obra de arte (BAKHTIN, 2010, p. 32, nosso grifo).

Sobre *Berço de corvos* (2010), para que possamos ter um vislumbre de toda a dimensão dessa obra espanhola (tanto para os termos metodológicos adotados nesta tese – a crítica dialógica romanesca – como para outros vislumbres de sentidos possíveis dentro de seu discurso narrativo visual) e entre tantos outros romances gráficos existentes no ocidente, é preciso apresentar seus autores e a sua atuação no contexto cultural do país (focando principalmente no papel da mulher escritora em um contexto literário ainda muito focado em autores masculinos).

Dessa forma, é importante dizer que o projeto de criação desse RG deu-se primeiramente pela escritura da *novela corta Cuna de cuervos*, criada por Zaragoza como produto de um importante curso de criações artísticas (de variados tipos) na Espanha, promovido pela *Fundación Antonio Gala* e direcionado para jovens escritores e artistas do país. Essa fundação oferece bolsas de fomento todos os anos para o estudo e a criação artística e literária desses aspirantes às artes, no qual, coincidentemente, Dídac Plà e María Zaragoza foram selecionados no mesmo período e lá conheceram o trabalho um do outro: era a terceira convocação realizada pela instituição nos anos de 2004-2005 (FUNDACIÓN ANTONIO GALA, 2009).

Para a jovem Zaragoza, sua produção final consistiu na escritura do livro *Realidades de humo* (2007), depois impressa pela editora *Belacqva La outra orilla*, na qual também houve a colaboração de Dídac Plà com o desenho da capa (em que há o rosto da protagonista de *Cuna de cuervos*), composto por três relatos intitulados: *Realidad de humo*¹⁴⁵, *Sutileza*, além de *Cuna de cuervos*. Foi a própria escritora que preparou o roteiro de sua *novela corta* para a adaptação do texto em romance gráfico feito por Dídac Plà. Zaragoza relata em uma de suas entrevistas

145 Este conto da autora também sofreu uma transposição intersemiótica para o cinema mexicano em 2014, com o belíssimo filme intitulado *Realidades de humo*, na direção do talentoso estreante Joaquín Ortiz Loustaunau. Ainda sem tradução para o Brasil, naquela ocasião, a obra prima do diretor foi homenageada com o prêmio máximo do festival, na categoria de melhor longa-metragem de ficção mexicano no *Festival Internacional de Pozos* (FLORES, 2014).

que, desde o primeiro contato com o trabalho de Plà, houve um consenso mútuo para futuras criações conjuntas.¹⁴⁶ Abaixo está a capa desse livro de Zaragoza feito por Plà:

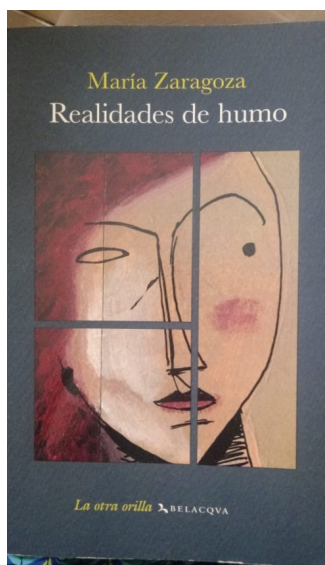


Figura 54 – Capa do livro Realidades de humo, de María Zaragoza; ilustração de Dídac Plà.

Fonte: ZARAGOZA, 2007.

O próximo trabalho público entre os dois artistas aconteceu no ano de 2017, quando Fernando Marías (um reconhecido escritor e editor espanhol) lançou um projeto criativo em que 22 escritores seriam acompanhados por 22 desenhistas e, juntos, cada par teria a função de criar um livro ilustrado abordando o tema sobre a mulher e a sua luta por espaço de autoria nas *novelas negras* – um estilo muito popular na Espanha, mas ainda muito centrado em textos de autoria masculina (FUNDACIÓN ANTONIO GALA, 2019). Fernando Marías então trabalhou como organizador desse livro e intitulou-o Como tú, o qual leva um subtítulo intrigante: *20 relatos + 20 ilustraciones por la igualdad* (“vinte histórias + vinte ilustrações pela igualdade”, nossa tradução). Como bem aponta uma notícia feita pela Fundación Antonio Gala, na época comentando o uso da obra em sala de aula, o livro

dirige-se ao público jovem, a partir da premissa de que a educação por meio de valores gera ecos positivos, da mesma forma que a educação negligenciada ou a inadequada fazem o contrário. *Como tú é*, portanto, uma aposta para alcançar a igualdade entre homens e mulheres desde a sala de

146 Apenas como curiosidade, um curta-metragem com imagens de **Berço de corvos** encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=GJxrqceL_vY&feature=emb_logo. Acesso em 10/04/2019.

aula, que é o lugar onde as pessoas formam sua personalidade¹⁴⁷ (FUNDACIÓN ANTONIO GALA, 2019, s/p, nossa tradução).

Mais uma vez Dídac Plà se reúne a María Zaragoza nesse projeto para a criação da história *Un euro de gasolina en una botella de plástico*, um relato de grande interesse “porque, infelizmente, é algo real como a própria vida, e contado com grande empatia”¹⁴⁸ (MARXUACH, 2017, s/p, nossa tradução). O trabalho desses talentosos artistas foi um sucesso tão inesperado que ele ganhou um segundo momento, pois houve a organização de exposições itinerantes pela Espanha, junto com eventos pluri-artísticos relacionados ao tema. Segue abaixo o desenho da protagonista criada por Plà, acima do texto de Zaragoza:



Figura 55 – “Pedi clemência, mas não me importo de ficar na prisão. Disseram que eu tinha sofrido um transtorno mental temporário, mas isso não é verdade. Talvez naquele momento tenha sido um impulso, mas posso garantir a quem quiser me perguntar – ninguém me pergunta – que aconteceu como eu já tinha sonhado”.¹ Desenho de Dídac Plà e texto de María Zaragoza, nossa tradução.

Fonte: <http://akioilustrator.blogspot.com>.

Em outra ocasião (entre março e abril de 2018), houve na Espanha uma nova

147 No original: “está dirigido a un público joven desde la premisa de que la educación en valores genera ecos positivos, del mismo modo que la descuidada o inadecuada hace lo contrario. ‘Como tú’ es una apuesta, por tanto, por conseguir la igualdad entre hombres y mujeres a partir de las aulas, el lugar donde las personas forman su personalidad” (FUNDACIÓN ANTONIO GALA, 2019, s/p).

148 No original: “porque por desgracia, es algo real como la vida misma, contado con gran empatía” (MARXUACH, 2017, s/p).

tradução da obra clássica *Frankenstein* de Mary Shelley, organizada e projetada pelo escritor e tradutor Lorenzo Luengo. Seu projeto, com a participação de Fernando Marías, teve a intenção de apresentar 22 textos (de variadas mídias) com histórias inspiradas no original de Mary Shelley, acompanhadas de vários desenhistas nas ilustrações dessas criações. Mais uma vez, Dídac Plà ilustra um texto escrito por María Zaragoza para o livro que procurou mostrar “*veintitantas formas de declararle amor a un monstruo*” (RODRÍGUEZ, 2018), ou as “vinte maneiras estranhas de declarar amor a um monstro”. O livro com esses relatos se intitulou *Frankenstein resuturado*, enquanto o texto de Zaragoza com as ilustrações de Plà se chamou *La edad de oro*. Abaixo está uma das imagens do conto desses autores:



Figura 56 – "Se Peter Steele (Tipo O Negativo) voltasse à vida, na Madri dos anos 80..."¹ Desenho de Dídac Plà e texto de María Zaragoza, nossa tradução.

Fonte: <http://akioilustrator.blogspot.com>.

Vários outros trabalhos realizados individualmente ou com outras parcerias perpassaram a trajetória de cada um dos autores. Apesar disso, é importante citar que o romance gráfico analisado aqui, *Cuna de cuervos*, foi referência de citação em um importante site online de notícias da Espanha, o ABC, com o título “*María Zaragoza, en la estela de Poe y Frankenstein*” (“María Zaragoza, no percurso de Poe e de Frankenstein”; LUBIÁN, 2010, nossa tradução). Com uma clara exaltação ao estilo escritural da ainda jovem escritora, comparando-a à estilística de Edgar Allan Poe e ao conteúdo de Mary Shelley, o jornal afirma: “romance gráfico perturbador, publicado em uma coleção desse gênero emergente, que já

figuram títulos de Allan Poe, Stevenson, Maupassant ou o essencial Frankenstein de Mary Shelley”¹⁴⁹ (LUBIÁN, 2010, s/p, nossa tradução).

A reportagem também trata das inegáveis e marcantes referências no texto ao Quixote e a sua história, além de mencionar que o texto gráfico ambientaliza o espaço na cidade espanhola chamada Campo de Criptana, cidade de nascimento da escritora espanhola: “cidade cercada de terra seca, vermelha e salpicada de vinhas rasteiras e verdes, que se desdobra das montanhas em caminhos de branco e anil”¹⁵⁰ (LUBIÁN, 2010, s/p, nossa tradução).

Os prêmios que foram concedidos a Zaragoza se iniciam muito precocemente em sua carreira, importantes para que a escritora continuasse a trabalhar nesse ofício que sempre lhe deu prazer e a acompanhou, além de poder amadurecer nessa sua trajetória. Para que se reconheça o valor literário precoce de María Zaragoza, é preciso dizer que dois prêmios literários que lhe foram concedidos são muito importantes na Espanha, pois acontecem anualmente, premiam financeiramente o escritor e publicam sua história em uma reconhecida editora (JUARÉZ, 2015).

Um desses é o *Premio Ateneo Joven de Sevilla de novela*, concedido a escritores com menos de 35 anos e que seja autor de romance inédito em língua castelhana, que foi concedido a María Zaragoza no ano de 2010 por seu romance *Dicen que estás muerta*. Outro prêmio concedido à escritora no ano de 2011, também muito reconhecido no país, é o *Premio de Novela Ateneo-Ciudad de Valladolid*, por sua obra *Los alemanes se vuelan la cabeza por amor* (AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID, 2011).

É fato que, somente por esses dois galardões literários presentes no início de seu percurso escritural, já seriam suficientes para que uma de suas obras fosse selecionada para compor o *corpus* desta pesquisa. María Zaragoza surpreendeu a pesquisadora quando foram descobertos seus outros feitos literários em tão pouco tempo de vida: o *Premio Psycho-Tau de novela*, concedido no ano de 2002 por *Amores que matan*; a *Beca Fundación Antonio Gala para jóvenes creadores 2004-2005*, por meio de acirradas avaliações (em que também foi

149 No original: “inquietante novela gráfica, editada en una colección de este emergente género, donde ya figuran títulos de Allan Poe, Stevenson, Maupassant o el imprescindible Frankenstein de Mary Shelley” (LUBIÁN, 2010, s/p).

150 No original: “ciudad rodeada de tierra seca, roja y sembrada de vides agachadas y verdes, que se despliega desde la sierra en caminos de blanco y añil” (LUBIÁN, 2010).

concedida a Dídac Plà, como dito anteriormente); o *Premio de relatos BCN week 2010*, concedido por sua história *Una bota de postre*; o *Premio de poesía El Buscón 2010*, concedido por seu poema *La canción de Sylvia*, reconhecida como uma explícita e emocionada homenagem a Sylvia Plath; outra bolsa chamada *Beca de Creación Literaria de Castilla la Mancha*, premiada no ano de 2010; um importante reconhecimento do Instituto da Mulher, em 2011, ressaltando o seu trabalho pela igualdade de gênero na área literária; outro prêmio concedido por *Noble villa de Portugalete*, no ano de 2011, por seu relato *La moraleja de Caperucita roja* (JUÁREZ, 2015).

Outra constatação é que a escritora María Zaragoza aprecia muito em ocupar seu tempo livre com várias atividades culturais, as quais já realizou durante os anos de sua escritura e se mostram bastante numerosas. Destas várias atividades, a escritora espanhola faz parte, desde 2014, de um coletivo artístico chamado “Filhos de Mary Shelley” (*Hijos de Mary Shelley*), fundado por Fernando Marías Amondo e do qual fazem parte outras escritoras importantes do país: Espido Freire, Paloma Pedreiro, Nuria Varela, Cristina Cerrada, Eva Días Riobello, Cristina Fallarás, Raquel Lanseros e Vanessa Montfort (MONTEOLIVA, 2017).

Uma das marcas mais interessantes de sua personalidade, presente em suas obras, encontra-se em sua postura assumidamente feminista quanto ao seu posicionamento diante de oportunidades ainda muito restritivas para a mulher escritora em seu país¹⁵¹. Na entrevista concedida para o blog *La orilla de las letras*, em 28 de março de 2017, a autora falou dessa condição das escritoras mulheres em seu país (apesar de não tomar essa realidade como uma fatalidade para o seu trabalho), demonstrando que escritoras sempre precisaram colocar esforços dobrados em seus trabalhos para que possam ser reconhecidas por algum desses

151 Infelizmente, há de se admitir que essa falta de oportunidades para as mulheres numa carreira literária também ainda está presente aqui no Brasil, apesar de haver raras exceções, mas há situações que vão desde uma criação familiar voltada apenas para um relacionamento conjugal (e pretensa criação de filhos) até evidentes manipulações de editoras para essas publicações, remanejamentos dos livros em locais com pouca acessibilidade visual em livrarias, ou mesmo sites de informação ou livros especializados no assunto que não se promulgam nem mesmo em pesquisar escritoras mulheres para serem lidas. Elas são muitas vezes “educadamente” ignoradas. Nessas questões, torna-se até difícil saber se realmente houve uma pesquisa nesse sentido e, como resultado, não ter encontrado escritoras. Mesmo que essa fosse a situação, isso promulga-se muito difícil de ser realidade nos dias atuais. Trabalhos acadêmicos que evidenciam esses comportamentos começam a serem feitos na atualidade. Para aprofundamento desse assunto, pesquisar em: *Feminismo e literatura no Brasil*, de Constância Lima Duarte; *Eu não leio livro escrito por mulher*, de André Forastieri; *Autora de pesquisa afirma que literatura é elitista*, de Fábio Prikladnicki; *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf; *A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea*, de Marina Romanelli; *Os desafios da escrita feminina na história das mulheres*, de Losandro Antonio Tedeschi; *Produção literária feminina: um caso de literatura marginal*, de Cecil Jeanine Albert Zinani, entre outros.

feitos. Para os leitores experientes em literatura escrita por mulheres, esse fato tornou-se uma notícia comum, apesar dos avanços em direitos das mulheres nos últimos anos em países do ocidente (MONTEOLIVA, 2017).

Além disso, Zaragoza explica também que é um erro tomar um mau livro escrito por uma mulher como se esse fato se descambasse, automaticamente, para todas as outras mulheres escritoras, como se fôssemos um ente generalizado (e não indivíduos, como obviamente se pressupõe), além de outras considerações importantes para se pensar o lugar e o trabalho dedicado a um livro escrito por mulheres na atualidade. Importante dispor aqui o seu relato:

As mulheres em geral, não é uma questão só do mundo literário, temos que trabalhar o dobro para que nos levem a sério a metade do que fazemos. Ainda que seja uma sorte que a coisa comece a mudar, não devemos deixar de combatê-lo ou de conscientizar-nos sobre coisas tão perigosas [...] ou se considere porque uma mulher escreve um livro ruim, isso é dirigido para todas as demais. Essa ideia muito propagada de que não se levam a sério as mulheres porque “há mulheres que fazem uma ou outra estupidez”, deve-se modificar esse dito porque ele é, para começar, ridículo. Cada vez que alguém me diz: “é que algumas escritoras que fazem livros ruins ou comerciais, ou com temáticas que não interessam (aos homens, suponho, que são os que decidem o que é interessante) os fazem num desserviço a todas as demais”, minha resposta é a mesma. [...] Somos por acaso, como mulheres, uma entidade completa e viscosa que faz sempre as mesmas coisas e que, se cometemos um erro, o cometemos em geral? [...] Somos a metade da humanidade, devemos ter os mesmos direitos e deveres e as coisas que nos interessam ou aquelas que aspiramos não são as de um gueto. [...] Muito menos somos intelectualmente menos capazes nem mesmo nossos interesses têm de estar em segundo plano [...]. Nem no mundo literário, onde sei que tenho acesso mais difícil a certas coisas que os meus companheiros com capacidades equivalentes, nem no mundo em geral. [...] O abandono dos sonhos literários é muito maior entre as mulheres do que entre os homens: mais obstáculos no caminho e mais o ensino para o sacrifício é uma combinação mortal.¹⁵² (MONTEOLIVA, 2017, nossa tradução)

152 No original: “Las mujeres en general, no es una cuestión del mundo literario, tenemos que trabajar el doble para que nos tomen en serio la mitad. Aunque es una suerte que la cosa empiece a cambiar, no debemos dejar de pelearlo o concienciar de cosas tan peligrosas [...] o se considere que porque una mujer escriba un mal libro eso nos de mala prensa a todas las demás. Esa idea muy extendida de que a las mujeres no se nos toma en serio porque “hay mujeres que hacen tal o cual estupidez” debe cambiar a la voz de ya porque es, para empezar, ridícula. Cada vez que alguien me dice: “es que algunas escritoras que hacen libros malos o comerciales, o con temáticas que no interesan (a los hombres, supongo, que son los que deciden qué es interesante) os hacen un flaco favor a todas las demás”, mi respuesta es la misma. [...] ¿Somos acaso las mujeres un ente completo y viscoso que hace siempre las mismas cosas y que si mete la pata la mete en general? [...] Somos la mitad de la humanidad, debemos tener los mismos derechos y deberes y las cosas que nos interesan o a las que aspiramos no son las de un gueto. [...] Tampoco somos intelectualmente menos capaces ni nuestros intereses han de ser de segunda. [...] Ni en el mundo literario, donde sé que tengo el acceso más difícil a ciertas cosas que mis compañeros con capacidades equivalentes, ni en el mundo en general. [...] el abandono de los sueños literarios es

Na entrevista que a autora concedeu ao site *Solo Novela Negra*, em 21 de abril de 2017, em certo momento, a entrevistadora lhe pergunta no que a mulher contribuiu e tem contribuído para o gênero *novela negra* em seu país. Sua resposta é categórica, porque expõe o fato de que as contribuições que cada autora faz ao sistema literário como um todo não se aplica ao fato de serem do gênero feminino que elas detêm como sujeito, além da observação de que talvez as escritoras estejam trazendo personagens femininas mais complexas como protagonistas das histórias contadas:

Este tipo de pergunta vai contra meu entendimento, o de que o sexo não determina o que alguém escreve. Creio que cada escritora, como entidade independente e pessoal, consegue ou não contribuir com algo para a literatura. Não devemos construir como se os homens tivessem inventado a literatura e nós [mulheres] tivéssemos a obrigação de fazer o contrário. [...] Talvez a gente esteja trazendo mais profundidade às personagens femininas e esteja distanciando-as de representações “secundárias” dos [personagens] masculinos para maior brilho do herói central, mas creio que isso está acontecendo em toda a literatura, não somente neste [gênero *novela negra*]¹⁵³ (GARCÍA, 2017, nossa tradução).

Seguindo com a mesma entrevista, a jornalista elabora mais um questionamento voltado para a possibilidade de que o mundo literário *noir* seja repleto majoritariamente de escritores homens. A resposta de María Zaragoza mais uma vez é elucidativa e contundente, pois aporta para a falácia de que as mulheres escritoras não sejam capazes de observar e recriar cenários e situações de violência social, o que se acredita, totalmente de maneira errônea, ser uma faculdade apenas presente em homens escritores:

Não creio nisso, ainda que o pareça. É como dizer que a capacidade para observar e recriar a violência social ou a corrupção seja patrimônio majoritário dos homens. Muito menos a ficção científica, a fantasia, o terror, os quadrinhos não são mundos majoritariamente masculinos¹⁵⁴ (GARCÍA, 2017, nossa tradução).

mucho mayor en mujeres que en hombres: más obstáculos en el camino y más educación para el sacrificio es una combinación mortal” (MONTE OLIVA, 2017, s/p).

153 No original: “Este tipo de preguntas va contra mi parecer de que el sexo no determina lo que uno escribe. Creo que cada escritora, como ente independiente y personal, consigue o no aportar algo a la literatura. No debemos construir como si los hombres hubieran inventado la literatura y nosotras tuviésemos la obligación de hacer lo contrario [...] Quizá estemos aportando más profundidad a los personajes femeninos y estemos apartándolos de prototipos “comparsa” de los masculinos para mayor lucimiento del héroe central, pero creo que eso está pasando en toda la literatura, no solo en él”.

154 No original: “No lo creo aunque lo parezca. Es como decir que la capacidad para observar y recrear la violencia social o la corrupción es patrimonio mayoritario de los hombres. Tampoco la ciencia ficción, la fantasía, el terror, el cómic son mundos mayoritariamente masculinos”.

Ainda sobre a importância da presença da mulher no mundo literário de forma geral, e para pôr em destaque o importante trabalho de Zaragoza nesse meio, mesmo que inicial, é preciso levarmos o foco para o mundo dos quadrinhos. Nesse caminho, a estudiosa Viviane Alary (2002) também não nos traz boas notícias a respeito desse tema, mas isso não retira a necessidade de reflexão no assunto quando estudamos o romance gráfico *Berço de corvos*. Em um de seus artigos sobre o tema, Alary (2002) enfatiza que há

um aparente conluio conivente entre *gênero textual* e *gênero sexual* quando se fala em quadrinhos [...]. Muito raramente falamos de mulheres cartunistas ou roteiristas que se dedicaram ou se dedicam aos quadrinhos. A reação mais comum é o silêncio, apenas perturbado por homenagens, como a exposição e o catálogo *Papeles de mujeres* (1988), que demonstram a importância das mulheres como criadoras de quadrinhos. [...] Tradicionalmente, as mulheres que se dedicavam aos quadrinhos trabalhavam para revistas infantis ou para os chamados *quadrinhos femininos* (histórias sentimentais, revistas para meninas), na Espanha ou em agências estrangeiras especializadas em histórias sentimentais. Não tenho conhecimento de cartunistas do século 19 ou da primeira metade do século 20. O universo da caricatura, da sátira e do humor gráfico é, tradicionalmente, um mundo masculino bastante misógino. No entanto, projetos progressistas das décadas de 1960 a 1970 incorporaram empresas femininas de grande relevância [...] ¹⁵⁵ (ALARY, 2002, p. 127-128, grifos da autora, nossa tradução).

Sobre a presença da mulher na área dos quadrinhos espanhóis, seja como quadrinista, cartunista ou como roteirista, Alary afirma que existe uma confusão absurda e manipulativa, advinda de uma mistura entre pressupostos culturais e características de mercado capitalista no país espanhol, na qual se acredita “que para se fazer bons quadrinhos, há de se conformar com um tipo de produto” (ALARY, 2002, p. 130, nossa tradução).¹⁵⁶ Dentro dessas questões, houve alguns acontecimentos, no mínimo ultrajantes, que mostram como essa visão misógina pode afetar o papel e a presença da mulher nos quadrinhos tanto no passado quanto nos dias atuais:

155 No original: “la aparente colusión entre género y gender en el cómic [...]. Muy pocas veces se habla de las mujeres dibujantes o guionistas que se dedicaron o se dedican a la historieta. La reacción más habitual es el silencio sólo perturbado por homenajes, como la exposición y el catálogo *Papeles de mujeres* (1988) que demuestran la importancia de las mujeres como creadoras de historietas. [...] Tradicionalmente, las mujeres que se dedicaron a la historieta, trabajaron para las revistas infantiles o por el denominado *cómic femenino* (historias sentimentales, revistas para niñas), en España o con agencias extranjeras especializadas en historias sentimentales. No tengo conocimiento de mujeres dibujantes del siglo XIX o de la primera mitad del siglo XX. El universo de la caricatura, de la sátira y del humor gráfico es, tradicionalmente, un mundo masculino bastante misógino. Sin embargo, proyectos progressistas de los años 60-70 incorporaron firmas femeninas de gran relevancia”.

156 No original: “que para hacer buenas historietas hay que conformarse con un tipo de producto.”

El País de las tentaciones (02 / V / 1997) caiu nessa armadilha, ao dar abrigo a reportagens com títulos como este: “Todas as garotas do universo *comic* fazem pornografia”, em que apostam num novo tipo de leitoras adolescentes voyers. O novo estereótipo desenvolvido pelo artigo parte de uma ideia simplista: de que as meninas que são verdadeiramente liberadas, mais do que qualquer outra coisa, gostam mesmo é de violência e sexo (reprimidos até agora por uma educação alienante da verdadeira personalidade feminina). A ideia permite que dois requisitos opostos sejam atendidos [para um raciocínio misógino]: ser moderno, mostrando-se a favor da emancipação das mulheres e permitindo-lhes expressar sua naturalidade eruptiva; dar mais um passo no sistema do leitor voyeur, por ser reivindicada a exposição do corpo/objeto sexual pela própria mulher.

[...] E *El Víbora* encontrou como resposta editorial uma série ("*Pequeña viciosa*", "*Más pequeña e más viciosa*", "*Viciousland*" 1990-1994), assinada por duas mulheres, Mónica e Bea que, na realidade, eram dois homens (incluindo o famoso cineasta Santiago Segura para o roteiro). Talvez os editores tenham pensado que tornariam a história mais mórbida se passassem a ideia de que mulheres pudessem escrever e desenhar cenas tão grosseiras. Esses pseudônimos também permitiam que os autores permanecessem anônimos. O certo é que tiveram um enorme sucesso, e os críticos, em admirável consenso (motivados por demandas comerciais, presume-se), respeitaram a não divulgação dos nomes dos verdadeiros autores¹⁵⁷ (ALARY, 2002, p. 130, nossa tradução).

Por situações ultrajantes para nós, mulheres, como estas descritas acima (além daquelas que ainda estão por ser desvendadas e reveladas pela crítica em quadrinhos), é que muitas mulheres talentosas para essa área não conseguiram ou decidiram não fazer parte de certos universos gráficos e temáticos destes. Da conseqüente e explicada ausência de mulheres nesse meio por esses motivos, começou-se a se espalhar a ideia de que nós não tínhamos talento suficiente para fazer quadrinhos (ALARY, 2002). A importância de tais atitudes e pensamentos quanto ao universo dos quadrinhos aparece enfatizada em uma infeliz passagem de outro artigo de *El País de las tentaciones*, em que Ignacio Vidal-Folch se

157 No original: “*El País de las tentaciones* (02/V/1997) cayó en la trampa al dar cobijo a artículos con títulos como éste: “Todas las chicas del cómic hacen porno”, donde se apuesta por un nuevo tipo de lectoras adolescentes “mironas”. El nuevo estereotipo desarrollado por el artículo parte de una idea simplista: a las chicas verdaderamente liberadas, más que nada, les gustan la violencia y el sexo (reprimidos hasta ahora por una educación alienante de la verdadera personalidad femenina). La idea permite cumplir dos requisitos opuestos: ser moderno al mostrarse a favor de la emancipación de la mujer, permitiéndole expresar su naturaliza eruptiva; dar un paso más en el sistema del lector mirón por ser reivindicada la exhibición del cuerpo/objeto sexual por la propia mujer. [...] Y *El Víbora* encontró como *respuesta editorial unas series* (“*Pequeña viciosa*”, “*Más pequeña y más viciosa*”, “*Viciousland*” 1990-1994), firmadas por dos mujeres, Mónica y Bea que, en realidad, eran dos hombres (entre los cuales el famoso cineasta Santiago Segura para el guión). Quizá, los editores hayan pensado que daría más morbo a la historia, el que mujeres pudieran escribir y dibujar escenas tan crudas. Tales seudónimos permitían también a los autores quedar en el anonimato. Lo que sí es cierto es que tuvieron un enorme éxito, y la crítica, en un admirable consenso (motivado por exigencias comerciales, se supone), respetó la no divulgación de los nombres de los verdaderos autores”.

pronuncia assim: “A nenhum homem desenhista lhe ocorreria encomendar o roteiro de sua história a uma garota”¹⁵⁸ (ALARY, 2002, p. 130, nossa tradução). Todas essas mesquinhas perspectivas de mundo fazem parte de uma tradição, contra as quais María Zaragoza também teve que se impor, em um plano mental e real, enquanto roteirista de sua *novela gráfica Berço de corvos*.

Nesse aspecto, é importante pensar que o responsável pelo roteiro na confecção de uma *graphic novel* pode representar um “real espaço de poder de decisão sobre a conduta do relato e, como todo poder, está muito mal compartilhado”¹⁵⁹ (ALARY, 2002, p. 130, nossa tradução). Apesar de algumas investidas para avanços nesse processo de inserção da mulher em espaços de poder de decisão no universo dos quadrinhos serem muitas vezes percebidos como “fenômenos de moda”, a promoção para a publicação de escritos femininos de qualquer gênero (como as *novelas negras* na Espanha) ou temáticas podem transformar apenas a realidade de algumas gerações atuais. De outro modo, quando nos atemos a iniciativas de algumas editoras espanholas, como Ed. *De Ponent* de Alicante ou *Ykusager* do País Basco, que estão trabalhando arduamente para criar um espaço legítimo a mulheres autoras, podemos mesmo vislumbrar uma mudança verdadeira de paradigmas nesses espaços (ALARY, 2002), dando oportunidades a autoras com belíssimos talentos literários como María Zaragoza.

Quanto às atividades de Dídac Plà, ao menos publicamente, mostram-se bem menos agitadas. Dídac Plà Colomer é um pintor espanhol que ainda não havia feito nenhuma arte gráfica para histórias em quadrinhos, mas possui um blog em que expõe esporadicamente alguns desenhos de sua autoria (<http://akioilustrator.blogspot.com>). Seus trabalhos estão principalmente concretizados em várias outras obras literárias como ilustrador ou desenhista: desenhos animados (*Sesam Street* e outros), propagandas de TV, retratos, caricaturas, *diseñador gráfico* (quadrinista). Algumas obras em que seus desenhos fazem parte são: *Frankenstein resuturado*, *H negra*, *Las mujeres de la Calle Luna*, *Tiempos gemelos* e *Realidades de humo* (estes dois últimos também de autoria de Zaragoza) entre outros. Ele e Zaragoza ainda estiveram trabalhando juntos, no ano de 2014, num outro projeto para quadrinhos, *Criptana Zombie*, mas, desta vez, com um conteúdo original, especialmente elaborado para essa arte gráfica, porém, ainda não foi concluído até a presente data.

158 No original: “A ningún dibujante varón se le ocurriría encomendable el guión de su historia a una chica”.

159 No original: “Es cierto que el guión representa un real espacio de poder de decisión sobre la conducta del relato y, como todo poder, está muy mal compartido”.

Examinando-se a exposição pública da vida de Dídac Plà por meio de seu trabalho artístico, é nítido perceber a diferença entre ele e Zaragoza, pois Plà pronuncia-se de maneira muito mais reservada, dando quase que nenhuma entrevista a meios de comunicação de massa sobre a sua arte e os seus métodos de criação. Devido a essa escassa informação sobre Dídac Plà, e refletindo sobre esse aspecto de sua personalidade, é importante dizer que a pesquisadora entrou em contato pessoalmente com o artista em junho de 2019, por meio de correio eletrônico e até pela rede social *Instagram* (@didakio), perguntando se o autor poderia conceder uma entrevista para os fins dessa pesquisa, via e-mail, por meio de um questionário previamente elaborado em conjunto com meu orientador, Prof. Dr. Sidney Barbosa.

Sua recepção ao nosso pedido foi de uma grande gentileza e prontidão na resposta ao contato inicial. Cumprimos dizer que, até o mês de novembro de 2021, o questionário com suas respostas não nos fora enviado. Apesar de em algum momento termos imaginado que algumas das perguntas feitas teriam sido invasivas demais quanto ao seu processo criativo, a ponto de o autor ter desistido de respondê-las e de tê-las enviado a nós, resolvemos fazer uma última tentativa quando ainda havia tempo de incluir modificações na escrita desta pesquisa. Felizmente, recebemos uma resposta positiva tanto de Plà quanto de Zaragoza em menos de uma semana do último e-mail de contato enviado aos artistas (datado de 26/10/2021 e respondido em 03/11/2021, vide anexos).

Ao fim, acompanhando-os por um período pelas redes sociais e observando a naturalidade do caráter mais reservado de Plà (comparando-o ao de María Zaragoza em relação ao seu trabalho de escrita, com livros publicados quase que anualmente, falando de seus processos criativos e de seu trabalho no Instagram – @mariazaragoza00 e em vários meios de comunicação), e por meio de algumas conversas informais com Zaragoza pelo chat do instagram, nossas impressões de caráter foram confirmadas.

Como curiosidade, Didac Plà hoje está trabalhando com desenho para a área têxtil, mas em suas redes sociais ele faz questão de mostrar que hoje suas energias de artista têm sido empregadas mesmo como baixista de uma banda de rock chamada *Kilmara*: seu entusiasmo nessa atividade é algo evidente para quem o segue há um tempo, haja vista a criação de um perfil na rede social Instagram com o nome @didac_bass. Atualmente isso faz parte de sua individualidade de sujeito nesse mundo e de seu processo criativo enquanto artista. Com isso, apesar do impasse inicial para nossas constatações na área dos estudos

quadrinísticos (apesar de profícuo para outros olhares da arte), esta pesquisa continuou o seu percurso.

Com essas observações colocadas e desenvolvidas nessa primeira parte do capítulo de análises, será importante agora falarmos especificamente de *Berço de corvos*, o romance gráfico de autoria de María Zaragoza e Dídac Plà. Cumpre aqui finalizar o raciocínio do motivo de tais explicações contextuais quanto aos dois artistas antes de analisarmos a obra de arte em questão. Isso está no fato de que a crítica dialógica também perscruta suas explicações dentro das vivências de sujeito do autor para se pensar a forma de estetização dentro de sua obra. Em se pensando na *imagética romanesca*, aqui colocada como processo estético e poética de construção para *Berço de corvos* (2010), é importante assimilar a confluência de visões artísticas dos dois autores quando pensaram na feitura de sua obra que aqui se faz como objeto de análise.

3.2.2. A instabilidade narrativa como marca da *imagética romanesca* em *Berço de corvos*

3.2.2.1. Sobre a protagonista e a tragicidade da *imagética romanesca* na obra

Para que a nossa análise possa ser feita a contento, é preciso retomarmos aquilo que delimitamos até aqui: a *imagética romanesca* acontece particularmente no interior de romances gráficos de nossos dias, a partir da dialogicidade crucial entre os elementos constitutivos de seu discurso narrativo-visual (as imagens narrativas e o discurso verbal), o qual é considerado um fenômeno vivo e singular para cada RG existente e, portanto, com *singularidades* infinitas em cada uma de suas existências.

Partindo dessa relação dialógica muito específica, a *imagética romanesca* vai ser contemplada em um RG no momento em que essa dialogicidade também promove uma *alteridade* quase paradigmática para os seus referentes originais, uma existência singular (em BC, veremos que a figura de Quixote também traz essas reminiscências referenciais para nossos questionamentos). Como já explicitado anteriormente, por um viés que se aproxima bastante de nossa visão, o conceito abordado por Viviane Alary de *literariedade iconotextual* traz para esta pesquisa a explicação primorosa sobre aqueles fenômenos “anômalos” observados na dissertação (e retomados aqui), em que os RGs estavam rompendo, extrapolando e mesmo questionando a norma e as convenções impostas para o comportamento usual dos quadrinhos (ALARY, 2018a).

Nesse sentido, a *imagética romanesca* torna-se mesmo um passo além dessa literariedade iconotextual para a análise desses RGs, pois estes índices são uma parte importante dos construtos de densidade de sentidos nessas obras gráficas (ALARY, 2018b), mas não o fim das análises que aqui estão previstas. A partir desses construtos de densidade, o próximo passo seria a observação de como a relação dialógica do interior de seu discurso narrativo-visual está produzindo sua própria alteridade e qual foi o ponto de origem que proporcionou tais resultados imagético-verbais de alteridade – ou a *singularidade* de uma obra de arte gráfica e dialógica (LUCIANO PONZIO, 2017).

Dessa forma, a *imagética romanesca* seria a concretização da quebra de paradigmas permitida pelas relações dialógicas internas de um discurso narrativo-visual romanesco que somente um texto gráfico como um RG pode conter em si, além de demonstrar a beleza de sua existência singular no mundo das obras de arte gráficas. Para essa demonstração foi que escolhemos *Berço de corvos* e, por esses caminhos, veremos que o mito quixotesco, entre outras relações, vai proporcionar a alteridade de visões de mundo que essa obra gráfica traz.

A partir dessas reflexões iniciais, podemos citar o trabalho com o desenho narrativo e o discurso verbal das personagens no romance gráfico *Berço de corvos* (2010), de Zaragoza e Plà, como uma história composta por pessoas sem nome (a mulher, o garoto ou menino, a morte e o Louco – também conhecido como Quixote), rostos inexpressivos (na maior parte da narrativa) e corpos quase geométricos, em que as personagens possuem apenas alcunhas como “a mulher”, “o garoto”, “a morte”, “o pai”, “o louco” etc. A personagem Quixote, que aqui ganhou a alcunha de “o Louco”, é o único que podemos decifrar seu nome, e apenas por intertextualidade iconotextual, na mesma página, montado no Rocinante:

Dizem que certa vez isso que você chama de cidade acolheu um LOUCO. Mas você não leu esse livro. Nem sequer acredita que esse senhor tenha existido.

[...]

O GAROTO contou para você que o Louco apunhalou uns odres de vinho e por pouco não MORREU AFOGADO nesse mesmo SANGUE da terra (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 6, 45).

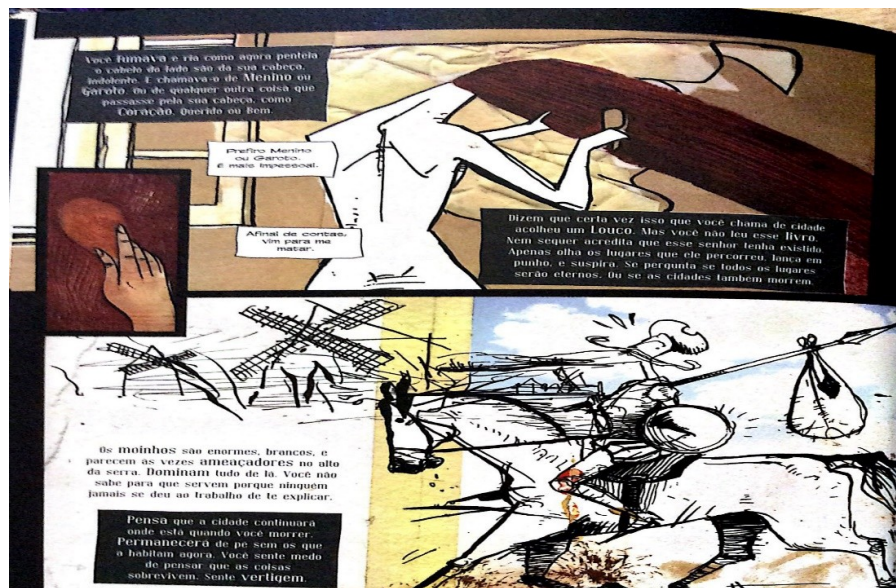


Figura 57 – Página de Berço de Corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010.

Apesar dessas “inexatidões” para se descrever as personagens (tanto em imagens quanto em palavras), com a exceção do Quixote, BC tem como protagonista uma prostituta, ou “a mulher”, que aparece nua em quase todas as páginas do texto gráfico, e a qual contracena os eventos de sua vida com personagens problemáticos: um garoto suicida (que realmente realiza esse ato na narrativa e sobre o qual quase nada é revelado na história), a aparição da morte no espelho e o Quixote (que proporciona várias indagações ético-filosóficas de ordem existencial para os diálogos entre a mulher e o garoto). Além destas personagens, outras figuras humanas violentas e abusivas são apenas mencionadas enquanto a mulher e o garoto contam as suas próprias vivências numa convivência de cinco dias da narrativa.

Os corpos desenhados ali, apesar de ainda serem de ordem figurativa, não seguem uma representação realista de corpos humanos, qualidade que, junto às indefinições das caracterizações das personagens, pode apontar para uma primeira categorização de literariedade iconotextual (ALARY, 2018a). Essas representações relembram os traços cubistas de ordem figurativista, com ângulos e figuras quase geométricas e, interrelacionadas a personagens quase enigmáticas, já nos dão pistas de relações dialógicas profícuas para o caminho de nossa análise.

O ambiente se apresenta predominantemente escurecido, com muitas cores ocres, esfumadas em preto e com vinhetas dessa mesma cor. A arquitetura dos lugares representados

sempre está envolta por algo visualmente “sujo” ou perpassados por estruturas envelhecidas: “O quarto era alugado [...] e cheirava a decrepitude, como todos os quartos desse lugar que você chama de cidade em vez de POVOADO” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5). Raramente detectamos cores abertas, como um céu azulado (p. 20 e 85) e crianças brincando (p. 88), ou espaços abertos (p. 90-93), como a mulher cavalgando em um campo aberto (p. 28-29), ou mesmo o Quixote montado em seu Rocinante (p. 6). Estas passagens são exceções, tendo em vista que a narrativa se passa inteiramente em um espaço fechado por cinco dias seguintes.

A narrativa é predominantemente em um quarto velho, sujo e alugado, o que simbolicamente nos remete a um espaço íntimo, interior, subjetivo, mas também conturbado, problemático e opressivo, remontando a aspectos de sentidos freudianos. A história é trágica e violenta sobre suas personagens, o que reforça essa qualidade do íntimo problemático em cada sujeito-personagem apresentado. Uma prostituta sem nome vê a morte no espelho, dialoga com ela e com um garoto declaradamente suicida durante cinco dias enquanto se drogam e bebem muito álcool por cinco dias. Nesse processo, a figura do Quixote é uma constante nesses diálogos existenciais entre ela e o garoto sem nome.

O narrador, presente nos inúmeros recordatórios aqui, se apresenta em segunda pessoa de forma muito constante e opressiva, pois está moldado numa percepção de diálogos paralelos e, com a protagonista ou, até mesmo com o leitor do texto, em vários momentos quase sufocando e manipulando as certezas dessa personagem. Apesar de, em muitos momentos, esse narrador se reportar a situações e pensamentos muito específicos sobre a protagonista (portanto, um onisciente dirigindo-se a ela e ao leitor), o jogo narrativo da segunda pessoa coloca em questão um segundo ouvinte, mesmo não o citando explicitamente (uma polêmica velada com características de não velada). Além disso, o efeito na leitura torna-se atordoante em quase toda a narrativa, pois a impressão é a de que o narrador se impõe às percepções da protagonista e, outras vezes, aos próprios pensamentos da mulher:

Você lembra de quando ele DISSE que vinha para se suicidar. [...] Você nunca levou a sério as ameaças dele [...]. [...] Às vezes, sobretudo em SONHOS, você vê seu pai de novo, como naquela vez, quando você tinha TRÊS ANOS, indo na sua direção com a PANELINHA e jogando o leite em CIMA de você. [...] [você pensava] Que você é IRREAL, como uma imagem na MEMÓRIA ou uma história contada por alguém (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5, 7,9).

Berço de corvos (2010) encaixa-se no rol dos romances gráficos que foram adaptados de textos verbais como fonte (CLÜVER, 2006). Nesse caso, o RG foi adaptado do

conto *Cuna de cuervos* (ZARAGOZA, 2007), de autoria da escritora espanhola María Zaragoza. Tanto o conto como o romance gráfico estão centrados na história ambígua e trágica dessa prostituta sem nome que, durante cinco dias, narra episódios de sua história enquanto está acompanhada por um menino, seu cliente, o qual declara que ao fim desses dias cometerá suicídio. A versão original espanhola e a versão brasileira desse RG são quase exatamente iguais nas imagens e nos recordatórios de todas as suas páginas: as duas versões têm a mesma composição na capa e na folha de respiro, além de toda a história gráfica com o mesmo número de páginas.

As únicas diferenças para a versão brasileira são que, no original espanhol, encontramos uma capa comum (a brasileira foi feita em capa dura), pequenas descrições sobre os autores na orelha inicial do livro, os outros títulos da Coleção *Parramón Novela Gráfica* na orelha final e, algo que acreditamos ser importante para a densidade dos sentidos na obra, mas que fora omitido na tradução brasileira: uma citação direta do Dom Quixote de Cervantes. Para esse trecho, citarei aqui a excelente tradução de Sérgio Molina feita para a edição bilíngue (primeiro livro), em dois volumes, da extinta e saudosa Editora 34.

O que na versão brasileira se tornou apenas uma página em branco, uma omissão escandalosa em nosso ponto de vista (a questão da alteridade estará atrelada a essas considerações quixotescas), no espanhol, antes da primeira página do início do RG (a página 04 do romance gráfico), ao lado, o que compõe com esse início uma página dupla (portanto, fortemente dialogizada), e ambientado em uma página totalmente preta com letras em branco (visualmente se tornou uma composição espetacular de página dupla), encontramos os seguintes dizeres que, para nós, analistas literários, tornou-se emblemático e muito significativo:

Enfim, tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra a sombra; e assim, do pouco dormir e do muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa.

Miguel de Cervantes, em *Quixote* (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 59)¹⁶⁰

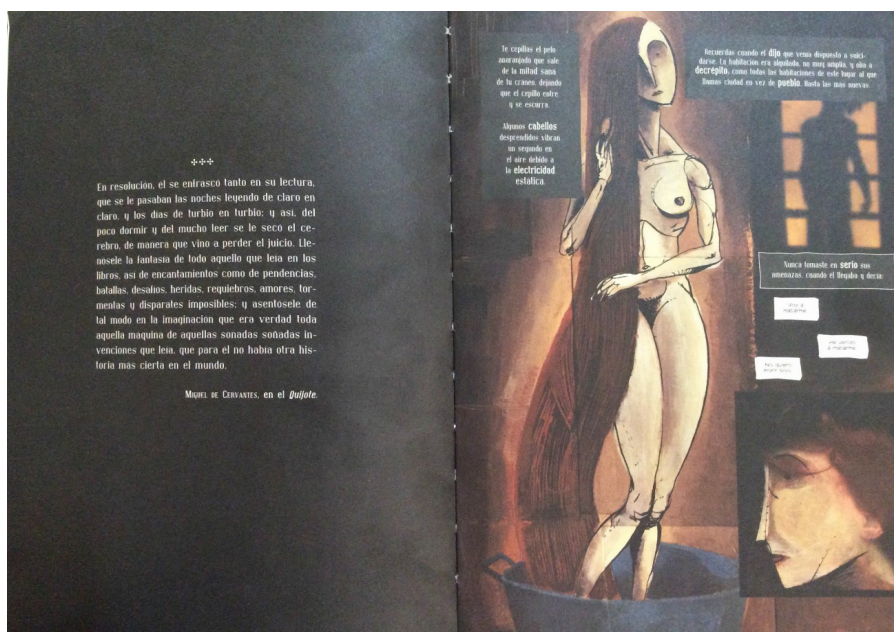


Figura 58 – Trecho de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, em página negra, da composição em página dupla no início de *Cuna de cuervos*, de Zaragoza e Plà.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2009, p. 4-5.

Depois que o garoto se suicida, ela começa a ver e a manter diálogos com a morte no espelho, enquanto a narrativa não segue o caminho cronológico dos acontecimentos, o que sugere haver um domínio do que se denomina como tempo fluido, expandido, indeterminado. Os cinco dias são declarados ao leitor apenas pela menção do narrador a cada dia passado, porque ele não é entendido em sua passagem somente pela percepção de leitura: “No QUARTO dia, você disse para ele que” (p. 31)

A situação narrativa poderia explicitar-se da seguinte forma: a prostituta e o garoto contam repetidamente suas histórias entre eles, e quando o garoto já não está mais com ela, ela também dialoga com a morte no espelho. Nesses recontares, sempre elaborados por uma estranha voz narrativa em segunda pessoa, estas histórias sempre vão se apresentando com

160 No original: “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas sonadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. Miguel de Cervantes, en el *Quijote*.” (ZARAGOZA & PLÀ, 2009, p. 4)

pequenas mudanças cada vez que é lembrada e contada entre esses personagens. Ao decorrer da narrativa, no entanto, estas vão sendo radicalmente mudadas nesses recontares entrelaçados também à figura do Quixote, culminando em um êxtase final de características trágicas, mas que também são caminhos que permitem a criação de novos sentidos para o texto.

Adentrando um pouco sobre a questão da personagem feminina no universo dos quadrinhos na Espanha, e que muitas vezes repercutem em vários outros países, como no Brasil, Alary novamente traz alguns fatos inquietantes:

É evidente que a presença da mulher, como autora ou leitora, nos quadrinhos está intimamente ligada à imagem da mulher [enquanto personagem] nos quadrinhos. Os quadrinhos impuseram três arquétipos: a senhora e esposa tirânica de um anti-herói nas revistas de humor; a companheira ou namorada do herói, cuja presença desempenhava um papel secundário de suporte nos quadrinhos de aventura; a romântica que passa a vida procurando soluções para encontrar um bom partido no mundo fechado e privado dos quadrinhos femininos¹⁶¹ (ALARY, 2002, p. 129, nossa tradução).

As primeiras diferenças quanto aos quadrinhos de anos anteriores aos quais Alary (2002) faz referência nesse trecho são evidentes quando nos defrontamos com a personagem sem nome de BC. É evidente que esta não se enquadra em nenhum dos três arquétipos mencionados, apesar de trazer complexidades subjetivas que, de certa forma, resgatam essas mulheres estereotipadas, mas que principalmente as superam, e ela mesma se torna uma personagem praticamente impossível de ser encaixada em moldes preestabelecidos.

A mulher de BC pode ser visualizada por seus ângulos nos desenhos de Plà, ou mesmo compreendida pelas palavras escritas de Zaragoza, mas as complexidades de sua existência não podem ser encaixadas em nenhum rótulo criado para se entender o feminino. A característica de alteridade nessa personagem começa por aqui, mas vai continuar em um crescente de visões para a compreensão dessa *imagética romanesca* no diálogo com o garoto e com a história do Quixote.

A prostituta demonstra, em alguns momentos, o par romântico do garoto sem nome, mas essas aspirações lhe são tiradas pelo próprio ato do garoto em se suicidar, e nós, como

161 No original: “Es evidente que la presencia de las mujeres, como autoras o como lectoras, en la historieta está muy vinculada a la imagen de la mujer en la historieta. El tebeo impuso tres arquetipos: la señora, esposa tiránica de un antihéroe en las revistas humorísticas; la compañera o la novia del héroe, cuya presencia desempeñaba el papel de valedor en el cómic de aventura; la romántica que se pasa la vida buscando soluciones para encontrar un buen partido en el mundo cerrado y privado del cómic femenino.”

leitores, já temos essa informação desde a primeira página da obra gráfica: “Você lembra de quando ele DISSE que vinha para se suicidar” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5). O arquétipo da romântica, que está presente principalmente em histórias melodramáticas que eram direcionadas às mulheres, poderia se preconizar em alguns diálogos entre os personagens (que explicitam o afeto dela para com o garoto, apesar de camuflados pelo cinismo em muitos momentos): “Você IMPLOROU que não o fizesse. Que tinha começado a gostar dele e não havia como REMEDIAR isso. Que tinha se envolvido demais. Que era só um MENINO” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 39). Ou mesmo nas últimas páginas de BC (preenchidas com cores abertas) e, mais adiante, falaremos do traço de fantasia evidentemente cruel dessa passagem. Portanto, mais um estereótipo quebrado aqui e, portanto, outro traço de alteridade presente nessa personagem.



Figura 59 – A mulher como par romântico do garoto em página de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 39.

Por último, sobre o papel de esposa e senhora, além de estar também só no campo do imaginário do garoto (quando ele fala de seus pais), a ironia que perpassa essas menções é tão contundente que pode ser considerada um sarcasmo ao assunto pelas palavras desse personagem. Dessa forma, a conclusão para essas reflexões está no fato de que a personagem principal foi feita para quebrar paradigmas resolutos já existentes sobre a mulher como personagem de quadrinhos (e poderíamos mesmo estender esse pensamento para a literatura escrita se levarmos em consideração o conto que originou esse romance gráfico). A mulher sem nome protagoniza uma alteridade feminina que mostra como uma anti-heroína (se aqui formos lembrar de Macunaíma, o nosso herói sem caráter) pode existir em um romance gráfico produzido na Espanha.

Essa superação de arquétipos demonstra a sua capacidade dialógica em se tornar outra para todas essas personagens estereotipadas que a antecederam na história dos quadrinhos na Espanha. A capacidade de se tornar outra para essas dimensões de mulher-personagem é um primeiro caminho dialógico dessa análise, uma alteridade pictórica (LUCIANO PONZIO, 2019) e verbal que liberta esses arquétipos femininos de seus rótulos, porque ela não apenas os supera, mas também os reinventa em sua própria pessoa no RG.

Nesse entendimento, a protagonista torna-se mesmo o outro-dos-outros para todas essas mulheres e para os personagens com quem contracenam na história. Como a estudiosa Zoppi-Fontana (1997) já afirmava sobre essas instâncias de autoconsciência do sujeito nos trabalhos de Bakhtin, há essa modalidade do sujeito em que o retorno do eu sobre si mesmo equivale ao seu caminho de não corresponder nem à imagem que o sujeito fazia de si mesmo no início de seus relatos (o eu-para-mim), nem mesmo àquela que o outro fazia dela mesma (o eu-para-o-outro), mas já uma extra que estava escondida no outro e nos outros: o outro-dos-outros.

Em BC, a mulher sem nome tem a capacidade de se relacionar com aqueles arquétipos femininos do passado (pois ainda traz consigo algumas marcas deles), o que deixa explícito o caráter dialógico de sua formação estética pelos autores. Nesse sentido, ela pôde dar-lhes um novo vigor a partir de um molde difícil de ser desenhado e, portanto, com a característica dialógica do inacabamento e de uma densidade premente de literariedade. Esse inacabamento constante deixa clara uma oscilação entre os antigos arquétipos preestabelecidos e, portanto, marca essa primeira instabilidade narrativa em BC, característica que vai contribuir para o entendimento de sua *imagética romanesca*. A protagonista de BC é uma personagem complexa, inacabada e acrescenta ao RG traços de literariedade.

Para refletirmos sobre o assunto do corpo nu dessa protagonista, presente em praticamente todos os quadros desse texto gráfico, retomaremos novamente à estudiosa Viviane Alary que também explicita esse fato nos antigos quadrinhos espanhóis:

o nu feminino tornou-se um símbolo de descoberta, de reconquista da liberdade pública e privada, de libertação da libido. A mulher de papel, mesmo em certas histórias realistas, de crítica social ou de caráter testemunhal, parece completamente implausível. Ao lado de uma caracterização complexa e/ou realista da personagem masculina, existem muitas personagens femininas artificiais e planas, muitas vezes nuas ou seminuas. Ressalte-se que o nu masculino continua sendo muito menos tratado. Como se a sua virilidade se expressasse pela presença de um corpo

feminino fantasma e se perdesse ao exibir sua própria nudez. O super-herói protetor, justiceiro, sempre vestido, mais ou menos mascarado, não tem mais credibilidade, enquanto o estereótipo da amazona, super-heroína, protetora, justiceira que lança suas aventuras com o peito hipertrofiado e nu (e pensando bem nisso, é muito desconfortável para tais façanhas de guerra) ainda está fazendo uma diferença. Nos circuitos mais comerciais, o fetichismo do corpo nu da mulher é visto como elemento constitutivo do cômico [...]. Devido à evolução de sua própria história, o quadrinho espanhol usou e abusou do nu feminino até a saturação, proporcionando visões estereotipadas, fixas e fossilizadas. Imagens plásticas, objetos sexuais¹⁶² (ALARY, 2002, p. 129, nossa tradução).

Sobre essas considerações levantadas por Alary, também se ressaltam aqui as diferenças entre a personagem principal de BC e a mulher de papel nesses quadrinhos do passado. Até certo ponto é possível interpretar também aqui uma certa simbologia da libertação da libido, pois nessa narrativa o par de personagens estão, em poucos momentos, praticando esses atos sexuais de maneira sensual e razoavelmente explícitos nas imagens. Apenas folheando o romance gráfico é possível perceber tais apontamentos, mas é necessário deixar claro que eles não são o foco imagético para a construção da narrativa.

Essa não focalização na nudez da protagonista ou nos atos libidinosos (cabe também dizer libertinos, não no sentido moral aqui – como o uso exagerado de entorpecentes proibidos e álcool), apesar de estarem ali presentes, praticados por essas duas personagens, começa pelo fato do volume de imagens desse porte lá: há tanta nudez sem nenhum sentido do corpo da protagonista que ela se torna vulgar aos olhos do leitor e para os sentidos de interpretação da obra gráfica.

Junto a isso, há o fato de que quase todo o foco narrativo está voltado para questões muito longe do que se espera de atos sexuais praticados: a voz narrativa enfatiza sempre estados emocionais de outras ordens das personagens envolvidas, nunca relacionados ao fato

162 No original: “El desnudo femenino se convirtió en símbolo de destape, de libertad pública y privada recobrada, de liberación de la libido. La mujer de papel, hasta en ciertas historias realistas, de crítica social, o de carácter testimonial aparece completamente inverosímil. Al lado de una caracterización compleja y/o realistas del personaje masculino, abundan personajes femeninos artificiales y planos, muy a menudo desnudos o semidesnudos. Es de señalar que el desnudo masculino sigue siendo mucho menos tratado. Como si la virilidad se expresara mediante la presencia de un cuerpo femenino fantasmado y se perdiera al exhibir su propia desnudez. El superhéroe protector, justiciero, siempre vestido, más o menos enmascarado, ya no es creíble, mientras el estereotipo de la mujer amazona, super-heroína, protectora, justicera que se lanza a sus aventuras con el pecho hipertrofiado y desnudo (lo que, a bien mirar, es muy incómodo para tales hazañas guerreras) sigue haciendo mella. En los circuitos más comerciales, el fetichismo del cuerpo desnudo de la mujer se contempla como un elemento constitutivo de la historieta [...]. Debido a la evolución de su propia historia, el cómic español usó y abusó del desnudo femenino hasta la saturación, proporcionando visiones estereotipadas, fijas y fossilizadas. Imágenes de plástico, objetos sexuales”.

de ali estar presente um corpo nu; e os diálogos travados entre as personagens (mesmo a figura da morte no espelho ou a presença do Quixote) estão quase sempre contando suas histórias do passado e recriando-as logo a seguir, também sempre desconectados da presença de um corpo nu desenhado ali. A imagem abaixo, apenas como um dos exemplos, traz recordatórios desse teor, mas elas estão presentes em todo o RG:

Você não resiste. E talvez seja este sentimento de derrota que te leve a fazer algo totalmente absurdo. Deixar-se cair na cama exatamente sob o chiado. Você vê os sapatos oscilando de leve da esquerda para a direita. Desenha as solas com o olho que permanece são.

Quer gravar na memória o GAROTO entrando pela sua porta e dizendo que ia se MATAR.

E gostaria de PODER ter a postura indolente que teve então, diante daquele AVISO e da vida dele. Diante da sua vida TAMBÉM.

ASPIRANDO a fumaça do baseado como uma pessoa ausente, como se a sua existência e a dele não tivessem SENTIDO. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 61)



Figura 60 – Imagem da mulher nua em página de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 61.

Nesse nível de interpretação, é fato de que o nu imagético aqui é apenas simbólico para o “nu” descrito por meio dos diálogos travados entre esses dois personagens instáveis: a

condição de existência deles estão todas ali escancaradas para o leitor pela voz opressiva do narrador em segunda pessoa, em todas as suas violências vividas e feridas do passado. São detalhes de violência muito explícitos e assim as personagens estão desnudas diante do leitor em todos os sentidos. Apesar de haver uma diferença entre o nu feminino e o masculino aqui (esse fato não se modificou aqui, infelizmente), o entrelaçamento desses “nus” promove sentidos mais elevados para BC e demonstra mais uma camada de sua *imagética romanesca*, pois a ressignificação desse aspecto é nítida e, por vezes, até óbvia. O nu dos corpos e de suas vidas desnudadas ganham status de alteridade simbólica em BC.

3.2.2.2. A *imagética romanesca* na gama plástica/cromática e verbal de *Berço de corvos*

Assim, o que se encontra nessa estória são corpos desenhados por formas geométricas flexíveis e angulares (com arestas angulares), lembrando vivamente os quadros da vanguarda cubista, apesar de ser uma obra realizada tão recentemente. Porém, diferentemente de uma imagem fixa de uma pintura, e agora a partir do universo complexo de uma imagem narrativa (GROENSTEEN, 2015), o desenho da mesma personagem muda ao longo do texto, alongando-se em algumas partes, reduzindo-se em outras, com cores abertas em alguns quadros, preto e branco em outros, etc. Dessa forma, os sentidos do texto também se apresentam a partir das experimentações desses elementos arquitetônicos icônicos, rompendo com as normas de uma representação figurativa para apresentar traços de literariedade iconotextual (ALARY, 2018a).

Como complemento para esses “rascunhos” tão expressivos do pintor, o fato que nos enleva os sentidos é exatamente a supremacia das angulosidades em todas as representações presentes em BC. O que se percebe é que quase não há acabamentos levemente circulares para a maioria das representações ali – sejam de personagens mais definidas ou não, já que todas elas estão perpassadas por ângulos de variados diâmetros. O entrelace dessa obtusidade tanto imagética quanto linguística nos revela outra característica de sua dialogicidade que nos demonstra outro passo para a sua *imagética romanesca*.

No entendimento de algumas questões sobre o livro tomado como objeto na arte, podemos constatar que essa qualidade do tipo de papel utilizado para a impressão (com sua espessura, fragilidades, granulação e odor característicos a partir da mistura com as tintas) e do tipo das cores das tintas utilizadas na impressão do livro, tornaram-se interessantes não

apenas como estrutura física do livro, ou mesmo como apreço estético, mas também no processo de entendimento da *imagética romanesca* em BC.

Sobre o papel utilizado para a impressão em BC (tanto no original espanhol quanto na tradução brasileira), nos termos da *imagética romanesca*, a exceção seria apenas quanto ao processo de seu encapamento no quesito físico, já que a capa dura utilizada aqui (na tradução brasileira) tenha sido escolhida provavelmente por termos práticos, pois o que se constata é que a folha do miolo do livro contém aspectos frágeis quanto a um manuseio mais desprezioso (apesar de ser uma folha grossa). Como já explicitado em um momento anterior, esses aspectos físicos do livro-objeto (D'ANGELO, 2013) em BC promovem um gozo estético evidente e comprometido, fato muito recorrente em romances gráficos de nossos dias (os quais também se apresentam em livros classificados como infantis de toda ordem).

O primeiro indício para essa constatação vem possivelmente de uma explicação extraliterária. Quanto à editoração de BC, é possível que esta obra tenha passado pelo crivo da escritora e do pintor espanhóis, ambos autores do livro que analisamos nesta tese. A constatação certa é de que os livros não foram impressos no Brasil, mas na Espanha (consta essa informação na folha de rosto), e que tais ações prévias foram promovidas e idealizadas pelo projeto de produção da Parramón Ediciones. Somente depois de tudo isso realizado entre a editora espanhola e a brasileira (principalmente no que tange ao processo de tradução da obra para a nossa língua), é que os livros foram preparados para serem vendidos no Brasil, por meio dos direitos de distribuição e venda no Brasil, que foram cedidos à Editora Arx e incluídos como um selo da Saraiva S.A. Livreiros Editores.

Esse tipo de ação para o feitio de um livro, seja apenas de cunho verbal ou de uma HQ típica, também não são tidos como corriqueiros e há fatores que deixam claro como os autores podem ter participado ativamente desse processo cuidadoso para que *Berço de corvos*, em nossa versão brasileira, chegasse até nossas mãos. Mesmo com esses indícios, me equivoquei nessa parte pois, numa posterior conversa pessoal com a escritora por meio de correio eletrônico, Zaragoza me relatou que a Parramón Ediciones criou toda uma série especial de *novelas gráficas* de um gênero muito popular na Espanha, a *novela negra*.

Berço de corvos (2010), então, fez parte dessa série que, anteriormente a essa obra, já trabalhava com alguns caminhos de trabalho editorial para essas obras da série. Então a equipe editorial foi fundamental aqui para que também os aspectos físicos do livro, enquanto

objeto, também estivessem dialogando com os sentidos narrativos da obra BC e, num arremate, também fizessem parte de sua imagética enquanto elemento plástico. Como essa escolha de tipo de folhas e da adaptação das cores para que o ambiente *noir* e “rebaixado” fosse transmitido à obra, ligando-a aos sentidos da narrativa, então esses aspectos também fazem parte da vida do discurso narrativo-visual de BC e, portanto, constituem a sua *imagética romanesca*.

Outro ponto que se promulga salutar para a construção da *imagética romanesca* da obra são os traços dos desenhos de Dídac Plà. A maioria dos contornos de seus desenhos figurativos são perpassados por linhas negras, finas (aparecem grossas apenas na junção desordenada de várias linhas finas para fins de sombreado) e irregulares para qualquer representação, seja de pessoas, objetos, ambientes abertos e fechados e até mesmo dos enquadramentos. Essa constante de contornos irregulares e contingentes (vários rabiscos num mesmo tracejado, causando uma espécie de sombreado irregular, com aspectos de desenhos rascunhados) trazem à tona uma tendência para imagens inacabadas, todas ainda na eminência de serem finalizadas, mostrando aspectos que, para um desenho em sua fase final, seriam apagados e não revelados para o observador final.



Figura 61 – Página de Berço de corvos, onde se vê traços quase “rascunhados” e angulosidades na forma das personagens.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 68.

Algo a se notar nesses desenhos “rascunhados” de Dídac Plà é que esse fato não empobrece em nada a sua qualidade estética, nem mesmo a complexidade da história que foi

contada lá. Se os traços irregulares de seus desenhos denotam uma certa fragilidade, o seu uso de cores fortes e pesadas devolvem a tudo que está presente lá a sua carga de profundidade, quase como um “soco no estômago” para olhares mais sensíveis. Esse estonteante “desequilíbrio” entre os traços de quase rascunho e o peso cromático nos desenhos de BC mais uma vez levam o leitor a uma sensação de desconforto estético, mas sempre engrandecedor.

Essa obtusidade pode também ser entendida no campo simbólico – outra marca de literariedade iconotextual, como metáfora para as subjetividades desses personagens, em que estas foram formadas a partir de episódios de vida de muita violência, abuso, ou ausência de afetos. Nesse campo de entendimento, as palavras da protagonista nos trazem então o sentido do título do RG: “Tiraram o meu coração e colocaram um berço de corvos no lugar. [...] era um berço, com dossel. Desses que aqui chamam de moisés. Estava cheio de ovos. É a minha história, eu sei como é.” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 24-25).¹⁶³ Outro fator que cabe dizer aqui é que, junto a esses trechos, há imagens explícitas de sexo e do corpo nu da mulher:



Figura 62 – O berço de corvos no lugar do coração da mulher junto a imagens explícitas de sexo e do corpo da mulher.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 24-25.

Então, o questionamento agora vai ao encontro da maneira que esse corpo nu feminino foi desenhado por Dídac Plá: praticamente geométrico, ainda reconhecível como um corpo humano de mulher, mas formado por angulosidades aparentes que lembram muito os traços do Cubismo. Para essa reflexão, e coadunando com a tragicidade explícita presente no

163 Na versão espanhola, a título de curiosidade: “Me sacaron el corazón entre todos y pusieron una cuna de cuervos en su lugar. [...] era una cuna, com dosel. Una de esas que llaman moisés. Estaba llena de huevos. Es mi historia, yo sé cómo es.” (ZARAGOZA & PLÀ, 2009, p. 24-25)

teor da narrativa (quase como um espetáculo de histórias tristes) dos aspectos narrados sobre a vida das personagens em BC, podemos dizer que

Sobre a tela, e mesmo sobre a página impressa, na matéria esculpida, o objeto explode em múltiplos planos e fragmentos. O tratamento de uma cabeça humana não é diferente do que o de uma fruta ou de uma garrafa: uma cabeça de Csaky, de Laurens ou de Archipenko é um jogo de planos convexos e côncavos, um *estudo de forma* no espaço em que o vazio tem tanta importância quanto o cheio – sem o que, por um movimento parecido ao dos pintores, existe um retorno aos modos tradicionais por meio de uma semelhança tradicional

[...]

“Um objeto”, afirmam Gleizes e Metzinger, “não tem forma absoluta, ele tem várias, tem a mesma quantidade de planos existentes no *campo da significação*.” [...] Reverdy comemora que o artista “tenha liberado as linhas e as massas por um esforço de seu espírito, mas ele soube conservar na obra todo o seu *valor material e humano*, toda sua potência de *signo* em contato estreito com a *realidade viva*” (FAUCHEREAU, 2015, p. 60, nossos grifos).

Pensando no trabalho que Didac Plà teve em representar o corpo nu da protagonista em quase todo o RG, essa representação pode ser entendida como um estudo seu de forma que precisou acompanhar o campo de significação do que veio sendo relatado na narrativa escrita de María Zaragoza. Os autores almejavam uma dialogia criativa e densa em seu trabalho, mesmo não pensando exatamente nesse conceito. Isso significa que o valor humano que antes era pungente apenas nas palavras de Zaragoza, agora tornou-se realidade viva também pela estetização angular do corpo da protagonista feita por Plà. Essa estetização também pode ser entendida como literariedade iconotextual, pois também está questionando as “normas” tradicionais de representação de um corpo humano típico.

Essa estetização imagética quase cubista que Plà conseguiu entrelaçar à semântica da narrativa, aqui se apresenta como um dos indícios de construção da *imagética romanesca* em BC. A conclusão de que imagens narrativas e discurso verbal andam juntos nessa representação do corpo nu da protagonista demonstra também que sua *imagética romanesca* carrega o trágico como alteridade no seu cerne de composição. Os traços “quebrados” e as “arestas” das imagens de Plà são também uma tentativa de demonstrar a existência sofrida e cheia de marcas violentas naquelas personagens narradas nas palavras de Zaragoza. Neste ponto, estamos mais uma vez no campo simbólico de BC, unindo sua imagética e suas palavras, ambas narrativas, para a construção dos sentidos de alteridade no texto.

Dessa forma, o corpo da protagonista vai sofrendo severas mudanças nesses recontares de episódios similares (que também deveriam ser iguais), a depender do que está sendo contado pelo narrador e de como os personagens que contracenam com ela reagem a isso. As versões narradas de suas histórias mudam assim como a representação de seus corpos. Outra vez, o verbal e o imagético estão em perfeita harmonia, os quais se detêm, em toda a narrativa, nas mudanças de versões episódicas de um mesmo acontecimento, ou no desenho do corpo dos personagens pelas reações de seus interlocutores à sua história contada naquele momento. Esse é o primeiro caminho para compreendermos a *imagética romanesca* que traçaremos a partir dessas constatações e da figura do Quixote na obra gráfica.

Sobre a plasticidade de BC, e caso falássemos de experiências como essa apenas na Espanha (pois há outros exemplos como esse por todo o ocidente atual), é fácil citar um desenhista chamado Miguelanxo Prado, o qual publicou uma *novela gráfica* nesses moldes em 1992, intitulada *Trazo de tiza*. A descrição que o analista utiliza para falar das características iniciais dessa obra poderia estar sendo facilmente empregada para a contemplação inicial de BC. Sobre TT, foi explicado que

Se cabe falar aqui de estilo, é porque a técnica pictórica utilizada dá a esta obra um poder de sedução imediato e a transforma em algo diferente do que geralmente é encontrado por alguém que folheia uma HQ: algo agradável de ver, um livro que se pode folhear pelo mero prazer de contemplar imagens. Um caso raro em que um livro deste tipo proporciona um gosto estético anterior a toda a leitura, em que este não se esgota com as releituras (ABEL in ALARY, 2002, p. 196, nossa tradução)¹⁶⁴.

Esse jogo narrativo entre ficção, realidade e prazer estético, ou mesmo entre autor, leitor e personagem, mostrar-se-á profícuo para o entendimento do enredo e da estrutura do romance gráfico BC enquanto uma narrativa quixotesca com traços de romance cubista¹⁶⁵ ou mesmo expressionista também no âmbito da narrativa escrita, e que se expande tanto para os

164 No original: “Si cabe hablar aqui de estilo, es porque la técnica pictórica utilizada da a esta obra un poder de seducción inmediato, y la transforma en algo distinto a lo que encuentra generalmente la persona que hojea un cómic: algo agradable de mirar, un libro que se puede hojear por el mero placer de contemplar imágenes. Un caso raro en que un libro de este tipo proporciona un gusto estético anterior a toda lectura, el cual no se agota con las relecturas”.

165 Um pouco sobre o que ocorria na camada artística para se entender o início do cubismo como movimento, cito Wylie Sypher: “Gertrude Stein, ao escrever sobre Picasso, explica que, ‘porque o modo de vida tinha mudado, a composição da vida havia se estendido, e cada coisa passara a ser tão importante quanto qualquer outra... tinha se acabado a necessidade de enquadrar a vida, de que uma pintura existisse numa moldura e nela permanecesse. [...] agora as pinturas começavam a querer deixar suas molduras, fato que criava a necessidade do cubismo” (SYPHER, 1980, p. 17). Essas colocações acrescentam nossa visão sobre o RG, mas não se consolidam como o enfoque da nossa pesquisa.

seus elementos verbais quanto imagéticos para a criação de uma alteridade que é estética. A *imagética romanesca* de BC está demonstrando exatamente isso, um perfilar dos caminhos verbais e imagéticos em literariedades iconotextuais do seu romanesco de forma entrelaçada e formando essa alteridade como consequência, em que tudo isso deve ser visto como um dos traços característicos de um RG dialógico de nossos dias.

Portanto, dessas primeiras apreensões plásticas sobre a vida do discurso imagético-verbal em BC, uma das partes que mais aparece à percepção do leitor são os seus *elementos visuais cromáticos*. Sobre isso, sabemos que

Nas artes visuais, a cor não é apenas um elemento decorativo ou estético. É o fundamento da expressão sígnica. Está ligada à expressão de valores sensuais, culturais e espirituais (FARINA, 2006, p. 5).

Com esse entendimento, uma passagem rápida pelas páginas desse romance gráfico deixa uma forte impressão de que a cor negra domina os cenários, as personagens, os objetos e até as margens dos enquadramentos nas suas páginas. Analisando, então, de uma forma muito geral a predominância dessa cor na narrativa, é preciso citar a forte presença de suas margens (lacunas ou sarjetas) que estão em sua maioria na cor negra em quase toda a narrativa, dando esse tom desde sua capa, numa tendência que pode ser constatada até por um folheio rápido de suas páginas.



Figura 63 – Margens e enquadramentos irregulares na cor preta.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 22.

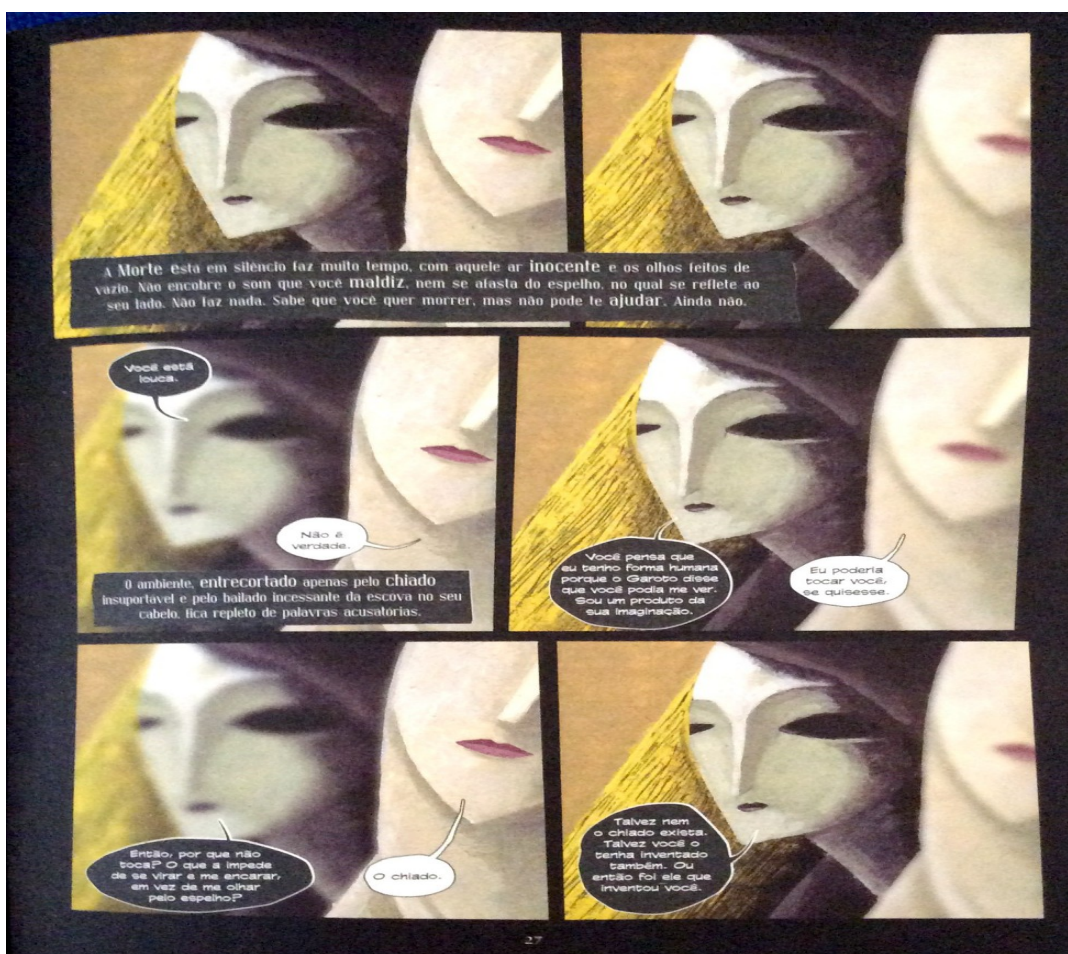


Figura 64 – Margens e enquadramentos irregulares na cor preta.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 27.

Quando esses espaços entre os quadros não estão nessa cor (inclusive invadindo e preenchendo todas as outras áreas da página), o que se vê é: (i) a abstenção total da delimitação visível dos quadros (ou dos enquadramentos, a partir de linhas invisíveis), com a invasão das cores do ambiente retratado em toda essa extensão da página, ou para dar lugar apenas às imagens desenhadas ali (assim como acontece nas páginas duplas desenhadas); (ii) até mesmo na apresentação da cor de fundo do papel em alguns espaços ambientados, em um bege tonalizado com cinza (a cor original do papel de impressão de BC), o preto se mistura ao branco para ganhar essa tonalidade “contaminada” e ambígua. Todos esses aspectos são demonstrações de literariedade iconotextual pelo entendimento que defendemos aqui (ALARY, 2018a).

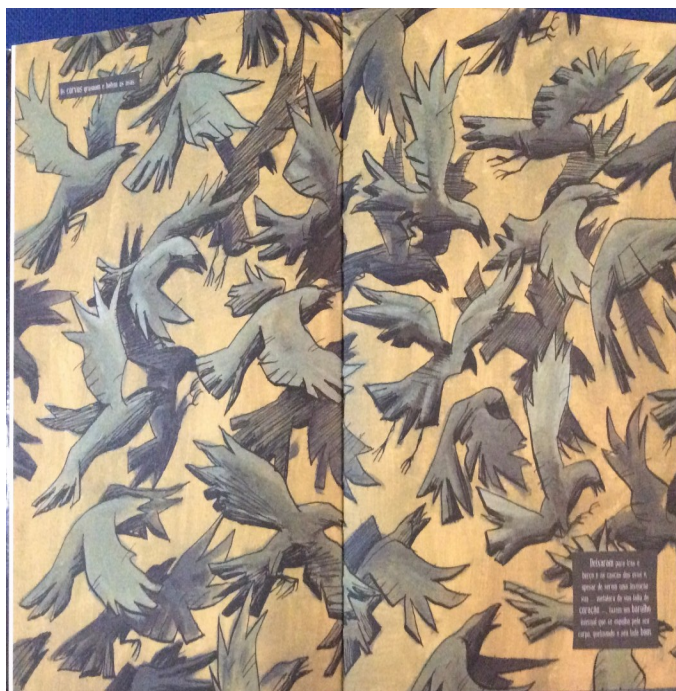


Figura 65 – Página dupla, sem enquadramentos, com fundo do ambiente em toda a página.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 82-83.

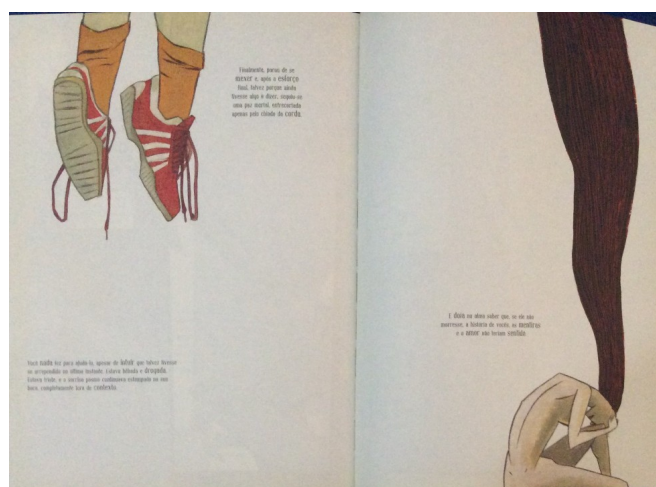


Figura 66 – Página dupla, sem enquadramento e cor da página como fundo do ambiente.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 78-79.

Dessas constatações acima relatadas e presentes em BC, a importância da ambiguidade assumidamente dialógica dessa contaminação das cores e concretizada no cinza e em suas tonalidades, deve ser vista de forma muito positiva para os sentidos que estão sendo construídos nessa obra, já que mesmo “Na natureza não existem, na realidade, cores totalmente *puras*. Por isso as radiações monocromáticas têm, na vida cotidiana, unicamente

uma importância teórica” (FARINA, 2006, p. 61, grifo meu). Dentro do pensamento romanesco, Bakhtin também defendia que o romance, enquanto gênero, também fora construído pela “contaminação” de outras tipologias ao longo de seu caminho arqueológico de formação (FIORIN, 2016).

Apesar de também haver cores que poderiam dar outros sentidos mais proeminentes em BC, como há realmente o alaranjado, o amarelo, o ruivo muito forte, o rubro-negro, o marrom, o verde-musgo e até o branco nesta obra, a maioria delas estão “contaminadas” em tons de ocre, ou esfumadas, por um tom escuro parecido de carvão, como se a cor estivesse meio misturada levemente ao preto. Como resultado desse contágio bem-vindo entre essas cores e o preto, as tonalidades alcançadas por Dídac Plà são múltiplas e únicas (uma característica também dialógica, por trazer singularidade a cada tom), caracterizando a impossibilidade de uma catalogação cromática fechada por parte do analista.

A única afirmação acertada que podemos formular é o fato de que o preto esfumado aparece quase sempre em comunhão dessas cores, o qual se apresenta como aquele que dita o encaminhamento dos sentidos cromáticos presentes em BC. Em entendimentos bakhtinianos, podemos assumir aqui que essas cores todas foram usadas de maneira dialógica, pois não estão se configurando como elas mesmas de forma “pura” e, ao mesmo tempo, também não se tornaram outra cor específica quando em contato com o preto (como resultado da mistura entre cores ditas primárias para se tornarem cores secundárias, por exemplo, o que não se caracterizaria como dialogia propriamente dita).

Em BC essas são cores trabalhadas no *limiar*, sem qualquer definição fechada que possamos querer dar a estas, uma instabilidade cromática que desafia qualquer pretensão de definição, pois estão aqui consumidas pela tonalidade do preto em sua própria forma de expressão subjetiva e plástica sem, ao mesmo tempo, transformarem-se em outra cor. São tons ambíguos e dialógicos e, nesse sentido, estão ligadas aos estados de consciência em crise das personagens de BC.

O estado de instabilidade dessas cores limiariares, muito particularmente em BC, pode ser entendido exatamente nessa conexão estabelecida entre os sentidos que constroem no RG e os sentidos que são suscitados pela palavra narrativa aqui: ambos estão contribuindo para a caracterização das personagens e dos espaços deprimentes e de violência que vão sendo relatados e descritos tanto pela voz narrativa quanto pelas personagens. Essa é uma das

grandes demonstrações da *imagética romanesca* por meio do uso das cores nesse RG. Nessa parte de nossa análise, o preto esfumado, que serve como elemento de transformação dessas outras cores em limiares (portanto, passivas de criatividade estilística), possui uma conotação negativa, pois significa primeiramente que estamos diante de tristezas, violências inimagináveis e espaços de dor sendo narrados e representados.

Os corpos angulosos também acompanham esses sentidos, pois, enfim, tudo está conectado em BC: traços de corpos rascunhados, imagens sem cores, cores limiares em tons de preto, vivências violentas narradas, quadros irregulares na composição das páginas. Além da evidente dialogicidade imagética exposta até aqui, todas essas características são mais uma demonstração de quebras de convenções sancionadas aos quadrinhos típicos, o que nos remete, novamente, à presença da literariedade iconotextual (ALARY, 2018a) sendo magistralmente trabalhada nesse RG. Também demonstram que a *imagética romanesca* é toda essa conexão entre elementos imagéticos e verbais para a criação de alteridades na obra.

Essas presenças “contaminadas” entre as cores, e principalmente no contato entre essas e o preto, estão presentes em quase todos os desenhos que caracterizam BC. O preto e seu contato com essas outras cores dão o tom do romance gráfico em termos plásticos (seu simbolismo gráfico em termos cromáticos) e, de acordo que o leitor adentra em sua leitura, percebe que essa plasticidade cromática também segue entrelaçada ao sentido do próprio narrar para a construção de sua alteridade.

O narrar segue também um caminho no *limiar* em termos de um enredo típico (outra literariedade iconotextual), já que não são eventos estáveis que se apresentam na narrativa, mas histórias que são contadas e recontadas numa mudança contínua e atordoante de acontecimentos, sem tempo definido, em espaços que aparecem e desaparecem de uma página a outra. Enquanto os questionamentos éticos, estéticos e filosóficos vão sendo apresentados pelo diálogo entre as personagens, ou pela estranha voz narrativa em segunda pessoa, acompanhado apenas pelas imagens dos quadros desenhados em cada página, o leitor perde mesmo o marco de onde a história está se passando. Apenas em poucos momentos, a voz narrativa situa esse leitor do dia e do local determinado em BC.

Isso demonstra a força que a *imagética romanesca* de *Berço de corvos* traz para o crescente de signos entrelaçados do imagético e do verbal nessa obra, pois essas contaminações cromáticas, instáveis por si mesmas, determinam que também não há

estabilidade de enredo nessa narrativa, e que a *incerteza narrativa de seu romanesco*, seja esta visual ou verbal, é sua marca constante e também estrutural, pois fazem mesmo parte de seu construto. Ela é o fio narrativo de construção da obra, é uma parte de sua temática romanesca, que não se finaliza nesses termos.

Nesse raciocínio, BC diz ao analista que os seus elementos plásticos estão se apresentando instáveis, no limiar, pois concorrem para o seu sentido romanesco, o qual também se mostra no mesmo caminho. Essa incerteza narrativa proporcionada pelas relações dialógicas de seu discurso narrativo-visual questionam o próprio conceito de literariedade iconotextual, pois o romper de normas e convenções é o tom geral que se instalou nesse RG: BC não apenas rompe essas normas, ele as torna parte essencial do construto de sua narrativa tanto verbal quanto imagética.

3.2.2.3 Personagens instáveis e a sua alteridade como marcas da *imagética romanesca* em *Berço de corvos*

Essa presença constante de “contaminação” das cores em BC sugere essa possibilidade de sentido quanto à sua *instabilidade narrativo-plástica*, e esta vai trazer uma constatação: a dialogicidade interna está conectada exatamente com os outros estratos da narrativa e, dessa forma, contribui para o seu romanesco. Essa ligação interna atua de forma complementar na demonstração de sua *imagética romanesca*, pois apoia o construto de sua singularidade. Para demonstrar tal junção entre o cromático e o verbal de BC, para o aprimoramento de seus sentidos na narrativa, mencionaremos vários momentos em que isso ocorre, o que deixa comprovado que a *imagética romanesca* vai se construindo nesses termos aqui.

Para essas demonstrações, constatamos, então, que essa dialogicidade das cores presentes nesse RG está intimamente ligada às suas personagens enquanto sujeitos em processos dialógicos – e assim se apresenta mais uma simbologia de BC em termos cromáticos. No caso dostoiévskiano (apenas como um aporte comparativo), Bakhtin constatou que havia ali personagens em processos de crise diversos e, no trajeto de seus relatos, traziam essas marcas dialógicas tão ricas para o texto desse escritor russo. A crise da personagem enquanto indivíduo promove uma instabilidade, uma tensão narrativa que pode enriquecer o texto, já que “O acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se

desenvolve na *fronteira de duas consciências, de dois sujeitos*” (BAKHTIN, 2015, p. 311, grifo do autor).

Em BC constatamos poucas personagens mais bem desenvolvidas e presentes na história (a mulher como protagonista e o garoto como secundário, ambos sem nomes; Dom Quixote como secundário; e a morte no espelho como secundária), mas quase todas elas em crise (a prostituta, o garoto e, pela própria história que conhecemos, o Quixote; a morte configura-se como uma personagem fantasmática), principalmente no que se refere à memória de suas vivências mais traumáticas ou doloridas. Como falamos anteriormente, o desenvolvimento da personagem Quixote não é dado nesse romance gráfico, mas por intertextualidade iconotextual prioritariamente, apesar de também haver menções verbais sobre ele.

Quando outros personagens são citados no desenrolar dos cinco dias que são narrados, apenas são mencionados como lembranças tanto da mulher quanto do garoto (o pai da mulher, o homem que a violentou, a tia que a maltratou, os garotos da escola da mulher, os pais do garoto etc.). A exceção a esses personagens-lembrança, sem rostos ou maiores caracterizações (mesmo que sejam lembranças marcantes e violentas), está mesmo na figura de Dom Quixote de la Mancha, o qual passeia constatemente por essas histórias pessoais, reais ou inventadas, que vão sendo contadas entre a prostituta e o garoto.

Constatamos que, para a possibilidade de sobrevivência das personagens da mulher e do garoto a essas duras lembranças, a solução encontrada esteve no diálogo direto entre elas, em monólogos interiores (a maioria das vezes contemplado na voz narrativa em segunda pessoa), discursos indiretos livres e, no caso específico da protagonista, em diálogos com o garoto e com o ser sobrenatural que somente ela vê e com quem também dialoga – a morte. Novamente é importante dizer que o Quixote tem as suas importantes remissões aqui e falaremos disso, pois a sua figura vai levantar questões fundamentais de alteridade em BC.

Sobre a protagonista, já a apresentamos: ela conta que em sua infância teve o lado direito de seu rosto queimado com leite quente por seu próprio pai; além disso, foi violentada sexualmente ainda jovem, sofreu *bullying* violento na escola quando criança, foi maltratada por um de seus parentes (uma certa tia) e teve que praticar o ofício da prostituição desde muito cedo, profissão na qual ainda sofre várias outras agressões, por conta do próprio ofício e por ter esse lado queimado do rosto. Todos esses relatos vão sendo contados e retomados por várias

vezes e, dependendo das interações dialógicas da protagonista, seja com a morte ou com o garoto suicida, modificam-se continuamente. É uma vida “contaminada” por acontecimentos violentos e traumáticos, uma personagem em crise, no limiar (BAKHTIN, 2015).

O garoto sem nome, que se apresenta como alguém sem qualquer sentimento pelo mundo, ou um verdadeiro cético, vai ao encontro da prostituta em um quarto muito deteriorado porque decidiu que vai se matar em cinco dias e só possui dinheiro para aquele “programa” curto. A única coisa relatada sobre a sua vida vem dele mesmo: possuía pais que o tinham apenas como um adereço (e que foram mortos em um acidente de trem, fato também questionado pela narrativa, pois poderia ter sido um atentado ao trem), então ele cresce sem nenhum interesse pela vida ou por acontecimentos ao seu redor. Enquanto crescia, certo dia, viu a prostituta na rua, com seu olho direito queimado, e se identificou com ela: “Mas um dia conheceu você. E achou que era a única pessoa que se parecia com ele. Ele estava morto por DENTRO e vivo por fora, e você também estava dividida entre a [sic] A VIDA e A MORTE, mas em duas metades perfeitas” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 38).

O requadro abaixo traz nele o recordatório que acabamos por citar anteriormente. Ele é somente uma parte de toda a composição da página. É importante ressaltar que essa imagem resgata vivamente a escultura de Michelangelo chamada *Nossa Senhora de Pietà* (executada entre os anos de 1498 e 1499). Essas releituras inéditas para o RG que estamos analisando aparecem raramente, mas são muito significativas quando interligadas ao texto do trecho, pois no caso de BC também é um exemplo de sua literariedade iconotextual e de intertextualidade. O fato do garoto se identificar com a mulher, enquanto vivo e morto a um só tempo, foram reconfigurados nessa imagem em que a mulher ampara o garoto já morto em seus braços. A simbologia é algo muito transparente nessa passagem e traz a *imagética romanesca* como característica, pois demonstra o sentimento do garoto de ter sido amparado metaforicamente pela mulher tanto no trato verbal quanto no imagético (sem utilização da redundância entre palavra e imagem):

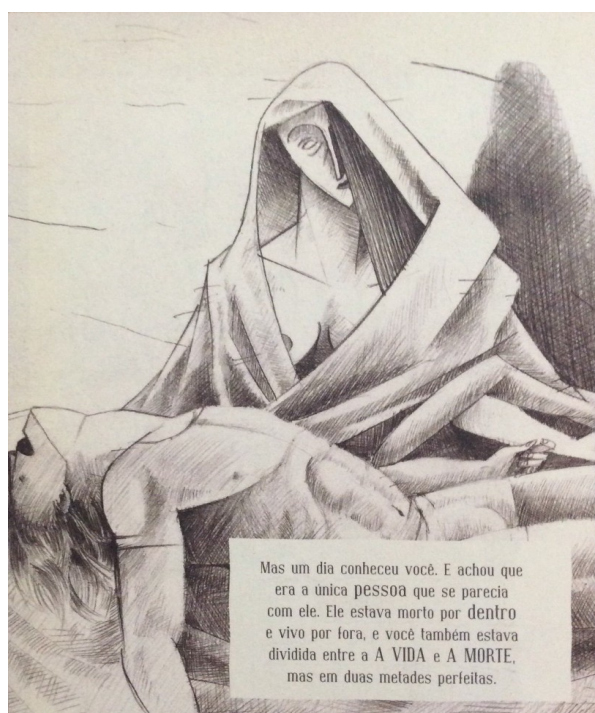


Figura 67 – Requadro em que há uma releitura intertextual da escultura “Pietà” de Michelangelo.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 38.

Todos esses personagens trazem marcas de dialogismo em seus discursos, variavelmente contaminados, os quais se entrelaçam aos termos cromáticos e de tracejados e linhas estabelecidos em BC e demonstra o comportamento de sua *imagética romanesca* ainda enquanto símbolo em BC. Em certos momentos, a mulher e o garoto sofrem esses processos dialógicos entre eles; em outros momentos, a mulher passa pela dialogia quando em contato com a morte; numa terceira dimensão, suas perspectivas dialogam também com a história de Dom Quixote, afastando-o de sua própria realidade ou acolhendo-o compreensivamente (ambos os processos podem conter traços de dialogia). O fato é que, a todo momento, essa instabilidade narrativa está presente, seja na mudança de quadros em uma mesma página ou no passar de poucas páginas. Há uma forte tensão criada nesse processo.

Esse timbre crítico de sujeitos não estáveis, quando promovido de forma criativa para a narrativa (não apenas de modo psicologizante), principalmente entremeado por diálogos que trazem marcas ideológicas do outro em seu próprio discurso, e para se pensar sua existência *per si*, promove um construto narrativo típico dessa limiaridade bakhtiniana e das modalidades de sujeito que Bakhtin trouxe em seus trabalhos (ZOPPI-FONTANA, 1997). A crise de uma personagem pode promover a abertura necessária para que essa mesma se deixe

“contaminar” por outras visões de mundo suscitadas por outras personagens que habitam a narrativa, assim como as cores também se apresentaram “contaminadas” pelo preto esfumado. A *imagética romanesca* está representada por essas contaminações tanto plásticas quanto verbais e na inter-relação entre estas instâncias para a criação de alteridades em BC.

Dessa forma, é possível demonstrar que os sentidos narrativos-plásticos aqui expostos, pelos termos da sua *imagética romanesca*, sempre estarão encaminhados dialogicamente com os seus sentidos romanescos-verbais, e estes estão concorrendo para o sentido maior da estória, além de demonstrar como a vida do seu discurso narrativo-visual se pronuncia aqui. A *imagética romanesca* é a responsável por unir os sentidos que as cores limiars, os traços hachurados e angulosos, além da verbalidade que descreve sujeitos em crise (e também limiars) para uma via de construção dos sentidos da obra *Berço de corvos*, dando-lhe esse tom de instabilidade e clima carregado na maioria das suas páginas.

Para que entendamos melhor essas dialogicidades, com sentidos de instabilidade verbo-visual entre a gama cromática/plástica e o construto narrativo das personagens em BC, como validação de sua *imagética romanesca* e como construção de sentidos de alteridade, é preciso ter ciência de que:

i) a protagonista é descrita em toda a narrativa pelo seu histórico de violência na infância, maus-tratos parentais e contínua violência sexual para a sua sobrevivência na vida adulta, fatos que, por si só, são características de uma personagem em conflito;

ii) o garoto, além de ser rotulado como um suicida, também relata as agruras de afeto em sua convivência com os seus pais aqui (o que também se encaixa no mesmo perfil da protagonista); interligado a esses fatos da existência crítica desses dois personagens, a relação entre eles, conseqüentemente, traz aspectos dialógicos de modalidades de sujeito latentes que perpassam muitos dos diálogos travados durante a narrativa, em que os dois são instigados reciprocamente pela visão de mundo do outro (ZOPPI-FONTANA, 1997);

iii) como um *plus* de realismo fantástico, ainda convém à mulher conseguir ver a morte no espelho e, também por meio dela, travar conversas extremamente dialógicas para a compreensão de toda a estória, pois até mesmo a visão de mundo da morte contamina a sua própria (ZOPPI-FONTANA, 1997);

iv) a figura do Quixote e o entrelaç (GROENSTEEN, 2015) de sua história com as divagações e questionamentos existenciais que partem tanto da mulher quanto do garoto vão

promover uma *alteridade* que é típica de textos dialógicos e, para nós, isso será a concretização conteudística (BAKHTIN, 2015) da *imagética romanesca* presente nesse objeto narrativo e gráfico. Para esse fim, esse item será desenvolvido na próxima seção, pois traz particularidades complexas que precisam ser descritas mais detalhadamente.

Assim como em diálogos internos, mas que se promulgam pela voz narrativa em segunda pessoa, a mulher (sobre o item i) vai se questionar (em um momento em que o garoto já havia se matado) se ela seria real ou apenas um produto da imaginação dele. Observamos que a “contaminação” dos pensamentos da protagonista por percepções que viriam de outro personagem (o garoto) estão sendo construídas mesmo após a sua morte, pensamentos verbalizados por essa estranha voz em segunda pessoa. Por esse motivo, pode-se classificá-la aqui como uma polêmica não velada, mas que está sendo convencionalizada a partir dos pensamentos de um morto (o garoto):

[...] enquanto recorda as palavras dele:

- Você é uma HISTÓRIA que estou contando. NA VERDADE, você não existe.

[...]

Você vomitou muito. O GAROTO segurava seu cabelo avermelhado e te pedia perdão por ter inventado uma VIDA tão injusta para você.

- Era para compensar a minha... Criei você como eu, metade viva e metade morta, para que pudesse me acompanhar neste momento.
[...]

Se estivesse VIVO, ele também diria que você é um produto da imaginação dele. Você fica apavorada ao pensar quem poderá ser a PRIMEIRA pessoa desta história. Quem a está CONTANDO para você. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 58, 59, 85).

A página que vem reproduzida abaixo remete-se ao trecho em que o garoto ainda estava vivo e dizia à mulher que ela era apenas uma invenção sua. O fato desse trecho ter sido reproduzido exatamente quando a mulher se encontra no banheiro e vomitando, além de serem sintomas de quem estava tomado por drogas e álcool, também pode ser entendido como uma reação fisiológica e psíquica em relação à possível realidade de a personagem se reconhecer como um ser da imaginação de outra personagem, quase um não-eu-em-mim¹⁶⁶. O

166 Zoppi-Fontana (1997) explica que a modalidade de sujeito bakhtiniana *não-eu-em-mim* é o olhar do sujeito para algo ainda não conhecido de si mesmo, ou seja, é a sua consciência subjetiva sobre algo que não está revela-

mise en abyme aqui retoma aquela literariedade iconotextual da qual já falamos, pois rompe nessa passagem com os limites do próprio conceito de ficção e de seu espaço de existência. Além disso, a *imagética romanesca* traz o fato de como o imagético e o verbal estão juntos novamente para a construção dos sentidos em BC, sem se utilizar da redundância (entre imagem e palavra) para esse fim:



Figura 68 – Mulher vomitando no banheiro e amparada pelo garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 59.

Sobre essas questões de discursos entre personagens e suas memórias, Bakhtin nos lembra que

Temos um documento notável que reflete o nascimento simultâneo do conceito científico e da nova personagem romanesca na arte literária em prosa. Trata-se dos “diálogos socráticos”. Tudo é característico neste gênero magnífico, nascido no final da Antigüidade clássica. Característico é o fato de que ele tenha surgido como “apomneumoúmate”, isto é, como gênero do tipo “memórias”, como anotações a partir da memória pessoal de conversas verídicas [...]; além disso, é característico o fato de que a figura central do

do em sua identidade, em seu próprio eu.

gênero seja uma pessoa que fala e que conversa (BAKHTIN, 2015, p. 414, grifos do autor).

A “sugestão” de que a mulher pode ser apenas uma personagem existente na mente do garoto parte dele e a alcança mesmo depois de morto, ou seja, estamos diante de um discurso dialógico promovido pela visão de mundo do outro para si, desta vez o eu-para-o-outro¹⁶⁷ (ZOPPI-FONTANA, 1997). Ao recordar essa assertiva do morto, a mulher passa a acreditar em tal pensamento, criando a instabilidade narrativa por meio do seu modo de existir, ainda que a sua “contaminação” dialógica não permaneça somente aí. Essas reflexões promovem uma quebra ou interpenetrações entre o mundo dito “real” (onde o autor real se localiza) e o mundo ficcional, as quais, para nós, atualizam mais uma vez uma literariedade narrativa presente em textos verbais.

Em um caminhar mais além, a protagonista elabora esse seu modo de existir de maneira sofisticada, o que concretiza uma consciência epistemológica de promover essa instabilidade voltada para o campo de estudo da literatura: são suscitadas questões sobre a pessoa narrativa e sobre autoria, as quais estão além da compreensão do romanesco apenas como mundo da ficção, forçando o crítico literário (ou algum leitor mais preparado) a concluir que se encontra diante de uma personagem com *autoconsciência narrativa* (ANDRADE, 2014). Para ratificar essa afirmação, citamos o crítico russo, pois, nesse quesito, esse romance gráfico promove a mesma reflexão que um romance verbal dialógico:

Todo romance, em maior ou menor escala, é um sistema dialógico de imagens das linguagens, de estilos, de concepções concretas e inseparáveis da língua. A língua do romance não só representa, mas ela própria é objeto de representação. A palavra romanesca é sempre *autocrítica*. (BAKHTIN, 2010, p. 371, nosso grifo).

Em um momento antecedente, a protagonista já havia começado o processo de questionamentos causadores de instâncias narrativas de instabilidade e que, em termos dialógicos, decidimos configurar como uma autoconsciência narrativa na pesquisa de 2014. Nesse sentido, além da autoconsciência da protagonista estar voltada para os acontecimentos de seu passado – ou seja, no mesmo mundo do autor criador –, a dialogia aqui se expande

167 Zoppi-Fontana (1997) também nos explica que a modalidade de sujeito bakhtiniana chamada de *eu-para-o-outro* constitui-se na visão do eu para o outro, mas na tentativa desse eu, pelo seu próprio olhar, de compreender a sua subjetividade pelo olhar do outro.

para um questionamento de existência narrativa no nosso mundo dado – ou no mundo em que existe o autor real enquanto na sua função social de escritor de livros (ANDRADE, 2014).

Essa autoconsciência narrativa da protagonista de BC se cumpre como uma inovação nos pensamentos da crítica dialógica, pois ela atravessa o mundo narrativo (o qual seria o espaço de existência de uma personagem) e ressoa no mundo dado por meio de suas questões reflexivas de ordem literária (BAKHTIN, 2005). Nesses termos, estaríamos diante de uma dialogia que extrapola o mundo narrativo ficcional (seja verbal ou visual), a qual escancara a limiaridade de um mundo ficcional e traz instabilidade para o estabelecimento de suas fronteiras, movimento que atinge uma realidade dada que não faz parte da existência de uma personagem, mas apenas de seu autor real, característica que ainda advém da sua palavra romanesca de cunho autocrítico.

A palavra romanesca autocrítica sempre trará instabilidades de várias ordens para os sentidos da narrativa e, em BC, isso tudo também está atrelado às literariedades iconotextuais apontadas anteriormente. O fluxo de sentidos entre o verbal e o imagético estão sempre entrelaçados nesse RG, demonstrando novamente a força de sua *imagética romanesca*. Em um entendimento sobre o romance cubista, as afirmações de Max Ernst e Wylie Sypher aproximam-se vertiginosamente do pensador russo: “O pintor ou o romancista convertem-se em ‘espectador do nascimento de sua própria obra’ [...] eis outra faceta da dupla consciência do homem moderno, ou *dédoublement* da experiência existencial” (SYPHER, 1980, p. 222).¹⁶⁸

No próximo excerto, já é possível perceber a antevisão de que o próprio construto do enredo narrativo está sendo feito por meio de estórias dúbias, em que nenhuma das versões que serão apresentadas pode ser assumida como verdade em absoluto. A instabilidade narrativa novamente aparece aqui. É fácil inferirmos que essa “desestabilização” do elemento de enredo está aqui presente como o verdadeiro meio de construto do romanesco de BC. Abaixo temos mais um exemplo da autoconsciência narrativa da mulher sobre o seu próprio estatuto de personagem de ficção (o eu-para-o-outro; ZOPPI-FONTANA, 1997), que alcança aspectos imagéticos também pela mídia fotografia, o que evidencia, novamente, o alcance que o romance pode ter em vista das possibilidades presentes em outras mídias visuais:

168 Nesse entendimento, BC encaixa-se bem como um romance gráfico cubista, apesar de esse não ser o objetivo de nossa pesquisa.

“Se parar de movimentar a escova, tem medo de DESCOBRIR que não é de verdade, mas sim uma lembrança de alguém, ou uma FOTOGRAFIA numa gaveta, ou uma história escrita pela metade que pode ter DIVERSOS finais” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 19).

Esse mesmo processo de apresentação de estórias com enredos dúbios, os quais sofrem modificações pela fala das personagens em diversos momentos da narrativa, ocorre também com o passado do garoto (sobre o item ii) e vai promover também a instabilidade narrativa que estrutura BC. Mais uma vez, o que acontece nesses termos é a ratificação de que o leitor está diante de estórias ligadas a personagens no limiar de sua subjetividade, pois não são somente suas opiniões que vão se modificando ao longo do relato, mas também os acontecimentos de seu passado. A memória aqui se torna um elemento causador de inseguranças, junto com o ato de contar estórias, pois como se pode confiar naquele que traz as marcas de sua vivência diferenciadas a cada momento em que são contadas?

O acompanhamento de imagens para cada uma dessas passagens, alternando entre uma versão e outra, aumentam o atordoamento do leitor diante de tantas reviravoltas, movimentos que insuflam qualquer pretensão de segurança no enredo daquilo que se lê. Estamos diante de personagens e de uma voz narrativa que nos trazem desconfiança contínua, de forma quase permanente. Aquele sujeito que, apesar de encerrar em si toda uma memória de vida violenta, mesmo agora não há de se estabilizar nem em suas próprias memórias (mesmo que mais amenas e prósperas), e esse fato é atordoante e doloroso tanto para o leitor quanto para as personagens.

Apesar disso, é fato que os responsáveis por trazerem essas modificações de memória são os seus próprios detentores, o que demonstra como essas crises existenciais podem estabelecer o tom de instabilidade que enforma o romance gráfico BC. A instabilidade também se apresenta aqui em forma de quadros das imagens, quando não aparecem em páginas inteiras: há em BC várias passagens em que, numa mesma página, uma parte dela está colorida e a outra está em preto-e-branco, quase rascunhos que ficaram pela metade no trabalho do designer. Quando as analisamos, percebemos que não há nenhum índice plausível para essas caracterizações de cores pela “metade” da página ou de uma composição imagética, ou um sentido que explicasse esse uso. A conclusão a que chegamos é que essas cores faltantes numa mesma página ou em alguma representação servem para intensificar essa “desestabilização”, mas agora presente na ordem do visual:

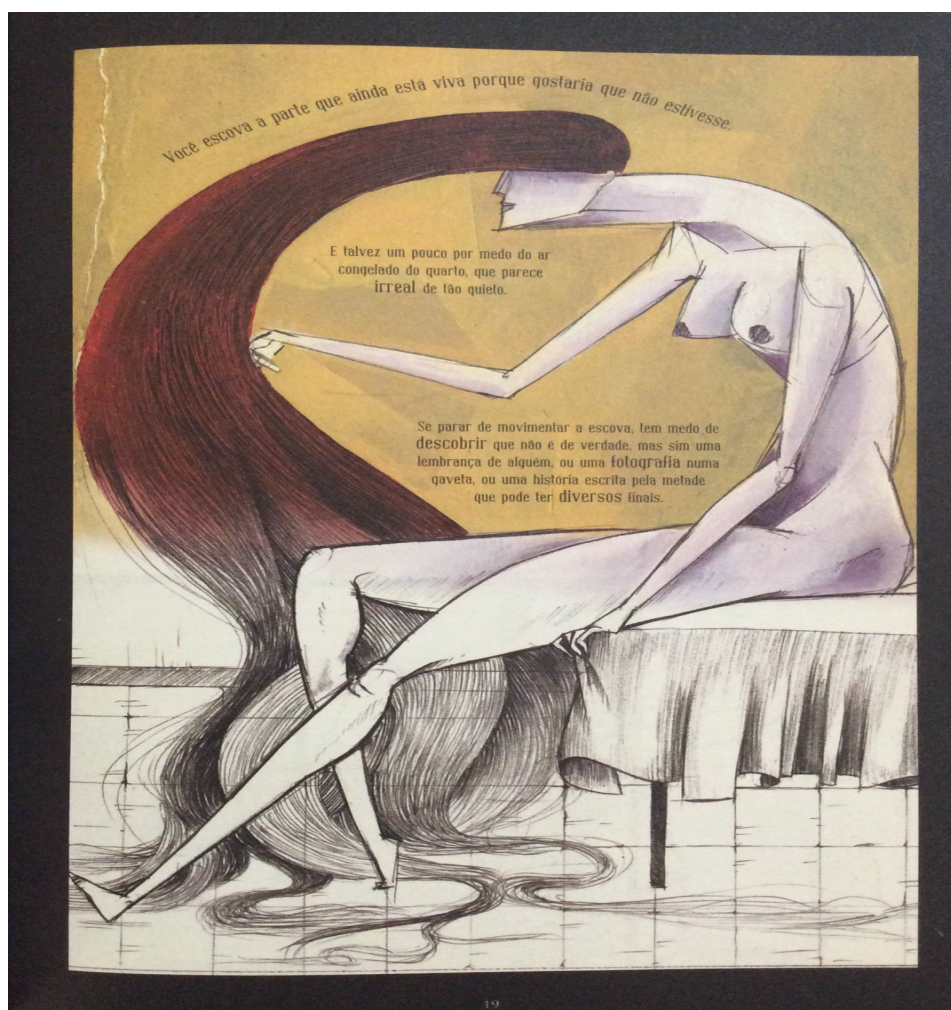


Figura 69 – Página com a metade acima colorida e a metade abaixo em preto-e-branco, como a simulação de rascunhos pela metade. Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 19.

Apesar disso, a representação da mulher na página 19 (ZARAGOZA & PLÀ, 2010) é algo que deve ser distinguido quanto a essas observações: a parte de seus cabelos que se iniciam em sua raiz estão fortemente coloridos pelo rubro com tons lineados (em linhas) de preto (e o restante da imagem que se encontra nesse mesmo nível de visão ocular), enquanto estes tons vão acompanhando o movimento das madeixas até chegar às suas pontas que se enroscam desordenadamente pelo chão. A surpresa se instaura no meio do caminho da lassidão desse movimento quase doentio da mulher em escovar os seus cabelos: eles simplesmente perdem toda a sua cor expressiva exatamente na margem de seus joelhos e, por seguimento, assim também todos os outros elementos da composição imagética (no mesmo nível de visão ocular) perdem as suas cores (a cama na qual ela se senta, o chão do quarto, seus joelhos, pernas e pés).

A sequencialidade do tom narrativo dentro dos recordatórios nessa página inteira sem margens parecem seguir essa “perda” de cor das imagens, pois partem de entendimentos que trazem palavras como “viva” no primeiro (localizado acima dos cabelos da mulher, seguindo a sua movimentação), depois um advérbio como “talvez” no segundo (localizado abaixo do queixo da mulher, entre ele e os cabelos, aprisionado nesse espaço), e o último que preconiza a possibilidade da personagem não ser real, mas somente uma história inventada por algum autor. Citamo-os abaixo (I, II e II), nessa ordem de aparecimento e de localização espacial, os quais vão seguindo essas perdas de cores e se transformando em quase “rascunhos” em preto-e-branco:

[I] Você escova a parte que ainda está viva porque gostaria que não estivesse.

[II] E talvez um pouco por medo do ar congelado do quarto, que parece IRREAL de tão quieto.

[III] Se parar de movimentar a escova, tem medo de DESCOBRIR que não é de verdade, mas sim uma lembrança de alguém, ou uma FOTOGRAFIA numa gaveta, ou uma história escrita pela metade que pode ter DIVERSOS finais. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 19)

Esse movimento se torna quase esquizofrênico para as personagens envolvidas (tomando-as como sujeito), mas também demonstra o grau de autonomia que os seus autores, numa comunhão entre trabalho artístico visual e linguístico, proporcionaram para a vivência narrativa de suas personagens, pois se tornaram, numa visão dialógica, verdadeiramente autônomas em BC (BAKHTIN, 2005). Abaixo segue outro trecho em que o garoto fala de seus pais nesses termos (seguido da página correspondente):

O garoto contou para você, no amanhecer do último dia, que houve época em que teve pai e mãe. Mas que não os amava. [...] Ele nem sequer ficou triste quando morreram em um acidente de trem na capital.

[...]

– Quando reconto a história, o trem descarrila. Ou, às vezes, choca-se com outro. A verdade é cruel demais para aceitar [fala do garoto]. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 50-51)



Figura 70 – Página dupla de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 50-51.

Como outra ocorrência verbal dessa instabilidade narrativa instaurada em BC, a mulher trava diálogos com a morte (sobre o item iii), a qual aparece para a personagem, muitas vezes, através do espelho e, por fim, consegue mesmo alcançá-la fora desse objeto intermediário. Sobre o próximo excerto, é possível perceber que a instabilidade narrativa se encontra no eixo da loucura como tema, já que a morte desafia a mulher a encará-la de frente como meio de atestar sua real existência (não apenas como delírios vistos dentro ou fora do espelho).

A composição imagética para esses diálogos também traz um clima de sobrenatural para o leitor, já que foi utilizada uma técnica diferente no tratamento da imagem da morte e da mulher em alguns requadros (quase um efeito desfocado, o qual simula uma imagem fantasmagórica). Esse efeito fantasmagórico imagético acompanha os questionamentos postos pelas duas figuras aqui (mais uma vez o jogo entre as modalidades do sujeito bakhtiniano), já que seus diálogos desafiam a existência tanto da morte quanto da mulher, transparecendo mais uma vez sua *imagética romanesca* nesse entrelace de imagético-verbal para os sentidos do texto sem o recurso da redundância. Ao contrário, a literariedade iconotextual é fato constante em BC:

- Você está louca. [fala da morte]

- Não é verdade. [fala da mulher]

[...]

- Você pensa que eu tenho forma humana porque o Garoto disse que você podia me ver. [fala da morte]

- Eu poderia tocar você, se quisesse. [fala da mulher]

- Então, por que não toca? O que a impede de se virar e me encarar, em vez de me olhar pelo espelho? [fala da morte]

- O chiado. [fala da mulher]

- Talvez nem o chiado exista. Talvez você o tenha inventado também. Ou então foi ele que inventou você. [fala da morte]

[...]

A MORTE continua refletida no ESPELHO e, já que não pode deixar de vê-la, você decide pensar que é mentira o que ela disse. Que ela está lá sim, de verdade (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 27 e 35).

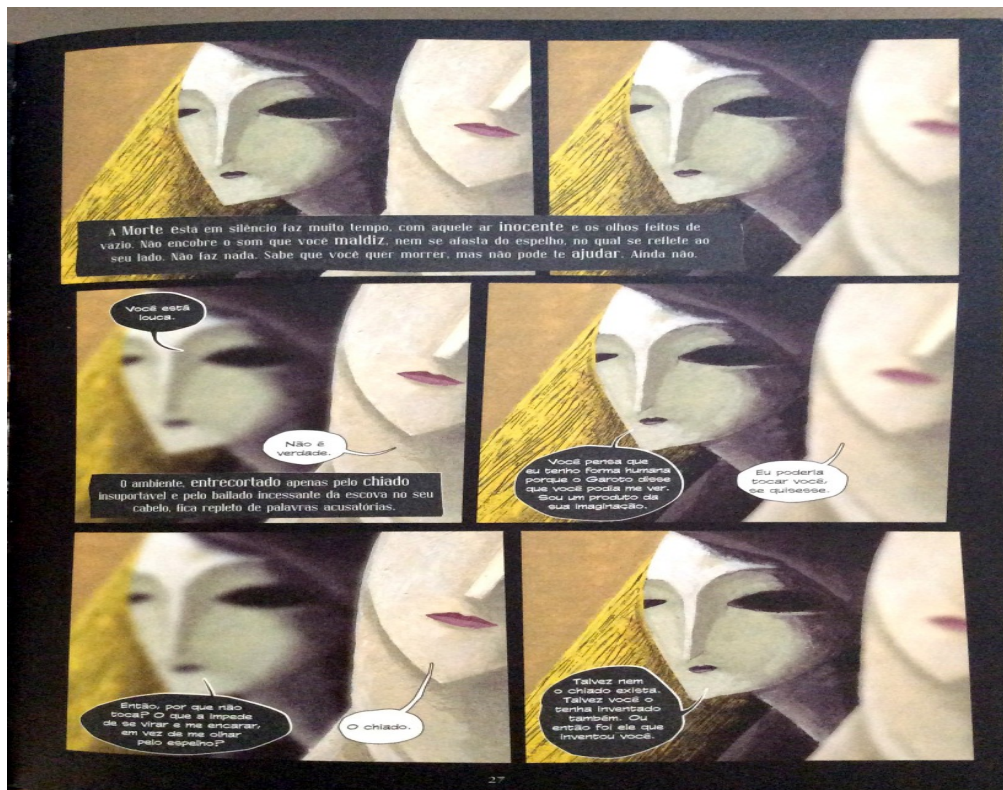


Figura 71 – Diálogos travados entre a mulher e a morte.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 27.

Enfim, a predominância tanto dessas estórias e estados de mente instáveis quanto daquelas cores “limiaries” em BC, está intimamente ligada ao construto das suas personagens em crise e faz parte da própria estrutura de BC. O entrelaçamento desses elementos, os quais vêm a permitir o construto de todo o romance gráfico, e em que concorrem para os sentidos aqui estabelecidos, demonstra a presença da *imagética romanesca* nessa obra quanto aos seus elementos linguísticos, cromáticos/plásticos. É fato também que, em todos os excertos aqui citados (mesmo que não tenham sido aqui reproduzidos), o ambiente ou está perpassado pelo preto esfumado, ou por margens enegrecidas, caso que confirma esse entrelaço verbo-visual de seu discurso narrativo e gráfico.

Essa afirmação se confirma em toda a dúvida que ronda tanto a estória quanto a existência de cada um deles, e esta dúvida se interliga com os tons de preto esfumado que contaminam, praticamente, todas as cores utilizadas nos desenhos de Dídac Plà: as personagens são trabalhadas verbalmente, durante a narrativa, em meio aos questionamentos da existência ou não de acontecimentos passados e acometidos a estes e, como se pode observar em comportamentos desequilibrados mentalmente (pelo menos pelas vias do que chamamos de “normal” ou “típico”), há os questionamentos da própria existência como sujeito dentro do mundo narrativo e fora dele também.

Todo esse trabalho verbal é ratificado por ambientes escurecidos, ou com aparência de envelhecidos ou sujos, por personagens desenhadas em formas obtusas, com cores que a tornam mais escuras, e até por seres fantásticos e macabros, como a morte. Eis a consolidação de sua *imagética romanesca* nesse enlace dos termos visuais e verbais da vida de seu discurso visual-verbal, enlace que constitui primordialmente a base estrutural desse fenômeno relatado nesta tese. O quadro abaixo, além de todos os que aqui já foram postos, pode exemplificar novamente essa afirmação, apesar de trazer em sua composição o recurso da redundância (pois temos a representação da morte falando ao ouvido da mulher e o recordatório que também traz essa informação). Segue a imagem de um desses quadros e, na sequência, os recordatórios ali presentes:



Figura 72 – Página de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 63.

Os recordatórios referentes:

A MORTE sussurra em seu ouvido que você está louca e você sente MEDO, não de estar, mas de não ESTAR.

Porque começou a ouvir os CORVOS migrando pelas suas veias e sabe que está morrendo como ele.

Supõe que a sua pele está ficando NEGRA, ou talvez invente que isso está acontecendo, é DIFÍCIL saber com aquele corpo balançando acima da sua cabeça.

Você tapa o olho MORTO e o GAROTO morto desaparece. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 63)

Realiza-se fatalmente a questão de que todas as dúvidas que pairam sobre a instância de sua loucura não são resolvidas em momento algum do RG, pelo contrário, as suas existências narratológicas foram construídas para existirem exatamente assim: sobre alicerces de incerteza resoluta tanto imagética quanto verbal. O mal-estar que pode advir do leitor assertivo diante desses “desequilíbrios em corda bamba” de sentidos, para a crítica dialógica, ao contrário, esses “interlugares” instáveis é que serão os responsáveis por criar o espaço de criatividade de uma obra (BAKHTIN, 2015).

Esse espaço de criatividade, em BC, demonstra que a vida de seu discurso narrativo-visual se constrói por meio da instabilidade narrativa em vários de seus elementos constituintes, e sua *imagética romanesca* se pressupõe nesses termos também, principalmente para a construção do sentido maior presente nessa obra, o qual será verificado em outra seção desse capítulo.

3.2.2.4. Entrelaçamento e marca de alteridade: Quixote e Sancho em *Berço de corvos*

Nos diálogos travados entre a protagonista e o garoto, todas essas tendências relatadas anteriormente sobre as dialogicidades marcadas por terrenos instáveis no campo da memória, com mudanças de enredo e reviravoltas visuais constantes, repetem-se. Para início da nossa demonstração do item iv citado na seção anterior, eis um excerto abaixo como exemplo:

- Me conta a história dos meninos que gritavam com você no colégio. [fala do garoto]

- Mas a história mudou e já não me atiram pedras, inclusive aprendi a ler e a escrever. [fala da mulher]

- Eu gostava mais quando era uma história triste. [fala do garoto]

- Às vezes as histórias só mudam quando são contadas, Querido. [fala da mulher]

[...]

- A menina do rosto queimado dessa vez conseguiu não ter medo dos outros. E aprendeu muito. [fala da mulher]

- Ela leu a história do Louco? [fala do garoto]

- Leu um livro em que ele não recuperava o juízo antes de morrer. [fala da mulher]

- Leu então a versão piedosa. [fala do garoto]

- Deve ser porque a história da menina também se tornou piedosa. [fala da mulher] (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 14)



Figura 73 – Diálogos travados entre a mulher e o garoto em página dupla.

Fonte: ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 14-15.

Além de mudar a versão sobre a violência física que a mulher, enquanto criança, sofreu na escola e foi praticada por colegas de sua idade, ela também afirma que, dessa vez, teve contato com a estória do Quixote. Nesse trecho, é possível perceber uma comparação direta entre os dois personagens – a mulher e o Quixote –, entrelaçando a vivência dessas personagens por episódios que trazem um olhar mais complacente para com suas próprias existências e experiências de vida.

Essa visão autocomplacente, que também pode ser vista na estória do Quixote (sobre o item iv), principalmente quando este já se aproxima de sua morte e a loucura acaba sendo esse amenizar da consciência de realidade (CERVANTES, 2012), traz como causa o forte sentimento humano de sobrevivência diante de traumas que, muitas vezes, para serem superados, remetem-se à memória de forma mais amena do que realmente o ocorrido, já que “a *consciência* é muito mais terrível que quaisquer complexos inconscientes” (BAKHTIN, 2015, p. 343, nosso grifo).

A questão da consciência de personagem é um fator muito importante para os estudos da crítica dialógica e esse será um evento muito encontrado no romance gráfico que analisamos aqui. Assim, essa estratégia é amplamente utilizada em BC e, mais uma vez, a sua estrutura se equipara a uma das organizações narratológicas do livro de Cervantes: a ilusão de consciência como meio de justificativa para os resultados negativos das suas aventuras.

Pelas palavras de um dos grandes estudiosos espanhóis do romance de Cervantes, Salvador de Madariaga (1987) auxilia-nos a afirmar que a ilusão de consciência em *Dom Quixote* majoritariamente acontece entremeada aos raciocínios posteriores às ações das personagens em suas aventuras, exatamente quando os resultados delas são sempre o reverso do que se esperava realizar, os quais estão, nessa ordem de compreensão, na maioria das vezes no romance (MADARIAGA, 1987).

Como exemplificação, citaremos um trecho emblemático dessas estratégias narratológicas aqui¹⁶⁹. O caso mais conhecido desses infortúnios de Quixote, a batalha contra os moinhos de vento, segue a seguinte lógica: i) Quixote vê gigantes (naquilo que eram moinhos de vento) e decide atacá-los, já que “com cujos despojos começaremos a enriquecer, que esta é boa guerra, e é grande serviço de Deus varrer tão má semente da face da terra” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 121); ii) apesar dos avisos realistas de Sancho Pança, Quixote luta contra os moinhos e sai ferido dali; iii) mesmo depois do Quixote admitir a realidade dos moinhos, ele precisa justificar o disparate de suas ações, para que haja uma amenização da sua consciência utópica naquele momento. Dessas descrições, detectamos que os fatos em si não mudam, somente a sua consciência quanto aos resultados deles.

Citando esse mesmo trecho, Madariaga (1987) relata-nos que nesse caso dos moinhos, e com base nas leituras que Quixote fez das novelas de cavalaria, a sua justificativa tende a colocar a responsabilidade da “mudança” dos gigantes em moinhos (e não o oposto) num certo personagem Frestão. Ele diz a Sancho:

– Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote –, que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; e mais quando penso,

169 É preciso enfatizar que o texto de Cervantes contém inúmeras dessas estratégias narratológicas praticadas pelas personagens. Apesar de fazermos comparações valiosas entre BC e *Dom Quixote* por meio dessas estratégias, não temos como objetivo nesta tese desenvolver extensivamente todas essas possibilidades narrativas que o autor espanhol traz em seu romance para as suas personagens. O estudioso espanhol Salvador de Madariaga, em seu livro que aqui abordamos brevemente, *Gula del lector del Quijote* (1987), é considerado um clássico nesses estudos.

e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem, mas ao cabo do cabo de pouco valerão as suas más artes contra a bondade da minha espada. (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 122 e 124)

Ainda quando discorre sobre o que os estudos quixotescos chamam de Mito de Dulcinea, Madariaga acrescenta-nos que

Assim salta Dom Quixote do colo da realidade para não dar tempo de que a realidade lhe desminta, com essa velocidade que é a inquietude dos homens de ação. Porque, embora louco, era o pai de seu próprio devaneio, e não podia matar em seu ser a voz que lhe dizia que tudo era ilusão. Daí a sua ansiedade em aceitar tudo o que confirmasse sua fé.

[...]

[...] Dom Quixote carregava, portanto, em sua alma o inimigo mais temível: a *consciência* íntima de que tudo era ilusão. (MADARIAGA, 1987, p. 110 e 112, nosso grifo, nossa tradução)¹⁷⁰

Mais uma vez, a consciência de personagem é um fator preponderante de criação literária aqui. Em BC, essa ilusão de consciência também acontece posteriormente aos acontecimentos vividos, mas a primeira diferença está no distanciamento dos fatos do momento em que são retomados pelas personagens: normalmente são experiências já vividas há muito tempo e, por esse motivo, entram já na categoria de memórias. A outra diferença que se torna a mais marcante aqui é que não são apenas justificativas para amenização de consciência no momento da ação (como acontece no Quixote), mas é a própria mudança da natureza do fato acontecido que é modificado, tornando-se outro, quase o oposto em alguns casos. Esse movimento de mudança ocorre a todo momento, indo e voltando em suas variadas versões, não apenas uma vez como em Dom Quixote.

Sobre esse movimento de mudanças de percepção de realidade em Dom Quixote, o cervantino Madariaga também nos relata que “Cervantes segue misturando com uma mão de mestre as essências sutis da dúvida com as da fé” (MADARIAGA, 1987, p. 115, nossa tradução)¹⁷¹, já que essas contaminações de ilusão e conhecimento podem trazer contribuições valiosas para a complexidade de suas personagens. Segundo uma perspectiva dialógica, esse

170 No original: “Así salta Don Quijote al cuello de la realidad para no dar tempo a que la realidad le desmienta, con esa rapidez que es la inquietud de los hombres de acción. Pues, aunque loco, era padre de su propia quimera, y no podía matar en su ser la voz que le decía que todo era ilusión. De aquí su ansiedad en acogerse a todo lo que confirmase su fe. [...] Don Quijote llevaba, pues, en su alma el enemigo más temible: la íntima conciencia de que todo era ilusión” (MADARIAGA, 1987, p. 110 e 112).

tipo de consciência de personagem que traz instabilidades à sua caracterização, a ponto de não haver uma possibilidade de consistência ou unidade designativa, são personagens em crise ou construídas no limiar, ou seja, não se estabelecem em nenhum construto já prescrito e positivamente sempre inovam no campo literário. Quando estas são trabalhadas de forma tão magistral quanto Cervantes fez em seu romance, a narrativa dialógica ganha um novo brilho narratológico.

Semelhante à obra cervantina, o resultado é que não há apenas amenização de consciência em *Berço de corvos*, mas mudanças constantes de fatos narrados, indo sempre de um lado a outro do fio narrativo, trazendo inconsistências nessas modulações de personagens e, dessa forma, aumentando a complexidade na caracterização de personagens do RG. Todos esses fatos produzem uma narrativa gráfica rica e estilisticamente ambígua quanto aos fatos narrados e quanto à caracterização de suas personagens, as quais, acreditamos, foram trabalhadas de maneira grandiosa em *Berço de corvos* (2010). Apesar de, a princípio, gerar um sentimento de esquizofrenia para o leitor, quando adensamos em sua leitura, essas complexidades enriquecem a recepção da obra pelo seu público.

Como consequência de sua *imagética romanesca* presente, é preciso nos remetermos ao fato de que as composições imagéticas estão sempre se apresentando aqui nesse mesmo caminho de instabilidades constantes, por meio de paradigmas plásticos e icônicos sendo desfeitos e reconfigurados no entrelaço entre suas passagens verbais e imagéticas. Particularmente sobre essa questão da amenização de consciência, temos trechos em que os quadros possuem mais luminosidade nos ambientes, nas personagens e nos objetos retratados. Veremos isso adiante, conjuntamente com as alteridades produzidas pelas comparações quixotescas presentes no RG.

Para Bakhtin, como já comentamos anteriormente, esses diálogos sobre memórias também resgatam características dos diálogos socráticos, portanto também podem produzir reflexões que levam a conhecimentos de mundo. Além disso, a instabilidade narrativa também se concretiza no verbal aqui:

Por isso você permitiu que ele mentisse, que dissesse que era um Menino que não sentia nada, que via a VIDA passar sem que a MORTE representasse uma mudança significativa.

171 No original: “Cervantes sigue mezclando con mano maestra las esencias sutiles de la duda a las da fe” (MADARIAGA, 1987, p. 115).

Por isso deixou que inventasse histórias, inclusive as suas. Adorava ouvir da boca dele as coisas que tinham acontecido com você. Gostava quando *fazia pequenas variações para tornar o seu passado mais fácil*. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 52, nossos grifos)



Figura 74 – Requadro de BC em tons mais pastéis no fundo e cores mais harmonizadas no conjunto da composição.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 52.

O entrelaço entre o trato verbal e o imagético é nítido também aqui, o que demonstra a presença da *imagética romanesca* também. Observamos no requadro acima, referente ao excerto também citado anteriormente, que o ocre de fundo da composição vem num tom mais aberto e assume uma tonalização mais pastel em comparação a outras composições nesse RG. Apesar de o recordatório dizer que o garoto se encontra triste, há uma certa placidez dos

traços dos rostos aqui, como uma suavização de traços marcantes que podem denotar mais tranquilidade e calma. Dídac Plà não chega a abandonar a angulosidade das suas representações, mas elas se mostram mais arredondadas aqui. Como exemplo, o esboço externo do rosto da mulher nessa composição é composto por apenas dois tracejados, dos quais um deles é uma circunferência (tracejados em azul):



Figura 75 – Esboço externo do rosto da mulher (em tracejados azuis).

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 52.

Novamente, esse excerto traz alusões subliminares à relação dialógica entre BC e o texto de Cervantes, principalmente sobre a relação que foi construída entre o personagem Quixote e seu companheiro Sancho Pança. Essas alusões perpassam uma característica de “contaminação” dialógica entre as consciências dessas personagens, durante sua convivência na narrativa, e que o grande escritor espanhol trabalhou incrivelmente essas contaminações de consciência entre as suas personagens durante todo o romance e não somente ao final (que já se apresenta vaticinado). Sobre isso, quando ainda discorre sobre o mito de Dulcinea, Madariaga nos diz que

Dom Quixote revela a Sancho que a figura de Dulcinea, qualquer que seja a pessoa real que lhe sirva de suporte humano, é uma criatura de sua própria imaginação, portanto, perfeita e impecável. Mas esta revelação, [...] que teria sido fácil para ele, torna-se dolorosa por causa da falha que separa os planos de suas respectivas filosofias: a idealista consciente do amor, a realista instintiva do servo. [...] E assim, com uma coragem que é o rigor em um cavaleiro errante, Dom Quixote se aventura sem medo pelo plano do *realismo sanchesco*. (MADARIAGA, 1987, p. 117, nosso grifo, nossa tradução)¹⁷².

172 No original: “Don Quijote revela a Sancho que la figura de Dulcinea, sea cualquiera la persona real que le sirve de soporte humano es una criatura de su propia imaginación, perfecta por lo tanto e impecable. Pero eso

Pelo decorrer de todo o romance cervantino, Sancho sempre foi aquele que “permitiu” que o cavaleiro da triste figura inventasse todas aquelas histórias sobre encantamentos, batalhas e princesas pelas quais tanto se esforçou em suas aventuras. No decorrer daquele percurso quixotesco, com os seus altos e baixos de contaminações estéticas de consciência, Sancho deixou-se levar por essa “encarnação de todos aqueles valores (como diríamos hoje) aos quais um cavaleiro pode e deve sacrificar-se” (MADARIAGA, 1987, p. 118, nossa tradução)¹⁷³, o que consiste no mito de Dulcinea assumido pelo seu cavaleiro.

A comparação é muito íntima aqui, pois, assim como acontece em BC, Sancho também gostava de ouvir da boca de seu companheiro errante como eles poderiam se tornar ricos e importantes ajudando os “infortunados” em suas andanças, ou o governador de uma ilha nessa sua confiança: “Eu creio em tudo que vossa mercê me diz” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 124). Além disso, Cervantes já comunica no primeiro capítulo do livro I que Dom Quixote sempre lembrou de acrescentar ao seu mito de Dulcinea o fato de querer alcançar uma glória que fosse pertencente à memória da humanidade, já que “Seu nome, sua fama, sua honra lhe são bem apreciados” (MADARIAGA, 1987, p. 118, nossa tradução)¹⁷⁴. Todas essas questões aumentam a complexidade dessas personagens.

Quando Quixote vislumbrava um mundo muito mais justo, gentil e próspero, mesmo com seu raciocínio dentro do mundo cavalheiresco antigo, essas visões, ainda quando Sancho as percebia sendo do campo ilusório, amenizavam a dura realidade de sua existência, e acreditamos que essa pode ter sido a sua motivação em continuar aquelas aventuras tão utópicas junto ao cavaleiro andante. Antes do retorno de uma de suas paradas (a primeira), Sancho diz a Quixote: “Cuide vossa mercê, senhor cavaleiro andante, de não se esquecer daquela promessa da ínsula, que eu bem saberei governar, por maior que ela seja” (CERVANTES SAAVEDRA, 2002, p. 117).

A ilusão de consciência tanto em BC quanto no Quixote, apesar de suas diferenças, traz a semelhança de servirem como contraponto de sobrevivência à dura realidade, sem

[...] le habría sido fácil, se le hace penosa a causa de la falla que separa los planos de sus respectivas filosofías: la idealista consciente del amo, la realista instintiva del criado. [...] Y así, con una valentía que es de rigor en un caballero andante, Don Quijote se aventura sin miedo por el plano del realismo sanchesco” (MADARIAGA, 1987, p. 117).

173 No original: “encarnación de todos aquellos valores (como diríamos hoy) a los que puede y debe sacrificarse un caballero” (MADARIAGA, 1987, p. 118).

174 No original: “Su nombre, su fama, su honor, le son bienes preciados” (MADARIAGA, 1987, p. 118).

nenhum véu, pelas quais suas vidas estão entremeadas. É claro que no RG a vivência da mulher traz muito mais marcas de violência, enquanto a do garoto demonstra um pouco das relações frias da vida aristocrática de nossos dias, os quais retratam nessas situações reflexos de nossa época, como tinha mesmo que ser.

Abaixo segue outra página de BC em que a mulher e o garoto travam mais daqueles diálogos quase socráticos, mas que seguem o assunto de suas intimidades nesse excerto. É interessante notar como cada um deles foram localizados em molduras (como a do espelho em que a morte aparece) e do uso da cor azul na pele dos personagens, como em um efeito quase aquarelado. Diferente de outro quadro de diálogos das páginas 14 e 15, nesse predomina mais o “clima” soturno por meio de cores mais fechadas e a angulosidade das formas estão mais presentes:



Figura 76 – Diálogos entre a mulher e o garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 65.

Os recordatórios correspondentes:

- Se não tivéssemos dormido juntos, você não teria se apegado a mim. [garoto]
- Cale-se. Nunca dormimos juntos. Não lembra? A história mudou. [mulher]

Ele deu um sorriso amargo.

- Estamos começando a criar nossas próprias mentiras. É verdade que talvez seja melhor assim. A mentira sempre amortece a queda. Fico feliz de não morrer só. Obrigado. [garoto] (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 65)

No romance de Cervantes, quase sempre o papel de quem inventa todo esse mundo ilusório é o de Quixote, enquanto Sancho se encaixa no daquele que ouve e concorda, pelo menos com a maioria daquelas “realidades” inventadas e replicadas dos livros lidos pela personagem (mesmo com todos os “avisos” de sabedoria empírica de Sancho sobre a realidade dos fatos). Em concordância com uma advertência de Madariaga de que não há simplicidade nesses personagens, nem mesmo nas relações que são travadas entre os dois (que julgamos serem plenamente dialógicas), o estudioso cervantino afirma que

O que a tradição superficial não vê é que essa linha antitética de primeira impressão se resolve em um paralelo delicado e complexo, cujo desenvolvimento é uma das maravilhas deste grande livro. *Sancho é, de certa forma, uma transposição de Dom Quixote em um código diferente.* É um daqueles casos de paralelismo que raramente faltam nas grandes obras de arte. Como Laertes e Fontinbrás são de Hamlet, como Gloucester é de Rei Lear. Sancho é um paralelo de Dom Quixote, o qual destaca a figura principal e valoriza o desenho do conjunto. (MADARIAGA, 1987, p. 122, grifo do autor, nossa tradução)¹⁷⁵.

Em comparação a esses papéis estabelecidos no romance cervantino, e de terem toda essa complexidade descrita acima, os mesmos em BC não se apresentam muito estanques durante o transcorrer da narrativa, como acontece no romance que fundou o modernismo ocidental. Em BC observamos mesmo essa flutuação do paralelismo a todo instante, desde o início do relato, pois a mulher e o garoto estão uma hora agindo como “quixote” (criando mundos mais prósperos e existências menos violentas para si) e em outros momentos como “sancho” (trazendo o empirismo de mundos mais sombrios da realidade para as suas vivências) a todo momento.

175 No original: “Lo que la tradición superficial no echa de ver es que esta línea antitética de primera impresión se resuelve en un delicado y complejo paralelismo, cuyo desarrollo es una de las maravillas de este libro genial. Sancho es, en cierto modo, una transposición de Don Quijote en una clave distinta. Se trata de uno de esos casos de paralelismo que rara vez faltan en las grandes obras de arte. Como Laertes y Fontinbrás lo son de Hamlet, como Gloucester lo es del Rey Lear. Sancho es un paralelo de Don Quijote, que da relieve a la figura principal y realiza el diseño del conjunto” (MADARIAGA, 1987, p. 122).

Com a figura de Quixote planando no RG, podemos afirmar que *Berço de corvos* joga continuamente com esse paralelismo estabelecido entre as personagens da mulher e do garoto, ora há uma “*Quijotización*” (MADARIAGA, 1987, p. 137) das personagens e ora uma “*Sanchificación*” (MADARIAGA, 1987, p. 147) dos mesmos. Enquanto no romance de Cervantes os seus personagens são “interpenetrados por um mesmo espírito, vão se aproximando gradualmente, mutuamente atraindo-se, em virtude de uma interinfluência lenta e segura” (MADARIAGA, 1987, p. 137, nossa tradução)¹⁷⁶, em BC não há aproximações, há movimentos quase bruscos nessas flutuações de papel.

Abaixo cito apenas dois excertos que exemplificam essas trocas de papéis em BC, mas é preciso dizer que elas ocorrem a todo momento aqui e que a maioria dessas invenções (ou realidades) tendem majoritariamente para o que chamamos de mundos mais funestos e violentos. Nesse primeiro, a mulher é a responsável pela reinvenção de uma de suas vivências:

Ou talvez por causa da CRUELDADE dos meninos que jogaram pedras em você quando tentou frequentar a ESCOLA. Você desistiu imediatamente.

[...]

- Me conta a história dos meninos que gritavam com você no colégio. [garoto]

- Mas a história mudou e já não me atiram pedras, inclusive aprendi a ler e a escrever. [mulher]

- Eu gostava mais quando era uma história triste. [garoto]

- Às vezes as histórias mudam quando são contadas, Querido.

[...]

- A menina do rosto queimado dessa vez conseguiu não ter medo dos outros. E aprendeu muito. [mulher]

- Ela leu a história do Louco? [garoto]

- Leu um livro em que ele não recupera o juízo antes de morrer. [mulher]

- Leu então a versão piedosa. [garoto]

¹⁷⁶ No original: “interpenetrados por un mismo espíritu, se van aproximando gradualmente, mutualmente atrayendo, por virtude de una interinfluencia lenta y segura” (MADARIAGA, 1987, p. 137).

- Deve ser porque a história da menina também se tornou piedosa. [mulher]
(ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 10 e 14)

Nesse segundo excerto, é o garoto quem rememora fatos de sua existência e os reinventa também:

- Você também chama de acidente o que não é. Foi um atentado. [mulher]

Você disse, CERTA de que não se enganava.

- Quando reconto a história, o trem descarrilha. Ou, às vezes, choca-se com outro. A verdade é cruel demais para aceitar. [garoto]

- Mas você os amava, sim. [mulher]

- É mais fácil variar a história, acreditar que significavam menos para mim do que a casa que me deixaram, ou a fábrica, ou os móveis. [garoto]
(ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 51)

Outras vezes, as incursões de Quixote e Sancho na história aparecem imagetivamente e sempre emolduradas ao que está sendo contado pelos papéis que cada personagem assume, como nas imagens abaixo:



Figura 77 – Representação de Quixote e Sancho pela personagem do garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 35.



Figura 78 – Representação de Quixote e Sancho pela personagem do garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 45.

O leitor nunca sabe qual será a próxima mudança de papéis ou de histórias, quem assumirá o papel de Quixote ou de Sancho, às vezes, em uma mesma página ou composição imagética. De qualquer modo, o fato principal é que essas histórias pessoais estão sendo inventadas continuamente, retomadas com diferenças e todas elas remetem-se aos fatos

violentos e trágicos de suas existências, enquanto as personagens constantemente mudam de papéis nessa relação também complexa no RG. Enquanto em Dom Quixote “o trato cruel da vida vai gradualmente rebaixando o cavaleiro errante e o aproxima do nível de seu escudeiro” (MADARIAGA, 1987, p. 147, nossa tradução)¹⁷⁷, a mulher de BC já se apresenta desde o início da narrativa nesse nível sanchesco.

Na verdade, toda a vida da mulher pode ser vista como mais rebaixada, devido principalmente a todas as violências e falta de afeto vividos por ela. Quando Madariaga nos relata que “assim vemos empalidecer pouco a pouco a estrela de Dom Quixote” (MADARIAGA, 1987, p. 179, nossa tradução)¹⁷⁸ referindo-se ao fim da narrativa quixotesca, em BC a história da mulher começa exatamente aí, onde termina a de Quixote.

Nesse caminho, podemos inferir que Zaragoza pensou em sua personagem quase como um avatar quixotesco para continuar a história do cavaleiro andante um pouco antes de sua morte, como se ele pudesse viver em nossos dias e estivesse encarnado no corpo de uma mulher. É óbvio que as semelhanças com o cavaleiro cessam por aí (com exceção das características de diálogos de consciência que descrevemos anteriormente nesta seção) e as personagens criadas por Zaragoza terão sua própria autonomia enquanto seres ficcionais. Nas palavras da autora para o nosso *e-mail*:

Sempre pensei que a coisa mais cruel que Cervantes podia fazer era devolver a sanidade a Alonso Quijano. Fala-se da “quixotização” de Sancho e da “sanchificação” de Dom Quixote no final da segunda parte. Alonso Quijano morre são, e isso é o pior que lhe poderia acontecer, é por isso que o próprio Sancho se “quixotiza”, porque quer devolver a fantasia naquele último momento. Em nossa história, que é uma tragédia, o protagonista entende o poder da fantasia e acaba por escolhê-la. Não muda o destino fatal, mas pelo menos por uma vez escolhe, e escolhe o inventado. (Anexo A, nossa tradução)¹⁷⁹

177 No original: “el trato cruel de la vida va gradualmente rebajando al caballero errante y acercándolo al nivel de su escudero” (MADARIAGA, 1987, p. 147).

178 No original: “Así vemos palidecer poco a poco la estrella de Don Quijote” (MADARIAGA, 1987, p. 179).

179 No original: “Siempre he pensado que lo más cruel que pudo hacer Cervantes fue devolverle la cordura a Alonso Quijano. Se habla de la “quijotización” de Sancho y de la “sanchificación” del Quijote hacia el final de la segunda parte. Alonso Quijano muere cuerdo, y esto es lo peor que le podría pasar, por eso Sancho se “quijotiza”, porque quiere devolverle la fantasía en ese último momento. En nuestra historia, que es una tragedia, la protagonista comprende el poder de la fantasía y la elige al final. No cambia el destino fatal, pero al menos por una vez elige, y elige lo inventado” (Anexo A, p. XXXX)

3.3. O ambiente *noir* ressignificado: *imagética romanesca* e a memória existencial da personagem

As contaminações entre a cor preta e as outras cores presentes em BC – elencadas anteriormente, o sentido trágico e “pesado” na obra, comparando-se às relações promovidas no romance cervantino, promulga-se como o conteúdo dominante para explicar sua estória. A determinação do trágico no RG, a princípio enquanto conteúdo de investigação, poderia, nessa parte, sofrer alterações sobre uma já esperada carga negativa final para os caminhos de sentido da obra. Isso não significa que esse “peso” conteudístico apressaria-se em ser anulado pelos sentidos aqui levantados, mas podem, sim, ganhar ressignificados vultosos quando adentramos em aspectos de macroestrutura em BC. Essas ressignificações poderiam chegar a ser entendidas como alteridades típicas de romances gráficos, muito alinhadas às alteridades da ordem da imagem fixa não narrativa (LUCIANO PONZIO, 2017).

A título de informação dessas cores presentes na obra, apenas o preto aparece (em alguns momentos apenas) de maneira “pura”, ou com nenhum outro tom misturado a ele (como na capa de BC, por exemplo). Esse ponto será tratado nesta seção para que se compreenda melhor a importância dessa predominância da cor preta em BC e, para os fins desta tese, qual o seu papel para a compreensão da *imagética romanesca* e das alteridades (uma dessas alteridades esteve atrelada à figura do Quixote) que ela promoveu nessa obra gráfica.

Nesse ponto, é preciso também constatar que, somente ao final da obra, o uso das tonalidades cromáticas se modifica na composição de seus sentidos, principalmente em algumas páginas com cores mais abertas e em que não há o preto para tonalizá-las. A reviravolta de tons cromáticos que aparece em BC reforça mais uma vez como seus elementos plásticos realmente estão em consonância dialógica com seus elementos verbais para o crescente dos sentidos que lhe permeiam e assim concretizam sua *imagética romanesca*.

Para esse momento, um exemplo nítido e marcante de como esse aspecto da *imagética romanesca* se manifesta está localizado já na capa de BC: as margens do quadro desenhado estão todas em cor negra e, como em um movimento de apropriação, se derramam vertiginosamente para toda a extensão da folha na sua capa, em que envolve o título da obra (em alaranjado vivo) e os nomes dos autores em cor branca (informando sua função na obra, com estes também em alaranjado), além da sua contracapa, da sua lombada, das suas falsas

folhas de rosto (tanto do início quanto do final do livro) e em uma composição imagética na sua folha de respiro constantes no livro.

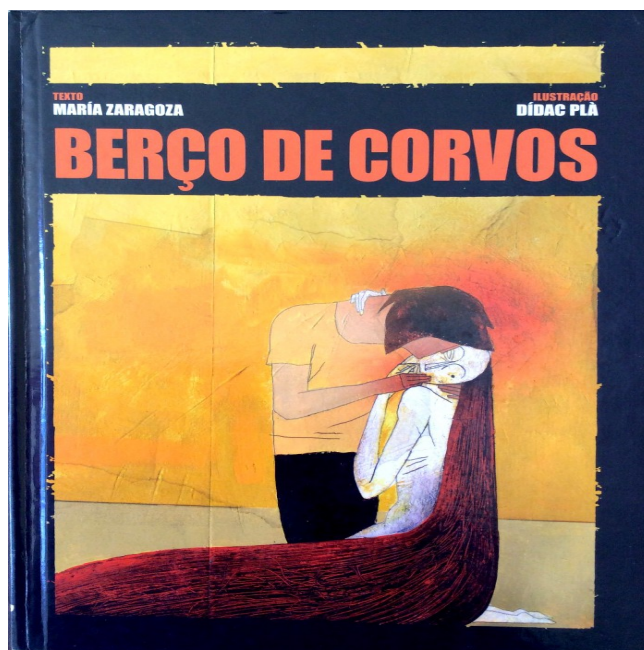


Figura 79 – Capa de Berço de corvos, tradução brasileira.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010.

Dessa forma, podemos observar que a cor negra ainda envolve uma página que antecede o início da estória, como uma folha de respiro, em que aparece uma representação do rosto da mulher em *close-up* (em toda a sua extensão), com um corvo saindo de um dos seus olhos (o olho que foi cegado por seu pai na infância). Essa imagem aqui retratada, diferente do que está constante na capa, faz parte de um trecho narrativo de BC e, dessa forma, está contribuindo para os sentidos aventados no texto. Mesmo assim, Dídac Plà optou por produzir uma nova composição imagética sobre o momento narrativo em que os corvos saem de dentro da mulher por meio desse seu olho que foi cegado, novamente diferenciando-se de HQs típicas nesse redesenho da folha de respiro (além de evidenciar a literariedade iconotextual desse RG).

Esse fato mostra, mais uma vez, que o artista seguiu um caminho pouco usual para a maioria dos quadrinhos que são produzidos no Ocidente, os quais, via de regra, escolhem uma imagem que já está desenhada na narrativa e somente a amplia (algumas vezes só modificando alguns pequenos detalhes). Nesse caso, Plà faz uma representação totalmente

nova para a folha de respiro, apesar desta se remeter a um momento narrativo já retratado na estória. Eis a folha de respiro:

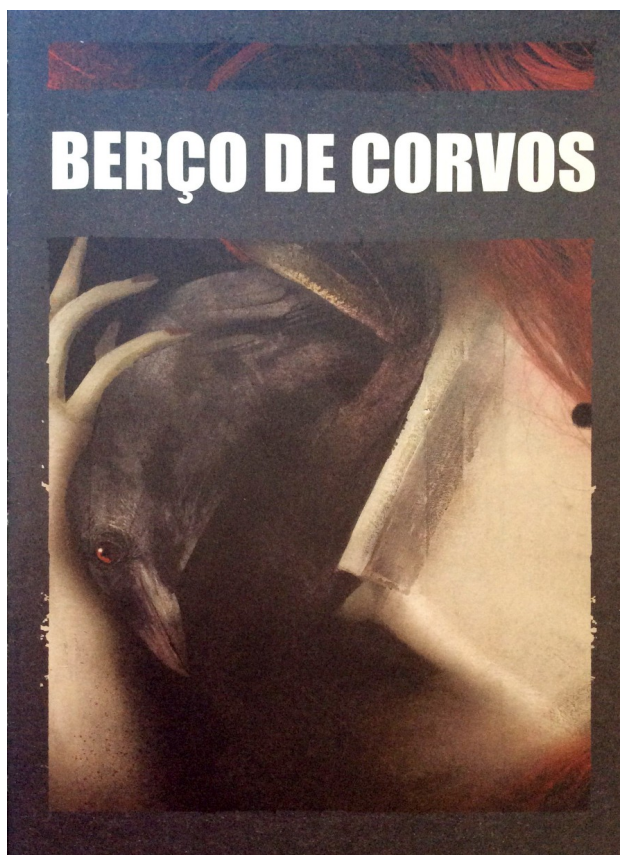


Figura 80 – Página de respiro de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ; 2010, p. 3.

Esta imagem segue explicitamente o padrão formativo do título da obra na capa. Em seu feíto, acima segue com um dos caracteres constantes na capa (o título da obra), em que há uma faixa retangular na parte superior da página na qual consta uma parte da figura (o cabelo ruivo da mulher, mesclado a sombreamentos em preto, fato predominante em BC). De certa forma, o item imagético se traduz em um quadro que foi “interrompido” pelo título da obra (localizado acima na imagem e deixando um pequeno pedaço do desenho acima dele).

Para que o título se alojasse quase que no mesmo espaço em que consta na capa, aparece um pedaço de imagem como se tivesse sido realocada acima na página. Assim como na capa, a imagem da folha de respiro traz a cor predominante na narrativa inteira, ou seja, constituem-se todas as bordas em cor preta, o próprio desenho está ambientado em preto

esfumado muito marcante, além das contaminações ocorridas com outras cores que constam na mulher e no corvo retratados.

O fundo da imagem aparece todo tomado pelas imagens do desenho, como dito, em preto esfumado e em suas contaminações, onde suas bordas fazem pequenas incursões para fora do quadro desenhado (como pequenos borbotões de tinta em bege acizentado, dependendo do local onde estes aparecem). A cor do fundo da imagem segue o mesmo tom das sarjetas aí: o preto realmente é o dominante da cena apresentada nessa página de respiro e em todo o RG.

Outra vez, os sombreamentos da imagem são as constantes sobressalentes aos olhos do leitor, pois aqui, não só as margens foram tomadas por essa cor, mas praticamente todo o quadro que ali foi desenhado. O preto é assustadoramente marcado nessa imagem em todos os pontos da página. Como o pássaro em questão já possui essa cor naturalmente, observamos que até a coloração do rosto da protagonista, que aparece visível apenas de um lado, é contaminado fortemente por esse preto esfumado no contorno de seu nariz. O outro lado de sua face está tomado pelo corvo que sai de seu olho e por toda a sombra negra que é produzida aí, a cor ruiva de seus cabelos e o vermelho do olho do pássaro são pontos instigantes.

A impressão é chocante, pois, além do *close-up* dessa cena causar esse efeito surrealista (temos aqui o elemento fantástico de um pássaro saindo de um olho humano), mesmo o branco do rosto e de uma parte do braço e da mão da mulher (que segura o pássaro) trazem aquele mesmo branco “sujo” dos esfumados que perpassam toda a obra. Há aqui uma imagem que causa uma impressão gótica, a princípio, para se ler a estória de BC, com certa fagulha de realismo mágico e requintes de macabro a se aventurar aí. Em se falando de cores características em textos com tendências góticas, podemos afirmar que há um equilíbrio decorrente da harmonia cromática entre as cores ditas “pesadas”, que em termos de escalas são consideradas “baixas” (FARINA, 2006, p. 68), e há o uso de cores escuras, com a presença de muita cor preta e, ou, pouca incidência de luz. A literariedade iconotextual foi muito bem apresentada aqui por Plà.

Como parte da narrativa, há duas imagens que também retratam esse momento em que os corvos saem pelo olho da mulher e, observando-as, é claro perceber as muitas

tendências cromáticas mais importantes e belas para os sentidos da obra, dando-lhe um valor inestimável para a leitura, uma beleza tão rara e impactante que se contrapõe ao *status quo* quando, geralmente, referimo-nos a essa cor.

Dessa forma, de maneira impressionante, os autores de BC conseguem demonstrar como a cor negra pode ser lida de outra forma nesse romance gráfico. O que a princípio poderia ter sido lido apenas como uma tendência gótica, ou como em uma aclimatação depressiva diante de tantos relatos violentos, pôde transformar-se em BC em um lugar de refúgio para as memórias da protagonista e, mesmo sendo doloridas, percebemos que também houve um afeto importante direcionado ao garoto e que, por esse motivo, todas estas se tornaram o motivo de sua sobrevivência até ali na obra: “Sua SENSACÃO é de que [o chiado] sempre esteve presente, por isso você se agarra à lembrança do GAROTO para não ficar LOUCA” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 21).

As imagens desse requadro trazem um ocre tão forte que é quase impossível ler esse recordatório lá. A posição totalmente curvada da mulher, com os cabelos jogados para a frente, seu rosto encoberto e uma das mãos em sua orelha se mostram como uma forte opressão sofrida pela personagem ao leitor. Além da figura sobrenatural e macabra da morte (e das incríveis pinceladas no traçado de seus olhos), outra característica interessante nessa página (e que acontece em várias outras passagens do RG), são as margens que separam os quadros da parte inferior do quadro acima, sem nenhuma nitidez, como pinceladas “mal” terminadas do pincel do pintor (a presença da literariedade iconotextual). Pela cor e pelos recordatórios, imagina-se que representam as bordas do espelho onde a morte sempre aparece para a mulher.

Os detalhes de toda a composição imagética dessa página são impressionantes e mostram o talento singular de Didac Plà. Podemos ver os pequenos rabiscos nos traços do rosto da morte (com o branco contaminado pelo cinza), as pinceladas utilizadas nos seus cabelos amarelos (com tons bem suaves de verde), pequenas rachaduras do fundo da composição em verde-musgo, “imperfeições” do emoldurado do espelho, os rabiscos grossos e contingentes nos traçados do corpo da mulher – tudo isso traz características de uma verdadeira pintura em papel (a literariedade iconotextual nos traços e pinturas de Plà):



Figura 83 – Página de Berço de corvos.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 21.

Não deixa de ser uma memória instável, portanto não muito confiável, e isso se torna um fato evidente na narrativa, mas a existência da lembrança do garoto em sua própria consciência vai continuamente se tornando muito preciosa para a protagonista. Aos poucos, por pequenas frases e gestos, essa sua lembrança torna-se tão imprescindível que, na verdade, o leitor começa a detectar que esse é o fator que a mantém ainda viva na história.

As impressões dessas passagens, marcadas por afetos trocados entre as personagens, podem causar no leitor reações como pena, empatia e, principalmente, dor. Isso tudo pode ser tomado como consequência da ciência de como essa relação é interrompida na obra (o suicídio do garoto) e por saber de todo o passado de violência e sofrimento já vivido, principalmente, pela protagonista. É uma dor incontida que transparece no rosto retorcido da mulher no momento em que o garoto está se preparando para o ato final de sua vida.

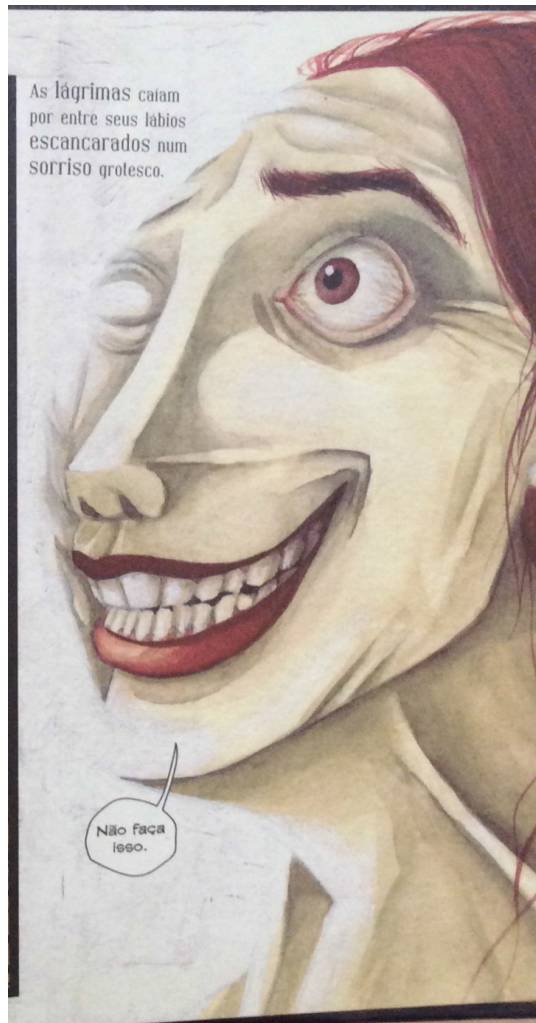


Figura 84 – Sorriso grotesco da mulher.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 73

Assim como várias outras imagens desenhadas e pintadas por Plà, esse rosto retorcido da mulher é ambíguo como todo o romance gráfico, pois mostra exatamente o oposto do que ela desejaria para a vida do garoto (a literariedade iconotextual transpassa essa ambiguidade). Pela metade mais visível, percebemos um sorriso aberto, alargado, o que transparece mesmo um exagero aí. A outra metade do rosto encontra-se camuflada como que por um fecho de luz, ofuscando-o. Além do incômodo causado por esse sorriso muito aberto diante do garoto que já está em cima da cadeira, de onde pretende se lançar, e com uma corda em volta de seu pescoço (na página anterior), o recordatório (“As lágrimas caíam por entre seus lábios ESCANCARADOS num SORRISO grotesco”; ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 21) e a fala da personagem ratificam essa ambiguidade retratada na face da mulher: “Não faça isso. [fala da mulher]” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 21).

Mais uma vez aqui percebemos também os detalhes do desenho e os incríveis efeitos de sombra que Plà colocou nesse rosto da personagem, os quais também ajudam nesse efeito de grotesco na passagem. O detalhe dos lábios, cabelos, pupila dos olhos e as suas respectivas veias em vermelho são muito perturbadoras diante do branco do rosto com esses efeitos de sombreado. É perceptível aqui a diferença na realização de seus desenhos para as feições humanas, mesmo quando colocadas em *close-up*: aqui ele preferiu trazer os pormenores mais realistas em questões de representação, em que até as angulosidades foram suprimidas nesse rosto da mulher. Podemos dizer que há uma importância nessa imagem: em questões de imagética, ela representa essa ambiguidade narrativa, essas instabilidades esquizofrênicas e mostra como a *imagética romanesca* se realiza nessa composição de palavras e imagens.

Os pequenos efeitos causados por passagens dessa troca de afetos, como as que estão a seguir, demonstram um início de sentimentos afetuosos que a mulher vai nutrindo por aquele garoto. Também é interessante notar que, nas poucas passagens pleonásticas que há nessa obra (em que o trato verbal é repetido pela imagem, como predomina em HQs), a maioria delas estão localizadas nesses gestos afetuosos entre os dois, em que tanto a mulher quanto o garoto permitem-se uma agraciada delicadeza e cuidado com o outro nos poucos dias que estiveram juntos. A representação das mãos das personagens abaixo (sem o recurso pleonástico, trazendo até informações adicionais, como a mosca pousada na mão da mulher), em um dos requadros de BC, mostra o toque singelo como demonstração de afetos entre os dois:

Você nunca levou a sério as ameaças dele [de que iria se matar]. [...]

E chamava-o de MENINO ou GAROTO. Ou de qualquer outra coisa que passasse pela sua cabeça, como CORAÇÃO, Querido ou Bem.

- Garoto, dessa vez o Louco recupera o juízo, mas escolhe não morrer. [fala da mulher]

- Não tente me salvar desse jeito. Não vai dar certo. [fala do garoto]

[...]

você desabou na cama apertando a mão do GAROTO entre as suas. [...] Você colocou a mão dele sobre seu peito. (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 5, 6, 17, 23, grifos da autora).



Figura 85 – Requadro com o toque das mãos da mulher e do garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 17.

Acompanhada dessas passagens e das falas das personagens, os desenhos de Plà também dão um demonstrativo desse pequeno afeto que a mulher já tem pelo personagem do garoto. Além das imagens mais explícitas de abraços, afagos e de intimidades sexuais que estão presentes no texto gráfico, uma das imagens diz algo em outro nível imagético. Em dois quadros na parte acima da página, enquanto os dois personagens conversam, percebemos que há a divisão já naturalizada em HQs para a separação desses quadros, ou seja, a presença da sarjeta.

Então, surpreendentemente, naquilo que seriam dois quadros separados novamente, localizados logo abaixo daqueles anteriores, o pintor espanhol desenha uma sarjeta “quebrada” e envergada pelo movimento da mulher em abraçar o garoto realizado pela mulher. O efeito é significativo para o imagético estrutural do texto enquanto gênero romance gráfico, o qual também acompanha os sentimentos da mulher nessa passagem, e explicita mais uma vez outra demonstração de sua *imagética romanesca*:



Figura 86 – A sarjeta “quebrada” e envergada pelo movimento da mulher.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 36.

Apesar de haver passagens em que a mulher ainda luta para não deixar esses seus afetos crescerem mais ainda pelo personagem, como em “Não quero gostar muito de você, Garoto” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 35), esses poucos esforços acabam se tornando sem efeito e a protagonista molda suas ações no sentido de não deixar mais que o garoto se mate no fim do quinto dia passado com ela. A fatalidade do sentido trágico impresso nas palavras de Zaragoza, enquanto escancara o fato de que a mulher já havia se apaixonado pelo garoto e de que o leitor está diante de uma mulher com um passado cheio de violências, além de ser uma pessoa muito nova para estar tão tomada pelo sentimento de morte, é forte, preciso e profundamente aterrador:

Você quis saber como a história acabaria. Se o MENINO se mataria no final, agora que estava num quarto com você, BEBENDO e se drogando sem parar.

- Foi para isso que vim. [fala do garoto]

Você IMPLOROU para que não o fizesse. Que tinha começado a gostar dele e não havia como REMEDIAR isso. Que tinha se envolvido demais. Que era só um MENINO.

Mas ele RETRUCOU que tudo aquilo perderia o sentido se não se matasse logo depois. Que era JUSTAMENTE por isso que vocês estavam ali. Que se não se matasse, voltaria a ter uma vida desencantada.

Você PEDIU então que ele contasse a HISTÓRIA de novo, mas que dessa vez o Menino resolvesse que não valia a pena se MATAR, como antes decidira que não valia a pena continuar vivendo.

[...]

O GAROTO disse que não podia mudar a história do Menino desencantado, porque se o fizesse, as AÇÕES dele ficariam sem lógica.

- Se o Menino não morresse no final da sua história, se ficasse com você no quarto alugado... Se ficasse no quarto alugado que cheira a velhice, bebendo, se drogando e fazendo amor... Se fizesse isso, não seria coerente com o princípio da história dele. [fala do garoto]

Você CHOROU e se contorceu sobre o colchão. Suas meias estavam rasgadas, mas você teria dinheiro para comprar outras quando ele pagasse pelos CINCO dias. Quando ele pagasse para se matar ao seu LADO (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 38-39,42, grifos da autora).

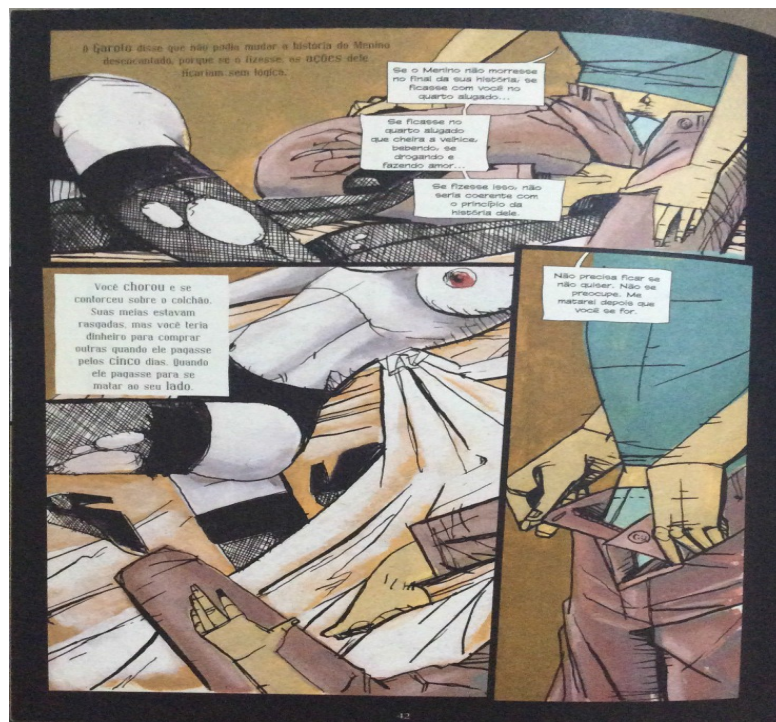


Figura 87 – Diálogos afetuosos entre a mulher e o garoto.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 42.

Diante dele enquanto ainda estava vivo, em poucos momentos, a protagonista tem chance de assumir tão assertivamente esses afetos que crescem dentro dela, mas, de acordo

que a estória dos dois vai se desenrolando, o leitor se depara com afirmações e imagens mais claras sobre o que significou, para esta, essa relação que durou apenas cinco dias.

A verificação do fato dessa supervalorização à memória do garoto pela protagonista tanto no trato verbal quanto na imagética, no que convencionamos chamar aqui de *imagética romanesca* (pelo entrelaçamento de seu imagético e de seu verbal), torna-se ainda mais clara quando o leitor se depara com as páginas finais, pintadas com cores abertas, e as compara com todas as outras (as quais estão feitas com a predominância da cor preta). Para o leitor já acostumado com os tons fechados das imagens em praticamente todo o romance gráfico desde o seu início, essas páginas de cores abertas e advindas de muita iluminação na página geram um contraste.

O primeiro exemplo dessas páginas com cores abertas apresenta-se no momento em que o garoto está se preparando para o suicídio. O antagonismo do sorriso no rosto da mulher, de cores abertas e muito marcantes (Plà utilizou uma técnica que simula luzes usadas em boates ou festas noturnas, quase com efeito *neon*), contra a própria ação de morte do garoto e das palavras proferidas pela mulher (as quais revelam o seu sentimento real nessa passagem) são excruciantes para o leitor ainda diante da voz da mulher: “Eu estou muito triste [...] Estou muito triste” (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 70 e 71). Nesse universo de cores “aberrantes” que toma toda a composição dessa parte da história, o leitor também se depara com a imagem do rosto da mulher replicada nas duas páginas, em sorrisos, ao mesmo tempo que visualiza a cadeira em cima do colchão e a corda sendo posta no teto que o garoto está preparando para o ato final de sua vida. Junto a isso, temos também a voz do narrador em segunda pessoa que contrasta com todo o ambiente cromático preparado por Plà:

O GAROTO te encarava pelo ESPELHO e você tinha um SORRISO pasmo no rosto, desenhado pelo êxtase. [...] Mas o SORRISO não se DESMANCHAVA. O GAROTO colocou uma cadeira sobre o COLCHÃO da cama. Passou a CORDA sobre a viga de MADEIRA no teto. [...] Mas o SORRISO não se desmanchava (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 70-71).

Visualmente, sem todo o contexto da composição dessa página dupla, é até possível que estas nos tragam um pouco de “alívio”, em uma possibilidade de mudanças reais na trajetória desses personagens, ou que poderíamos ter lido até ali apenas sonhos, ou imaginação. Enfim, qualquer justificativa que pudesse amenizar o peso de toda essa história tão penosa, mas a narrativa não caminha dessa forma:



Figura 88 – Grotesco em cores abertas em página dupla de BC.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 70-71

Dessas páginas coloridas, encontramos outras também. Exatamente por serem poucas em relação àquelas com tons de preto (estas estão localizadas entre as páginas 88 e 93), elas impactam o leitor pelo contraste visual de todo o restante da obra e pelo seu conteúdo verbal, em comparação também aos conteúdos verbais das outras páginas: há mais branco no fundo dessas, quase não se detecta a cor preta, apenas para o contorno dos desenhos (há linhas mais finas nos contornos dos desenhos e sombreamentos mais finos e menos marcantes) e, por isso, há mais luminosidade nas imagens. A um primeiro olhar, poderiam mesmo ser classificadas como um *happy end* aos moldes das narrativas de contos de fadas ou infantis.

Com o aumento dessa luminosidade, as outras cores aparecem mais “abertas” e há uma diferenciação maior entre cada uma delas para nossa visão. Os tons coloridos que são alcançados em uma ambientação mais clara (apesar de alguns fundos estarem ainda em ocre mais amainados e combinados com azul, rosa, vermelho, amarelo, verde de outros objetos), e que não estejam “contaminados” por qualquer tipo de esfumado (principalmente por cores escuras), se mostram, ao olho humano, mais espaçadas umas das outras em questão de escala cromática e, portanto, mais marcadas no papel (ALBERS, 2016).

Nessas páginas finais de BC, a primeira diferença se encontra nos detalhes visuais: cores como rosa claro, vermelho, amarelo, azul claro, azul esverdeado, verde e até o branco não sofrem aqui aquela contaminação pelo preto esfumado ou mesmo por qualquer outra cor mais escura. Apesar de algumas destas cores estarem presentes em tonalidades mais fortes, percebemos que essa tonalidade cresce a partir dela mesma, obtidas por meio de misturas genuínas para o alcance de uma cor mais marcada e estável. Aqui não encontramos muito daquelas cores limiares (com exceção de alguns fundos ocre), mas a predominância de

verdadeiras misturas que levam a cores estáveis, fáceis de classificação. Então a sua gama colorida oferece um matiz mais diversificado e diferenciado para o olhar.

Os magníficos desenhos de Dídac Plà ainda nos promovem seus traços fortes, desalinhados, inconstantes para a forma das imagens retratadas, a partir de muitos rabiscos aparentes, o que deixa entrever sempre um aspecto de rascunho na sua finalização. Já sabemos que essa falsa impressão de “simplicidade” dos seus geniosos traços se remete principalmente à complexidade de seus desenhos: há quase que detalhes infinitos a serem descritos por um observador mais atento e concentrado. Cada imagem sua pode conter tantas particularidades quanto uma pintura genuína em cavalete e essa tendência pode se tornar um índice de literariedade iconotextual.

Assim, observamos o rosto rosado de saúde nas bochechas da mulher, crianças rindo e brincando num espaço verde da grama em seus pés, garotos jogando bola na rua e sem qualquer outra preocupação que a vida possa lhes dar, enquanto um garoto anda assoviando por uma paisagem urbana colorida e bairrista. Em qualquer dessas páginas retratadas, o que se vê é uma cidade urbana que ainda consegue trazer nela suas cores mais “altas” (FARINA, 2006, p. 68) e sua gente cidadina com vidas mais amenas e sem grandes sofrimentos. O retrato desenhado e pintado por Plà nessas páginas trazem certo conforto ao primeiro olhar, mas também atordoam diante daquilo tudo que foi visto e lido até aquele momento em BC, pois o contraste visual é surpreendente:



Figura 89 – Página dupla em cores mais “altas” e maior luminosidade.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 88-89.

A ratificação dessas asseverações vem relatada também pelo trato verbal nessas mesmas páginas, e estas serão postas aqui em sua integralidade para uma verificação mais minuciosa do que ocorre nessa parte da estória da mulher. Sempre anunciada por uma voz narrativa em segunda pessoa, que ainda dialoga com a personagem, assim o relato se anuncia:

Seu pai não JOGOU o leite em você e se virou para contar a história, e você não era feia, pelo contrário, era bonita como o seu lado ESQUERDO, e os meninos do COLÉGIO queriam levantar a sua saia em vez de JOGAR pedras em você.

Você APRENDEU a ler e a escrever. Conheceu a história do LOUCO e sentiu pena dele, assim como sentiu pena da história do Garoto sobre o MENINO incapaz de sentir.

Você foi embora do POVOADO que chama de cidade, voou para LONGE sem nenhum apego às PEDRAS, ao azul e ao branco. E nunca MOROU com sua tia.

Era o CORAÇÃO que pulsava no seu peito, e não os corvos que ROMPIAM os OVOS no berço.

E você era uma bela RUIVA que não VIVIA cem anos porque o lado vivo não TINHA que compensar o lado queimado.

Você não foi PROSTITUTA desde os doze anos. Ninguém jamais chamou você de FEIA nem de puta. Talvez tenha se CASADO e tido um filho com câncer sobre o qual as pessoas PERGUNTAVAM na rua, com PENA de você.

E o garoto nunca se matou. Jamais se desencantou. Talvez nem tenha batido na sua porta para dizer que ia se suicidar e não queria passar sozinho os últimos cinco dias.

Pode ser, na VARIAÇÃO da história, que seja um GAROTO qualquer, desses com quem você cruzou na rua mil vezes sem notar que EXISTIA.

Te AGRADA pensar que era um GAROTO feliz.

Então pronto: você vê a rua que não é de terra, mas sim de ASFALTO e ouve o som dos seus PASSOS ritmados, nos sapatos de salto alto. E lá está esse Garoto que você não conhece, SORRINDO, talvez jogando bola, perguntando-se quem será a ruiva ATRAENTE que se aproxima.

Você PASSA reto, sem olhar para ele. PASSA por ele e não o vê, nem o cumprimenta. É um GAROTO como OUTRO qualquer.

Ele diria:

- Está viva. É a mulher mais bela que já vi. Vê-se em seus olhos que é feliz. Vê-se em seus olhos que não está para morrer a qualquer momento.

E, então, ele CONTINUARIA a JOGAR e se ESQUECERIA de você.
(ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 88-93, grifos da autora)



Figura 90 – Página dupla da realidade “colorida” em BC.

Fonte: ZARAGOZA & PLÁ, 2010, p. 90-91.

Diante de todo esse relato, a constatação que se presume é de que as mudanças na estória de todos os personagens nessas passagens são equivalentes, em alguns pontos, àquelas presentes em todas as outras passagens do romance gráfico. As semelhanças, no entanto, cessam por aí, pois, apesar de haver toda essa instabilidade narrativa instaurada pelos narradores tanto na primeira parte da obra quanto nessas últimas passagens, uma marca importante se interpõe aqui: o garoto vive bem, não se suicidou, mas, principalmente, não faz mais parte da existência da mulher, numa realidade em que os dois nem chegaram a se conhecer. A literariedade iconotextual, em sua qualidade cromática, é levada aos seus termos nessas passagens, pois não só mudam o sentido usual para certas cores, mas invertem mesmo a sua simbologia aqui.

Assim como no último excerto citado anteriormente, constatamos que, todas as vezes que a voz narrativa se refere ao garoto nessas últimas páginas do RG, a sua existência não está mais atrelada à presença na vida da personagem principal. Isso significa que, apesar da vida do garoto, e mesmo a da mulher, estarem sendo retratadas como existências mais felizes e com menos sofrimentos e violências, estes se encontram apartados um da vivência do outro, a partir de existências autônomas e sem nenhum contato pessoal.

cogitar uma existência sem a presença do garoto nas lembranças da mulher, mesmo que estas estejam sendo taxadas como violentas e cruéis para qualquer ser humano, a protagonista nos revela que a sua verdadeira motivação em ter estado viva para contar os seus relatos, nesse romance gráfico, esteve atrelada à presença do garoto como parte de sua própria estória.

Essa forte relação entre o garoto e a protagonista, agora nitidamente valorosa para a mulher, vem sendo retratada em todo o romance gráfico por meio de todos os recontares de suas vivências. Apesar de alguns simulacros quanto à não importância que a mulher estaria dando para essa relação entre eles, a revelação de um pensamento inverso se daria somente no final, provavelmente um fim já esperado pelo leitor quanto à protagonista. Somente após a voz narrativa ter terminado de apresentar a “realidade paralela” sem a vivência desta com o garoto, é que se pôde anunciar que, finalmente, a loucura tinha alcançado sua mente e seu corpo:

O último ALENTO do seu corpo continua ENTOANDO a cantiga que acalma os CORVOS, embora eles já tenham migrado para fora do seu SANGUE. Você ficou cega também do outro OLHO, e negra e OCA.

A morte não está mais no espelho.

O GAROTO já não balança. [...]

Você canta:

- DORME, menino, dorme sem medo da MORTE/e da VIDA, do TEMpo e das horas./Dorme, dORME, só dorME e mORre... (ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 94, grifos dos autores).



Figura 92 – Página dupla final de BC.

Fonte: ZARAGOZA & PLÀ, 2010, p. 94-95.

A partir de todas essas constatações, quando estas são analisadas pelo teor cromático que foi utilizado em BC, então a manifestação de sua *imagética romanesca* se revela mais nitidamente. Isso se constata porque a protagonista perde o último alento de seu corpo, depois de ter sofrido tantas violências em sua vida, e se torna cega, negra e oca, após a possibilidade de não ter conhecido o garoto e, portanto, não haver mais nenhuma memória relacionada a ele.

Nesse caminho, o que se tornou insuportável para a sanidade da personagem foi exatamente a não possibilidade de contato dialógico com o garoto. Essa passagem realmente infeliz para a protagonista, nesse quesito, foi retratada por Dídac Plà em imagens com cores abertas e paisagens (a princípio) agradáveis ao olhar. Falaremos resumidamente sobre essa página dupla de BC, porque acreditamos que ela explica a si mesma junto de seus recordatórios pleonásticos em sua maioria aqui: o corpo nu desenhado e pintado em negro, totalmente indefeso, com seu tronco, pernas, pés, braços e mãos retorcidos, em que o lençol tapa apenas a genitália da mulher. A última imagem de *Berço de corvos* preconiza no seu leitor uma dor e quase sentimentos comoventes. O único refúgio a que o leitor pode se abrigar é o pensamento de que estamos diante de uma ficção.

A resolução dessa relação tensa entre o cromático e a última página dupla de BC retorna ao “clima” soturno do restante do relato: o corpo nu e enegrecido da mulher sobre os lençóis brancos, em uma posição muito retorcida, com os olhos cegos em negro, seus cabelos ruivos estendidos também sobre a cama, numa expansão da imagem por toda a extensão da folha, sem nenhuma margem, em que há apenas um pedaço da página (acima à esquerda) em um tom amarronzado. Toda a composição ganha aqueles tons esfumados de preto e com muitos sombreamentos novamente.

As outras passagens narrativas, permeadas de relatos violentos e com muitos sofrimentos vividos pelos dois personagens, foram desenhadas por Plà por meio de ambientes *noir*, muito bem carregados de cor preta esfumada, em que toma quase todos os elementos dos quadros, sem esquecermos das margens quase sempre enegrecidas. Contudo, era exatamente nesses ambientes negros e doloridos que a mulher encontrava a existência do garoto em suas próprias vivências, e em que as suas memórias dele, mesmo perpassadas por aquelas instabilidades narrativas já mencionadas, eram exatamente reais e supriam, de alguma forma, a sua necessidade íntima para a existência.

Nesse momento, poderíamos mesmo relembrar o Quixote já no final de sua vida: encamado e doente à beira da morte. Os alentos da vida mais intensa do Quixote, junto com seu companheiro Sancho Pança, estiveram todos perpassados em suas aventuras desafortunadas, ilusórias, inocentes algumas vezes e corajosas por outras. O que perdurou em todas elas foi a bondade desse gentil cavaleiro com todos aqueles que ele julgava necessitarem de algum auxílio humanitário e os sofrimentos consequentes de sua inocência. A “loucura” de Quixote e a sua esperança de uma existência mais justa para todos eram o que lhe mantinha vivo e ativo. A renúncia ao seu nome nesse final é excruciante para o leitor que admira essa obra, pois representa a renúncia a toda a memória do que foi o Quixote até ali. Seria tudo uma ilusão? Nesse ponto de vista, podemos dizer que a sua lucidez final foi o que o prostou definitivamente:

- [...] Eu tenho juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros de cavalaria. [...] e só me pesa que este desengano tenha chegado tão tarde, que me não deixa tempo para fazer alguma compensação lendo outros que sejam luz da alma. [...]

- Dai-me alvíssaras, bons senhores, de que eu já não sou D. Quixote de La Mancha, senão Alonso Quijano [...]. (CERVANTES SAAVEDRA, 2012, p. 840-841)

Essa pergunta tão fatalista é o que rege também o final de *Berço de corvos*, já que a memória do garoto era o que ainda mantinha a lucidez da mulher em pauta. Sem a memória do garoto só havia loucura extremada e a mesma pergunta foi feita pela personagem: seria tudo ilusão? Para o Quixote, a loucura era o seu ponto de vida, enquanto a lucidez tornou a sua vida monótona e a morte seu destino final. A mulher e o Quixote são quase contrapontos de extremidades, mas eles estão intimamente relacionados. A diferença maior aqui está em quem está sofrendo diante dessas questões: o leitor de Quixote, o leitor de BC ou a protagonista desse romance gráfico.

Outro contraponto expressivo a D. Quixote é que todas as personagens de BC não possuem nomes, apenas alcunhas generalizadas. Apesar do nome “Quixote” ter sido criado pelo e para o personagem de Cervantes, os nomes próprios no romance têm uma importância para a diferenciação e a caracterização de personagens lá. Zaragoza, desde seu conto original, escolheu por tratar a nominalização nula como parte de suas personagens, apesar de estarem muito bem caracterizadas por outros meios narrativos. Como dito anteriormente, Quixote é o único identificável por um nome, mas ele não aparece muito na obra, apenas por inferências explícitas sobre alguns eventos do livro e travestido imagetivamente (além de Sancho) na personagem do garoto.

Dessa forma, apesar de não haver violências nem sofrimentos na última realidade “colorida” (no sentido literal e no sentido metafórico da palavra) retratada ao final, o fato é que sua verdadeira realização enquanto sujeito esteve atrelada a todos os ambientes em preto nesse RG. É assim que a visualidade cromática de BC inverte os valores que normalmente são perpassados como “normais” ou “típicos” na utilização das suas cores, deixando clara uma verdadeira percepção revolucionária que Josef Albers (2016) sempre defendeu em seus trabalhos: o de que “a cor sempre engana [...], é preciso aprender que uma mesma cor evoca inúmeras leituras” (ALBERS, 2016, p. 3). Essas percepções sobre as cores que Albers (2016) explicita em seu estudo também estão convergentes com o que acreditavam os cubistas quando também experimentavam as cores como propulsoras de significações (FAUCHEREAU, 2015).

Assim como as personagens criadas por Zaragoza – frágeis enquanto seres humanos, por um lado, e feridos por suas histórias tão pesadas de serem relatadas, por outro –, os desenhos de Plà – com traços de rascunho e com cores mais ocres – estão perfeitamente dialogizados nessa obra magistral. A poeticidade da *imagética romanesca* quanto a essa visão

mais panorâmica de BC foi um trabalho admirável dos dois artistas, pois conseguiram harmonizar *poeticidade* e *tragicidade* em imagens e palavras de uma só vez, criando uma alteridade de histórias dignas de serem contadas.

Por esse viés atordoante (e ao mesmo tempo grandioso), Plà e Zaragoza apresentaram a nós o seu romance gráfico. Estivemos diante de desenhos perturbadores e de palavras violentas (no seu sentido mais físico e aterrador) nesse ponto de vista, mas também pudemos perceber que todos esses traços irregulares dos desenhos do artista espanhol e as palavras cortantes da jovem escritora estiveram intimamente ligados aos sentidos do romanesco, promovendo dialogicidade e alteridade. Assim como os acontecimentos da vida de seus personagens mostram-se numa eterna inexatidão (a mulher, o garoto e até mesmo o Quixote, além da morte no espelho), também os tracejados de seus corpos e ambientes apresentam-se nesse caminho claudicante, ou do limiar numa visão bakhtiniana.

Finalmente, o entendimento a que chegamos da estrutura profunda do romance gráfico em BC, principalmente para o entendimento de sua *imagética romanesca*, é que as questões de existência narrativa das personagens, levantadas nesse romance gráfico, estão intimamente atreladas aos aspectos plásticos existentes aí. Significa dizer que, assim como acontece com outros romances gráficos de nossos dias, BC conseguiu demonstrar mais uma vez que a vida de seu discurso narrativo-visual está fortemente construída sobre o entrelaçamento desses elementos para a concorrência de seus sentidos e para a criação de alteridades prementes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa iniciou-se com o objetivo principal de analisar alguns comportamentos considerados *anômalos* das linguagens de alguns romances gráficos da atualidade e pela metodologia da crítica dialógica de Bakhtin. Desde a pesquisa em romances gráficos do mestrado (em 2014) que sabíamos que a perspectiva dialógica poderia abarcar a análise desses objetos de pesquisa de cunho sincrético em sua linguagem (os quais combinam várias linguagens, como ocorre com os quadrinhos). Nossa intenção esteve sempre norteadada pelas possíveis contribuições científicas que pudessemos trazer tanto ao campo do estudo dos quadrinhos como gênero narrativo de caráter predominantemente imagético, como ao campo da Literatura e das outras artes em nosso século.

As nossas investigações iniciais começaram a demonstrar que determinados tipos de romances gráficos, contextualizados nos últimos trinta anos, apresentavam uma densidade de sentidos no comportamento de sua linguagem particular. A partir dessa densidade, detectamos nessas obras o que denominamos fatores de *literariedade iconotextual* (termo cunhado por Viviane Alary, 2018a, 2018b) e de *afiguração pictórica* (conceito apresentado por Luciano Ponzio, 2017, 2019).

A literariedade iconotextual designou fatores de “*agramaticalidade*”, ou momentos em que há a subversão de “leis” ou comportamentos que são considerados típicos da linguagem de um gênero narrativo para a construção de sentidos mais complexos na obra gráfica. Obviamente, esses fatores ocorreram no âmbito de sua composição imagética, mesmo que essas tendências estivessem acompanhadas de seu trato verbal/linguístico.

A afiguração pictórica, por sua vez, é um termo dialógico que designamos como a *alteridade* que é criada pelas relações dialógicas dentro de uma obra de arte de cunho visual ou sincrético, ou seja, ela é o produto-outro dos sentidos que são gerados a partir das relações que analisamos na obra de arte. Esses sentidos de alteridade podem estar atrelados a fatores dentro do próprio texto ou de fora deles (como acontece nas intertextualidades).

A partir dos preceitos que a crítica dialógica prescreve para uma pesquisa científica (a arqueologia do seu objeto; ambientação sociocultural; a menção de seu caráter responsivo com a vida; e a análise das dialogias do objeto para a detecção de suas alteridades), tornou-se

imperativa a necessidade de escolhermos um número de objetos para incorporar o *corpus* que tornasse possível a nossa pesquisa. Dessa forma, para que pudéssemos desenvolver a contento todos esses passos para as nossas demonstrações, decidimos por analisar prioritariamente o romance gráfico *Berço de corvos* (2010), dos espanhóis Zaragoza e Plà, como o nosso estudo de caso.

Conjuntamente a ele, trouxemos algumas obras como suporte de argumentação teórica para a nossa proposição e, como lembra-nos Bakhtin (2010), uma obra artística deve sempre ser considerada em face de outras do mesmo gênero. Assim tomamos as obras *Onda*, *Espelho*, *Sombra*, de Lee, *Cais*, de Luna e Cobiáco, e *A guerra do reino divino*, de Jô Oliveira. Os temas e modos de expressão da linguagem quadrinística mostraram-se variados, mas a nossa escolha em apresentá-los na pesquisa sempre esteve centrada nas análises dos comportamentos “anômalos” de linguagem que todos estes apresentavam, junto às suas particularidades.

Portanto, é preciso considerarmos que, tanto nos romances gráficos de aporte teórico de nossa pesquisa quanto em nosso estudo de caso de *Berço de corvos*, o objetivo não esteve em realizarmos análises completas desses objetos (e o que seriam essas análises “completas” no campo literário?). Visto que até mesmo as análises feitas em *Berço de corvos*, por meio das possibilidades da crítica dialógica, não podiam esgotar todas as intervenções e caminhos literários possíveis que essa obra gráfica ainda pode suscitar em pesquisas futuras.

Adotamos o termo *romance gráfico* para os nossos objetos de pesquisa não apenas pautados na argumentação que Will Eisner (2010) pronunciou para as suas obras. Acrescido a esse fato, falamos ao longo da pesquisa que o romance gráfico podia ser entendido como uma evolução natural da linguagem dos quadrinhos, um tipo quadrinístico (não um outro gênero) que surgiu no século passado, mas que se estabeleceu no nosso, principalmente por dois motivos: primeiramente, pela capacidade imensurável que a linguagem dos quadrinhos nos proporciona dentro de suas particularidades (RAMOS, 2010); e, vinculado ao primeiro fator, observamos que as facilidades tecnológicas do século XX e digitais do XXI interferiram de maneira muito positiva na qualidade tanto do processo de criação quanto de impressão dos quadrinhos. Com essas facilidades e o barateamento dos dois processos, foi possível a realização até mesmo de projetos mais modestos, talvez sendo ignorados por grandes editoras (e aqui temos o caso da obra brasileira *Cais*, que serviu a nosso suporte teórico).

Para demonstrarmos como ocorreu o surgimento de romances gráficos diante desses dois fatores, percorremos a história das imagens narrativas desde o seu primeiro surgimento arqueológico, nas cavernas de Lascaux e de Altamira (entre outras presentes até mesmo no Brasil), passamos por um descobrimento recente de antigos “quadrinhos” na região da Jordânia (ocorrido em 2016), além de outras das suas mais conhecidas manifestações arqueológicas (tapete de Bayeux, colunas de Trajano, afrescos de Assis etc.). Até chegarmos aos nossos dias. Esse percurso tornou-se necessário para demonstrarmos, pelo menos até agora, que as histórias em quadrinhos permitiram a existência de uma linha narrativa capaz de gerar características dialógicas em sua linguagem, a qual denominamos aqui de discurso narrativo imagético (já que ela pode ser composta de forma sincrética, mesmo que o verbal não seja obrigatório).

Os trabalhos iniciais da pesquisa foram norteados dessa forma e, de acordo que tínhamos mais contato com essas “anomalias” da linguagem quadrinística presente em nossos objetos, foi que constatamos que todas elas pressupunham um comportamento que as igualava: as manifestações de sua literariedade iconotextual, presente nos seus elementos plásticos/visuais, estavam sendo construídas na obra em confluência com os seus elementos verbais (quando presentes), ou até físicos do livro (como acontece em livros-objeto), para a construção de sentidos de alteridade naquelas obras. Isso significava que estávamos diante de fenômenos dialógicos muito particulares da linguagem dos quadrinhos, apesar de serem comportamentos que estavam ocorrendo nos romances gráficos que escolhemos para as nossas análises. Os objetos que escolhemos para as nossas análises demonstravam que continham em sua composição características dialógicas passíveis de serem analisadas.

Além disso, como o percurso histórico que estabelecemos veio dos maiores produtores tanto de HQs quanto de trabalhos acadêmicos dessa mídia (EUA e França), percebemos que esse fenômeno não era tão novo assim e poderia estar ocorrendo já pelos anos vinte do século passado, com a experiência dos chamados *romances sem palavras*, esquecidos e ignorados pela literatura, mas que agora têm sido redescobertos pelos estudos dos quadrinhos. Outros acréscimos visionários de teoria dos quadrinhos, por meio desses percursos históricos, e principalmente aqueles que consideram o romance gráfico como arte literária de cunho imagético, vieram de teóricos como Viviane Alary e Thierry Groensteen (além da visão total desse percurso do romance gráfico com Santiago García), os quais

trouxeram contribuições valiosas para a maior compreensão dos objetos que nos dispusemos a analisar na pesquisa.

Assim, foi exatamente a observação desses fenômenos dialógicos internos à linguagem desses romances gráficos que nos motivou para a criação de um nome específico diante do que se mostrava aos nossos olhos de pesquisador. A alcunha *imagética romanesca* foi cuidadosamente gestada por mais de um ano, pois ela precisaria explicar tanto o caráter dialógico das relações que estávamos presenciando (em parte, o seu caráter romanesco aglutinador segundo Robert e Fiorin), e principalmente o caráter mais essencial de qualquer história em quadrinhos (tenha ela características dialógicas ou não): as suas imagens narrativas. É preciso deixar claro que o termo “romanesco” traz em seu bojo esses significados de aglutinação desde a sua origem (ainda na época da sátira menipéia, como bem apontou Bakhtin, 2010), antes mesmo do romance ter sido aceito como gênero para os estudos literários formais.

Sabíamos que a nossa pesquisa já estaria bem fundamentada na demonstração de que existiam fatores de literariedade iconotextual em nossas obras, os quais levavam à construção de alteridades de sentido e, portanto, devidamente vistos como artefatos literários com características visuais ou sincréticas. Porém, o que se realizou surpreendente foi a detecção desses movimentos dialógicos em suas linguagens, como verdadeiros determinantes da vida do discurso de um romance gráfico.

Dessa forma, a *imagética romanesca* tornou-se o fenômeno basilar que analisaríamos a partir daquele momento da pesquisa, acreditando na metodologia da crítica dialógica bakhtiniana voltada para objetos de arte visuais ou sincréticos e na perspectiva de que os romances gráficos poderiam, sim, ser analisados e interpretados como artefatos literários tomados em imagens (e palavras, caso elas ocorressem). A *imagética romanesca*, para nós, configurou-se exatamente como a expressão dialógica dessas relações, que podem tanto agregar várias outras linguagens na composição da mídia dos quadrinhos (como bem o ressaltou Barbieri) quanto se realizarem na comunhão entre os seus elementos plásticos/visuais e verbais (até aos aspectos físicos do livro). Isso tudo, obrigatoriamente, deveria acontecer para a plena realização de seus sentidos de alteridade (ou para sua afiguração pictórica).

Com a retomada de algumas evidências da pesquisa de mestrado (ANDRADE, 2014) para demonstrar que esses mesmos fenômenos já estavam sendo observados pela pesquisadora à época, fizemos um levantamento bibliográfico atual de pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o romance gráfico como tema (compreendidas entre os anos de 2016 e 2020). O resultado mostrou-nos que apenas três pesquisas (de um total de 54 resultados) aproximavam-se dos nossos objetivos. A importância de nosso percurso científico, então, revelou-se ainda mais crucial para a academia literária atual.

Precisávamos elaborar o termo novo – *imagética romanesca* –, primeiramente, a partir do que Bakhtin antevia como a *imagem maior do romance* e a sua *imagem romanesca*, conceitos que sempre estiveram atrelados ao que o crítico russo denominava de *palavra romanesca*. Interligado a esse raciocínio, Groensteen também postulava que a melhor forma de abordagem dos sentidos presentes nos quadrinhos deveria partir não de seus detalhes, mas principalmente das suas “articulações maiores” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). As articulações maiores dos romances gráficos analisados nesta tese (junto ao estudo de caso com *Berço de corvos*) demonstraram esses comportamentos instigantes e, a partir deles, que os seus elementos mais mínimos puderam corroborar a construção de um determinado sentido na obra.

Junto a essas demonstrações, explicamos que os traços dialógicos em romances gráficos podiam ter sua origem nos seus elementos mais formais, pois a possibilidade sincrética de sua linguagem torna-os um grande potencial de sentidos. Caso essa potência fosse concretizada na obra, então o conjunto de suas relações dialógicas deveriam levá-lo à criação de suas afigurações pictóricas. O estudo de caso com *Berço de corvos* serviu exatamente para exemplificarmos como isso poderia ocorrer.

Expomos também como o conceito bakhtiniano de “imagem romanesca” é entendido como uma cosmovisão do texto literário e como isso esteve interligado ao que ele chamava de *vida da palavra* no romance verbal. Esses entendimentos foram importantes para situarmos a *imagética romanesca* como esse grande centro da vida da linguagem de um romance gráfico, os seja, das suas *imagens narrativas*. Como os quadrinhos possuem em si mesmos a potencialidade sincrética da linguagem, postulamos o seu discurso em cima da vida de seus elementos imagéticos e verbais, ou da vida de sua *imagética narrativa*.

Assim, evidenciamos no capítulo 1 que as imagens narrativas como arqueologia das histórias em quadrinhos já carregavam um imenso potencial de evolução para uma linha de existência paralela mais conectada com as artes visuais e os seus aspectos estilísticos. Isso porque entendemos o romance gráfico como essa evolução das HQs, sem extingui-las ou suprimi-las, mas que ocorreu devido a processos socioculturais diferentes que aprimoraram esse tipo até chegarmos aos romances gráficos. As imagens narrativas, como elementos fundamentais das HQs, foram tratadas de maneiras diversas na história humana e em cada país que elas foram desenvolvendo-se. Acreditamos que esses tratamentos mais artísticos com a sua linguagem, mesmo pontuais na história, revelaram-se como os germes de surgimento do romance gráfico no século XX tal qual o conhecemos hoje.

A demonstração de como o romance gráfico foi imbuído de características de arte visual e literária no tratamento de sua linguagem foi crucial para observarmos a imagética romanesca em seu interior. Sobre isso, o semiólogo bakhtiniano Luciano Ponzio (2017) postulava-nos que os textos secundários, também conhecidos como textos artísticos, eram aqueles mais propensos a uma capacidade de visão que nos levaria a uma possível alteridade de sentidos. As existências de *densidades* literárias de sentido em nossos objetos de análise evidenciaram que a imagética romanesca também estava presente nessas características, a partir das quais ela também era formada.

Esses aspectos de densidade nos sentidos abordados nas obras também estavam interconectados ao pensamento do que é literário em nossos dias, já que os seus postulados pressupunham uma concepção sistemática do campo estético como um todo. Quanto a isso, a nossa realidade sociocultural de mundo ocidental estava mostrando-se fortemente baseada em uma interpenetração das artes do conhecimento, de tal forma que ela se tornou uma das razões dessa interpenetração e de uma maior qualidade final no acabamento de obras visuais a partir do final do século XX.

Para que pudéssemos estudar de forma mais específica o comportamento da linguagem característica do romance gráfico, o capítulo 2 trouxe tanto a descrição composicional da linguagem dos quadrinhos quanto o fato de que a literariedade iconotextual e a densidade de sentidos em um romance gráfico não poderiam ser o fim da nossa pesquisa. Essas duas características tornaram-se aparatos que nos encaminharam a um entendimento melhor de como a imagética romanesca poderia se manifestar na linguagem de nossos objetos de estudo. A conclusão desse desenvolvimento mostrou que os dois fatores elencados eram

parte composicional da imagética romanesca e, portanto, tornaram-se um percurso lógico para que pudesse ser observada e desenvolvida de forma autônoma em cada obra de arte gráfica do nosso *corpus*.

Por uma visão mais ampla do que podemos denominar como semiologia (ou semiótica), as inserções de Groensteen serviram, ao lado da metodologia bakhtiniana, como basilares para a análise da linguagem de nossos objetos. Determinamos, então, que as características fundadoras de suas linguagens estavam norteadas pelo caráter *narrativo* de suas imagens e a supremacia dessas imagens para o desvendamento de seus sentidos literários. O motivo de termos escolhido o sintagma *imagética* para compor parte do nome dos fenômenos que observávamos baseou-se no caráter central das imagens tanto para o ato narrativo quanto para a construção de seus sentidos.

Ademais, ressaltamos a evidência de que o romance gráfico contém em suas imagens uma visão integradora de linguagens (fato colocado por Fresnault-Deruelle) e um hibridismo estilístico próprios. Entendemos que essas características foram importantes para antevermos o forte caráter *romanesco* de suas imagens narrativas, já que o sentido do termo “romanesco” se realizou nesses certames sincréticos de linguagem na própria estrutura de formação de um romance gráfico. O caráter romanesco dos quadrinhos, em geral, pode ser evidenciado em qualquer mídia empregada, seja no papel ou pela internet, como as HQtrônicas. Portanto, expomos o motivo da escolha do termo *romanesco* na integração do neologismo “imagética romanesca” para a designação das anomalias dialógicas apresentadas nos objetos da presente pesquisa.

Mostramos, ocasionalmente, cada um dos elementos estruturais da linguagem quadrinística, como a vinheta (mais popularmente conhecida como quadrinho), o balão de fala, o recordatório, as onomatopeias, as sarjetas, as suas figuras cinéticas ou de movimento e as metáforas visuais. A partir do momento que esses elementos composicionais foram dispostos em uma página em branco, para que o artista pudesse atingir certos níveis mais profundos de sentidos (como as relações dialógicas que descremos aqui), também foi preciso considerar os itens da sua “fase de quadriculação”: diagramação, página de abertura, sequências, enquadramentos, ângulos, tempo e letreiramento.

Dos seus elementos composicionais descritos, pudemos, então, revelar a expressividade dos elementos mínimos do desenho em romances gráficos: linhas, traços e

cores aplicadas a todo tipo de desenho. O uso expressivo dos elementos mínimos de um desenho, além de uma paleta cromática mais subjetiva (seja colorida ou pela beleza do P&B), já são uma constante na história da arte e agora têm sido utilizados em romances gráficos atuais. Acreditamos que a observância da *imagética romanesca* em nossos objetos foi possível devido a essas características plásticas e visuais. Com a revolução tecnológica voltada principalmente para o manejo e a impressão de nossas imagens narrativas, além do barateamento do último processo, as chances do surgimento de romances gráficos de qualidades mais artísticas – e, no nosso caso, de características dialógicas – tornou-se mais realizável.

Dessa forma, declaramos que a análise desses elementos pela detecção de suas presenças de literariedade iconotextuais estavam realmente pautadas por uma densidade literária que extrapolava qualquer leitura modesta. Pelo contrário, além de um envolvimento maior na leitura, esses romances gráficos exigiram leituras bem mais complexas tanto em seu trato verbal quanto não verbal. Os primeiros indícios desses aspectos foram vislumbrados já na capa de Berço de corvos, em que Dídac Plà desenha uma reconfiguração do famoso quadro *O beijo* de Gustav Klint com as personagens do garoto e da mulher sem nomes na representação.

O desenho da capa tornou-se apenas uma das magníficas afigurações pictóricas presentes em BC, as quais estavam remetendo-se a artes já conhecidas mundialmente, como *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci e a *Pietà* de Michelangelo. O desenvolvimento de afigurações mais complexas em BC – como a presença do Quixote e suas reinterpretações – foi mostrado apenas no capítulo 3, pois estavam entrelaçadas mais diretamente ao tecido narrativo e, portanto, tornaram-se construto da *imagética romanesca* desenvolvida no romance gráfico.

Depois desses primeiros indícios da *imagética romanesca* em BC, a partir das afigurações pictóricas mais facilmente detectadas em BC, passamos, então, a demonstrar como a *imagética romanesca* estava presente em alguns romances gráficos de nossos dias. Também ressaltamos o fato de que as considerações analíticas feitas nas obras dessa parte da pesquisa não apresentariam todos os quesitos da metodologia da crítica bakhtiniana, pois nos serviriam aqui apenas de aporte teórico para a nossa análise de BC. Escolhemos duas obras em P&B – *Cais* (2016) de Janaina de Luna e Pedro Cobiaco e *Guerra do Reino Divino* (2001)

de Jô Oliveira, e as três obras mudas de Suzy Lee – *Onda* (2008), *Espelho* (2009) e *Sombra* (2010).

Vimos que a *imagética romanesca* presente em Cais foi percebida por uma narrativa fluida, em que esse aspecto de fluidez foi determinado tanto no lirismo dos diálogos das duas personagens quanto nos traços sinuosos dos desenhos lá representados. O lirismo do roteiro de Janaína de Luna para as vozes daquelas duas personagens ganhou espaço e corpo para o desenho desta, dos cenários e dos objetos, de forma dialógica, pelas mãos de Pedro Cobiaco. A fluidez foi o tema que regeu a construção de sua *imagética romanesca*.

Já em Guerra do Reino Divino, o que tivemos foram histórias entrelaçadas pelo mito criado em torno da figura histórica do rei D. Sebastião como mote principal. Configuramos o fato de que a origem medieval desse mito poderia também estar intimamente ligada às origens medievais dos traços dos desenhos escolhidos pelo artista: a xilogravura dos cordéis. A sua *imagética romanesca* mais complexa pôde ser vista assim, além dos hachurados em preto e branco dessa técnica, grossos e marcantes visivelmente, e por terem traduzido tanto a tragicidade quanto a força nas histórias do povo nordestino.

Quanto às três obras da renomada artista Suzy Lee foram um caso à parte por dois motivos: podem ser consideradas como HQs mudas e são classificadas como literatura infantil. Além disso, as suas percepções quanto ao que chama de livro descrevem, de certa forma, o conceito de livro-objeto e acrescenta os aspectos físicos do livro aos outros elementos de um romance gráfico para a *imagética romanesca*: “todos os elementos de um livro – as cores, a textura do papel, a forma – acrescentam significado à história” (ZAFFINO, 2019).

Assim, a *imagética romanesca* presente nas obras *Onda*, *Espelho* e *Sombra* realizou-se pela utilização da margem física do livro, conjunta a todos os outros elementos plásticos da obra (as suas imagens narrativas), como um válido espaço narrativo para os sentidos que foram lá construídos. Com as particularidades narrativas de tema e conteúdo de cada obra elencada, as afigurações pictóricas da margem apresentaram-se modificadas em cada uma delas: seja como separação entre o espaço de brincadeira da menina e as ondas do mar, ou como o espaço de um espelho imaginário para a duplicata da personagem, ou ainda como espaço de separação entre um mundo “real” e um mundo das “sombras”.

Assim, para a última parte de nossa pesquisa, determinamos um estudo de caso em que aplicamos a *imagética romanesca*, dentro de toda a perspectiva bakhtiniana, para a análise do romance gráfico *Berço de corvos* (2010) de Zaragoza e Plà. Para que adentrássemos às camadas de interpretação do texto gráfico com esse intuito, tanto os entendimentos de Alary sobre a densidade de conteúdo e a literariedade iconotextual quanto o conceito de afiguração pictórica de Luciano Ponzio foram imprescindíveis para nossas apreciações.

A partir de uma revisão sociocultural espanhola, demonstramos como foi o surgimento dos primeiros *tebeos* e a dificuldade do estudo acadêmico desses objetos em suas primeiras manifestações por causa da sua fragilidade material enquanto mídia: o jornal. Nas primeiras décadas da existência dos quadrinhos na Espanha, houve uma generalizada depreciação da mídia, em que esta foi iniciada ainda no período da Restauração. Constatamos que esse posicionamento depreciativo não foi um fato isolado no país, mas que ele ocorreu em vários países europeus naquelas primeiras décadas de existência da Nona Arte.

A história dos quadrinhos espanhóis também passou por uma pré-história nas cavernas de Altamira e outras manifestações como o *Livro dos Cavaleiros de Santiago* e atravessou o século XIX com a sua característica predominante de junção entre imagem e palavra, sobressaindo-se em obras com conteúdo de tradição religiosa ou mesmo em textos destinados ao público infantil de forma massiva nesse período. Apesar dessas predominâncias, obras de cunho mais crítico quanto a aspectos sócio-políticos também existiram aí, mas estavam quase sempre relegadas às margens. A partir das mudanças políticas democráticas que vieram após a ditadura franquista no país, vimos que esses quadrinhos de crítica social foram fortalecendo-se aos poucos, influenciados sempre pelas movimentações ocorridas tanto em França quanto em EUA, e que estes foram os precursores para o que ainda seria denominado romance gráfico no mundo ocidental.

Vimos também que a popularização do termo “romance gráfico” nos EUA influenciou o seu uso na Espanha principalmente a partir do surgimento dos quadrinhos para adultos nos anos sessenta do século XX. A importância maior de citarmos essa década e a posterior vem do fato de que ocorreu uma imensa censura aos quadrinhos, inclusive em toda a Europa, como uma repercussão das censuras ao meio que aconteciam tanto nos EUA quanto na França nesse período.

Após esse fato, como um antecedente para os romances gráficos de cunho mais autoral e de críticas moral e social na Espanha do início do século XXI até os dias atuais, tivemos os quadrinhos underground estadunidenses que influenciaram o surgimento dos fanzines espanhóis nesse período. A repercussão e a importância desses verdadeiros modelos de quadrinhos espanhóis estiveram nos seus papéis de abrirem novos caminhos estéticos para os quadrinistas dos anos setenta e dos de hoje. *Berço de corvos* também deve em seu fenômeno de obra atual a esses fanzines como precursores no seu trajeto cultural de obra de arte e do importante papel dos quadrinhos de autor para o reconhecimento de seus artistas.

Os acontecimentos culturais que foram mudando a mentalidade sociocrítica espanhola para que obras como *Berço de corvos* surgissem em nosso tempo não parou por aí. Discorreremos também sobre o surgimento de revistas como *El Víbora*, *Cairo* e *Madriz*, em que cada uma trouxe particularidades que influenciariam os quadrinhos dos anos oitenta até os dias atuais. *Madriz* em especial, com as suas qualidades mais experimentais, de traços inspirados em movimentos artísticos visuais, pôde mesmo ser considerada outra influência indireta para a aparição de obras como *Berço de corvos*.

Além disso, podemos dizer que as suas propriedades foram uma das tendências que nos propiciaram a observação do fenômeno da *imagética romanesca* na obra gráfica BC. Acreditamos que as características dialógicas dessa obra começaram a manifestar-se por esse encontro entre a tradição dos movimentos da arte visual e do gráfico a um só tempo em uma obra.

Os artistas María Zaragoza e Dídac Plà, desde que se conheceram no ano de 2004 pela Fundación Antonio Gala, promoveram alguns projetos juntos nos anos seguintes, apesar de estarem trilhando caminhos diferentes atualmente. Desses trabalhos conjuntos, *Berço de corvos* foi um deles. Enquanto Zaragoza mostrou-se como uma forte mulher escritora presente nas mídias e em vários projetos culturais de seu país, vimos Plà como um artista talentoso mais circunspeto em seus círculos de atuação profissional e de amizade. Isso só nos demonstrou como o talento de artista, em qualquer área, pode habitar diversas personalidades e modos de ser no mundo.

Das premissas sobre cada autor, as partes seguintes promoveram análises específicas do romance gráfico *Berço de corvos* para a detecção de sua *imagética romanesca*: as propensões de *instabilidade narrativa* presentes tanto no seu trato *verbal* quanto *imagético*.

Demonstramos, de início, como Zaragoza trouxe esses aspectos na construção de sua personagem feminina, a qual utilizou-se dos arquétipos femininos em quadrinhos simplesmente para suplantá-los e reinventá-los de modo a demonstrar o tema da instabilidade também nesse ponto.

Vimos que houve a predominância na obra dos aspectos visuais e verbais não pleonásticos, enquanto o prazer estético plástico construiu-se independente do verbal, com sentidos próprios. Apesar disso, foi possível determinarmos como as duas perspectivas de seu discurso estavam presentes em uma relação dialógica para a concorrência dos sentidos em BC, ou seja, na construção de sua *imagética romanesca*.

Evidenciamos o caráter de instabilidade narrativa também na utilização de seus elementos cromáticos, pela predominância de uma paleta com tons de ocre, branco e o preto. Essas marcas estiveram presentes em cores sempre “contaminadas” por tons mais escuros, como esfumados, e quase nunca misturadas para a formação de outras cores. Os elementos cromáticos instáveis de BC fizeram parte de sua *imagética romanesca*, a qual esteve calcada na inconstância narrativa de sua estrutura.

Além dos aspectos de seu discurso narrativo imagético, a inconstância narrativa de sua *imagética romanesca* esteve presente nos tipos de traços dos desenhos das personagens: as angulosidades do acabamento e as constantes hachuras contribuíram para o crescente desses sentidos. Visualizamos imagens quase “rascunhadas” em outros momentos, as quais estavam contrastando àquelas cores ocres e fechadas de outras passagens, em uma confluência de que esses aspectos fizeram-nos vislumbrar personagens com suas histórias trágicas.

Ainda como a construção da *imagética romanesca*, os elementos verbais de BC também exibiram fatores de inconstância narrativa, em que as questões existenciais das duas personagens, a mulher e o garoto, estavam baseadas em memórias que se modificavam constantemente. É quase inevitável, então, que encontrássemos questões como a autoconsciência narrativa sendo proferida pelo narrador em segunda voz. Sobre a memória, Zaragoza relembra-nos que “a memória é o menos confiável que existe” (Anexo B, nossa tradução)¹⁸⁰.

180 No original: “La memoria es lo menos fiable que existe” (Anexo B).

A partir da *imagética romanesca* que presenciamos em todos os elementos composicionais de BC, pudemos demonstrar também um dos resultados de sua atuação narrativa, ou seja, a imagem maior de suas afigurações pictóricas quanto aos sentidos do Quixote na obra. Vislumbramos que, assim como ocorreu na obra de Cervantes (com as devidas diferenciações de contexto e de estilísticas), a mulher e o garoto utilizaram-se da estratégia de ilusão da consciência dos fatos ocorridos em seu passado como meio de sobrevivência existencial/psíquica na narrativa.

Enfim, a última e maior afiguração pictórica que veio como resultado da *imagética romanesca* em BC foi a ressignificação do ambiente noir, por meio das ambientações plásticas construídas por Plà ou da tragicidade das histórias da mulher e do garoto na poeticidade implacável de Zaragoza. A princípio, todo o predomínio das cores fechadas esteve diretamente ligado às estórias dessas personagens em diálogos constantes sobre as violências de seu passado e as suas reinvenções.

A reviravolta final ocorre com as últimas páginas em cores abertas, nas quais detectamos uma existência paralela em que essas duas personagens não chegaram a adentrar a existência uma da outra e nem mesmo tiveram passados de sofrimento. Apesar disso, algo de mais terrível poderia ter ocorrido nessa existência paralela: a não existência da memória do garoto para a mulher. Como Zaragoza afirmou anteriormente, a personagem quis tomar posse daquela fantasia ao final, mesmo que não tenha mudado a fatalidade de sua morte (Anexo B).

Dessa forma, constatamos que a *imagética romanesca* em Berço de corvos concretizou-se por uma instabilidade de conteúdo narrativo presente em todos os seus elementos composicionais: nas vozes das personagens e do narrador, e nas suas características visuais/plásticas – principalmente no uso de sua gama cromática de forma subversiva. Percebemos que as crises existenciais das personagens, e até mesmo a sua autoconsciência narrativa, estiveram representadas tanto no visual quanto no verbal do seu discurso narrativo imagético. O que se identificou nas amostragens intersemióticas elencadas na terceira parte da pesquisa foram palavras e imagens que, muito além da descrição ou de falas de personagens e narradores, revelaram sentimentos, sensações, pensamentos das personagens em atitudes trágicas que se entrelaçavam de forma complexa no romance gráfico, entrelaçamento que nos deu as pistas para a investigação de sua *imagética romanesca*.

Com o desenvolvimento do nosso estudo de caso, percebemos que a obra BC trazia outros aspectos de análise que não se esgotariam por meio desta pesquisa. O corte que fizemos por meio da constatação da *imagética romanesca* nesse romance gráfico, e dos sentidos que esta gerou na obra, proporcionou-nos um verdadeiro “mergulho” dentro de várias riquezas encontradas ali. Além disso, evidenciamos que a *imagética romanesca* pôde ser aplicada na análise de romances gráficos variados e com características dialógicas internas ao seu discurso narrativo visual.

A partir desses rastreamentos, foi possível explorar da *imagética romanesca* ao menos três segmentos de sentido que podem ser apreendidos na leitura e na interpretação de algumas narrativas gráficas do contemporâneo: i) um caráter *romanesco*, que vai estar atrelado às ordens de sentido desse gênero, tomados de forma conjunta; ii) um caráter *artístico* (o qual já se pôde presumir ser de ordem visual ou sincrética), configurado nesses termos por meio de conclusões abstraídas da vasta teoria visual da arte; iii) um caráter *dialógico*, determinado nesta tese por meio do processo da afiguração pictórica atrelada ao *romanesco* e configurada a uma visão narrativa *imagética*, pela qual está construída os objetos de estudo desta tese – os romances gráficos da nossa atualidade.

REFERÊNCIAS

1. Bibliografia específica sobre HQs e romances gráficos:

ALARY, Viviane. *Balance y perspectivas: memoria genérica de la historieta española*. In: ALARY, Viviane (éd.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail; Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 122-139.

_____. *La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos: La novela gráfica hispana*. São Paulo: Caracol, nº 15, jan/jun, 2018a. Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

_____. *La littérarité en question dans le roman graphique*. *Cahiers d'études romanes (Revue du caer)*, 37, 2018b. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesromanes/8381>. Acesso em: 08/05/2020.

ALTARRIBA, Antonio. *La historieta española de 1960 a 2000*. In: ALARY, Viviane (éd.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail; Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 76-121.

ANDRADE, Maria Aline C. A imagem pictórica em *Maus*, de Artie Spiegelman: a dialogia da antropomorfização. In: Geyza R. O. Novais Vidon, Sandra Lima, Vanildo Stieg (orgs.). II Encontro de Estudos Bakhtinianos. Vida, Cultura, Alteridade. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013, caderno 3, p. 25-28.

_____. O estudo do espelhamento como experiência limiar nos Graphic novels: Berço de corvos, de Zaragoza e Plà; Espelho e Sombra, de Suzy Lee. Brasília: abril de 2014. Dissertação (mestrado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB.

ANDRADE, Maria Aline de C. Onde o traço se torna existência: considerações sobre lacunas e espaços brancos em *Água Viva*, de Clarice Lispector. In: BARBOSA, Sidney. SILVA-REIS, Dennys. (Orgs.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas: Pontes, 2019, p. 195-212.

BARBIERI, Danieli. *As linguagens dos quadrinhos*. Tradução Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CAGNIN, Antonio Luiz. Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.

CHINEN, Nobu. Aprenda e faça arte sequencial: linguagem HQ: conceitos básicos. São Paulo: Criativo, 2011.

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

_____. *Los comic: Un arte del siglo XX*. Barcelona: Labor, 1978.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução Andrés Boglar. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

EISNER, Will. Narrativas gráficas de Will Eisner. Tradução Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2013.

_____. Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista. Tradução Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FRANCO, Edgar Silveira. HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede internet. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *La bande dessinée: l'univers et les techniques de quelques "comics" d'expression française*. Paris: Librairie Hachette, 1972.

GARCÍA, Santiago. A novela gráfica. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Después del cómic. Una introducción*. In: GARCÍA, Santiago (org). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madri: Errata Naturae, 2013, p. 9-23.

_____. *Panorama – La novela gráfica española hoy*. Bilbao: Astiberri, 2013.

GASCA, Luis. *Los comics en España*. Barcelona: Lumen, 1969.

GROENSTEEN, Thierry. O sistema dos quadrinhos. Tradução Érico Assis. 1. ed. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

_____. PEETERS, Benoît. (orgs.). *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*. Paris: Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 1994.

- GUBERN, Román. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.
- _____. *Prólogo*. In: ALARY, Viviane (org). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail; Université de Toulouse-Le Mirail, 2002, p. 7-09.
- KICK, Russ. (org.). *Cânone gráfico, volume 1: clássicos da literatura universal em quadrinhos*. Tradução Alzira Allegro, Flávio Aguiar. São Paulo: Barricada, 2014.
- _____. *Cânone gráfico, volume 2: clássicos da literatura universal em quadrinhos*. Tradução Alzira Allegro, Flávio Aguiar. São Paulo: Barricada, 2015.
- LEE, Suzy. *A trilogia da margem: o livro-imagem segundo Suzy Lee*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LIMA, Cleverson. *A rebelião das cores: a cor como artifício manipulável nos quadrinhos*. Londrina: agosto de 2018. Dissertação (mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de Londrina, UEL.
- LUYTEN, Sonia B. (org.). *Cultura pop japonesa, mangá e anime*. São Paulo: Hedra, 2005.
- MAGALHÃES, Henrique. Os quadrinhos guerreiros de Jô Oliveira. Entrevista de Jô Oliveira com Henrique Magalhães. João Pessoa: Marca de Fantasia. Revista TOP!TOP!, nº 21, outubro de 2006 (edição digital novembro de 2020).
- MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.
- _____. *Reinventando os quadrinhos*. Tradução Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.
- MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. Rio de Janeiro: LPM, 1996.
- PALTANI-SARGOLOGOS, Fred. *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*. Lyon: setembro de 2011. *Mémoire de Master*. Dissertação (Mestrado) – Université Lumière Lyon 2. Disponível em: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf>. Acesso em: 26/09/2020.
- PASCUALI, Daniele Cristina dos Santos. *Gênero Graphic Novel: histórias para uma nova geração de leitores*. Campinas: 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de

Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/322033>. Acesso em: 13/05/2020.

PETER, Cris. O uso das cores. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2014. 1ª ed.

POSTEMA, Barbara. Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos. Tradução Gisele Rocha. São Paulo: Peirópolis, 2018.

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL. *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: *Université de Toulouse-Le Mirail*, 2002.

QUELLA-GUYOT, Didier. A história em quadrinhos. Tradução Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Unimarco, Edições Loyola, 1994.

RAMOS, Paulo. A leitura dos quadrinhos. São Paulo: Contexto, 2010.

ROBBINS, Trina. *A century of women cartoonists*. Northampton: Kitchen Sink Press, 1993.

SÁ, Joane Leôncio de. O romance gráfico autoral brasileiro: entre os rótulos e a legitimação. Recife: 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29813>. Acesso em: 13/05/2020.

SALAMANCA, Daniel Gómez. *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Barcelona: 2013. Tese (doutorado em Comunicação). *Universitat Ramon Llull*.

SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Maus: a survivor's talor*. London: Penguin, 2003.

_____. *MetaMaus: a look inside a modern classic, Maus*. New York: Pantheon, 2011.

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

_____. Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos. São Paulo: Criativo, 2017b.

VERGUEIRO, Waldomiro *et alii* (orgs). Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a nona arte. São Paulo: Devir, 2009.

_____ *et alii* (orgs.). Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil. São Paulo: Criativo, 2013.

VERSACI, Rocco. *This book contains graphic language: comics as literature*. New York-London: Continuum, 2007.

VILLAMANDOS, Alberto. *El sueño de la modernidad produce monstruos: el cómic disidente de Enric Sio en el tardofranquismo*. *Hispanic Review*, University of Pennsylvania Press, 81(1), 2013, p. 83–106. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43278933>. Acesso em: 16/09/2020.

YAMADA, Marjorie Amy. Falando em quadrinhos: a influência do letreiramento nas histórias em quadrinhos. Brasília: julho de 2015. Dissertação (mestrado em Design). Universidade de Brasília, UnB. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18815>. Acesso em: 14/10/2020.

ZARAGOZA, María; PLÀ, Dídac. Berço de corvos. Tradução Ana Luisa Martins. São Paulo: Arx, 2010.

2. Bibliografia sobre Literatura e Teoria em geral:

ALBERS, Josef. A interação da cor. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. 2ª tiragem.

ALTHUSSER, Louis. Sobre o trabalho teórico. Tradução Joaquim José Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1967.

ARBEX, Márcia (org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015. 6. ed.

_____. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. Questões de literatura e de estética – a teoria do Romance. 6. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Diane. Teoria Semiótica do texto. São Paulo: Parma, 2005.

BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEMONG, Nele *et al.* Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas. Tradução Oziris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. Tradução Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRAIT, Beth. (org). Bakhtin: conceitos-chave. 5. Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

_____. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. Revista Bakhtiniana. São Paulo, n. 8 (2): p. 43-66, Jul./Dez. 2013.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos: Literatura e Sociedade. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, dez. 1997, p. 37-55.

_____. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: Aletria: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006, v. 14, p. 11-41.

_____. Estudos Interartes: Orientação Crítica. In: Helena BUESCU, João Ferreira Duarte, e Manuel Gusmão (eds.). Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada. São Paulo: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-59.

_____. Estudos Interartes: introdução crítica. In BUESCU, Helena (org.). *et ali.* Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada. 2001.

DALLENBACH, Lucien. *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil, 1977.

D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto. Juiz de Fora: Revista Ipotesi, jul/dez. de 2013, v. 17, n. 2, p. 33-44. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19446>. Acesso em 30/11/2020.

_____. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. Niterói: Revista Abralic, v. 11, n. 14, 2009, p. 173-190. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/219/223>. Acesso em: 30/11/2020.

_____. *Límites imaginários: Literatura comparada y teoría de la percepción*. Madrid: Revista *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponível em: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/limites.html>. Acesso em 30/11/2020.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

_____. *et alii* (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora/FALE/UFMG, 2012.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARINA, Modesto. PEREZ, Clotilde. BASTOS, Dorinho. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. 4ª edição.

FAUCHEREAU, Serge. *O cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão*. Tradução Marcela Vieira; Júlia Vidile. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016. 2 ed.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

GARCIA, Janaina Pires. *A arte não existe sem a técnica: relação entre arte e tecnologia*. Revista Educação pública. 04/10/2011. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/11/39/a-arte-natildeo-existe-sem-a-teacutecnica-relaccedilatildeo-entre-arte-e-tecnologia>. Acesso em: 04/07/2020.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GUINZBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae. (orgs). *O pós-modernismo*. Tradução Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1976.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Barbone Baez. Disponível em:

http://monoskop.org/imagens/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 25/06/2019.

LIMA, Rogério. O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade. Brasília: UnB, 1998.

MADARIAGA, Salvador de. *Guía del lector del “Quijote”: ensayo psicológico sobre el “Quijote”*. Selecciones Austral. Madrid: ESPASA-CALPE, 1987.

MIRANDA, Luís Henrique Nobre de. Livros-objetos, fala-forma. Rio de Janeiro: 1º semestre de 2006. Dissertação (mestrado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Belo Horizonte: Aletria, 2006.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona, 2012.

PEIRCE, Charles S. Ícone, Índice e Símbolo. In: *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LUCIANO PONZIO. Ícone e afiguração: Bakhtin, Malevitch, Chagall. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

_____. *Visões do texto*. São Carlos: Pedro & João, 2017.

QUIRÓS, Felipe Torroba Bernaldo de. *El Cid y Don Quijote: la España de los caminos históricos y literarios*. Madrid: Sucs. de Rivadeneyra, 1970.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução Sérgio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha. Segundo livro. Tradução Sérgio Molina. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2012.

SYIPHER, Wylie. Do Rococó ao Cubismo: na arte e na literatura. Tradução Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VAINFAS, Ronaldo. *Guerra declarada e paz fingida na Restauração Portuguesa*. Tempo, 27, 06/2009, p. 82-100. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/HKk93WFmqCWYSg6qBMtssFj/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 01/08/2020.

VELEDA, Valentina Terescova. A Espanha sob o regime franquista: do isolamento à aceitação internacional (1939-1953). In: ABRÃO, Janete. (org). Espanha: política e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

VIANNEY, João Cavalcanti Nuto. Prefácio. In: LUCIANO PONZIO. Visões do texto. São Carlos: Pedro & João, 2017.

ZARAGOZA, María. *Realidades de humo*. Barcelona: Belacqva, 2007.

ZOPPI-FONTANA, Mónica Graciela. *O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso*. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 115 a 128.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3. Entrevistas e sites de buscas:

AYUNTAMIENTO DE VALLADOLID. *La joven escritora María Zaragoza gana el 58 Premio de Novela “Ateneo-Ciudad de Valladolid”*. [s.d.] 13/09/2011. Disponível em: <https://www.valladolid.es/es/actualidad/repositorio-noticias/noticias-ano-2011/joven-escritora-maria-zaragoza-gana-58-premio-novela-ateneo>. Acesso em: 11/04/2020.

BTDT. Disponível em: <http://bdt.d.ibict.br/vufind/Institutions>. Acesso em: 01/06/2020.

CAMARGO, Zeca. *Apresentando Jimmy Corrigan*. 11/01/2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/zecacamargo/2010/01/11/apresentando-jimmy-corrigan/>. Acesso em: 14/10/2020.

COMIXTRIP. *Top 10 des BD de Jean Giraud Moebius*. 12/03/2016. Disponível em: <https://www.comixtrip.fr/tops/top-10-des-bd-de-jean-giraud-moebius/>. Acesso em: 30/08/2020.

EDITORA JBC. HQs ao redor do mundo. [s.d.]. Disponível em: <https://editorajbc.com.br/mangas/inf/hqs-ao-redor-do-mundo/>. Acesso em: 20/04/2019.

EL MUNDO. *La joven María Zaragoza gana el Premio de Novela Ateneo Ciudad de Valladolid*. [s.d.]. Disponível em: <http://www.elmundo/2011/09/13/valladolid/1315916208.html>. Acesso em: 14/09/2011.

EL PAÍS. *María Zaragoza: “Nuestra tradición no es realista. Todos venimos del viaje de Ulises a Ítaca”*. 01/01/2021. Disponível em: <https://elpais.com/babelia/2021-01-01/maria-zaragoza-nuestra-tradicion-no-es-realista-todos>. Acesso em 05/01/2021.

FLORES, Yesica. *Concluye la 3ª edición del Festival Internacional de Cine Independiente de Pozos*. 01 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://style.shockvisual.net/concluye-la-3a-edicion-del-festival-internacional-de-cine-independiente-de-pozos/?cn-reloaded=1>. Acesso em: 02/03/2020.

FLORO, Paulo. Entrevista com Pedro Cobiaco, autor de *As aventuras na Ilha do Tesouro*. Ogrito!, 9/11/2015. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/entrevista-com-pedro-cobiaco-autor-de-as-aventuras-na-ilha-do-tesouro/>. Acesso em: 25/10/2020.

_____. *Quadro O beijo de Gustav Klint*. s/d. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-beijo-klimt/>. Acesso em: 21/10/2020.

FUNDACIÓN ANTONIO GALA. *María Zaragoza y Didac Pla presentan “Cuna de cuervos” en Barcelona*. 13 de novembro de 2009. Disponível em: <<https://fundacionantoniogala.net/noticias/historial-de-noticias/558-maria-zaragoza-y-didac-pla-presentan-aquotcuna-de-cuervosaquot-en-barcelona.html>>. Acesso em: 01/12/2020.

_____. *María Zaragoza y Didac Pla participan en el libro “Como tú*. 05/03/2019. Disponível em: <https://www.fundacionantoniogala.org/maria-zaragoza-y-didac-pla-participan-en-el-libro-como-tu>. Acesso em: 11/04/2021.

_____. *María Zaragoza y Didac Pla presentan “Cuna de cuervos” en Barcelona*. [s.d.]. 2009. Disponível em:

<https://www.fundacionantoniogala.org/maria-zaragoza-y-didac-pla-presentan-aquotcuna-de-cuervosaquot-en-barcelona>. Acesso em 10/04/2020.

GARCÍA, Pilar. *Entrevistamos a María Zaragoza*. [s.d.]. *Solo novela negra*, 17/04/2017. Disponível em: <https://www.solonovelanegra.es/entrevista-maria-zaragoza/>. Acesso em: 08/06/2019.

HERMOSO, Borja. ROCA, Paco. *Frans Masereel, sin palabras. El dibujante de la literatura sin texto*. [s.d.]. EL PAIS, 31/03/2012. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2012/03/31/actualidad/1333208592_003603.html. Acesso em: 13/02/2020.

IBICT. Disponível em: <https://ibict.br/informacao-para-a-pesquisa>. Acesso em: 01/06/2020.

JUÁREZ, Miguel Ángel Gómez. *Avenida de la luz de María Zaragoza*. 02 de Maio de 2015. Disponível em: <http://elplacerdelalectura.com/2015/05/avenida-de-la-luz-de-maria-zaragoza.html>>. Acesso em: 15/05/2015.

LUBIÁN, Enrique Sánchez. *María Zaragoza, en la estela de Poe y Frankenstein*. 23 de setembro de 2010. Disponível em: https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/maria-zaragoza-estela-frankenstein-201009230000_noticia.html>. Acesso em 23/09/2010.

MACHADO, Mateus. História em quadrinhos de 2 mil anos é encontrada em tumba na Jordânia. Desenho online. 25/11/2018. Disponível em: <https://www.desenhoonline.com/site/historia-em-quadrinhos-de-2-mil-anos-e-encontrada-em-tumba-na-jordania/>. Acesso em: 26/02/2020.

MALAGÓN, César. *HNegra, de vários autores*. 17 de outubro de 2017. Disponível em: <https://www.culturamas.es/2017/10/17/h-negra-de-varios-autores/>>. Acesso em 01/12/2020.

MARTIN, Ivan Rodrigues. *Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Entrevista a Santiago García*. Caracol, São Paulo, n. 15, jan./jun. 2018, pp 427-449.

MARXUACH, Diego Palacios. *Hnegra, de VV.AA*. [s.d.]. *Libros y literatura: um Blog de reseñas y noticias literarias*; 05/10/2017. Disponível em: <https://www.librosyliteratura.es/hnegra-de-vv-aa.html>. Acesso em: 11/04/2020.

MILLER, Tom. *Escaping the Cage: Martin Vaughn-James's The Cage and the Question of Comics*. [s.d.]. *Sequart Organization*, 01/01/2014. Disponível em: <http://sequart.org/magazine/38055/escaping-the-cage-martin-vaughn-james's-the-cage-and-the-question-of-comics/>. Acesso em: 13/02/2020.

MONTEOLIVA, Cristina. *Entrevista: María Zaragoza*. 23 de março de 2017. Disponível em: <https://laorilladelasletras.blogspot.com/2017/03/entrevista-maria-zaragoza-2017.html?m=1>>. Acesso em 28/03/2017.

O BRASIL DE JO OLIVEIRA. Disponível em: <https://www.obrasildejooliveira.com.br>. Acesso em: 27/10/2020.

REDAÇÃO GALILEU. 'História em quadrinhos' de 2 mil anos é encontrada na Jordânia. 28/09/2018. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2018/09/historia-em-quadrinhos-de-2-mil-anos-e-encontrada-na-jordania.html>. Acesso em 20/04/2019.

RKAIN, Jamyle. *Exposições discutem como a poesia e os quadrinhos influenciaram Picasso*. *Artequeacontece*, 29/07/2020. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/exposicoes-discutem-como-a-poesia-e-os-quadrinhos-influenciaram-picasso/>. Acesso em: 01/08/2020.

RODRÍGUEZ, Michelle Roche. *Frankenstein Resuturado: Veintitantas formas de declararle amor a un monstruo*. [s.d.]. *Colofón Revista Literária*, 2018. Disponível em: <http://www.colofonrevistaliteraria.com/frankenstein-resuturado-veintitantas-formas-declararle-amor-monstruo/>. Acesso em: 11/04/2020.

VIPDEPORTIVO. *María Zaragoza: "Me Aburro Mucho Si Siempre Hago Lo Mismo"*. 29/11/2019. Disponível em: <https://vipdeportivo.es/entrevista-maria-zaragoza-me-aburro-mucho-si-siempre-hago-lo-mismo/>. Acesso em: 01/07/2020.

VITRAL, Ramon. *Cais: Janaína de Luna fala sobre as origens de sua HQ em parceria com Pedro Cobiaco*. *Vitralizado*, 28/11/2016. Disponível em: <https://vitralizado.com/hq/cais-janaina-de-luna-fala-sobre-as-origens-de-sua-hq-em-parceria-com-pedro-cobiaco/>. Acesso em: 25/10/2020.

ZAFFINO, Ilaria. *Il cane che svela il quesito della Suzy (Lee)*. *Intervista con Suzy Lee di Ilaria Zaffino*. *La Repubblica*, 03/03/2019. Disponível em:

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2019/03/03/il-cane-che-svela-il-quesito-della-suzy-lee59.html>. Acesso em: 27/10/2020.

4. Narrativas gráficas citadas e analisadas:

BENDIS, Brian Michael. GAYDOS, Michael. Alias. Tradução Fernando Lopes e Helcio de Carvalho. Barueri: Panini Books, 2010.

BENSON, Mike. GLASS, Adam. Luke Cage noir. Tradução Fernando Bertacchini. São Paulo: Mythos, 2013.

JÔ OLIVEIRA. Guerra do Reino Divino. São Paulo: Hedra, 2001.

JORGE AMADO. SPACCA. Jubiabá. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEE, Suzy. Onda. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

_____. Espelho. São Paulo: Cosac Naifi, 2009.

_____. Sombra. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LUNA, Janaína de. COBÍACO, Pedro. Cais. São Paulo: Mino, 2016.

MELO NETO, João Cabral. FALCÃO, Miguel. Morte e vida severina: auto de Natal pernambucano (em quadrinhos). Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2010.

_____. Persépolis. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SPIEGELMAN, Art. Maus: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YANG, Belle. Adeus tristeza: a história dos meus ancestrais. Tradução Érico Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZARAGOZA, María; PLÀ, Dídac. Berço de corvos. Tradução Ana Luisa Martins. São Paulo: Arx, 2010.

5. Imagens de referência:

BROWN UNIVERSITY LIBRARY. Madriz. Disponível em: <https://library.brown.edu/create/vocesmovida/madriz/>. Acesso em: 11/10/2020.

AIDAR, Laura. 18 obras de arte importantes ao longo da história. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/obras-de-arte-importantes-na-historia/>. Acesso em: 21/10/2020.

CINEMA P&B. La reproduction interdite. 22/06/2016. Disponível em: <https://obraseartesblog.wordpress.com/2016/06/22/la-reproduction-interdite/>. Acesso em: 29/10/2021.

FUKS, Roberta. Escultura Pietà, de Michelangelo. s/d. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/pieta-de-michelangelo/>. Acesso em: 21/10/2020.

TEBEOSFERA. Los profesionales de la historieta, el humor y la ilustración en solidaridad con El Papus. Barcelona: Iniciativas Editoriales, 1977. Disponível em: https://www.tebeosfera.com/colecciones/papus_el_1977_iniciativas_-_solidaridad_con_el_papus-.html. Acesso em: 11/10/2020.

THE GREAT COMIC BOOK HEROES. Gary Panter's Jimbo. 14/07/2014. Disponível em: <http://thegreatcomicbookheroes.blogspot.com/2014/07/gary-panters-jimbo.html>. Acesso em: 07/10/2020.

ANEXOS

Anexo A – Pergunta inicial sobre *Berço de corvos* para os autores María Zaragoza e Dídac Plà

Reprodução parcial do e-mail enviado pela pesquisadora no dia 27/11/2020 e respondido pelos autores no dia 07/12/2020.

Pergunta: Você e Plà participaram de todo o processo de edição deste trabalho para a edição brasileira? Como percebi que a editora brasileira foi impressa na Espanha (essa informação está contida na própria obra brasileira), acredito que vocês participaram do processo anterior com a Parramón Ediciones. Foi assim? Você pode me dizer como foi feito esse processo de escolha do tipo de folha do livro, sua capa, tintas de impressão, etc.?¹⁸¹

María: Querida Maria Aline: A verdade é que o Dídac e eu trabalhamos muito bem juntos e temos um ótimo relacionamento no lado criativo. Dídac sempre dá detalhes que nem sabia que estavam no texto original, mas ao trabalhar com uma editora, a verdade é que muitas coisas não foram consultadas, principalmente pelo fato da Parramón já ter escolhido uma linha específica para suas histórias em quadrinhos e todos eles o ajustaram. A edição brasileira, ao mudar o papel, capta melhor as cores originais, embora não totalmente, pois são muito parecidas com o nosso original. Em qualquer caso, seria um prazer, se surgir a oportunidade, trabalhar em tal projeto novamente (nossa tradução)¹⁸².

Dídac: Olá, Maria Aline. Antes de mais nada obrigado pelas perguntas e pelo interesse que demonstra pela nossa história em quadrinhos, é uma alegria absoluta saber que esta inspiração desperta a sua formação e trabalho. Quanto à minha participação na edição brasileira, como no original em Parramón, não participamos nas questões técnicas da edição, escolha do formato, capa e papel para interior, tintas etc. Eu particularmente teria escolhido um formato bem diferente, um pouco maior e com folhas interiores mais acetinadas e brilhantes. Acho que as escolhidas deixam o preto mais cinza e as cores não brilham, apesar de ser uma paleta reduzida quase apenas ao ocre, vermelho, branco e preto. Isso na edição

181 Em espanhol: ¿Participaron usted y Plà en todo el proceso de edición de esta obra para la edición brasileña? Como percibí que la editorial brasileña se imprimió en España (esta información figura en la propia obra brasileña), creo que ustedes participaron en el proceso previo con Parramón Ediciones. ¿Fue este el caso? ¿Puede decirme cómo se realizó este proceso de elección del tipo de papel para el libro, su portada, las tintas de la impresión, etc.?

182 No original: “María: Querida María Aline: La verdad es que Dídac y yo trabajamos muy bien juntos y tenemos una gran relación en la parte creativa. Dídac siempre brinda detalles que ni siquiera sabía que estaban en el texto original, pero al trabajar con una editorial, la verdad es que muchas cosas no se consultaron, sobre todo porque Parramón ya había elegido una línea específica para sus cómics y todos la ajustaron. La edición brasileña, al cambiar el papel, captura mejor los colores originales, aunque no del todo, ya que es muy similar a nuestro original. De todos modos, sería un placer, si se presenta la oportunidad, trabajar de nuevo en este proyecto”.

brasileira ainda é o mesmo, mas o formato de capa dura no Brasil tem que ser apreciado, foi uma bela surpresa! Enfim, é minha opinião pessoal e sei de fato que os editores deram especial carinho ao nosso trabalho, e é o mesmo formato e acabamento de todos os títulos da coleção de quadrinhos de terror que a Parramón Ediciones publicó, com bravura, por isso posso ter só palavras positivas para eles.

Como curiosidade, acrescentarei que para mim, pessoalmente, a edição do quadrinho no Brasil é muito especial, pois meu pai é de Minas Gerais (Belo Horizonte), e tenho uma família e algumas raízes brasileiras que sinto *bem perto do meu coração* (nossa tradução)¹⁸³.

183 No original: “Hola, María Aline. Primeramente, gracias por tus preguntas y el interés que muestras por nuestro cómic, es una absoluta alegría enterarme que esta inspiración se despierta por tu formación y trabajo. En cuanto a mi participación en la edición brasileña, al igual que en la original de Parramón, no participamos en las cuestiones técnicas de la edición, elección de formato, portada y papel para el interior, tintas, etc. Yo particularmente habría elegido un formato muy distinto, un poco más grande y con hojas interiores más satinadas y brillantes. Creo que las elegidas hacen que el negro sea más gris y los colores no sean brillantes, a pesar de ser una paleta reducida casi sólo a ocre, rojo, blanco y negro. Estos colores siguen iguales en la edición brasileña, pero el formato de tapa dura en Brasil tiene que ser valorado, ¡fue una agradable sorpresa! En definitiva, es mi opinión personal y me consta que los editores han mostrado afecto especial a nuestro trabajo, y es el mismo formato y acabado de todos los títulos de la colección de cómics de terror que publicó Parramón Ediciones, valerosamente, por lo que solo puedo tener palabras positivas para ellos.

Como curiosidad, quisiera añadir que, para mí, personalmente, la edición de cómics en Brasil es muy especial, porque mi padre es de Minas Gerais (Belo Horizonte), y tengo una familia y unas raíces brasileñas que siento *bem perto do meu coração*”.

Anexo B – Questionário sobre *Berço de corvos* para os autores **María Zaragoza e Dídac Plà**

Reprodução parcial do e-mail enviado pela pesquisadora no dia 26/10/2021 e respondido pelos autores no dia 03/11/2021.

Pergunta 01: Qual foi sua inspiração para escrever a história *Berço de corvos*? Quais foram suas inspirações de desenho, estilo de quadrinhos para seus desenhos? Você é um leitor de quadrinhos? Achei suas palavras fortes e poéticas ao mesmo tempo (como um grande poeta brasileiro chamado João Cabral de Melo Neto), lindas demais. E achei o teu traçado e as pinceladas das tintas que usaste bastante singulares...¹⁸⁴

María: Encontrei a inspiração no realismo mágico que gostava muito de ler na minha adolescência, há algo de *A incrível e triste história da Cândida Eréndira e sua avó desalmada* no texto, mas também nos moinhos da vila da minha infância. Não é à toa que falam de Dom Quixote: passei a minha infância [lá] e por isso a minha imaginação pessoal se construiu no Campo de Criptana. Esta é a localidade onde Cervantes se inspirou para o cenário dos engenhos que se transformaram em gigantes. Queria escrever uma história em que os protagonistas quisessem curar inventando gigantes, mesmo que falhassem, como Alonso Quijano quando esbarra nas lâminas do moinho (nossa tradução)¹⁸⁵.

Dídac: Percebi, com o tempo, que minha inspiração e referências artísticas estão mudando. Se eu desenhasse *Berço de corvos* novamente, certamente teria um resultado muito diferente. Então estou feliz por ter desenhado naquela época da minha vida. Além disso, gosto muito de liberdade e os ilustradores muitas vezes amarram as mãos esteticamente em seu próprio estilo, ou cobrando taxa do editor ou cliente de plantão. Em *Berço de Corvos* senti-me à vontade para desenhar como quisesse, combinando diferentes técnicas, montando e reciclando materiais... As minhas inspirações foram o mundo dos quadrinhos de autor e a história da arte. É um trabalho muito pictórico e anárquico, mas só pelos materiais utilizados, na verdade é um trabalho muito gráfico (cores planas, retoque fotográfico...) visualmente e

184 Em espanhol: ¿En qué se inspiró para escribir la historia Cuna de Cuervos? ¿En qué se ha inspirado para dibujar, en el estilo del cómic para sus ilustraciones? ¿Es usted lector de cómics? Tus palabras me parecieron fuertes y poéticas a la vez (como un gran poeta brasileño llamado João Cabral de Melo Neto), demasiado hermosas. Y me ha parecido que tu trazo y el de las tintas que has utilizado son bastante singulares...

185 No original: “Me inspiré en el realismo mágico que leía mucho en mi adolescencia, hay algo de La increíble y triste historia de Cândida Eréndira y su abuela despiadada en el texto, pero también en los molinos de viento del pueblo de mi infancia. No es de extrañar que se hable del Quijote: yo pasé mi infancia y por eso mi imaginario personal se construyó en el Campo de Criptana. Este es el pueblo en el que se inspiró Cervantes para ambientar los molinos que se convirtieron en gigantes. Quería escribir una historia en la que los protagonistas quisieran curarse inventando gigantes, aunque fracasaran, como Alonso Quijano cuando se topa con las palas del molino”.

mesmo quando me quebrava o grafite, eu não parava de desenhar, já que passei uma semana inteira pensando em como traçar aquela linha e terminar desenhando-a no Photoshop (nossa tradução)¹⁸⁶.

Pergunta 02: A história de *Berço de corvos* gira em torno da mulher com o lado direito do rosto queimado e da criança que se suicida após 5 dias. Percebi que a tragédia das histórias desses personagens (a violência sofrida pela mulher e até a falta de amor na infância do menino) também está presente nos desenhos feitos por Dídac Plà. Como no desenho dos corpos dos personagens feito com linhas mais angulares e, em alguns trechos, com desenhos quase cubistas... Você pode comentar isso?¹⁸⁷

María: Dídac e eu nos conhecemos na Fundação Antonio Gala para jovens criadores e convivemos nove meses juntos em um espaço de criação. Desde o primeiro momento houve muita harmonia em nossa forma de trabalhar e muito entendimento. Não há nada mais simples do que entender um ao outro. O que quer que eu pudesse imaginar, ele aumentou ao se conectar com ela [a obra] em um nível muito íntimo, tanto ética quanto esteticamente (nossa tradução)¹⁸⁸.

Dídac: Desenhei os personagens, os fundos e a ambientação de acordo com a sensação que o texto atribuído a cada painel me deu. É por isso que há páginas em que de uma vinheta a outra se muda o traço e a técnica, e outras páginas que são mais vivas. Que todo quadrinho tenha a aparência de colagem, ajuda a unificar e justificar tudo. Ao desenhar tal como me veio à mente, suponho que fui obtendo referências e inspirações que me moldaram artisticamente e o cubismo é uma delas. Amo a pintura de G. de Chirico e a Arte de D. Mc

186 No original: “Con el tiempo me he dado cuenta de que mi inspiración y mis referencias artísticas siguen cambiando. Si volviera a dibujar Cuna de cuervos, seguramente tendría un resultado muy distinto. Así que me alegro de haber dibujado en esa época de mi vida. Además, me gusta mucho la libertad y los ilustradores a menudo atan sus manos estéticamente en su propio estilo, o cobrando una cuota al editor o cliente de turno. En Cuna de Cuervos me sentí libre para dibujar como quería, fusionando diferentes técnicas, ensamblando y reciclando materiales... Mis inspiraciones fueron el mundo del cómic de autor y la historia del arte. Es una obra muy pictórica y anárquica, pero sólo por los materiales utilizados, en realidad es una obra muy gráfica (colores planos, retoque fotográfico...) visualmente e incluso cuando se me rompía el grafite, yo no paraba de dibujar, ya que me pasé una semana entera pensando en cómo dibujar esa línea y terminar dibujándola en Photoshop”.

187 Em espanhol: La historia de Cuna de Cuervos se centra en la mujer con el lado derecho de la cara quemado y en el niño que se suicida luego de 5 días. Me di cuenta de que la tragedia de las historias de estos personajes (la violencia sufrida por la mujer e incluso la falta de amor en la infancia del niño) también está presente en los dibujos realizados por Dídac Plà. Como en el dibujo de los cuerpos de los personajes realizado con líneas más angulosas y, en algunos paisajes, con dibujos casi cubistas. ¿Puede comentar esto?

188 No original: “Dídac y yo nos conocimos en la Fundación Antonio Gala para jóvenes diseñadores y convivimos durante nueve meses en un espacio creativo. Desde el primer momento hubo mucha armonía en nuestra forma de trabajar y mucho entendimiento. No hay nada más sencillo que entenderse. Todo lo que podía imaginar, aumentaba al conectar con ella a un nivel muy íntimo, tanto ética como estéticamente”.

Kean, em ambos você também encontrará semelhanças e referências. A capa lembra um certo pintor vienense que passava pela minha cabeça. Mas há muitos mais, quase diria que não o desenhei sozinho (nossa tradução)¹⁸⁹.

Pergunta 03: Sobre a predominância dos diálogos entre essas duas personagens e as várias referências ao Dom Quixote de Cervantes em sua história. Podemos dizer que existe uma certa "ilusão de consciência" quixotesca que tanto Quixote quanto Sancho utilizaram em suas experiências tragicômicas? Principalmente quando os personagens estão sempre modificando suas histórias, aprimorando-as ou vice-versa... Vocês podem comentar livremente.¹⁹⁰

María: Sempre pensei que a coisa mais cruel que Cervantes podia fazer era devolver a sanidade a Alonso Quijano. Fala-se da “quixotização” de Sancho e da “sanchificação” de Dom Quixote no final da segunda parte. Alonso Quijano morre são, e isso é o pior que lhe poderia acontecer, por isso o próprio Sancho “quixotesco”, porque quer devolver a fantasia naquele último momento. Em nossa história, que é uma tragédia, o protagonista entende o poder da fantasia e acaba por escolhê-la. Não muda o destino fatal, mas pelo menos por uma vez escolhe, e escolhe o inventado (nossa tradução)¹⁹¹.

Dídac: Não li Dom Quixote. Sobre os diálogos e modificações das respectivas histórias dos protagonistas, posso comentar livremente que até me confundiram! Tive algumas dificuldades em seguir o fio condutor e às vezes não sabia em que época e forma estava cada personagem. Tive que ler várias vezes e periodicamente perguntar a Maria se tinha razão ou

189 No original: “Dibujé los personajes, el segundo plano y la ambientación en función de la sensación que me producía el texto asignado a cada panel. Por eso hay páginas en las que de una viñeta a otra cambias la línea y la técnica, y otras páginas que son más vivas. Que cada cómic tenga la apariencia de un collage, ayuda a unificar y justificar todo. Al dibujar como se me ocurrió, supongo que fui obteniendo referencias e inspiraciones que me formaron artísticamente y el cubismo es una de ellas. Me encanta la pintura de G. de Chirico y el arte de D. Mc Kean, en ambos encontrarás también similitudes y referencias. La portada recuerda a cierto pintor vienés que me rondaba por la cabeza. Pero hay muchos más, casi diría que no lo he dibujado yo solo”.

190 Em espanhol: Sobre el dominio de los diálogos entre estos dos personajes y las diversas referencias al Quijote de Cervantes en su historia. ¿Podemos decir que hay una cierta "ilusión de conciencia" quijotesca que tanto Quijote como Sancho utilizaron en sus experiencias tragicómicas? Especialmente cuando los personajes siempre están modificando sus historias, mejorándolas o viceversa... Ustedes pueden comentar libremente.

191 No original: “Siempre he pensado que lo más cruel que podía hacer Cervantes era devolverle la cordura a Alonso Quijano. Se habla de la "quijotización" de Sancho y de la "sanchificación" de Don Quijote al final de la segunda parte. Alonso Quijano muere cuerdo, y eso es lo peor que le podía pasar, por eso el propio Sancho "quijotesco", porque quiere devolver la fantasía en ese último momento. En nuestra historia, que es una tragedia, el protagonista comprende el poder de la fantasía y acaba eligiéndola. No cambia el destino fatal, pero al menos por una vez elige, y elige lo inventado”.

não em minha interpretação. Admito que sou um mau leitor e que me confundo muito quando leio (nossa tradução)¹⁹².

Pergunta 04: Essas constantes "mudanças" nas versões dos personagens das histórias criam uma certa instabilidade intrigante e curiosa para o leitor. Dá para entender que essas instabilidades também estão relacionadas às belas imagens quase cubistas do Plà? Cada um cria esse estado de instabilidade em sua própria linguagem (seja por meio da escrita ou por meio de imagens)? O que você pensa?¹⁹³

María: A memória é o menos confiável que existe. Se pudéssemos ver com nossos olhos as coisas que estimamos em nossa memória hoje, perceberíamos que as exageramos e idealizamos. O que lembramos, às vezes, não é tanto o que realmente aconteceu, mas o que contamos o que aconteceu. Os protagonistas fazem uma manipulação consciente dessa memória, querem deixar uma bela memória. Dídac entendeu perfeitamente a necessidade dos protagonistas de distorcerem essa realidade e a projetaram usando elementos de nossa própria memória, que estão disfarçados nas imagens sob as falas. Parece-me que a implicação emocional na imagem é transmitida, independentemente de não ser compreendida (nossa tradução)¹⁹⁴.

Dídac: Sem dúvida, o desenho muda de acordo com os personagens e as suas histórias. Levando em consideração que não há situações de ação ou mudança de localização dos personagens, já que basicamente eles estão falando um na frente do outro em uma sala, essas histórias são justamente aquelas que me permitem sair daquele quarto e desenhar diferentes paisagens e situações. É um diálogo contínuo, com suas anotações. Até senti a necessidade de inventar eu mesmo composições gráficas diante de tanto diálogo “tête-à-tête”

192 No original: “No he leído el Quijote. Sobre los diálogos y modificaciones de las respectivas historias de los protagonistas, puedo comentar libremente que ¡hasta me confundieron! He tenido algunas dificultades para seguir el hilo y a veces no sabía en qué época y forma estaba cada personaje. Tuve que leerlo varias veces y preguntar periódicamente a María si tenía razón o no en mi interpretación. Reconozco que soy un mal lector y que me confundo mucho cuando leo”.

193 Em espanhol: Estos constantes “cambios” en las versiones de los personajes de los relatos crean una cierta inestabilidad intrigante y curiosa para el lector. ¿Podemos entender que estas inestabilidades también están relacionadas con las bellas imágenes casi cubistas de Plà? ¿Cada una de estas imágenes crea este estado de inestabilidad en su propio lenguaje (ya sea mediante la escritura o las imágenes)? ¿Qué te parece?

194 No original: “La memoria es lo menos fiable que hay. Si pudiéramos ver con nuestros propios ojos las cosas que hoy atesoramos en nuestra memoria, nos daríamos cuenta de que las hemos exagerado e idealizado. Lo que recordamos, a veces, no es tanto lo que realmente pasó, sino lo que contamos que pasó. Los protagonistas hacen una manipulación consciente de esa memoria, quieren dejar un bonito recuerdo. Dídac entendió perfectamente la necesidad de los protagonistas de distorsionar esta realidad y la proyectaron utilizando elementos de nuestra propia memoria, que se disfrazan en las imágenes bajo los diálogos. Me parece que la implicación emocional en la imagen se transmite, independientemente de que no se entienda”.

e da “quietude”. Por exemplo, em um quadrinho ela passa da ponta da cama e pula para dar um abraço no menino e quebra o requadro que os separa (nossa tradução)¹⁹⁵.

Pergunta 05: O predomínio da cor preta, entre ocre e misturas com outras cores, também pode estar relacionado à escrita forte e ao caráter trágico desses personagens?¹⁹⁶

María: Acho que ele [Dídac] teria que responder melhor a isso, mas acho que é uma combinação que acompanha e que, de fato, quando o texto muda, [o desenho] também muda (nossa tradução)¹⁹⁷.

Dídac: As cores são sensações, são utilizadas constantemente em todas as artes, o seu significado, como se complementam e são utilizadas para criar atmosfera, etc. Mas além de estar ligada a sentimentos e emoções, as cores são utilizadas para criar composições gráficas, e a história em quadrinhos tem muito do design gráfico, embora possa não parecer.

Quando li a história de Berço de Corvos, para fazer a capa do livro *Realidades de humo*, criei a personagem dela e aí a paleta já era essa. O ruivo dos cabelos, a linha dura da ponta, o branco da pele e o ocre, que unificam tudo, para os fundos. A história de *Berço de corvos* cheira a essas cores para mim (nossa tradução)¹⁹⁸.

195 No original: “Indudablemente el diseño varía según los personajes y sus historias. Teniendo en cuenta que no hay situaciones de acción ni cambios de ubicación de los personajes, ya que básicamente están hablando uno frente al otro en una habitación, estas historias son precisamente las que me permiten salir de esa habitación y dibujar diferentes paisajes y situaciones. Es un diálogo continuo, con sus notas. Incluso he sentido la necesidad de inventarme composiciones gráficas ante tanto diálogo de tú a tú y la "quietud". Por ejemplo, en una viñeta pasa de estar de pie al final de la cama y salta para dar un abrazo al chico y rompe el dibujo que los separa”.

196 Em espanhol: ¿El predominio del color negro, entre el ocre y las mezclas con otros colores, puede relacionarse también con la fuerte escritura y el carácter trágico de estos personajes?

197 No original: “Creo que él [Dídac] tendría que responder mejor a eso, pero creo que es una combinación que va con él y, de hecho, cuando el texto cambia, también cambia”.

198 No original: “Storytelling with pictures existed as early as pre-history, when tales of the hunt were documented in cave-paintings. [...] In fact, before literacy extended beyond the privileged classes, pictures were an effective way to communicate information [...]” (VERSACI, 2007, p. 7). Sobre o conceito de escritura: “a palavra portuguesa *escritura*, ‘maneira ou arte de se exprimir em uma obra literária’, ‘técnica ou método de expressão (em literatura, em música, em pintura)’, remete melhor ao sentido que se entende, na Filosofia da linguagem, por escritura *ante litteram*, melhor descrita, em Semiótica, como faculdade combinatória, *linguagem*, como diz Thomas Sebeok, retomando, por sua vez, Charles S. Peirce em referência ao ‘jogo do fantasiar’” (LUCIANO PONZIO, 2017, p. 20).

É pertinente também mencionar que, mesmo estando formalmente longe do programa de pós-graduação da Universidade de Brasília por exatos três anos, estes não nos afastaram da presente pesquisa, pois continuamos com leituras e reflexões, principalmente como integrante de dois grupos de pesquisa na área literária: Literatura e Cultura – Litcult, com o Prof. Dr. João Vianney na organização; e Literatura e Outras Artes – Literartes, com o Prof. Dr. Sidney Barbosa (orientador de doutorado) na organização.

O termo *imagética romanésca* foi criado a partir desta pesquisa. Apesar disso, nosso embasamento teórico principal partiu dos estudos da crítica dialógica sobre o conceito de romanescos (e tudo o que ele implica para o pensamento dialógico de uma obra de arte), e esteve sempre voltado para essas narrativas em imagens. A partir disso, todos os outros embasamentos teóricos para as HQs e RGs que se assemelhavam em comportamento de sua linguagem foram convergindo naturalmente para o que pretendemos demonstrar.

Não se cumpre como objetivo desta tese discorrer sobre o que Bakhtin chamou de metalinguística, caminho que levaria a uma pesquisa bem maior e infinitamente mais complexa. Para esta pesquisa aqui desenvolvida, entende-se que o termo *imagética romanesca* (aplicada, em princípio, somente aos romances gráficos aqui expostos) pode estar inserida dentro desse grande campo proposto pelo estudioso russo. Infelizmente, para os estudiosos das artes visuais, Bakhtin não chegou a desenvolver esse assunto, deixando-nos apenas rastros epistemológicos para serem descobertos.

No original: “Est-il pertinent de parler de littérature dans ce domaine ? Il serait légitime de répondre par l’affirmative dès lors que le langage de la bande dessinée se met au service de récits complexes non plus sur le modèle exclusif des standards de la culture populaire mais sur le modèle littéraire. Pour l’heure, la bande dessinée, pas plus que le roman graphique, ne relèvent des grands genres littéraires canoniques que sont le roman, la poésie et le théâtre, où la littérature est considérée comme constitutive. Cependant, force est de constater que sa présence dans le paysage de la création contemporaine conforte, comme l’énonce Pierre Fresnault-Deruelle, l’idée d’une « littérature » graphique propre au neuvième art.” (ALARY, 2018b, 8). Sobre a citação que Alary faz de Pierre Fresnault-Deruelle: Pierre Fresnault-Deruelle, *Images à mi-mots, bandes dessinées, dessins d’humour*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 5.

No original: “Comme moyen de communication, la bande dessinée est propice à de nouvelles interactions avec la société actuelle, et on le voit avec l’émergence depuis les années 1970 de thématiques sociales, géopolitiques, médicales ou intimistes par exemple. Comme média, elle participe d’un environnement transmédiatique. Comme art, le neuvième, elle fait son entrée dans l’histoire des arts et le marché de l’art. C’est dans ce contexte qu’a émergé l’appellation “roman graphique” qui fait à présent partie du paysage éditorial. Cette appellation renvoie à des réalités différentes selon les aires culturelles mais elle est tout de même le symptôme d’une évolution et d’un élargissement du champ de la bande dessinée qui sort de son périmètre assigné par un XXe siècle qui en avait fait une industrie du divertissement” (ALARY, 2018b, 1)

No original: “[...] es una empresa vana porque cualquier definición es transitoria y debe tomar en cuenta que es un fenómeno editorial en constante evolución”. (ALARY, 2018a, p. 28)

No original: “En la actualidad la expresión novela gráfica es de uso bastante común, aunque resulta objeto de muchos debates y polémica.” (ALARY, 2018a, p. 28) No original: “Los colores son sensaciones, se utilizan constantemente en todas las artes, su significado, cómo se complementan y se utilizan para crear atmósferas, etc. Pero además de estar vinculados a los sentimientos y las emociones, los colores sirven para crear composiciones gráficas, y el cómic tiene mucho de diseño gráfico, aunque no lo parezca.

Cuando leí la historia de Cuna de Cuervos, para hacer la portada del libro Realidades de humo, creé su personaje y ahí ya estaba la paleta. El pelirrojo del cabello, la línea dura de la punta, el blanco de la piel y el ocre, que lo unifica todo, para los segundos planos. La historia de Cuna de Cuervos me huele a esos colores”.