Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3263 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

SINDICALISMO, PIRATAS E CABELO CHANEL: LEITURAS DE RECICLAGEM CULTURAL EM OBRAS DE LAERTE

por

CLÁUDIO JOSÉ MENESES DE OLIVEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos

SALVADOR
2014

Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3263 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

SINDICALISMO, PIRATAS E CABELO CHANEL: LEITURAS DE RECICLAGEM CULTURAL EM OBRAS DE LAERTE

por

CLÁUDIO JOSÉ MENESES DE OLIVEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

SALVADOR
2014

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Oliveira, Cláudio José Meneses de.
Sindicalismo, piratas e cabelo chanel: leituras de reciclagem cultural em obras de Laerte. / Cláudio José Meneses de Oliveira - 2014.
277f. :il.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rosa Neves Ramos.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, 2014.

1. História em quadrinho. 2. Coutinho Laerte – 1951. 3. Cultura - Reciclagem. I. Ramos, Ana Rosa Neves. II. Universidade Federal da Bahia. III. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. IV. Título.

CLÁUDIO JOSÉ MENESES DE OLIVEIRA

SINDICALISMO, PIRATAS E CABELO CHANEL: LEITURAS DE RECICLAGEM CULTURAL EM OBRAS DE LAERTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, linha de pesquisa Documentos da Memória Cultural, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovado em 31 de julho de 2014.

Banca Examinadora

Ana Rosa Neves Ramos – Orientadora. _____
Doutoura em Literatura Comparada pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França.
Universidade Federal da Bahia.

Décio Torres Cruz. _____
Doutor em Literatura Comparada pela State University of New York, Estados Unidos.
Universidade Federal da Bahia.

Elizabeth Santos Ramos. _____
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Lícia Soares de Souza. _____
Doutora em Semiologia pela Université du Québec, Canadá.
Université du Québec à Montréal.

Paulo Eduardo Ramos. _____
Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal de São Paulo.

A

Frida e Wendy, que tornaram minha vida muito mais interessante.

AGRADECIMENTOS

A Flávia, minha esposa. Meus são os olhos que leem e as mãos que digitam, mas dela é o coração que me bate no peito. Sem sua inspiração, eu teria povoado estas páginas com palavras vazias. Obrigado, amor da minha vida, pelo apoio e pela paciência. Esta vitória também é sua.

A meus pais, Aristóteles e Nivalda, por me terem trazido até aqui e por estarem aqui para mim. A meus irmãos, Marcelo, Patrícia, Mônica e Magali, pelo apoio e compreensão nas ausências que esta tese requereu. Também a meus sobrinhos, Luiza, Rafael, Artur, Gabriel, Melissa e Nicolas. Titio despareceu por conta do Doutorado, mas agora terá mais tempo.

A minha orientadora, Ana Rosa Neves Ramos, pela lucidez e firmeza na condução e também por me apresentar a Walter Moser. Mas, acima de tudo, pela gentileza de me apoiar naquilo que transcende o dever, no suporte que um ser humano generoso presta àquele que dele necessita. Muitíssimo obrigado por tudo.

A meu amigo e sócio Miguel Dourado, pela cuidadosa revisão normativa e pela paciência de escutar alguém que só tinha um assunto para discutir. A Iracilda, pela ajuda com a ficha catalográfica, mesmo com prazo tão curto.

Aos amigos da Assembleia Legislativa, Valney, Laura, Willer, Ana Maria, Lígia, Flávio e Zete, pelo conforto quando o cansaço era grande e por compartilharem do meu entusiasmo nos acertos. À amiga e afilhada Tataitá, presente em todas as horas, sempre companheira, sempre incentivadora. A Adriana, Lui, Rogério e dona Jandira, novos e valiosos amigos. A Cristiane, Helena, Leide e Liliane, velhas e também valiosas amigas. Obrigado pela força!

À Profa. Rachel Lima, Coordenadora do PPGLitCult, pela compreensão e confiança, pela oportunidade de estar aqui.

À Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Concluí neste Programa meu Mestrado, retornei para o Doutorado e saio de cada experiência muito mais rico do que quando entrei. Meus sinceros agradecimentos.

The lines we draw are invitations to cross over and that crossing over, as any nomadic subject knows, constitutes who we are.

Judith Butler, 2004, p. 203

RESUMO

A presente tese se dedica a analisar como pode se manifestar a reciclagem cultural em obras do quadrinista Laerte. A fim de alcançar este resultado, foi realizada uma pesquisa de base diacrônica, de modo a investigar exemplos de produtos elaborados por Laerte ao longo de seus mais de 40 anos de carreira. Para efeitos desta pesquisa, considerou-se a obra do quadrinista como dividida em três fases: a primeira delas, envolvendo o período em que trabalhava para órgãos sindicais e para a grande imprensa, durante a ditadura militar brasileira, para o estudo da qual foram selecionados caricaturas, cartuns e charges; a segunda, compreendendo o momento em que desenvolveu um trabalho voltado mais à crítica de costumes e exploração da sexualidade, em conexão com o movimento estadunidense dos *underground comix*, após a reabertura democrática, em que foram selecionadas histórias em quadrinhos longas; a terceira, por fim, iniciando em meados da metade da primeira década do século XXI e seguindo até o presente, focalizando experimentações formais, questionamento da obrigatoriedade do humor para a tira e olhar gendrado, estudada a partir do gênero que foi o mais abundante sobre o qual se debruçou Laerte – as tiras. Foi também realizada nesta tese uma discussão sobre o conceito de histórias em quadrinhos. Dentre os vários teóricos consultados, pode-se citar Walter Moser (1993, 1995, 1999, 2000, 2001, 2007, 2009), Thierry Groensteen (2007, 2009, 2010a, 2010b, 2010c, 2011), Paulo Ramos (2005, 2006, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011, 2012a, 2012b, 2013a, 2013b) e Judith Butler (1990, 1993, 1996, 1997a, 1997b, 2002, 2004). Considerando a extensão do período de atividade pesquisado na obra de Laerte, os resultados encontrados variaram em casa fase. Na primeira, a investigação sobre reciclagem cultural não encontrou muitos exemplos nas publicações para imprensa sindical, talvez em função da forte polarização política que norteava a construção das imagens; contudo, nas charges para a grande imprensa estudadas, de orientação temática um pouco mais frouxa, foi verificado um número maior de manifestações de reciclagem cultural, voltadas, sobretudo, para a apropriação e discussão de símbolos imagéticos. Na segunda fase, foi encontrado maior teor de reciclagem da História, com posturas iconoclastas diante da ordem social estabelecida e do próprio status das histórias em quadrinhos do *mainstream*. Na terceira fase, por fim, há reciclagem cultural nas experimentações formais e de conteúdo, com as tiras livres, e discussão engajada de gênero, produzida num contexto em que Laerte se define como travesti e milita ativamente na ampliação da discussão de questões de gênero.

Palavras-chave: Reciclagem cultural. Histórias em quadrinhos. Laerte. Imprensa sindical. Grande imprensa. *Underground comix*. *Mainstream*. Tiras livres. Gênero. Travesti.

ABSTRACT

This thesis is devoted to analyze the way cultural recycling could be manifested in works made by the cartoonist Laerte. To achieve this result, a survey of diachronic basis was done, in order to investigate examples of products manufactured by Laerte over his 40-year career. For the purposes of this research, the work of the cartoonist was considered as divided into three phases: the first, involving the period in which he worked for trade union bodies and the mainstream press, during the Brazilian military dictatorship, which for the study were selected caricatures and cartoons; the second, comprising the moment in which he developed a work focused in the criticism of customs and the exploration of sexuality, in connection with the American underground comix movement, after redemocratization, where long stories in comics have been selected; the third, finally, starting in the mid-half of the first decade of this century and continuing until present, focusing on formal experimentation, questioning the obligation of humor for the strip and gendered look, studied from the genre that was the most abundant on which Laerte has work – the strips. This thesis includes also a discussion on the concept of comics. Among the various theorists consulted, Walter Moser (1993, 1995, 1999, 2000, 2001, 2007, 2009), Thierry Groensteen (2007, 2009, 2010a, 2010b, 2010c, 2011), Paulo Ramos (2005, 2006, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011, 2012a, 2012b, 2013th, 2013b) and Judith Butler (1990, 1993, 1996, 1997a, 1997b, 2002, 2004) can be mentioned. Considering the extent of the activity period researched in the work of Laerte, the results varied in every stage. At first, the research on cultural recycling did not find many examples in union publications to press, perhaps due to the strong political polarization that guided the construction of images; however, in the selected cartoons made for the mainstream media, with a little looser thematic orientation, a greater number of expressions of cultural recycling were found, geared especially to the appropriation and discussion of pictorial symbols. In the second phase, a higher level of History recycling was found, presenting iconoclastic attitudes on the established social order and the very status of the comics mainstream. Finally, in the third phase, there are cultural recycling in formal and contents experimentations, with *tiras livres* and the engaged gender discussion, produced in a context in which Laerte defines himself as a transvestite and actively militates in expanding the discussion of gender issues.

Keywords: Cultural recycling. Comics. Laerte. Union press. Mainstream press. Underground comix. Mainstream. *Tiras livres*. Genre. Transvestite.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Alguns elementos formais de uma história em quadrinhos	29
Figura 2	Vinhetas e requadros	29
Figura 3	Repetição de vinhetas	31
Figura 4	Condensação e decomposição	33
Figura 5	Vinheta “à moda Ocidental”	35
Figura 6	Vinheta “à moda Oriental”	35
Figura 7	Deus, o diabo e o paraíso	37
Figura 8	Tempo	38
Figura 9	História em quadrinhos abstrata	46
Figura 10	*Le Cadavre Exquis*	62
Figura 11	O espaço pessoal	72
Figura 12	Futebol	73
Figura 13	Banho de sol	73
Figura 14	Compras	74
Figura 15	Servindo a refeição	75
Figura 16	Trabalhadora	76
Figura 17	Trabalhador urbano uniformizado	77
Figura 18	Trabalhadores rurais 1	78
Figura 19	Trabalhadores rurais 2	78
Figura 20	Trabalhador e relógio de ponto	78
Figura 21	Excesso de funções	80
Figura 22	Homem vitruviano	81
Figura 23	Ambiente infernal	82
Figura 24	Ratoeira	83
Figura 25	A automação e as demissões	84
Figura 26	A ameaça do desemprego	84
Figura 27	Greve	85
Figura 28	Braços cruzados	86
Figura 29	Greve e família	86
Figura 30	Arrocho salarial *versus* inflação	87
Figura 31	Orçamento doméstico	88

Figura 32	Inflação	88
Figura 33	Dívida externa	89
Figura 34	Zé-Tou-na-Minha	91
Figura 35	João Ferrador	91
Figura 36	Culpa e acomodação 1	94
Figura 37	Culpa e acomodação 2	94
Figura 38	Carroças	97
Figura 39	As “Tábuas da Lei”	99
Figura 40	Náufragos políticos	100
Figura 41	A insustentável leveza do imposto de renda	102
Figura 42	Versão de **A criação de Adão**	103
Figura 43	**A criação de Adão**	104
Figura 44	A prioridade do futebol	106
Figura 45	Narrador	121
Figura 46	Busto de Tupã	122
Figura 47	Apolo	124
Figura 48	Atriz de teatro	125
Figura 49	Baile dos mascarados	126
Figura 50	Fogos Caramuru	126
Figura 51	Igreja Católica e São Jorge	128
Figura 52	Encantamento	129
Figura 53	Origem do Fantasma	133
Figura 54	O narrador Guran	134
Figura 55	Guran na versão de Lee Falk	135
Figura 56	O Fantasma vai à cidade	136
Figura 57	O narrador Guran	137
Figura 58	Cortejada pelos Piratas	138
Figura 59	Dançando com os Piratas	138
Figura 60	O Fantasma encontra os Piratas	140
Figura 61	O Fantasma mata o Capitão	143
Figura 62	O Fantasma de Lee Falk desarma um inimigo	143
Figura 63	O Capitão encontra o Primeiro Fantasma	144
Figura 64	Não existe morte depois da morte	144

Figura 65	As primeiras palavras de Diana	145
Figura 66	Diana desmaia	146
Figura 67	Império dos sentidos	147
Figura 68	Perdendo o equilíbrio	149
Figura 69	A vitória do Capitão	150
Figura 70	A vitória do Capitão	151
Figura 71	O fim de Guran	152
Figura 72	A liberação de Diana	153
Figura 73	“Sou bi”	155
Figura 74	Laerte	156
Figura 75	Eu da enunciação	161
Figura 76	O monstro do mar revolto	164
Figura 77	Aventura submarina	165
Figura 78	Medo de polvos	170
Figura 79	Desenho	171
Figura 80	Código de guerra I	172
Figura 81	Código de guerra II	172
Figura 82	Foto de Laerte ao piano	174
Figura 83	Preferências musicais	174
Figura 84	Mulheres	175
Figura 85	Crianças fardadas	176
Figura 86	Prefácio	177
Figura 87	Anúncio de sapatos	179
Figura 88	Notícias de celebridades	180
Figura 89	Nostalgia de terceiro nível	182
Figura 90	Gatos	188
Figura 91	Pernas	190
Figura 92	Espaço e cor	191
Figura 93	Narval Comix	194
Figura 94	O minotauro	197
Figura 95	Judith Butler e a teoria queer	202
Figura 96	Banner de convocação pública para a primeira sessão da Comissão Extraordinária! de Direitos Humanos e Minorias	205

Figura 97 “Eu, travesti – parte 1” 206
Figura 98 “Rebolo e Fabiel 15” 207
Figura 99 Los 3 Amigos 209
Figura 100 Overman 211
Figura 101 Piratas do Tietê travestidos 212
Figura 102 “Silicone blues” 213
Figura 103 “Overture” 214
Figura 104 “Et cum spiritu tuo” 216
Figura 105 “Rebolo e Fabiel 6” 216
Figura 106 “Pregações” 218
Figura 107 Milhafre 221
Figura 108 Cabayba rejeita Djalma 222
Figura 109 A bruxa Sigfrida 224
Figura 110 O velório de Aurélia 224
Figura 111 Surge Muchacha 226
Figura 112 Cabayba se apaixona por Muchacha 226
Figura 113 Muchacha na TV 227
Figura 114 Encontro com Cabayba 228
Figura 115 Cabayba vestindo *lingerie* 229
Figura 116 Capitão travestido 236
Figura 117 Capa de **Muchacha** 237
Figura 118 O julgamento do Morcego Frederico 241
Figura 119 O julgamento de Cabayba 242

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema
Abrat	Associação Brasileira de Transgêner@s
ACT UP	AIDS Coalition to Unleash Power
BCC	Brazilian Crossdresser Club
BD	Banda Desenhada
CMAA	Comics Magazine Association of America
CNBDI	Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image
EBAL	Editora Brasil América Ltda
ECA	Escola de Comunicação e Arte
EUA	Estados Unidos da América
FMI	Fundo Monetário Internacional
HQ	História em Quadrinhos
INEP	Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos
LGBTTT	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPPDA	Motion Picture Producers and Distributors Association
ONU	Organização das Nações Unidas
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDS	Partido Democrático Social
PL	Poeticidade Libertária
PNBE	Programa Nacional Biblioteca na Escola
RGE	Rio Gráfica e Editora
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 16

2 JOGANDO *LE CADAVRE EXQUIS*: A DIFÍCIL ARTE DE CONCEITUAR A HISTÓRIA EM QUADRINHOS 23

2.1 FÁCIL DE RECONHECER, DIFÍCIL DE EXPLICAR 28

2.2 LUZES, CÂMARA, VINHETA: PONTOS DE CONTATO E DE DISSONÂNCIA ENTRE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E CINEMA 30

2.3 QUADRINHOS E COMUNICAÇÃO DE MASSA: DILEMAS DE DISSEMINAÇÃO 42

2.4 CONCEITO OU METÁFORA? EM BUSCA DO ESPECÍFICO EM HISTÓRIAS EM QUADRINHOS 44

2.4.1 A "definição impossível" 59

3 DO PIQUETE AO PACOTE: ENTRE A CAUSA OPERÁRIA E A GRANDE IMPRENSA 66

3.1 ANOS REBELDES 70

3.1.1 Delimitando os espaços sociais 71

3.1.2 Quem trabalha, batalha: um chamado às armas 77

3.1.3 Uma fábrica chamada Brasil 87

3.1.4 Outras contribuições 90

3.2 O OUTRO LADO DA COISA: PODER E SEXO 93

3.2.1 Política, políticos e reciclagem cultural 96

3.2.2 Outras produções 105

4 SABRES NO PICADEIRO: A PASSAGEM DE LAERTE PELA CIRCO 108

4.1 DO *UNDERGROUND* AO UDIGRUDI 108

4.1.1 Quadrinhos e (auto)censura: o Comics Code 109

4.1.2 Os *underground comix* 111

4.1.3 Quadrinhos no Brasil: o udigrudi e a Circo 114

4.2 NAVEGANDO PELO TIETÊ: A MULTIRREFERENCIALIDADE DO UNIVERSO DOS PIRATAS 118

4.2.1 Representações do sagrado em "O jacaré do Tietê" 120

4.2.2 Quando quadrinhos ressignificam quadrinhos: um olhar sobre o

Fantasma..... 131

5 MEMÓRIAS E INQUIETAÇÕES: RECORDAÇÕES, GÊNEROS E OUTRAS DISCUSSÕES..... 154

5.1 METAMORFOSES..... 154

5.2 DO DESENHAR COMO FALAR DE SI..... 157

5.2.1 Do falar de si como desenhar..... 157

5.2.2 Do falar de si não só como desenhar..... 170

5.3 NAS CURVAS DO LABIRINTO..... 184

5.3.1 Muitos fios e uma Ariadne em processo..... 188

5.4 HISTÓRIA EM QUADRINHOS, GÊNERO E TRAVESTILIDADE: MOVIMENTOS DE UM QUADRINISTA EM TRÂNSITO..... 198

5.4.1 A outra face do minotauro..... 206

5.4.2 De Hugo a Muriel..... 209

5.4.3 Cha cha muchacha..... 219

5.4.4 Vasculhando o armário: reciclagem cultural e gênero em obras de Laerte..... 244

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 248

REFERÊNCIAS..... 256

1 INTRODUÇÃO

No dia 1º de maio de 2012 a casa do quadrinista Laerte Coutinho, em São Paulo, capital, foi assaltada. Dentre os itens subtraídos estava um HD externo no qual constava, dentre outras produções, tudo o que ele havia desenhado desde 2000. Em uma entrevista dada no ano seguinte, Laerte noticiou as consequências da ação criminosa:

> Eram obras já publicadas – falei isso várias vezes. Trabalhos digitalizados, organizados em pastas. Alguns deles eu consegui recuperar em CDs ainda legíveis. Outros podem ser conseguidos em cópias, com os clientes para quem foram fornecidos – neste caso, com alguma perda de definição (em geral arquivo com resolução maior). A dificuldade é que naquele HD (que foi recuperado, mas totalmente "mexido", sem nada do que tinha arquivado) estava a própria noção do total do meu acervo digital – isto é, nem consigo ter uma ideia clara do que foi perdido, uma vez que conferir tudo o que desenhei e foi publicado desde que tenho computador (meados dos anos 90) é um trabalho quase impossível, pra mim. Redigitalizá-los, também, é bem difícil – em muitos deles, a parte desenhada em papel é só um ponto de partida para uma arte-final em photoshop. (LAERTE[1], 2013a, p. 4-5).

Boa parte da obra recente do quadrinista, como se pode perceber, está perdida ou dispersa, dificultando consideravelmente uma pesquisa sistemática. Incidentes lamentáveis como este, longe de serem casos isolados, ilustram a fragilidade dos acervos de histórias em quadrinhos no Brasil. A disseminação digital, inclusive com os polêmicos escaneamentos (também conhecidos como *scans*) aliados às gibitecas que timidamente surgem no país, têm auxiliado na disponibilização das obras de muitos quadrinistas, mas é ainda um trabalho incipiente que carece de abordagem mais metódica. Neste contexto, a pesquisa científica tem muito a contribuir para a visibilidade e dizibilidade deste objeto que, ao longo do século XXI, tem sido escolhido por mais e mais pesquisadores.

Laerte, voltando a ele, é um dos mais prolíficos quadrinistas brasileiros em atividade, com uma carreira de mais de quatro décadas. Sobre ele começa a recair o olhar acadêmico, não propriamente em função do volume de sua produção, mas levando em consideração as temáticas e abordagens que propôs e vem propondo, ao longo dos anos. Durante a ditadura militar, Laerte viveu a militância no Partido Comunista Brasileiro (PCB), gerando charges, cartuns e caricaturas para os metalúrgicos do ABC[2], no crítico período dos anos 80 do século passado, ao mesmo tempo que produzia para órgãos da grande imprensa, como a **Gazeta**

[1] Em algumas fichas catalográficas de obras, o autor aparece como Laerte Coutinho; noutras, apenas como Laerte. Para simplificar, será padronizado o nome artístico na construção de referências e citações.

[2] A sigla se refere a quatro cidades: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema. Na região do ABC se desenvolveu um grande polo da indústria automobilística.

Mercantil. Publicou, na reabertura democrática, personagens satíricos como os Piratas do Tietê, Overman, Hugo e outros, com os quais se consagrou no campo das histórias em quadrinhos. Na atualidade, em que se traveste, participa ativamente do debate sobre gêneros, inclusive com suas obras. Trata-se de um artista de muitas facetas a serem exploradas, e é pensando justamente em mergulhar neste rico universo que esta tese vai ao encontro da obra de Laerte, buscando contribuir com este estudo.

Coligir e investigar uma produção tão extensa, da qual nem mesmo o próprio Laerte, como se viu, tem a exata dimensão, seria tarefa hercúlea. Hercúlea e contraproducente, já que superaria os limites desta tese e obstaculizaria, por seu próprio volume, qualquer análise, salvo, quiçá, de fundo estatístico. Ao mesmo tempo, um recorte, necessário que se torna, deve evitar o risco de se arrogar a produzir categorias definitivas para a obra do quadrinista, acolhendo o *status* daquilo que é, uma leitura possível feita a partir de textos selecionados de Laerte.

Decidido o parâmetro da construção de um recorte, foi preciso orientar esta delimitação de tema em torno de um problema, assim formulado: "De que forma o conceito de reciclagem cultural se manifesta em obras do quadrinista Laerte?". Como resposta provisória ao problema, por sua vez, foi elaborada a seguinte hipótese: "Num *corpus* composto por obras de Laerte, selecionadas dentre vários momentos de sua carreira, é possível reconhecer o conceito de reciclagem cultural pela apropriação e deslocamento de sentido de outros produtos culturais com os quais dialoga, porém sem total apagamento do sentido original, que permanece disponível.".

Portanto, o operador discursivo que fornece o fio condutor para esta tese é o da reciclagem cultural. Plasmado pelo teórico canadense Walter Moser, o conceito pareceu adequado para a análise, como será demonstrado nos capítulos que se seguem. A presente tese muito deve a este pensador, a cujos escritos consultados (MOSER, 1993, 1995, 1999, 2000, 2001, 2007, 2009) este trabalho presta sincero tributo. A perspectiva multidisciplinar desta pesquisa também se beneficiou, para a abordagem teórica das histórias em quadrinhos, presente por todo o trabalho, dentre outros, de textos de Thierry Groensteen (2007, 2009, 2010a, 2010b, 2010c, 2011), Paulo Ramos (2005, 2006, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011, 2012a, 2012b, 2013a, 2013b) e Ann Miller e Murray Pratt (2004). Por sinal, a procura por referencial mais atualizado, sobretudo para a pesquisa sobre as histórias em quadrinhos, acabou por levar a que boa parte da sustentação desta tese viesse a ser buscada em literatura técnica produzida em idiomas estrangeiros, a saber, inglês, espanhol e francês. Quando foi necessário compor argumentação com o uso de citações diretas, nestes casos, optou-se por

apresentar, no corpo do texto, as traduções feitas pelo doutorando, no intuito de facilitar a fluência da leitura, comparecendo os excertos em sua língua original sob a forma de notas de rodapé.

Além das fontes teóricas da pesquisa, todavia, foi necessário definir a seleção do *corpus* das obras de Laerte, como já foi dito. Para este trabalho foram escolhidas produções do quadrinista existentes em **Status humor** ([1978]), **O tamanho da coisa** (1985), **Ilustração sindical** (1989), **Piratas do Tietê**: a saga completa, volume 1 (2007b) e volume 2 (2007d), **Laertevisão**: coisas que não esqueci (2007c), **Muchacha** (2010c) e quadrinhos retirados dos *blogs* **Manual do Minotauro** e **Muriel total**, às quais se somaram, eventualmente, obras de Laerte obtidas em outras fontes, quando necessário e, em pouquíssimos casos, histórias em quadrinhos desenhadas por outros quadrinistas.

Tendo sido delimitado o *corpus*, o passo seguinte foi elaborar uma tipologia que justificasse a disposição das obras de Laerte em categorias que pudessem ser analisadas como conjunto. E, não é excessivo repetir, mantendo no horizonte a baliza de que, como todo exercício taxonômico, a tipologia aqui concebida não será menos do que arbitrária, inapta a qualquer expectativa de palavra final sobre o assunto. O problema acabou por se revelar uma oportunidade para construir uma divisão que contemplasse tanto o aspecto formal quanto o conteúdo das obras.

Após análise minuciosa, verificou-se que seria possível definir, para efeitos desta tese, a obra de Laerte em três fases: a primeira, durante o período da ditadura militar brasileira, com produção engajada convivendo com trabalhos feitos para a grande imprensa, de meados de 1978 a 1985; a segunda, após a reabertura democrática, marcada pela crítica de costumes e comicidade, por vezes escrachada, de 1985 até meados da primeira década do século XXI; e a terceira, com vertentes experimentais e forte presença de olhar gendrado, da primeira década do século atual até a atualidade.

A divisão cronológica definiu o viés diacrônico da pesquisa, mas permitiu também uma incursão formal na obra de Laerte; afinal, mesmo não havendo perfeita sobreposição, a investigação revelou que certos produtos quadrinísticos, conquanto não fossem exclusivamente encontrados nesta ou naquela fase, foram concebidos, majoritariamente, em determinados períodos, relacionáveis às fases caracterizadas nesta tese. Assim, a grande maioria das charges e cartuns do acervo de Laerte foi gestada durante o que foi aqui entendido como primeira fase; as histórias em quadrinhos mais longas, de mais de uma página, por sua vez, são encontradas com muito maior frequência da segunda fase; e, por fim, as tiras, embora sejam a espécie de trabalho mais frequente do quadrinista, permeando toda a sua carreira,

vieram a ser quase que a exclusividade da fase atual, sofrendo intervenções formais e de conteúdo inusitadas que justificam a vinculação de seu estudo a este momento.

Tal divisão é antes conveniente do que perfeita. Como foi dito, Laerte produziu, sobretudo, tiras, ao longo de sua trajetória e, por conta desta classificação, determinados personagens que se tornaram célebres, como Gato e Gata, Zelador, Grafiteiro, Suriá e outros, apenas publicados sob a forma de tiras, não foram analisados, por terem sua existência vinculada à segunda fase. Outros produtos, como a grande quantidade de ilustrações feitas por Laerte para acompanhar textos linguísticos de outros autores, sobretudo livros infantis, foram descartados, dado o alto grau percebido de dependência das imagens às estratégias narrativas literárias, na maioria dos casos. Ademais, convém ressaltar que trabalhar com histórias em quadrinhos atuais de um autor que ainda produz significa perseguir um objeto em movimento, o que pode ocasionar surpresas. Uma situação exemplar pode ser encontrada na volta de Laerte à produção de charges em fevereiro de 2014, atividade que havia sido abandonada desde a década de 1980. Outro exemplo interessante é a realização da história em quadrinhos mais longa já gestada pelo quadrinista, **Vizinhos**, em 2013. Estas aparentes discrepâncias, contudo, apenas demonstram quão vãs são as tentativas de totalização que buscam reduzir a produção de um autor à linearidade, reconstituindo, retroativamente, sua obra, de modo a estabelecer nexos de causalidade que descaracterizem as descontinuidades imanentes a todo discurso (FOUCAULT, 2009a).

Após a caracterização da tipologia, foi possível elaborar um sumário, sistematizando a distribuição dos conteúdos em quatro capítulos, a saber:

a) o primeiro capítulo foi dedicado a uma investigação teórica sobre o conceito de histórias em quadrinhos. Inicialmente, foi proposta uma abordagem histórica em que foram confrontadas duas das grandes tradições de estudos sobre quadrinhos, a anglo--saxônica e a franco-belga. A seguir, a fim de melhor compreender em que consistiria a especificidade das histórias em quadrinhos, buscou-se cotejá-las a outro meio de comunicação de massa que a literatura especializada considera como tecnicamente próximo, o cinema. Finda a comparação, foram avaliadas definições de histórias em quadrinhos engendradas por teóricos, de modo a verificar que características foram abraçadas ou rejeitadas por cada um e a que propósitos tais acolhimentos e exclusões poderiam, porventura, estar alinhados. Por fim, foi discutida a viabilidade, ou mesmo a oportunidade, de escolha ou elaboração de um conceito para as histórias em quadrinhos. Neste debate, foram instrumentais os teóricos Anselmo (1975), McCloud

(1994, 2006), Eisner (1995a, 1995b, 2005), Cirne (2000), Moser (2001), Santos (2002), García Canclini (2005, 2006, 2007, 2008, 2010) e Miller (2007), sobretudo;

b) em sequência, no segundo capítulo, foi iniciada a análise do objeto propriamente dito. A primeira obra a ser perscrutada foi **Ilustração sindical** (1989). Trata-se de uma coletânea, colocada por Laerte em domínio público, que se apresenta como representativa da produção de Laerte para a imprensa sindical. São centenas de imagens, entre caricaturas, cartuns, charges e até algumas tiras, voltadas para a mesma temática, os interesses dos trabalhadores. Aqui é importante ressaltar que, mesmo que haja ilustrações sujeitas, na produção de sentido, à ação dos textos linguísticos das matérias que as acompanharam, há uma estratégia maior que perpassa a construção imagética, intimamente relacionada ao contexto histórico original de produção. É preciso lembrar que foi a época polarizada da ditadura militar brasileira, do pensamento dicotômico, que, de certa maneira, se reflete nas obras. Isto sem falar na importância que esta atuação teve na formação profissional de Laerte, o que justificou a presença de **Ilustração sindical** entre os textos analisados, em vez de ser descartado, como ocorrera com as ilustrações engendradas para livros infantis. A produção para a imprensa sindical teve seu contraponto avaliado na análise de **O tamanho da coisa** (1985), que reúne charges desenhadas por Laerte para a grande imprensa, paralelamente às imagens que compõem **Ilustração sindical**. Fechando o capítulo, vem a análise de uma obra oriunda de outra coletânea não engajada, **Status humor** ([1978]). Para a análise do material produzido para os sindicatos, foi fundamental a leitura de Trópia (2009) e Paranhos (2011). Para a investigação da reciclagem cultural em obras publicadas na grande imprensa, foram cruciais as argumentações desenvolvidas por Moser (2000, 2007) e Bernd (2009);

c) o terceiro capítulo foi dedicado a duas histórias longas estreladas pelos Piratas do Tietê, talvez os mais emblemáticos personagens de Laerte. Antes das histórias em quadrinhos, porém, foi apresentado um panorama histórico no qual foram situados os mecanismos de controle dos quadrinhos que culminaram no Comics Code, bem como a reação à repressão representada pelos *underground comix*, ambos fenômenos estadunidenses, e a forma como estes vieram a se relacionar, no Brasil, ao movimento udigrudi e à criação da Editora Circo, após o fim do regime militar. Após esta exposição, foi analisada a história "O jacaré do tietê", publicada em **Piratas do Tietê**: a saga completa, volume 1 (2007b), tomando como parâmetro para a leitura de reciclagem cultural as formas como o sagrado se manifestam nesta narrativa. Já a

segunda história, “Vozes da selva”, publicada em **Piratas do Tietê**: a saga completa, volume 2 (2007d), se divide em três partes e critica um personagem tradicional dos quadrinhos, o Fantasma, criado por Lee Falk em 1936. A inserção do Fantasma no universo amoral dos Piratas do Tietê dá o tom da análise efetuada, em que sexualidade e relação dominante-subalterno são exploradas. A fração do capítulo voltada para o panorama histórico se valeu, dentre outros, das abordagens de Nadilson Silva (2002), Duncan e Smith (2009), Nyberg (2009, 2011), Santos (2011) e García (2012). Para discutir a reciclagem cultural e a construção das histórias em quadrinhos longas dos Piratas do Tietê, esta tese convocou Butler (1993, 2002), Moser (1993, 2007), De Grandis (2004), Selma Oliveira (2007), Barthes (2009b) e Orlandi (2013);

d) ao fim e ao cabo, o quarto capítulo, voltado às tiras, foi o de maior extensão. Esta seção compreendeu a fase atual da produção de Laerte, em que o grau de experimentação formal e de conteúdo é mais evidente. Inicialmente, a análise buscou discorrer sobre o livro **Laertevisão**: coisas que não esqueci (2007c), uma compilação de tiras originalmente publicadas no jornal **Folha de São Paulo** que mescla histórias associadas à infância de Laerte e à presença da televisão. Na ocasião, foi posta em questão a possibilidade de existência de um quadrinho autobiográfico, com base em fundamentos de Baetens (2004), Miller e Pratt (2004), Lejeune (2008), Beaty (2009) e Reggiani (2012), dentre outros. Também o quadrinho em suporte digital e a emergência dos *blogs* como espaço de exposição na internet foram abordados neste capítulo. O debate abriu caminho para que se pudesse falar sobre algumas tiras extraídas do **Manual do minotauro** e a maneira peculiar como o sentido é construído, bem como o uso dos elementos formais, num patamar diferenciado daquele que até então Laerte trabalhara. Nesta etapa do debate, a tese dialogou fundamentalmente com textos de Ramos (2009b, 2010b, 2011, 2013b). A seção seguinte destacou a militância do quadrinista no campo da travestilidade. Considerando que a história de vida do autor é um dado que faz parte do contexto da obra, informações biográficas foram coligidas de modo a situar o engajamento de Laerte em questões de gênero. A partir desta apresentação, voltou à cena, em algumas tiras, o **Manual do minotauro**. A seguir, foram expostos alguns produtos desenhados por Laerte em que a temática do travesti fora tratada, em comparação com o que fora posteriormente forjado no *blog* **Muriel Total**. A discussão de gênero se assentou em texto de Sedgwick (2007), secundariamente, e, em primeira instância, a pressupostos defendidos por Butler (1990, 1993, 1996, 1997a, 1997b, 2002, 2004), tais quais performatividade,

heteronormatividade, melancolia heterossexual e agência. A aplicação de tais princípios, além de seu uso nas obras citadas, foi também investigada em **Muchacha** (2010c). Quanto à reciclagem cultural, procurou-se investigar sua pertinência quanto aos aspectos formais e temáticos nas tiras selecionadas, tomando como referencial, sobretudo, Moser (1993), Klucinskas e Moser (2004) e Bernd (2009).

Como se pôde verificar, a obra de Laerte é realmente diversificada e demanda um aparato teórico amplo, a fim de dar conta dos formatos e abordagens apresentados pelo quadrinista. Por vezes, em função da variedade e da forma como os produtos de Laerte vêm a se articular com o contexto em que foram gerados, foi necessário recorrer, em cada capítulo, a literatura técnica especializada que não comparece em análises feitas a obras de outras fases do quadrinista. Há que considerar, neste ponto, que, se cada fase da tipologia sugerida foi avaliada da perspectiva de um gênero diferente de histórias em quadrinhos, é razoável supor que as fontes buscadas sofram também alguma modificação. Ademais, todo o trabalho é perpassado pelo operador discursivo selecionado, a reciclagem cultural, funcionando como a agulha que atravessa as peças de tecido não para costurar a unidade, mas para coser o diverso numa trama reconhecível, urdida em semelhanças e dessemelhanças por meio deste viés.

2 JOGANDO *LE CADAVRE EXQUIS*: A DIFÍCIL ARTE DE CONCEITUAR A HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Em seu livro **A globalização imaginada** (2007), Néstor García Canclini observa que os teóricos divergem enormemente quanto à datação inicial do processo da globalização:

> Sobre a data em que a globalização teria começado, vários autores a localizam no século XVI, no início da expansão capitalista e da modernidade ocidental (Chesnaux, 1989; Wallerstein, 1989). Outros datam a origem em meados do século XX, quando as inovações tecnológicas e comunicacionais articulam os mercados em escala mundial. Essa conjunção de mudanças tecnológicas e mercantis só ganha contornos globais quando se estabelecem mercados planetários nas comunicações e na circulação do dinheiro, e se consolida com o desaparecimento da URSS e o esgotamento da divisão bipolar do mundo [...]. (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 41).

García Canclini postula que a disparidade registrada é tributária, diretamente, da forma como a globalização é conceituada. Assim, compreender o nascimento do fenômeno como vinculado às Grandes Navegações pressupõe uma abordagem econômica, ao passo que situá-lo num momento mais recente da História "[...] dá mais peso a suas dimensões políticas, culturais e comunicacionais." (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 41).

A questão da origem das histórias em quadrinhos (HQ) é objeto de polêmica semelhante. Não raro, trabalhos que se propõem a historiar as HQ procuram identificá-las como parte de uma tradição de produtos imagéticos que pode recuar às pinturas de caverna paleolíticas (PATATI; BRAGA, 2006; QUELLA-GUYOT, 1994), a pinturas medievais (SILVA, Fabio, 2010) e a ilustrações e charges europeias do século XVIII (SANTOS, 2002). Alguns teóricos chegam a diretamente qualificar como histórias em quadrinhos objetos tais quais um manuscrito pré-colombiano: "São histórias em quadrinhos? Você pode **apostar**! Nós podemos mesmo **ler** alguns!" [3] (McCLOUD, 1994, p. 10, grifos do autor).

Construir uma cronologia das histórias em quadrinhos tomando como precursoras certas manifestações, como pinturas rupestres e medievais, códices ameríndios e ilustrações oitocentistas pode ser um recurso meramente ilustrativo, uma tentativa de alcançar um público-leitor mais amplo. Lançar mão de tal artifício, contudo, também contribui para que os quadrinhos busquem legitimação como objeto de estudo na autoridade da História. Assim, as HQ beberiam da longevidade da espécie humana e se tornariam, como gênero, mais robustas, alicerçadas por um mito de fundação que remonta ao Paleolítico e prossegue. Conquanto, historicamente, a estratégia de amealhar prestígio pela antiguidade não seja incomum quando

[3] Is it comics? You **bet** it is! We can even **read** some!

se deseja consolidar uma posição (SCHWARCZ, 1993), é preciso salientar que os produtos culturais com os quais se costuma tentar alinhar cronologicamente as HQ em sua evolução têm em comum outra característica: todos os citados, da pintura de caverna às ilustrações dos 1800, gozam do estatuto social de *arte*. Esta perspectiva está no cerne da grande polarização estabelecida como marco inicial para a criação das histórias em quadrinhos.

Teóricos como Benoît Peeters (1993), Didier Quella-Guyot (1994), Jean-Paul Gabilliet (2010) e Thierry Groensteen (2010c) consideram como marco inicial dos quadrinhos as *histoires em estampes* produzidas pelo suíço Rodolphe Töpffer na primeira metade do século XIX. Em 1830, Töpffer (1766-1847) "[...] 'inventa' o que viriam a ser as histórias em quadrinhos [...]"[4] (GROENSTEEN, 2007, p. 13), uma sequência de litogravuras com legendas. David Kunzle (2009) observa que o suíço, em sua obra **Essai de physiognomonie**, publicada em 1845, discute princípios de estética, defendendo ideias que dialogam com as de Baudelaire, como o princípio de que a arte, embora socialmente dada, tem suas próprias leis, independentes daquelas da natureza. Neste tratado, Töpffer "[...] estabelece a importância cardeal das expressões faciais para a *arte* das histórias em quadrinhos [...]"[5] (GROENSTEEN, 2010c, p. 216, grifo nosso). Há até uma contrapartida à *flânerie*, representada, no pensamento töpfferiano como um "[...] zigue-zague casual da mente."[6] (KUNZLE, 2009, p. 17).

Já para outros pesquisadores, como Coulton Waugh (1991), Scott McCloud (1994), Jens Balzer (2010) e Aaron Meskin e Roy Cook (2012), a origem das histórias em quadrinhos estaria na primeira aparição, em 1895, da tira[7] (*comic strip*) The Hogan's Alley, mais tarde conhecida como The Yellow Kid. Uma criação do norte-americano Richard Felton Outcault (1863-1928), a série foi disputada por dois dos maiores jornais estadunidenses da época, o **New York World**, de Joseph Pulitzer, e o **New York Journal**, de William Randolph Hearst. De fato, foi o primeiro personagem de quadrinhos a ter sua própria *memorabilia*: "Tão popular era o Yellow Kid que se tornou o primeiro personagem de quadrinhos garoto-propaganda, aparecendo em broches, latas de biscoito, pacotes de cigarro, leques e uma variedade de outros artefatos da época." [8] (HARVEY, 2009, p. 37).

---

[4] [...] "invente" ce qui va devenir la bande dessinée [...].
[5] [...] établit l'importance cardinale des expressions du visage pour l'art de la bande dessinée [...].
[6] [...] casual mental zigzagging around.
[7] "Em termos formais, as tiras são pequenas histórias em quadrinhos, em geral compostas por três ou quatro quadros no sentido horizontal; eventualmente elas podem aparecer no sentido vertical. [...] Embora a tira seja uma história contada em alguns quadrinhos, por vezes encontramos tiras com um só quadro [...]." (MAGALHÃES, 2006, p. 21).
[8] So popular was the Yellow Kid that he became the first merchandised comic character, appearing on buttons, cracker tins, cigarette packs, lady's fans, and a host of other artifacts of the age.

Os choques entre as duas posições, díspares, seriam inevitáveis. Os defensores de Töpffer sustentam, além de sua antecedência histórica, que a primazia concedida a Outcault seria fruto da primeira edição (1947) da obra pioneira de Coulton Waugh, **The comics**, que teria mitificado The Yellow Kid e associado a percepção do gênero irremediavelmente à imprensa (GABILLIET, 2010). Além disso, é possível delinear um ponto de ruptura entre a obra de Töpffer e a de seus antecessores, "[...] na sua descoberta da capacidade narrativa inata do desenho [...]" (GARCÍA, 2012, p. 55), que "[...] o situa, ao olhá-lo da perspectiva dos nossos dias, como arauto da modernidade." (GARCÍA, 2012, p. 57). Quella-Guyot (1994, p. 60) também condena o modo como "[...] *Yellow Kid*, de Outcault (1896) fundou a HQ como arte narrativa de massa.". A postura mercantil de Outcault, que de fato se tornou um homem rico com a exploração do personagem, contrasta com a de Töpffer, que produzia por satisfação pessoal e só relutantemente exibiu suas obras à apreciação pública (GARCÍA, 2012).

Por sua vez, os patronos de Outcault argumentam, em prol do artista, que a publicação de The Yellow Kid foi um divisor de águas que fez com que o **New York World**, o **New York Journal** e vários outros tabloides abrissem espaço para a publicação das *comic strips* (BALZER, 2010). Waugh (1991) sustenta que o gênero veio a ser o que é por sua disseminação, e que a guerra de jornais pelo público, alimentada pela disputa pelo contrato de Outcault, foi fundamental para isso: "A história em quadrinhos vende o jornal; o jornal dá ao personagem da tira sua chance de invadir milhões de lares e imprimir sua personalidade em milhões de corações."[9] (WAUGH, 1991, p. 6). Para estes teóricos, a obra de Töpffer se qualificaria como "*proto-comic*" (MESKIN; COOK, 2012), sobretudo pelo uso das legendas. Outcault se notabilizaria, ainda, pela inscrição de um elemento muito associado aos quadrinhos, o balão[10]. Mesmo a crítica de que não haveria novidade neste recurso, já encontrado em ilustrações medievais, é rebatida pelo argumento de que os "balões" medievais teriam formato diferente e se projetariam das mãos, não das bocas, nascendo dos gestos, não de um impulso interior (MITCHELL, 2009). Vale salientar que, na primeira vez em que The Yellow Kid se comunica por meio de um balão, está contracenando com um fonógrafo, o que

[9] The comic sells the paper; the paper gives the comic-strip character his chance to invade millions of homes and impress his personality on millions of hearts.

[10] "O balão é um recurso extremo. Ele tenta captar e tornar visível um elemento etéreo: a disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor – contribui para a medição do tempo." (EISNER, 1995b, p. 26). Balões podem ser também representações gráficas de pensamentos e de qualquer emissão de som por parte de um personagem.

reforçaria a ideia de "fala" e de movimento, em contraposição às estáticas imagens medievais (GARCÍA, 2012).

Num exame preliminar, o acolhimento de Töpffer ou Outcault poderia ser subsumido a uma postura corporativista, já que o primeiro, de origem suíça, é normalmente defendido como o criador das histórias em quadrinhos por pesquisadores francófonos (a exemplo de Gabilliet, Groensteen, Peeters e Quella-Guyot), enquanto que o desenhista estadunidense costuma ser apontado como o pioneiro por pensadores anglófonos (como Balzer, Meskin e Cook, McCloud e Waugh). Com efeito, Groensteen sequer menciona o nome de Outcault em nenhuma de suas obras consultadas (2007, 2009, 2010a, 2010b, 2010c, 2011) e o mesmo faz Waugh (1991) em relação a Töpffer. "É difícil não ver aqui uma rivalidade entre aqueles que até os nossos dias são os pólos de influência da BD [ou banda desenhada, como são conhecidas as histórias em quadrinhos em Portugal] mundial: os Estados Unidos e o mundo francófono [...]." (ZINK, 1999, p. 9). Seria também possível associar os pontos de vista excludentes ao lamentavelmente ainda incipiente diálogo entre estas duas grandes tradições de estudos de histórias em quadrinhos, a anglo-saxônica e a franco-belga[11]. As duas hipóteses são razoáveis, ainda que careçam de pesquisa sistemática que comprove as assertivas. Mas há outra perspectiva, mais interessante.

Ann Miller, em **Reading bande dessinée**, apresenta uma convincente explicação para a polêmica Töpffer-Outcault:

> Na verdade, a maioria das definições do meio [as histórias em quadrinhos] se posicionará contra as exceções (a facção de Outcault excluirá as *bande dessinée* sem palavras, por exemplo), mas o debate em torno da especificidade busca, em si, uma forma de valorizar o *status* do meio. Além disso, o CNBDI [Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image] tinha um motivo a mais para a promoção de Töpffer sobre Outcault. Se a história da *bande dessinée* inicia com a *comic strip* americana, então ela tem suas raízes na cultura de massa, mesmo se algumas *comic strips* puderem ser consideradas como tendo mérito artístico. Se, por outro lado, ela pode retroceder até o trabalho de Töpffer, então ela pode reivindicar alguns sucessores ilustres europeus do final do século XIX, incluindo Félix Nadar, Gustave Doré, Wilhelm Busch, Théophile Steinlen e Caran d'Ache, cujo *status* como artistas é incontestável. Seu subsequente desaparecimento para o gueto das revistas infantis e cultura de massa pode, em consequência, ser visto como contingente e transitório,

[11] Além destas duas grandes escolas, há notícia de volumosa pesquisa realizada na Ásia, sobretudo no Japão, que continua indisponível para os não habilitados na leitura da língua japonesa. Em pleno século XXI, com a proliferação mundial de quadrinhos de origem nipônica, há grande carência de estudos comparativos entre a produção anglo-saxônica, a francófona e a japonesa, devido ao reduzido número de textos traduzidos entre as línguas (LEFÈVRE, 2010). Com efeito, até o ano de 2010, **Système de la bande dessinée**, escrito por Groensteen, era o único livro teórico voltado exclusivamente para o estudo das histórias em quadrinhos já publicado nos três idiomas (GROENSTEEN, 2010a). Como há significativas diferenças formais e de conteúdo entre os quadrinhos japoneses e os modelos comumente associados a matrizes americanas e europeias, e considerando que o doutorando não lê japonês, as referências a pesquisas sobre a HQ nipônica serão mínimas nesta tese, limitando-se, quando pertinente, a textos disponíveis em português, inglês, espanhol ou francês.

> até que surja uma nova conjuntura em que ela possa florescer como uma forma de arte. [...] [A] história da *bande dessinée* não é apenas a história da evolução da forma e do conteúdo, mas também a história de movimentos estratégicos, como neste exemplo do CBNDI, na luta pela legitimação.[12] (MILLER, 2007, p. 16).

Assim, a escolha pró-Töpffer sugere a busca pelo *status* de arte, enquanto que a alternativa pró-Outcault privilegiaria a visão dos quadrinhos como produtos de cultura de massa. A proposição é coerente até com a forma como se denominam as histórias em quadrinhos nas duas línguas: em francês, *bande dessinée*, que se poderia traduzir como banda desenhada, alude ao desenho, que pode ser equiparado à arte; em inglês, *comics* têm relação direta com a produção do cômico, que condizia, quando o termo foi cunhado, com a expectativa que havia para com uma tira (HARVEY, 2009) – ou seja, os *comics* não eram voltados para apreciação, mas para entretenimento.

Optar por arte ou cultura de massa, entretanto, equivale a assumir um papel numa antiga e falaciosa hierarquia de produtos culturais, que pressupõe que um princípio invalida o outro, como se um gênero massivo, como o cinema, não pudesse aspirar ao *status* artístico. Reencena--se aí a oposição entre erudito e popular, na tentativa de reposicionar as HQ numa escala que adentra o pantanoso domínio do valor artístico.

Contudo, retomando o argumento de García Canclini (2007) sobre globalização, no início do capítulo, salta aos olhos o poder que o conceito de um fenômeno possui na condução de uma pesquisa. Mesmo a fixação de um marco histórico inaugural pode ser afetada pela subjetividade que, retroativamente, rearranja as peças no tabuleiro, numa seleção ativa do passado. E, se mesmo um dado supostamente objetivo como quem primeiro produziu uma história em quadrinhos está sujeito à interpretação do que seriam estas histórias em quadrinhos, é coerente imaginar que similar fenômeno ocorra com outras características, sejam elas metodológicas, formais ou de conteúdo. Perseguir uma definição para as HQ, portanto, se torna tarefa vital para o desenvolvimento de um trabalho como este, e a isto se dedica este capítulo.

---

[12] In fact, most definitions of the medium will come up against exceptions (that of the Outcault faction would exclude silent bande dessinée, for example), but the debate around specificity was in itself a way of raising the status of the medium. In addition, the CNBDI had a further motive in their promotion of Töpffer over Outcault. If bande dessinée's history begins with the American comic strip, then it has its roots in mass culture, even if some comic strips can be deemed to have artistic merit. If, on the other hand, it can be traced back to Töpffer's work, then it can lay claim to some illustrious European successors later in the nineteenth century, including Félix Nadar, Gustave Doré, Wilhelm Busch, Théophile Steinlen and Caran d'Ache, whose status as artists is uncontested. Its subsequent disappearance into the ghetto of children's magazines and mass culture can, in consequence, be seen as contingent and transitory, until a new conjuncture emerges in which it can flourish as an art form. […] [The] history of bande dessinée is not only the story of the evolution of form and subject matter, but also the story of strategic bids, like this example by the CBNDI, in the struggle for legitimization.

2.1 FÁCIL DE RECONHECER, DIFÍCIL DE EXPLICAR

Inicialmente, como proposta para delimitar o que são histórias em quadrinhos, serão discutidas características apontadas por teóricos para defini-las. Histórias em quadrinhos são híbridas desde o aspecto formal, em sua conjugação de signos icônicos e linguísticos para a produção de sentido, como geralmente aceito. Mas isto ainda diz pouco; afinal, sabe-se da existência de produtos, reconhecidos como histórias em quadrinhos, que contam apenas com imagens, sem a utilização de recursos linguísticos: "Convém ser particularmente claro sobre esta complementaridade *variável* entre o texto e a imagem: a imagem sem texto é ainda HQ; o contrário evidentemente não é verdadeiro".[13] (TILLEUIL; VANBRABAND; MARLET, 1991, p. 34, grifo dos autores). Pelo mesmo raciocínio, também os balões, onomatopeias e recordatórios[14] (FIGURA 1), embora sejam elementos tipicamente associados aos quadrinhos, por não serem dispositivos obrigatoriamente presentes em uma HQ, não participariam, necessariamente, de sua composição[15]. Outros itens, como os requadros[16], que usualmente conformam as vinhetas[17] (FIGURA 2), podem igualmente ser suprimidos na elaboração de uma história em quadrinhos.

[13] Il convient d'être particulièrement clair sur cette complémentarité variable du texte et de l'image: de l'image sans texte, c'est encore de la B.D.; le contraire n'est évidemment pas vrai.

[14] Recordatórios, ou legendas, são painéis preenchidos com texto gráfico-linguístico, trazendo informação acessória à HQ, seja resumindo a história até o momento, seja como marcador de tempo ou de espaço, ou mesmo funcionando para "[...] abrigar a voz interior do personagem, em primeira pessoa, substituindo o balão--pensamento [...]." (SANTOS, 2002, p. 25-26).

[15] Cumpre esclarecer que a posição defendida aqui não é unânime entre os teóricos. Antônio Cagnin (1997), por exemplo, insinua que os balões seriam características formais necessárias ao gênero. Frédéric Pomier, por sua vez, embora não nominalize os pensadores a que se refere, informa: "Nota-se a obstinação, enfim, de um certo número de teóricos que se recusam a aceitar como parte da história das histórias em quadrinhos as narrativas em imagens (em geral anteriores a 1900) que não utilizam o balão." [On notera l'obstination, enfin, d'un certain nombre de théoriciens se refusan à intégrer à l'histoire de la bande dessinée des récits en images (en gros antérieurs à 1900) qui n'utilisaient le ballon.] (POMIER, 2005, p. 84).

[16] "Além da sua função principal de moldura dentro da qual se colocam objetos e ações, o requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem 'não verbal' da arte seqüencial." (EISNER, 1995a, p. 44). O requadro também é conhecido como linha demarcatória, contorno do quadrinho e moldura do quadrinho (RAMOS, 2009a).

[17] Vinhetas representam as menores porções unitárias de uma HQ. Pode-se considerar quadrinho ou simplesmente quadro como equivalente a vinheta (ALMEIDA, 1999).

Figura 1 – Alguns elementos formais de uma história em quadrinhos

Fonte: Adaptado de LAERTE. Disponível em: <http://goo.gl/s8qUX>. Acesso em: 10 jul. 2011.
Legenda: ☐ Balão; ☐ Onomatopeia; ☐ Recordatório.

Figura 2 – Vinhetas e requadros

Fonte: Disponível em: <http://goo.gl/s8qUX>. Acesso em: 10 jul. 2011.
Nota: HQ composta por três vinhetas, sendo apenas a primeira e a terceira delimitadas por requadros.

Reconhecer uma HQ, portanto, embora aparentemente simples, pode vir a requerer uma observação um pouco mais acurada do que simplesmente buscar por certos aspectos de sua estrutura formal. Considerando, entretanto, como Maingueneau, que a "[...] transmissão do texto não vem *após* a sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido* [...]" (MAINGUENEAU, 2001, p. 84, grifos do autor), seria proveitoso iniciar a discussão pela identificação de certos aspectos formais próprios (ou comumente associados) às histórias em quadrinhos. Elucidativa para auxiliar neste processo de identificação se mostra a comparação entre as HQ e o cinema, uma forma artística com a qual os quadrinhos guardam paralelos.

2.2 LUZES, CÂMARA, VINHETA: PONTOS DE CONTATO E DE DISSONÂNCIA ENTRE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E CINEMA

Em 1948, numa introdução a uma edição de **Passionate Journey**[18], de Frans Masereel, Thomas Mann escreveu:

> Recentemente, uma revista de cinema publicada no estrangeiro me perguntou se eu achava que alguma coisa artisticamente criativa poderia sair do cinema. Eu respondi: "Na verdade, eu acho!" Então me perguntaram que filme, de todos que eu tinha visto, tinha me tocado mais. Eu respondi: Passionate Journey, de Masereel.[19] (MANN, 2004, p. 16).

Ao realizar a comparação, o escritor alemão demonstrou perceber mais do que um paralelo casual entre cinema e histórias em quadrinhos. No decorrer do texto, até, Mann confere a **Passionate Journey** um *status* superior, de arte, contra a visão conservadora do cinema como mero entretenimento: "E se os filmes são geralmente nada mais que pura sensação, sem arte, temos aqui um filme artisticamente produzido de vida, uma vida humana vivida na arte e do espírito, uma vida dedicada, se você quiser."[20] (MANN, 2004, p. 16).

Ora, o que chamou a atenção de Thomas Mann e permitiu-lhe cotejar as duas formas de apresentação visual foi o ponto de convergência mais costumeiramente apontado entre elas, a saber, a ideia de exibição de imagens sucessivas de modo a gerar uma impressão de movimento, constantemente associada à técnica narrativa[21] utilizada na produção de filmes e quadrinhos (COHEN; KLAWA, 1977; McCLOUD, 1994; QUELLA-GUYOT, 1994; ECO, 2001; SANTOS, 2002; POMIER, 2005).

Na exibição de uma película, "[...] através de um processo mecânico provocado pela projeção de 24 fotogramas por segundo [...]" (CIRNE, 2000, p. 134), pequenas fotos, com

---

[18] **Pssionate Journey**, foi produzida por Frans Masereel originalmente em 1919. Foi parte de uma categoria de obras conhecida como novelas sem palavras, uma série de imagens sucessivas narrando uma história, sem o uso de signos linguísticos. Muito provavelmente influenciadas pelo cinema mudo, estas obras foram também inspiradas pelo expressionismo alemão – e aquelas que mais se destacaram, com efeito, foram obtidas mediante o uso de técnicas de gravura. **Passionate Journey** foi produzida em xilogravura e está entre as primeiras novelas sem palavras conhecidas. Seu sucesso na Europa foi tão grande que, além de Thomas Mann, também teve como prefaciador, em outras edições, Hermann Hesse (GARCÍA, 2012).

[19] Recently, a film magazine published abroad asked me if I thought that some-thing artistically creative could come out of the cinema. I answered: "Indeed I do!" Then I was asked which movie, of all I had seen, had stirred me most. I replied: Masereel's Passionate Journey.

[20] And if movies are usually nothing but pure sensation, without art, here we have an artistically produced film of life, a human life lived in art and the spirit, a dedicated life, if you will.

[21] Como será discutido adiante, embora sejam "predominantemente narrativas" (RAMOS, 2011), nem sempre esta característica pode ser facilmente determinada em histórias em quadrinhos; entretanto, como este comportamento se manifesta na esmagadora maioria dos casos e didaticamente facilita a comparação com o cinema, esta sinédoque será tomada como assertiva geral, em caráter temporário, sinalizada por esta ressalva.

mínimas diferenças entre si, desfilam sucessivamente diante dos olhos do espectador. A visão, submetida a uma sequência de fotografias que supera o limite de percepção do olho humano, não é capaz de detectar solução de continuidade e interpreta a série como uma unidade.

Com as histórias em quadrinhos o processo se desenrola de modo bastante diverso. Na grande maioria das situações, a diferença observável entre uma vinheta e outra é, via de regra, visível. Vale salientar que vinhetas podem ser duplicadas e reduplicadas, para gerar suspense, tensão ou dilatação de tempo (McCLOUD, 1994, p. 100-101), como se percebe na Figura 3. No exemplo apresentado, o conhecido símbolo do Ying e Yang do taoísmo, rotacionado em 90º, é reproduzido, sem alterações, nos dois primeiros quadros, criando efeito de dilatação de tempo que começa a ser quebrado na terceira vinheta, sem requadro, e explicado no desfecho da HQ.

Figura 3 – Repetição de vinhetas

Fonte: Disponível em: <http://goo.gl/s8qUX>. Acesso em: 10 jan. 2012.

Na maior parte dos casos há movimentos que são sugeridos, mas que apresentam lacunas, entre um quadrinho e outro, com relação a posições de personagens e objetos, expressões faciais, etc. Não há, como no cinema, a possibilidade da ilusão de continuidade proporcionada pela velocidade de exibição dos fotogramas e pelo intervalo curto de tempo de captura de cada uma das frações do movimento[22]; nas histórias em quadrinhos, a sequencialidade entre as ações é obtida através da ativa participação do leitor. Uma película exibida numa sala de projeção vazia manterá as mesmas propriedades físicas, mas um álbum de quadrinhos não manuseado por um ser humano permanece inerte em sua descontinuidade. Por este raciocínio, seria possível, para início da argumentação, compreender o leitor de um

[22] Evidentemente, esta assertiva está sendo tomada de modo geral, como potencialidade técnica do produto cinematográfico, já que é bastante comum, na exibição de um filme, que haja quebras na sequência da história, narrativas paralelas, imagens de fotografias e outras soluções de continuidade.

texto cinematográfico como um espectador, e o leitor de uma HQ como um leitor participante (EISNER, 2005, p. 75).

O fenômeno de construção de movimento pelo leitor de uma história em quadrinhos com duas ou mais vinhetas merece uma demonstração mais detalhada. Um entendimento deste processo (CIRNE, 2000; EISNER, 1995b, McCLOUD, 1994) sustenta que o leitor elabora, no espaço entre as vinhetas, os movimentos faltantes para conectá-las em ilusão de continuidade. Esta teoria, porém, apresenta uma dificuldade que é apontada por Groensteen (2011). Objeta este teórico que, para que um movimento "entre" vinhetas seja percebido, seria necessário que ambos os quadros fossem lidos. Assim, o espaço entre as vinhetas não seria de criação, mas de uma projeção retroativa, nascida somente após a percepção do que ocorre antes e imediatamente após, na narrativa – e uma projeção que poderia ser alterada no decorrer da história, à medida que novos dados fossem adicionados pelas vinhetas subsequentes, "[...] não sem a participação ativa do leitor."[23] (GROENSTEEN, 2011, p. 135):

> O "branco" entre duas vinhetas não é, portanto, o local de uma imagem virtual, é o lugar de uma articulação ideal, de uma conversão lógica, de uma sequência de *enunciáveis* (as vinhetas) em um *enunciado* único e coerente (a narrativa). [...] A primeira enunciação, formada a partir do diálogo entre duas ou três vinhetas justapostas – e, naturalmente, forjada sob o controle das precedentes – pode ser apenas provisória e se submeter em seguida ao escopo de uma determinação retroativa imprevisível, como uma correção resultante da adoção de um novo enunciado mais abrangente.[24] (GROENSTEEN, 2011, p. 133-134).

A reflexão sobre o mecanismo de apropriação de uma história em quadrinhos pelo leitor, conquanto esclareça o processo e marque a diferença entre este e o modo de fruição de um produto cinematográfico, acaba por levantar uma dificuldade teórica: um único quadrinho pode se constituir em uma história *em quadrinhos*?

McCloud (1994) sustenta que, sob certas condições, seria possível: a vinheta poderia condensar muitas ações simultâneas ou poderiam ser acrescentados certos recursos gráficos, como balões ou recordatórios que, pela conjunção icônico-linguística, trariam a ilusão de passagem do tempo, se não por sequenciamento de imagens, ao menos por comparação com o conhecimento pragmático do tempo de articulação das palavras. O processo também seria

---

[23] [...] non sans la participation active du lecteur.

[24] Le "blanc" entre deux vignettes n'est donc pas le siège d'une image virtuelle, il est le lieu d'une articulation idéelle, d'une conversion logique, celle d'une suite d'énonçables, (les vignettes) en un énoncé unique et cohérent (le récit). [...] Le premier énoncé, issu du dialogue entre deux ou trois vignettes juxtaposées – et, naturallement, forgé sous le contrôle de les précédents –, peut n'être que provisoire et subir ensuite, sous le coup d'une détermination rétroactive imprévisible, une correction aboutissant à l'adoption d'un nouvel énoncé plus englobant.

aplicável a vinhetas de uma história mais extensa. Na Figura 4, é apresentado um exemplo de condensação e um de decomposição, extraídos da obra **Maus**, de Art Spiegelman (2005). No quadro maior, na parte superior da prancha, observa-se um grupo de ratos antropomorfizados fazendo uma refeição. O quadriculado da moldura da janela, exposto pelo ponto de vista do lado exterior da habitação, de cima para baixo, funciona como recurso gráfico para insinuar uma separação entre os personagens, dividindo a cena como uma série de vinhetas faria. Embora todos os personagens compartilhem mesmo espaço e tempo, há nítidas diferenças de comportamento, sexo e idade entre os que rodeiam a mesa, o que poderia justificar, em benefício do desenvolvimento da história, que esta grande imagem constituída por ações simultâneas fosse decomposta, a fim de melhor explorar os elementos retratados, apresentando, estabelecendo situações e esclarecendo os vínculos entre os indivíduos. De fato, é o que Spiegelman acaba por fazer logo abaixo, caracterizando alguns núcleos familiares, cada um numa vinheta. Vale dizer que não se trata propriamente de um *zoom*, já que há ligeira modificação de posição dos personagens.

Figura 4 – Condensação e decomposição

Fonte: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 76.

Vinhetas condensadas ou decompostas têm influência direta sobre a forma como uma história se apresenta. Os diferentes formatos pelos quais uma HQ pode se manifestar, por sinal, representam uma preocupação para Ramos (2011), que os analisa com mais profundidade. Para o autor, por exemplo, o formato influencia diretamente na percepção do leitor, de modo que, sendo apresentado o quadrinho como uma tira, com título da série e nome do autor segundo a disposição que os jornais, seu principal meio difusor, costumam exibi-las, a obra tende a ser reconhecida como tal. Não é difícil perceber a validade deste raciocínio para o cinema, quando se verifica, por exemplo, os cuidados tomados pelos exibidores de uma animação de conteúdo adulto na divulgação do produto, de modo a esclarecer os pais e responsáveis de que não se trataria, apesar do formato *cartoon*, de programação adequada ao público infantil: "É provável que seja a associação de desenho, movimento e ilusão, própria da animação, que induz o reconhecimento do desenho animado como infantil [...]"[25] (KIRCHHEIMER, 2011, p. 9). Neste contexto, é esperado que os exibidores deste tipo de produto cultural o apresentem ao público em horários e com sinopses que "[...] se destacam fortemente da oferta habitual, já que exibem 'desenhos animados para adultos."[26] (KIRCHHEIMER, 2011, p. 14).

A leitura de uma história em quadrinhos, porém, não é tributária unicamente do reconhecimento de um formato padronizado por parte do leitor. Para que essa decodificação funcione, é de importância capital que o leitor/decodificador pertença à mesma comunidade discursiva à qual o produto cultural esteja vinculado. Mesmo aqueles leitores que possuem fluência numa determinada forma de apresentação podem ter certa dificuldade de apreensão quando confrontados a paradigmas com os quais não estão acostumados. Isto se torna evidente, por exemplo, quando se verifica que convenções tais quais expressões fisionômicas e orientação do sentido da leitura podem ser bastante diversas nas histórias em quadrinhos de influência predominantemente ocidental[27] e nos mangás[28] (McCLOUD, 1994). Para alguém não familiarizado com HQ de origem oriental, pode ser um complicador decifrar a felicidade nas feições de um personagem que é desenhado de maneira diferente do cânone ocidental

[25] Probablemente sea la asociación de dibujo, movimiento e ilusión, propia de la animación, la que prima en el reconocimiento del cine animado como infantil [...].
[26] [...] se recortan fuertemente de la oferta habitual, ya que emiten "dibujos animados para adultos".
[27] Ocidente e Oriente serão tomados aqui em suas acepções corriqueiras, apenas como indicativos geográficos latos, embora se saiba da carga semântica eurocentrista de que esses referenciais podem ser portadores.
[28] "A própria palavra mangá tem o significado não só de *história em quadrinhos*, mas de revista de histórias em quadrinhos, caricatura, cartum e até mesmo desenho animado." (LUYTEN, 2001, p. 43, grifos da autora). Para efeitos deste trabalho, será considerada apenas a primeira acepção, como uma forma de elaborar histórias em quadrinhos que utiliza elementos de uma determinada gramática visual associada, sobretudo, a HQ de produção japonesa.

(FIGURAS 5 e 6), para utilizar a expressão de Bloom (1995), bem como ler uma sequência de vinhetas orientada da direita para a esquerda. Estas diferenças estimulam leituras alheias à estratégia narrativa dominante do texto e quebras de ritmo na apreensão da história, que pode se tornar mais lenta ou lacunar. A perda de velocidade de leitura pode vir a comprometer a ilusão de movimento e, por conseguinte, o próprio desenvolvimento da HQ. Com efeito, a perda de velocidade de leitura e a dificuldade de seguir a ordem planejada para as vinhetas podem afetar não apenas a ideia de movimento, mas as respostas emocionais que podem ser obtidas pela interação entre o leitor e a história em quadrinhos. Cenas de luta, por exemplo, que utilizem apenas o apelo visual, requerem um ritmo mais veloz para a manutenção da tensão e podem perder parte de sua carga dramática se não forem interpretadas segundo a orientação programada.

Uma comparação entre representações femininas pode ser vista nas Figuras 5 e 6. À esquerda, há uma mulher desenhada "à maneira ocidental", sorrindo, com os olhos abertos. À direita, num quadrinho extraído de um mangá, a felicidade da personagem feminina é demonstrada por um sorriso e olhos fechados. Neste segundo caso, a emoção é destacada não só pelo semblante, mas pela linguagem corporal, com o cruzar de mãos sobre o peito. É importante salientar que esta posição, aparentemente, obedece também a critérios de gênero, já que se repete constantemente em mangás, mas é normalmente executada só por mulheres.

Figura 5 – Vinheta "à moda Ocidental"

Fonte: Disponível em: <http://goo.gl/s8qUX>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Figura 6 – Vinheta "à moda Oriental"

Fonte: Disponível em: <http://Goo.gl/vGKkv>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Outro aspecto importante a destacar, fruto da peculiar relação que se estabelece entre o leitor e a história em quadrinhos, é o risco sempre presente da estereotipagem dos

personagens. Ora, um observador arguto poderia dizer que também no cinema, ou em qualquer outra forma artística, existe a possibilidade do estereótipo; que convenções, preconceitos e valores sociais permeiam os discursos e estes atravessam as obras, e seria uma objeção válida. Entretanto, nem todas as formas artísticas estão atreladas a técnicas de produção que favorecem tão diretamente a geração de tipos quanto as HQ.

Numa forma narrativa como o cinema ou mesmo a animação, as ações e a caracterização dos personagens se desenrolam num movimento contínuo, diante do espectador. Nos quadrinhos, como parte da trama depende exclusivamente da inferência do leitor, o espaço disponível para o desenvolvimento de cada personagem é consideravelmente menor, o que incentiva a produção de imagens com traços que tornem cada ser mais facilmente reconhecível, como repetição de roupas e outros atributos (EISNER, 2005, p. 22). Desta maneira, operando por contraste no processo de identificação, é sempre uma ameaça o surgimento de traços reducionistas ou francamente preconceituosos. A necessidade de utilização de símbolos acessíveis para facilitar o domínio dos códigos – e, consequentemente, o seguimento da estratégia narrativa – também pode gerar simplificações.

> Protegidos pela tinta e pelo papel, os personagens das histórias em quadrinhos materializam representações que são constantemente retomadas, reatualizadas e normatizadas sob a forma de um simples exercício de leitura, do jogo lúdico entre palavra e imagem que, aparentemente desvinculado do mundo real, retoma, recria e fundamenta modelos e saberes. Modelos, ou antes, representações ou falas que ecoam do discurso das histórias em quadrinhos e saltam de suas páginas para ordenar o nosso imaginário e constituir o real [...].
>
> Assim, as histórias em quadrinhos convertem-se em possibilidades de naturalização de valores, modelos e paradigmas que são decalcados na memória coletiva sob a forma de representações, que são absorvidas como normas e verdades. (OLIVEIRA, S., 2007, p. 23).

Jogar com os estereótipos, entretanto, não seria necessariamente um vetor de propagação de ideias ofensivas a determinados grupos sociais, guardando em si a possibilidade de discussão do próprio preconceito ou, ao menos, o reconhecimento da existência do Outro – que, em certos contextos, já seria uma condição mais favorável que seu silenciamento como interdito: "[O estereótipo] [...], como é *portátil*, é muito prático. Pode ajudar-nos a atravessar a ponte para chegar ao outro, pois deita-lhe alguma luz, e a luz – mesmo a trêmula – causa menos medo que o escuro." (ZINK, 2011, p. 48, grifo do autor).

Vale dizer, ainda, que a questão do estereótipo, da simplificação, afeta não unicamente a forma como seres humanos ou antropomorfizados são retratados. Mesmo ambientes que compõem as vinhetas podem vir a ser reduzidos a seus traços identificadores mais

rudimentares ou obedecerem a convenções arraigadas: "Os estereótipos se impõem com força (as paisagens são frequentemente intercambiáveis) [...]."[29] (FRESNAULT-DERUELLE, 1976, p. 9).

A figura 7 exemplifica esta situação. Nela, tanto Deus quanto o diabo são retratados do modo como foram estigmatizados no imaginário cristão: respectivamente, um ancião de pele e barba brancos e um humanoide de pele vermelha, chifres, cascos, asas semelhantes às de um morcego e rabo pontudo. Se convivência íntima e amistosa entre as entidades e um Deus que utiliza palavreado de baixo calão ensejam uma discussão sobre a caracterização dos personagens nesta tira, o ambiente em que transcorre a narrativa, por outro lado, segue percepções do senso comum sobre o paraíso cristão, com nuvens brancas e fofas no céu. Com efeito, na obra da qual foi extraída a tira, **Deus 3** (LAERTE, 2003), o cenário de nuvens se repete por muitas vezes.

Figura 7 – Deus, o diabo e o paraíso

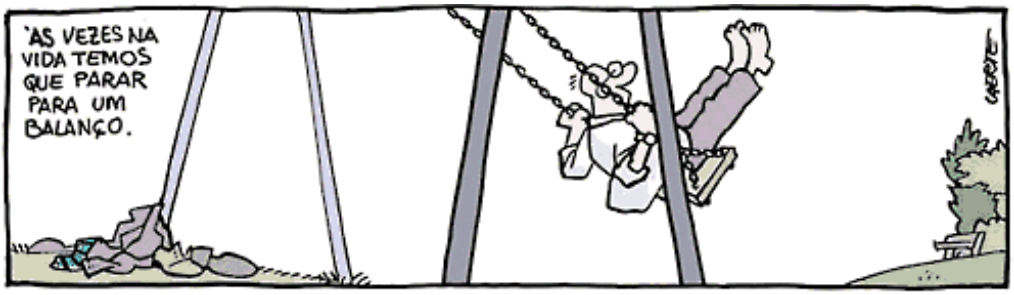
Fonte: LAERTE. **Deus 3**: a missão. São Paulo: Olho d'Água, 2003, p. 5.

As diferenças nas formas como são percebidas/produzidas as ações em cinema e HQ guardam estreita vinculação com o modo como tempo e espaço são trabalhados nos dois meios. No cinema, recursos como *flashbacks* e outras alterações de temporalidade podem ser intercalados a uma ação, quebrando sua linearidade e fazendo com que o mover-se através desse tempo, liberto da orientação unidirecional do relógio, possa ser percebido como um deslocamento espacial. Em contrapartida, sequências com um mesmo personagem, numa mesma linha temporal, mas com locações diversas, exibidas continuamente sem que a locomoção deste personagem seja exibida, fazem com que o espaço possa ser entendido como tempo (HAUSER, 2000).

[29] Les stéréotypes s'imposent avec force (les paysages sont souvent interchangeables) […].

Para os quadrinhos, também, espaço e tempo estão inextricavelmente ligados, sua funcionalidade condicionada, como tudo mais, a sua fruição por um leitor apto. O tempo é sinalizado para o leitor de várias maneiras: pela referência a fenômenos cotidianos, cuja duração seja familiar, como o tempo de articulação de uma oração e a passagem dia/noite ou o pingar de uma torneira; pelo aumento ou diminuição do número de vinhetas; pela alteração do formato dos quadrinhos; etc. (McCLOUD, 1994). Na HQ da Figura 8, o referencial de tempo é dado pelo movimento pendular do balanço, um brinquedo de uso bastante difundido. Como salienta McCloud (1994), vinhetas mais largas são dilatadoras de tempo, enquanto que as mais estreitas o comprimem. Este quadrinho poderia ser decomposto em dois outros, um contendo o recordatório e as roupas, outro o personagem no balanço; porém, neste caso, haveria sacrifício da ideia de simultaneidade em prol da percepção de sequencialidade.

Figura 8 – Tempo



Fonte: Disponível em: <http://goo.gl/s8qUX>. Acesso em: 12 jul. 2011.

Ao trabalhar o espaço, os quadrinhos fazem empréstimos a elementos cinematográficos, utilizando planos de visão que remetem a tomadas de câmera: *close-up*; planos geral, total, médio e americano; primeiro plano; ângulos de visão inferior, médio e superior (VERGUEIRO, 2010a, p. 40-44). É preciso considerar, entretanto, que, em uma história em quadrinhos, ao contrário de um filme, que só é visto momento a momento, cada página surge diante do leitor como um grupo, o que influencia na percepção espacial:

> Assim, além de considerar as unidades de informação menores – os diversos quadrinhos – é preciso ter em vista sua relação com os demais, ou seja, com o conjunto da página, levando-se em conta que o leitor a enxerga como uma unidade e, ao focalizar sua atenção em um quadrinho específico, continua tendo ainda presente à sua frente, por meio da visão periférica, os outros componentes da mesma página. (VERGUEIRO, 2010a, p. 50).

Distribuídas em cada página, as vinhetas, por se conectarem através do processo de interação com o leitor, são percorridas espacialmente por seus olhos num movimento que também se dá num determinado tempo, não apenas verificável quadrinho a quadrinho, mas

também no intervalo que os separa. Tempo e espaço da narrativa e tempo e espaço do leitor, portanto, são grandezas que se imiscuem umas às outras, e sua separação é um artifício meramente didático.

Convém ressaltar, ainda sobre a distribuição das vinhetas na página, que um aspecto fundamental para o cinema, a montagem, é operacionalizado de forma bastante diversa nas HQ. Enquanto que, na produção de um filme, as cenas são gravadas em estúdios e locações e só ao final organizadas na sequência para exibição, uma história em quadrinhos precisa ser diagramada desde o início, requerendo, necessariamente, uma montagem de maior linearidade.

Prosseguindo com a comparação, vêm a foco os suportes materiais que sustentam o cinema e as HQ. "Cada sucessivo quadro de um **filme** é projetado exatamente no **mesmo** espaço – a **tela** – enquanto cada quadro das **histórias em quadrinhos** deve ocupar um espaço **diferente**. O **espaço** faz pelos **quadrinhos** o que o **tempo** faz pelo **filme**."[30] (McCLOUD, 1994, p. 7, grifos do autor).

Mas não é apenas esta a questão levantada ao se avaliar os tipos de suporte que carregam estas duas formas artísticas. Até o momento, o cotejamento realizado foi feito levando-se em conta a existência de filmes feitos em película e histórias em quadrinhos impressas em papel, mas o que ocorre quando o suporte se modifica?

Hoje, a grande maioria dos filmes produzidos pela indústria cinematográfica se vale, na gravação e na exibição, de tecnologia digital. Fisicamente, esta mudança de paradigma implica em alteração das propriedades deste objeto: transformadas as imagens em código binário e reconstituídas apenas na tela, seria ainda pertinente considerar o cinema como uma sucessão de fotogramas dando a *ilusão* de movimento?

> A estrutura da imagem digital é uma sucessão de feixes de luz, e o movimento está na dinâmica dos *pixels*, na luminância, na intensidade, na metamorfose desses pontos de luz através de uma série de cálculos em tempo real [...]. É como uma dança luminosa de pequenos pontos quadrados, que acendem e apagam, brilham e escurecem, numa mudança suave, *sem ilusão de ótica ou outro fenômeno qualquer intermediando a percepção de movimento*. (TRAVISANI, 2010, p. 117, grifos nossos).

No filme digitalizado ocorre, então, um processo de desmaterialização, no qual imagens são convertidas em *bits* de informação, não mais registradas quadro a quadro (TRAVISANI, 2010). Não se trata mais de uma ilusão de movimento, mas de sua captura pela

[30] Each successive frame of a **movie** is projected on exactly the **same** space – the **screen** – while each frame of **comics** must occupy a **different** space. **Space** does for **comics** what **time** does for **film**.

câmera. Para o observador, não obstante, a mudança perceptível seria apenas na qualidade de definição superior da exibição digital, já que a tecnologia envolvida na produção de uma película já operava em velocidade além do limite de detecção do olho humano.

Os quadrinhos também não passaram incólumes pelo advento do suporte midiático. À parte as inovações técnicas de produção – como a diversificação da paleta de cores e a possibilidade de uso do som, junto às onomatopeias – a percepção das histórias também se altera[31], com a introdução de elementos que podem interferir no tempo de visualização de cada página, se não forem contabilizados na execução da HQ, como a manipulação das barras de rolagem (FRANCO, 2004). E isto tendo em vista que as histórias mantenham o formato consagrado no último século, o que não é um imperativo: "Num **ambiente digital**, os quadrinhos podem assumir praticamente qualquer **tamanho** e **forma**, conforme o mapa temporal – seu **DNA conceitual** – crescer na **nova placa**." (McCLOUD, 2006, p. 223, grifos do autor).

Embora as histórias em quadrinhos possam ser digitalizadas ou mesmo produzidas já em ambiente virtual, note-se que as ideias continuam a ser expostas de modo fracionado, em vinhetas, neste meio. Formatos diferentes, mesmo prescindindo do *layout* de uma página, mantêm a sequência de partes de informação para a construção do sentido, via inferência do leitor. Não sendo a ideia de movimento produzida por aparato mecânico, e sim pelo pacto de leitura firmado entre texto e leitor, esta prossegue sem alteração pelas inovações tecnológicas.

A revolução técnica que afeta cinema e quadrinhos em sua (des)materialidade não é, contudo, um fenômeno pontual, e seria temerário afirmar que tal cenário representa a metamorfose definitiva. Mais interessante que a ponderação prospectiva sobre a instabilidade dos meios, porém, é perceber como a similaridade de bases e o alcance criado pela tecnologia, sobretudo a internet, se conjugaram de forma a permitir que cinema e HQ – assim como a televisão, a literatura, o rádio e outros meios de comunicação de massa – pudessem se interconectar nas últimas décadas como jamais fora feito antes. Não se trata apenas de pequenos empréstimos, mas de intensa mobilidade entre as mídias, com impacto direto na percepção destes meios, de modo que, para apreendê-los, o observador

[31] A comparação aqui realizada entre cinema e HQ quanto ao suporte não se restringe a estas duas manifestações artísticas. Foge ao escopo deste trabalho uma demonstração mais extensa sobre a escalada tecnológica e o efeito das mudanças de suporte sobre outras áreas criativas, como a fotografia e a música, mas é bastante razoável supor, de modo geral, que, para as artes, "[...] há ligações entre o sentido do sensível e o sentido do significado, entre a física (ou a matéria) e o significado (ou a ideia)." {[...] existe des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière) et le sémantique (ou l'idée).} (MÉCHOULAN, 2003, p. 10).

> [...] deve ficar em constante movimento entre diferentes realidades midiáticas, deve reposicionar-se constantemente em relação ao produto cultural com o qual interage, deve estabelecer intrincadas redes de confluência, de contato. Sem o estabelecimento dessas redes, a recepção do objeto é parcial, não é realizada em sua potencialidade. [...] A paisagem cultural da atualidade, principalmente no que diz respeito à indústria do entretenimento, nos obriga a trazer à baila complexas redes de transferência marcadas pela mobilidade midiática, pelo compartilhamento, pela interseção e pelo intricado cruzamento de elementos estéticos, sociais e comerciais. (BAHIA, 2009, p. 17).

Nesse sentido, cotejar cinema e quadrinhos se torna tarefa ainda mais complexa, na medida em que as próprias fronteiras entre esses dois meios se borram. Quando um filme como **Sin City** (2005) é produzido com base na série de quadrinhos homônima de Frank Miller, por exemplo, já se percebe a mobilidade midiática de que fala Bahia (2009), mas a amplitude aumenta ao se perceber que o quadrinista Frank Miller assina também como diretor e produtor do filme. A obra cinematográfica emula recursos de claro-escuro que remetem diretamente à HQ, num estilo neo*noir* que também se referencia no cinema dos anos 30. Em muitos momentos, por exemplo, certos planos de imagem não se assemelham à experiência estética de visualização de um *close-up* ou de um plano médio que ordinariamente se veem num filme, mas à visualização de um *close-up* ou de um plano médio *extraídos de uma vinheta de HQ*. Em **Sin City** filme, portanto, as formas de enquadramento, que os quadrinhos há décadas tomam de empréstimo ao movimento de câmeras do cinema, são retomadas, acrescidas de modificações feitas pelos quadrinhos para comportar este recurso. Trata-se de um processo que ultrapassa a cessão ou a troca, em que elementos supostamente "pertencem" a um dos participantes e em que é possível traçar inequivocamente caminhos de origem e destino. Na mobilidade midiática os elementos vão e vêm, podendo ser alterados (ou não) a cada movimento, experiências estéticas não sendo mais consideradas exclusivas ou apropriadas a um determinado veículo, embora a ele sejam mais fortemente associadas e essa associação faça mesmo parte da construção de sentido. Histórias em quadrinhos, cinema e demais meios de comunicação de massa estão interligados de modo muito mais complexo e multirreferenciado do que jamais o foram, articulando-se em hibridação:

> […] [*E*]*ntendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. (GARCÍA CANCLINI, 2006, p. XIX, grifos do autor).

Estas tensões entre a fluidez híbrida das características e o movimento de sua recondução a domínios que lhes sejam próprios, no atual ambiente de constantes

transformações comunicacionais impulsionadas pela tecnologia, é mais um aspecto importante a ser analisado, a fim de que se possa melhor compreender as histórias em quadrinhos e as tentativas de conceituá-las.

2.3 QUADRINHOS E COMUNICAÇÃO DE MASSA: DILEMAS DE DISSEMINAÇÃO

Ao atuarem como meio de comunicação de massa, as histórias em quadrinhos necessariamente dependem de meios de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1978). Estes meios, inicialmente, estavam restritos às diversas formas de impressão física, mas hoje o uso do suporte digital se dissemina. A maior disponibilidade dos objetos artísticos, sustenta Benjamin (1978), desconecta-os do universo elitizado dos estetas, abrindo a discussão para setores mais abrangentes da sociedade. Dados o volume e a rapidez do fluxo de informações, seja em papel, película ou em suporte eletrônico/digital, os meios massivos se integraram ao dia a dia, de modo que as transformações trazidas são muitas vezes percebidas não como impactos, mas adaptações simples requeridas pela vida cotidiana. A tal ponto se entremeiam à dinâmica social que não são apenas veículos de difusão das mudanças e permanências das percepções de mundo, mas atuam como importantes elementos na instituição dessas percepções.

> À evolução das modalidades e das condições de produção [...] se segue uma transformação concomitante de nossas sensibilidades culturais e do sistema de valores associado às categorias de objetos que constituem nosso espaço, sobretudo nos grandes centros urbanos.[32] (KLUCINSKAS; MOSER, 2004, p. 18).

Jacques Rancière, numa inversão da tese benjaminiana, sustenta que,

> [...] [para] que as artes mecânicas possam dar visibilidades às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, *devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão*. [...] *Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível*." (RANCIÈRE, 2005, p. 46-47, grifos nossos).

Não necessariamente o aporte de Rancière exclui o de Moser e Klucinskas, ou mesmo o de Benjamin, contudo; se as técnicas de reprodução surgiram pela primeira vez num

[32] Aux évolutions des modalités et des conditions de production [...] s'ajoute une transformation concomitante de nos sensibilités culturelles et du système de valeurs associé aux catégories d'objets qui constituent notre environnement, surtout dans les grands centres urbains.

contexto social que permitiu a criação e difusão desta inovação, na sociedade contemporânea, por sua vez, em que tais avanços já fazem parte do cotidiano, não parece ser mais viável estabelecer nexo de causalidade, pois as sensibilidades e as tecnologias, é razoável supor, se entrelaçam e alimentam umas às outras, se construindo e reconstruindo continuamente. Certas formas de arte, inclusive, como o cinema, e certos movimentos como a *op art*, dependem visceralmente do equipamento adequado para existir e, embora o façam numa sociedade que criou as condições que tornaram possível seu nascimento, sentido e permanência, terminam também por influenciar as percepções desta mesma sociedade, modificando referenciais culturais e estéticos.

Voltando a discussão para as histórias em quadrinhos, é possível perceber a complexidade dos movimentos. A internet, como salto tecnológico, aumentou o acesso a histórias em quadrinhos em meio virtual. Das HQ circulantes na rede, entretanto, presume-se que a maioria se compõe de obras digitalizadas de grandes editoras e produções postadas pelos próprios autores. No primeiro caso, afora as poucas histórias licenciadas, abundam os *scans*, digitalizações cujo respeito à propriedade intelectual é sujeito a interpretação; no segundo, as histórias em quadrinhos – tiras, em sua maioria (RAMOS, 2012b) – são voluntariamente disponibilizados por seus autores, gratuitamente, "[...] porque não se ganha para produzir tiras e histórias num site ou num blog." (RAMOS, 2012b, p. 481).

O desenvolvimento da reprodutibilidade técnica possibilitou aos quadrinhos, assim como a outros gêneros, portanto, não só a ampliação do acesso, como previa Benjamin, mas a proliferação de criadores de obras, pela diminuição do custo para sua veiculação. Quanto à recepção, se é lícito pensar que havia um meio social propício à eclosão do quadrinho digital, como quer Rancière, tampouco é despropositado supor que esse leitor precisou ser gestado na especificidade da apresentação da HQ virtual, concordando com Klucinskas e Moser, lidando, por exemplo, com o cansaço visual da leitura em tela e com a pausa forçada do movimento das barras de rolagem. "Assim, a tela requer um consumidor habilitado às suas propriedades, que correspondem a uma outra mimese do real. Não mais o mundo que se apresenta na forma da síntese e da continuidade temporal, mas se dá de maneira repartida, concomitante, gráfica e audiovisual." (ZILBERMAN, 2011, p. 85).

Tecnologia, produção e recepção se imbricam no universo dos quadrinhos digitais, por conseguinte, mas há ainda um curioso desdobramento que deve ser registrado. Em grande parte das situações aplicadas, a educação recíproca das sensibilidades do quadrinista e de seu público visa uma futura migração de mídia. Sobejam exemplos, como observa Paulo Ramos (2012b), de tiras exibidas pela internet que são compiladas em livros, impressos e

comercializados. O movimento de retorno a uma matriz tecnológica anterior à virtual obedece, em parte, a uma lógica de mercado, mas é mais complexo do que isso, já que, via de regra, é normal que o material continue disponível *online*. Seria possível vincular o interesse do consumidor ao fetiche da posse física do livro, ao impulso colecionista, ao maior conforto de leitura, ao estímulo tátil do papel – mas, à falta de um estudo sistemático, que foge à finalidade deste trabalho, estas explicações para o fenômeno se restringem ao campo especulativo.

2.4 CONCEITO OU METÁFORA? EM BUSCA DO ESPECÍFICO EM HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

> Ao habitar o tempo, [...] ao passar a viver no fluxo, ao invés de ser um profissional que fica preso ao passado, que remói suas lembranças, que fica ancorado à margem da memória e da tradição, o historiador é alguém que tem a tarefa de se descolar dessa memória cristalizada, de fazer com que essa retorne ao fluxo temporal, que se liquefaça para que novamente possa correr na direção do futuro. (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 33).

A observação de Albuquerque Jr. sobre a prática do historiador não se circunscreve ao estudo da História. Na contemporaneidade, quando os limites entre os objetos (e mesmo entre as disciplinas) foram borrados, conceituar, mais do que nunca, se tornou uma tarefa árdua que demanda do estudioso a aceitação do quão provisório é esse mister. No ritmo vertiginoso das mudanças técnicas e sociais, o que se pode aspirar, talvez, é apenas tentar alcançar um conceito que seja adequado às condições nas quais se pretende aplicá-lo, tendo em mente que o assunto não se esgota e as releituras são parte integrante e produtiva do fazer científico. "As preferências teóricas e metodológicas não se formam só pelo interesse de aumentar o conhecimento; dependem, também, da necessidade de legitimar as maneiras de fazê-lo na investigação ou na docência."[33] (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 110).

Seguindo por esses balizadores teóricos, a discussão pode ser retomada a partir da definição de histórias em quadrinhos trazida por Zilda Anselmo:

> As HQ são, a um só tempo, a arte e o MCM [meio de comunicação de massa] que, usando predominantemente personagens irreais, desenvolvem uma sequência dinâmica de situações, numa narrativa rítmica em que o texto, quando este existe, tanto pode aparecer como legenda abaixo da imagem, como em outros espaços a ele destinados ou em balões ligados por um apêndice à pessoa que fala (ou pensa). Para atingir sua finalidade básica – a rapidez da sua compreensão – as HQ lançam mão de

[33] Las preferencias teóricas y metodológicas no se forman solo por el interés de aumentar el conocimiento; dependen, asimismo, de la necesidad de legitimar las maneras de hacerlo en la investigación o la docencia.

> símbolos, onomatopéias, códigos especiais e elementos pictóricos que lhes garantem uma universalidade de sentido. (ANSELMO, 1975, p. 38).

A análise de Zilda Anselmo surge num momento em que os quadrinhos lutavam por sua legitimidade como objetos de estudo acadêmico e essa questão subjaz em sua abordagem conceitual: há ênfase nos elementos formais associados às HQ, como balões, recordatórios e onomatopeias; o *status* de arte, recorrentemente perseguido, vem aliado ao de meio de comunicação de massa, de modo a alinhar a pesquisa sobre histórias em quadrinhos ao "RECONHECIMENTO da comunicação de massa como um campo legítimo de pesquisas e estudos de natureza psicológica [que, à época da publicação do livro, era] [...] recente, no Brasil." (ANSELMO, 1975, p. 15, grifo da autora). A construção do sentido pela interação leitor-texto, frequente em discussões teóricas posteriores, não é mencionada na obra.

A leitura de Anselmo traz à baila a necessidade epistemológica de problematizar as condições contextuais das produções científicas (GARCÍA CANCLINI, 2005), que, inseridas em formações discursivas jamais gratuitas (FOUCAULT, 2009b), tendem a priorizar determinados aspectos relacionados aos quadrinhos. Isto é visível na busca por legitimidade através da referência aos grupos de recepção das HQ.

Também o prolífico Moacy Cirne apresenta um conceito para as HQ:

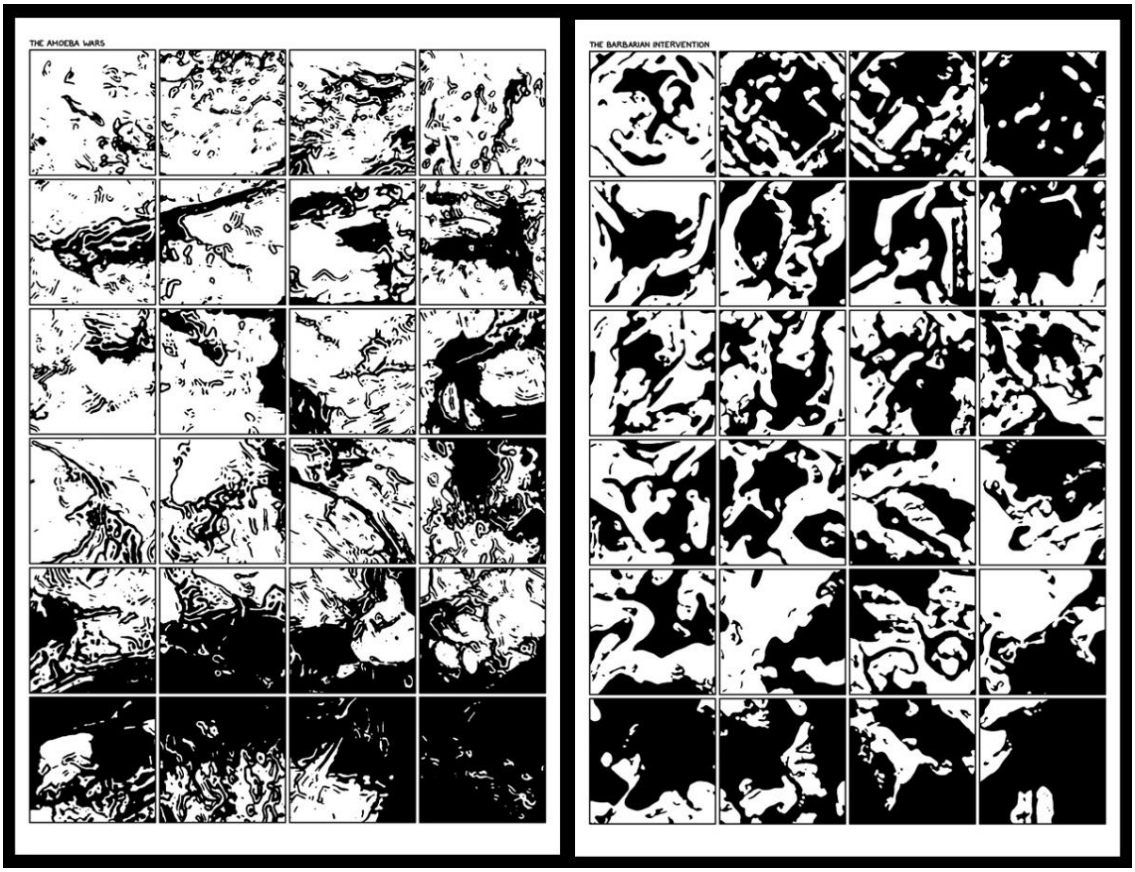
> Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significante do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espácio-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui a sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos. Na "banda desenhada", a grafia exige uma *dupla articulação semiótica*: a narrativa enquanto tal e o seu agente impulsionador (o corte), que mobilizam a relação produção/leitura de forma a mais eficaz possível, tendo em vista a própria operacionalidade semântica e estrutural de sua vigência quadrinística. Isto é, seu espaço narrativo só existe na medida em que se articula com os cortes, que, assim, seriam redimensionados pelo leitor. De maneira mais simples, diremos: a especificidade dos quadrinhos implica seu modo narrativo, determinado pelo ritmo das tiras e/ou páginas em função de cada leitura particular, leitura esta que se constrói a partir das imagens e dos cortes. Neste sentido, os balões, que encerram a "fala" e/ou o "pensamento", por mais importantes que sejam, não passam de elementos lingüísticos, mesmo quando investem na estesia de suas possibilidades criativas. (CIRNE, 2000, p. 23-24, grifo nosso).

Cirne inicia sua definição de histórias em quadrinhos categorizando-as como "narrativas gráfico-visuais". Ora, conforme Franco Jr.:

> É já um lugar-comum a divisão da narrativa em três grandes blocos articulados em torno do conceito de *conflito dramático*, ou *intriga*, [...] cada um correspondendo ao que poderíamos classificar como *movimentos* próprios ao gênero, a saber: *Introdução*, *Desenvolvimento* e *Conclusão*. (FRANCO JR., 2009, p. 33, grifos do autor).

Uma narrativa, nesta perspectiva, deveria trazer um conflito dramático numa estrutura do tipo começo-meio-fim. Não é difícil visualizar este formato na quase totalidade dos produtos reconhecidos como histórias em quadrinhos; de fato, a própria palavra "história" já sugere que o conteúdo sequencial será apresentado desta maneira. Entretanto, em prol da precisão, é preciso salientar que nem todos os produtos qualificados como HQ podem ser tão facilmente enquadrados neste arcabouço, como se pode ver na Figura 9:

Figura 9 – História em quadrinhos abstrata



Fonte: JOLY, Benoît. **24X24**: a vague epic. Disponível em: <http://goo.gl/p4OFDu>. Acesso em: 18 nov. 2013.

A obra **24X24**, de Benoît Joly (2013), da qual se apresentam duas páginas (FIGURA 9), pertence à categoria que se denomina histórias em quadrinhos abstratas (*abstract comics*) (MOLOTIU, 2012). Seria possível dizer que as vinhetas estejam dispostas em algum tipo de sequência, já que, de toda sorte, conduzem o olhar do observador da esquerda para a direita e de cima para baixo, como reza o cânone ocidental de leitura de HQ; seria viável, ainda, considerar que as imagens destas páginas funcionariam "[...] *quase* como uma redução

diagramática, formal, de tipos de movimentos, ritmos e vetores de força que poderiam ser encontrados anteriormente, em histórias em quadrinhos *narrativas*."[34] (MOLOTIU, 2012, p. 89, grifos nossos). Parece, entretanto, igualmente válido postular que fixar como narrativas obras como a Figura 9 poderia ser precipitado, haja vista que cada página permite também uma leitura de decomposição semelhante, em princípio, à analisada na Figura 4, na página de **Maus** (SPIEGELMAN, 2005). Neste caso, como observa Fresnault-Deruelle (1976), há uma oposição entre a leitura de cada linha e a leitura da página, o fracionamento da leitura paulatina em constante tensão com a força unificadora da página. A hipótese de compreensão dos traços abstratos como diagramações cinéticas de movimentos encontráveis em histórias em quadrinhos também parece de difícil comprovação, já que, diante de imagens abstratas, as associações feitas por cada leitor estarão irremediavelmente vinculadas a seu repertório.

A cautela demonstrada por Molotiu em reconhecer o caráter narrativo dos quadrinhos abstratos, quando enuncia "*quase* como uma redução diagramática" não é gratuita. Em verdade, esta é uma discussão pujante entre os teóricos que se dedicam às histórias em quadrinhos. Dentre os teóricos consultados, a maioria, como Fresnault-Deruelle (1976), Tilleuil, Vanbraband e Marlet (1991), Peeters (1993, 2003), McCloud (1994, 2006), Eisner (1995b, 2005), Pomier (2005) Harvey (2009) e Groensteen (2007, 2010b, 2011) é taxativa ao interpretar as histórias em quadrinhos como indiscutivelmente narrativas. No plano hipotético, Lacroix (2005) admite a possibilidade da HQ não narrativa, mas não considera que em algum momento tenha existido, pois "[...] a história em quadrinhos não sabe fazer nada além de *narrar*."[35] (LACROIX, 2005, p. 18, grifo do autor). Ramos (2011) prefere considerar as HQ como "predominantemente narrativas", havendo sequências outras, como as argumentativas, que não se enquadrariam no conceito. Cauteloso, Zink (1999) admite que, embora a narrativa seja a forma usual de construção de uma HQ, considerar este modelo como absoluto é "passível de discussão" (ZINK, 1999, p. 21). García (2012) evita se posicionar sobre esta questão. Como se percebe, mesmo o entendimento das histórias em quadrinhos como narrativas sendo, em geral, mais aceito, a questão está longe de ser consensual: "Mas esta questão [das histórias em quadrinhos como sempre narrativas] não está resolvida, e quer mesmo a sua fortuna teórica, a sua pertinência intelectual e a sua sobrevivência filosófica que jamais esteja resolvida." (MOURA, 2012, p. 4).

[34] [...] almost as diagrammatic, formal reductions of the kinds of movements, rhythms, and vectors of force that could be found in earlier, narrative comics.
[35] [...] la bande dessinée ne sait pas que *raconter*.

Vale dizer que os casos em que se torna nebulosa a caracterização de uma HQ como narrativa (ou, pelo menos, portadora de sequências inquestionavelmente narrativas) são bastante reduzidos, até raros, em se considerando o panorama geral da totalidade do que é produzido; Cirne, entretanto, segue o rumo da grande maioria dos teóricos que estudam as histórias em quadrinhos, e seu *corpus* de trabalho, bastante variado, das histórias de super-heróis oriundas das grandes indústrias estadunidenses de quadrinhos a HQ que tratam da situação política brasileira, é composto por obras que seguem o fio narrativo na condução de suas histórias. O conceito "narrativa gráfico-visual" parece, portanto, apropriado a sua delimitação de objetos.

"Na 'banda desenhada', a grafia exige uma dupla articulação semiótica [...]". Neste trecho, Moacy Cirne esclarece qual a ferramenta teórica que utiliza para a análise dos quadrinhos. Mais do que isso, atrelando a semiótica à própria definição do que são histórias em quadrinhos, alça-a a uma posição de chave de leitura, desconsiderando outras aproximações possíveis, como a hermenêutica (PIMENTEL, 1989), a análise do discurso (LINS, 2008) e a psicanálise (CORSO, D.; CORSO, M., 2006) – apenas para falar de algumas das metodologias utilizadas para leituras de HQ entre as obras consultadas para o presente trabalho. Smith e Duncan (2012), mesmo, em **Critical approaches to comics**, descrevem várias abordagens possíveis e utilizadas para a pesquisa com HQ, como a histórica e a etnográfica. O estudo do objeto "histórias em quadrinhos", como de resto de qualquer outro objeto, pode ser feito por diferentes disciplinas, o que implicaria num número amplo de enfoques viáveis, sendo um complicador fazer convergir todos os ângulos possíveis ao gargalo da semiótica; um estudo semiótico é bastante oportuno, entretanto, para lidar com o conceito operatório que Cirne apresenta para a análise dos quadrinhos, a Poeticidade Libertária (PL):

> E o que vem a ser a Poeticidade Libertária? [...] [É] o campo crítico que incorpora elementos de uma possível *semiologia marxista*, do *realismo semiótico* e do imaginário bachelardiano, além de uma poética libertária a partir do poema/processo: uma poeticidade que evita a "leitura inerte" (Bachelard, mais uma vez), para se pensar através da "leitura produtiva" (cf. teoria e prática do poema/processo). Em última instância, estaríamos diante de uma leitura que problematiza politicamente o objeto de estudo. Isto é, que procura se aproximar desse ou daquele objeto (estético, literário, etc.) passando por mediações construídas a partir da relação texto/contexto no interior do conjunto relacional razão/emoção. (CIRNE, 2000, p. 60-61, grifos nossos).

Incorporar a metodologia de estudo ao conceito de HQ, portanto, fortalece a aplicabilidade do conceito de Poeticidade Libertária, aumentando o grau de compatibilidade

entre operador e objeto. Dada a importância conferida por essa construção teórica à interpretação da obra, também parece coerente a ênfase dada, na definição de quadrinhos, à interação leitor-objeto. Esta relação de inferência do movimento, tomada como pedra fundamental para a definição de história em quadrinhos, institui a recepção como parte vital para o entendimento do que é uma HQ. Sendo a forma de ler os quadrinhos parte integrante de sua estrutura, a ideia de "leitura produtiva" defendida pela PL encontra novo ponto de contato.

A análise dos dois conceitos, de histórias em quadrinhos e de Poeticidade Libertária, portanto, demonstra que determinados aspectos de caracterização dos quadrinhos foram selecionados, a despeito de outros, e que nesta escolha a possibilidade de aplicação da PL a este objeto foi maximizada, com redução das áreas de atrito. Neste caso, a definição de parâmetros do pesquisador vai ao encontro do aparato metodológico engendrado e a construção dessa coincidência deve ser levada em conta quando da leitura deste texto.

Alternativas conceituais distintas podem levar a resultados diversos, como se pode ver:

> A História em Quadrinhos pode ser definida como *uma forma de comunicação visual impressa* (que utiliza determinado suporte, o papel; já existem narrativas seqüenciais sendo veiculadas pela Internet [...], fato que poderá alterar suas características, transformando-a em uma nova mídia, mudando também sua forma de fruição). Essa narrativa articula *elementos verbais* (textos, que podem ou não estar presentes [...]) e *visuais* (artes, imagens, desenhos) – dois *códigos de sinais gráficos* (o primeiro, *digital* e o segundo, *analógico*) – em uma seqüência, narrando a história. Mas, além disso, trata-se de um produto cultural e comercial, o que implica *grande reprodutibilidade* e *periodicidade* constante. (SANTOS, 2002, p. 20-21, grifos do autor).

A obra de Roberto Elísio dos Santos (2002), **Para reler os quadrinhos Disney**, pode ser entendida como um contraponto a **Para ler o Pato Donald** (DORFMAN; MATTELART, 2002). No segundo livro, os personagens da Disney são avaliados por um prisma ideologizado, como simples produto de "alienação":

> Pato Donald no poder é essa promoção do subdesenvolvimento e dos apelos cotidianos do homem do Terceiro Mundo em objeto de gozo permanente no reino utópico da liberdade burguesa. É a simulação da festa-eterna onde a única diversão--redenção é o consumo dos signos assépticos do marginal: o consumo do desequilíbrio mundial equilibrado. A miséria enlatada no vazio, que resgata e libera o pólo hegemônico que cultiva e consome, e é servida ao dominado como prato único eterno. Ler Disneylândia é tragar e digerir sua condição de dominado. (DORFMAN; MATTELART, 2002, p. 131-132).

A leitura, embora desperte uma sensação datada, não deve ser vista como um produto circunscrito a seu tempo. Os discursos não se reproduzem segundo uma escala evolutiva

linear, eles são descontínuos e convivem, contraditórios, na sociedade, atravessando os sujeitos (FOUCAULT, 2009b). Assim, não é de surpreender que **Para ler o Pato Donald** seja, ainda hoje, uma obra considerada por vários dos teóricos consultados como bibliografia básica para o estudo das histórias em quadrinhos, bastante frequente, de modo geral, em referências de estudos sobre o tema, ou que o discurso dos quadrinhos como suporte de "técnicas subliminares gráficas, processos de mitificação/projeção involuntária" (FEDEL, 2007, p. 62) e outros usos ideológicos, hoje associados a exigências mercadológicas, compareça mesmo sem a presença da obra de Dorfman e Mattelart nas referências, o que mostra a disseminação do discurso, não necessariamente inexato. Pouco mais de 30 anos após sua publicação original, Roberto Elísio dos Santos, estudioso dos quadrinhos Disney, se pronuncia, apresentando uma visão mais técnica e menos apaixonada destas HQ, defendendo suas possibilidades como objetos de discussão que supera o mero escapismo. Antes de analisar a compatibilidade entre o recorte teórico de seu conceito de quadrinhos e o modo como trabalha seu objeto, porém, é conveniente tecer sucintas considerações sobre os quadrinhos Disney e a forma como vêm sendo publicados no Brasil nas décadas que separam os dois aportes citados.

Nos anos 70 e 80, as tiragens dos quadrinhos Disney, publicados pela editora Abril, foram bastante elevadas, chegando, no auge, entre 1980 e 1990, a manter estúdios de produção em vários países, inclusive no Brasil, onde a cifra de venda de oito milhões de exemplares ao mês foi alcançada (BAETA, 2009). Entretanto, nos Estados Unidos, a segunda metade da década de 90 foi marcada por um período recessivo para os quadrinhos, que se refletiu na distribuição mundial deste produto, sobretudo naquelas séries cujas empresas matrizes se situavam em solo estadunidense (McCLOUD, 2006), como era o caso do conglomerado Disney. Houve uma retração de mercado da qual os licenciadores destes personagens jamais se recuperaram no Brasil, a hegemonia dos quadrinhos expressamente voltados para o público infantil passando aos domínios dos Estúdios Mauricio de Souza[36]. No mundo inteiro, inclusive nos Estados Unidos da América (EUA) e aqui, o século XXI se iniciou com os estúdios de produção de HQ Disney fechando as portas. Hoje, no Brasil, as revistas de quadrinhos se restringem a republicações e a material inédito produzido, sobretudo, na Itália, que é hoje o maior polo Disney de histórias em quadrinhos em atividade.

[36] É importante ressaltar que, embora seja indiscutivelmente o maior sucesso comercial autóctone do Brasil no ramo, as histórias em quadrinhos de Maurício de Souza são apenas produzidas em seu Estúdio. A distribuição sempre foi feita por outras empresas, primeiro pela Editora Abril, depois pela Globo e, atualmente, pela Panini, uma editora italiana que detinha, em 2011, a maior fatia do mercado nacional de HQ (VERGUEIRO, 2011).

Atualmente, a empresa se volta preferencialmente para outras atividades, como cinema, jogos eletrônicos e parques temáticos, e o sítio oficial da Disney no Brasil[37] sequer menciona histórias em quadrinhos.

O levantamento cronológico sumário situa o declínio do império midiático tupiniquim de HQ Disney, portanto, em meados da década de 2000. Isso é relevante, porque se trata justamente do período em que começam a ganhar visibilidade as histórias em quadrinhos em suporte digital. As primeiras HQ em CD-ROM, no Brasil, são produzidas no final da década, de 90, quando ocorre também o início da popularização de quadrinhos disponibilizados na internet (FRANCO, 2004). No contexto da falta de estímulo comercial neste período de crise, somada à dificuldade de obtenção de lucros com a liberação da visualização de quadrinhos e outros produtos artísticos em rede, os quadrinhos Disney permaneceram em seu suporte de papel. Convenientemente, a definição *geral* de histórias em quadrinhos como "forma de comunicação visual *impressa*" coincide, portanto, com o modo como se apresenta o *corpus* do pesquisador. Santos reconhece a existência de HQ digitalizadas, mas alerta que a modificação de suporte pode alterar a fruição e, por conseguinte, as características básicas desta mídia; grafada entre parênteses, a constatação de que há HQ operando no mundo virtual assume caráter de desvio, ao ser disposta logo após a apresentação, grifada, dos quadrinhos como mídia impressa, forma que assume o papel de regra[38].

Operacionalmente, o uso de instrumentos como barras de rolagem pode interferir no ritmo de leitura de uma história mais longa, mas esta não é uma dificuldade técnica incontornável (FRANCO, 2004). Terenci Moix (2007, p. 349), em obra cuja primeira publicação é de 1968, apresenta queixas correntes quando do advento da televisão, oriundas dos ouvintes do rádio, sobre a "perda de linearidade dramática" trazida pelos anúncios comerciais. São famosos os ácidos comentários de Baudelaire sobre a fotografia em seus primórdios e sua inferioridade em relação à pintura. Claro, é preciso guardar as devidas proporções, já que à época em que foi publicado **Para reler os quadrinhos Disney**, 2002, a produção eletrônica de HQ ainda não era tão difundida como viria a se tornar dez anos depois e não seria descabido supor uma manifestação mais ativa de discursos valorizando a

[37] http://home.disney.com.br

[38] O posicionamento de Roberto Elísio dos Santos, um profícuo e consagrado estudioso das histórias em quadrinhos, deve ser compreendido, neste caso, como um produto específico de determinado *momentum* de sua trajetória acadêmica. Com efeito, posteriormente, ele viria a afirmar que: "Com o aprimoramento dos meios digitais e sua presença de forma cada vez mais constante no dia a dia das pessoas, parece que o caminho irreversível para os produtos culturais midiáticos – como a música, os programas de TV e as narrativas gráficas sequenciais – é o do ciberespaço ou o da telefonia móvel." (SANTOS; CORRÊA; TOMÉ, 2012, p. 119).

manutenção do *status quo* das HQ em papel: "A cada evolução estética, *a cada emergência de um novo suporte de difusão* surge um discurso de reprovação essencialmente fundado na nostalgia de uma idade de ouro que seria irremediavelmente destruída por esta modificação do campo cultural."[39] (LITS, 2011, p. 24, grifos nossos).

As histórias em quadrinhos são também descritas como "produtos comerciais" de "grande reprodutibilidade" e "periodicidade"; mais uma vez, são anunciadas particularidades que são peculiares aos quadrinhos Disney, ainda distribuídos nacionalmente pela editora Abril no primeiro semestre de 2014. Contudo, cabe questionar, com o avanço das possibilidades técnicas e o apagamento das fronteiras, se estes traços teriam realmente validade universal: no momento atual, em que a pirataria digital permite que qualquer obra seja disponibilizada em rede quase simultaneamente a seu lançamento em papel, a facilidade de reprodução não se chocaria com a finalidade comercial? Desenhistas que expõem na internet seus trabalhos, sem ganho financeiro, ainda poderiam ser reconhecidos como autores de histórias em quadrinhos? E o que dizer de quadrinhos que sejam pintados ou esculpidos, dentro do paradigma da unicidade da obra de arte, e de quadrinhos feitos para serem destruídos numa performance[40] ou elaborados em materiais perecíveis (como areia ou farinha de trigo[41], por exemplo), operando pela lógica da efemeridade? E quanto a *fanzine*s (publicações de HQ elaboradas por fãs) e obras de pouca repercussão de público ou sujeitas às marés do mercado editorial, que não têm periodicidade definida[42]? Considerando, enfim, que quadrinhos são uma forma de arte (SANTOS, 2002), seria pertinente atribuir-lhes, *necessariamente*, uma finalidade comercial ou fixar quais seriam as formas através das quais poderiam se manifestar?

Pensando neste último aspecto, na acepção artística das histórias em quadrinhos, é que Will Eisner (1995b) elaborou seu lacônico conceito de HQ: "Arte sequencial". Embora sintética, esta definição representou uma grande mudança de perspectiva para as HQ, cujo estatuto, em larga medida, se entrelaça com a atuação de Eisner na área.

---

[39] À chaque évolution esthétique, à chaque émergence d'un nouveau support de diffusion surgit un discours de réprobation essenciellement fondée sur la nostalgie d'un âge d'or que serait irrémédiablement détruit par cette modification du champ culturelle.

[40] Este doutorando teve a oportunidade de presenciar um artista de rua executando este tipo de performance no bairro de Barranco, em Lima, Peru, no dia 29 de julho de 2011.

[41] Sobre as possibilidades de utilização desses dois tipos de suporte, ver o trabalho da artista plástica israelense Ilana Yahav, utilizados num comercial para televisão da marca alemã de pães Lieken Urkorn. Disponível em: <http://goo.gl/wNf7S>. Acesso em: 26 ago. 2011.

[42] É exemplar o caso de **Maus** (SPIEGELMAN, 2005), obra já citada. Trata-se de uma HQ sobre nazismo, perseguição aos judeus e campos de concentração que rendeu ao seu autor um Prêmio Pulitzer (é a única história em quadrinhos até hoje a receber esta honraria) e uma bolsa Guggenheim. No Brasil, foi editada pela primeira vez em dois volumes, pela editora Brasiliense, com impressionante intervalo entre eles: o primeiro volume foi publicado em 1986; o segundo, apenas em 1995!

Will Eisner começou a produzir quadrinhos profissionalmente nos anos 1930, nos Estados Unidos, mas foi só em 1940 que estreou nos jornais o personagem pelo qual seria lembrado como quadrinista: The Spirit. Ao contrário do que usualmente faziam os desenhistas do período, Eisner se recusou a ceder os direitos autorais do personagem a alguma editora (PATATI; BRAGA, 2006), evitando o que talvez viesse a se tornar um longo litígio. Numa avaliação posterior do período, o quadrinista revelou que, desde o início da carreira, acalentava o anseio de um dia as HQ viessem a atingir o estatuto de literatura e, consequentemente, viessem a consagrá-lo como escritor (WILL EISNER..., 2008).

O anelo de Eisner por ver histórias em quadrinhos sendo reconhecidas como uma forma de literatura, à parte quaisquer desejos de eleição das HQ a um *status* mais prestigiado, é também reflexo do embaçamento das fronteiras entre as artes. Um bom exemplo de situação em que a distinção entre histórias em quadrinhos e literatura fica imprecisa são as adaptações literárias para HQ, hoje produzidas com regularidade desde sua inclusão no Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) do governo federal, desde 2006 (RAMOS, 2012b). O formato, entretanto, não é novidade no mercado editorial brasileiro:

> As edições originais, produzidas nos Estados Unidos [...] eram publicadas nas revistas *Classic Illustrated* e *Classic Comics* desde o começo da década [de 40]. O primeiro lançamento [brasileiro] nessa linha saiu em 1948, com a coleção *Edição Maravilhosa* [...].
>
> Por 23 números, *Edições Maravilhosas* trouxe apenas autores estrangeiros. [...] Na edição 24 saiu *O Guarani*, de José de Alencar [...].
>
> O escritor baiano Jorge Amado teve três de seus romances que retratavam a Bahia nos anos 20 e 30 incluídos na coleção (*Terras do sem fim*, *São Jorge dos Ilhéus* e *Mar morto*). Outros escritores adaptados para os quadrinhos na década de 50 foram José Lins do Rego (*Menino de engenho*, *Doidinho*, *Bangüê* e *Cangaceiros*), Graça Aranha (*Canaã*), Júlio Dinis (*A morgadinha dos canaviais*) e até a resistente Dinah Silveira de Queiroz (*A muralha*), entre muitos outros. (GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 122-123, grifos do autor).

Voltando à história do quadrinista estadunidense, convém relatar que Will Eisner serviu durante a 2ª Guerra Mundial, mas não foi ao *front*. A fama angariada com The Spirit granjeara para Eisner uma posição em que seus talentos peculiares pudessem ser aproveitados, e ele foi alocado em solo nacional, trabalhando na "[...] *Army Motors*, publicação mimeografada que tratava da manutenção de equipamentos." (SCHUMACHER, 2013, p. 109). Lá, ele pôde desenvolver um uso inovador para as HQ, explorando seu potencial didático para instigar os soldados a cuidarem melhor dos equipamentos que lhes eram confiados. Apesar das privações do esforço de guerra, o período foi chamado de "Era de ouro" dos quadrinhos norte-americanos, que floresceram:

> A popularidade dos quadrinhos atingiu o pico nos anos da guerra. Eles não eram mais entretenimento apenas para garotos tontos de Kansas City. Também eram para os irmãos mais velhos, primos e tios deles, que vestiam uniforme e que tentavam vencer uma guerra que, no início de 1943, parecia que não ia ter fim. Os militares vinham de todas as partes do país com formação e níveis educacionais variados e amavam quadrinhos – tanto que, até o fim de 1942, três de cada dez correspondências enviadas para os soldados no exterior eram quadrinhos. (SCHUMACHER, 2013, p. 110).

Com o fim do conflito, Eisner retornou a seu estúdio e continuou a labutar com The Spirit até que a fórmula se esgotou, no início dos anos 50. Por algumas décadas, o quadrinista se retirou do mercado de tiras e álbuns de quadrinhos e passou a se dedicar a produzir manuais didáticos. Seu maior cliente veio a ser o Exército de seu país, após muita resistência das autoridades castrenses, pois o gênero era considerado "inapropriado" pela associação com o burlesco (WILL EISNER..., 2008). Foi uma continuação do uso dado aos quadrinhos na época da **Army Motors**, que até o presente se reproduz em manuais de procedimento aéreos, livros didáticos, manuais de instrução de equipamentos, boletins sindicais, e outras atividades tidas como "sérias".

Em 1978, Eisner voltou a se dedicar a histórias em quadrinhos autorais, e produziu a primeira versão do que nomeou *graphic novel* (novela gráfica), **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço** (EISNER, 1995a). Embora o uso da terminologia já tenha sido encontrado em registros da década de 60 (GARCÍA, 2012), é consenso que Will Eisner a consagrou, e hoje vários produtos do mercado de quadrinhos, assinados por outros quadrinistas, também reivindicam a alcunha. Esta primeira *graphic novel* é reconhecida como um marco no que diz respeito a HQ voltadas especificamente ao público adulto, questionando o estigma vigente de obra apenas para o público infantil ou para adultos infantilizados. Com formato bastante diferente do que até então era chamado, nos EUA, de história em quadrinhos (lombada quadrada, número de páginas quase dez vezes superior ao convencional, dimensões maiores), foi uma proposta inovadora para a época (WILL EISNER..., 2008).

A esta altura, seria possível questionar: o que faz **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço** tão especial? Afinal, já havia publicações de histórias em quadrinhos em formato de lombada quadrada muito antes do nascimento de Eisner, considerando-se que, "[...] desde o século XIX [...] os primeiros autores de histórias em quadrinhos falavam de álbuns."[43] (GROENSTEEN, 2007, p. 13). Nos anos 60 do século XX (como será visto em detalhes no terceiro capítulo desta tese), o movimento *underground* já gestava HQ voltadas

[43] [...] dès le XIXe siècle [...] les premiers auteurs de bandes dessinées parlaient d'albuns.

especificamente para o público adulto. Também havia sucessos comerciais nas livrarias há décadas, como Tintin, de Hergé. Mesmo a expressão *graphic novel* não poderia ser tomada como inédita, pois há registro de "novelas gráficas", com acepção um pouco diversa, na Espanha, desde os anos de 1940 (GARCÍA, 2012). Onde, então, Eisner inovou? Em essência, o que faz da *graphic novel*, como entendida por Will Eisner, um conceito diferente é a forma como se coloca:

a) os álbuns de quadrinhos europeus, até então, eram voltados, *declaradamente*, em sua maioria, para o público infantil. Mesmo quando havia na capa indicação de faixa etária, isto não chegava a impactar, sensivelmente, a percepção da HQ como um produto para crianças (ZINK, 1999). De fato, a necessidade de indicar que uma obra é "para adultos", sendo que as obras "para crianças" não são qualificadas como tal, sugere que o segundo caso é a regra, e o primeiro, a exceção: "A BD é um caso quase único entre as diversas artes, ao ter de ser explicitada que *também* pode ser *adulta*. Ocorre aqui de certo modo o contrário das outras artes, que só ganham adjectivo quando têm uma variante *infantil*." (ZINK, 1999, p. 63, grifos do autor). A diferença de posicionamento de Eisner foi propor uma HQ cuja entrada no mercado de consumo ocorresse sob o rótulo de "produto para adultos", com tratamento comercial e apresentação compatíveis com esta pretensão, numa época em que as histórias em quadrinhos, nos EUA, não gozavam deste capital cultural;
b) os quadrinhos *underground*, embora se declarassem como de leitura adulta, não eram distribuídos em livrarias, nem contavam com sistemas regulares ou legais de distribuição. Nos Estados Unidos, e mesmo na Europa, jamais se havia publicado, no mercado formal, um produto de quase 200 páginas que recebesse a alcunha de "história em quadrinhos" antes de 1978[44];

[44] Vale dizer que, embora esta *graphic novel* tenha logrado alcançar *status* diferenciado, houve certa confusão entre os livreiros, desacostumados com esta estranha modalidade de impresso, como Eisner verificou ao visitar uma das livrarias que recebera sua obra: "As livrarias, assim como as editoras, gostavam da conveniência e do conforto dos rótulos. Ficção de gênero era o ideal; categorias como ficção científica e fantasia, românticos, *westerns*, humor e terror ajudavam na classificação dos livros; o restante ficava na categoria de ficção geral. *Um contrato com Deus* desafiava estas categorias. Não era uma coleção de tiras de quadrinhos, que geralmente ficava nos fundos da loja, mas também não era ficção em prosa. 'E agora, onde ele está?', Eisner perguntou ao gerente. 'Numa caixa de papelão no sótão', respondeu o gerente. 'Não sei onde colocar aquele troço.". (SCHUMACHER, 2013, p. 241-242).

c) por fim, os sucessos comerciais europeus operavam preferencialmente[45] com o público--alvo infantil, que buscava, nas livrarias, os álbuns de Astérix, de René Goscinny e Albert Uderzo, Lucky Luke, de Morris e Tintim, de Hergé, dentre outros, nas seções infantis. Como já ponderou García Canclini (2008), falando sobre o cinema[46], os locais em que os produtos culturais são postos em exibição obedecem a classificações que possuem significados. Apenas para ilustrar o argumento, Rifas (2012), analisando o livro **Tintin no Congo**, de Hergé, obra constantemente lembrada por veicular ideias etnocentristas, relata que:

> Uma polêmica internacional sobre este livro [**Tintin no Congo**] começou em julho de 2007, norte de Londres, quando o advogado especialista em direitos humanos David Enright, indo às compras com seus filhos multiétnicos, encontrou uma cópia de uma nova edição deste velho livro à venda na seção infantil de uma cadeia de livrarias. Ele declarou ter se sentido "horrorizado por ver página após página de representações de africanos negros como babuínos ou macacos, se curvando perante um adolescente branco e falando como crianças retardadas." Em resposta a sua reclamação, a livraria transferiu *Tintin no Congo* para a seção de *graphic novels*.[47] (RIFAS, 2012, p. 223-224).

Portanto, o que tornou relevante **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço** foi reunir, pela primeira vez as características formato de livro, indicação ao público adulto e figurar, nas livrarias, na seção de literatura, em vez de na seção infantil, custando um preço que nenhuma HQ até então ousara cobrar (SCHUMACHER, 2013) – e, com tudo isso, ainda se tornar um empreendimento muito rentável, que inspirou outros a produzir, até a consolidação da ideia de *graphic novel* como é conhecida hoje, um livro de quadrinhos para adultos com acabamento e valor diferenciados.

Na esteira deste sucesso, por décadas, Will Eisner persistiu no projeto declarado de renovação da mídia, inclusive nos meios acadêmicos, como titular da cadeira de Arte

---

[45] Em 1978 já existiam consagradas histórias em quadrinhos eróticas e sensualizadas, como Barbarella, de Jean Claude Forrest (1962) e Valentina, de Guido Crépax (1965). Tais produtos, entretanto, embora voltados ao público adulto, enfrentaram problemas de censura (ASSUMPÇÃO JR., 2001). Por possuírem expresso conteúdo sexual, sua exposição não teve tanta visibilidade quanto **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço**.

[46] "Nas locadoras da rede *Blockbuster* [no México] há um lapso revelador neste sentido: a maioria das gôndolas é identificada por "gênero" (ação, suspense, comédia, infantil, etc.), e nessas prateleiras prevalece, com poucas exceções mexicanas, o cinema americano. Num canto, encontramos umas poucas dezenas de filmes europeus, latino-americanos e alguns asiáticos, todos sob a legenda "cinema estrangeiro". O dos EUA, que não aparece neste setor, é nacional ou simplesmente se define como *o* cinema?" (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 163, grifo do autor).

[47] An international uproar over this book began in July 2007, north of London, when human-rights lawyer David shopping with his young mixed-race children, found a copy of a new edition of this old book on sale in the childrens' section of a chain bookstore. He reported feeling "aghast page after page of representations of black African people as baboons or monkeys, bowing before a white teenager and speaking like retarded children." In response to his complaint, the bookstore moved *Tintin in the Congo* to the graphic novel section.

Sequencial na **School of Visual Arts**, em Nova Iorque, e em **Nova University**, na Flórida. O título da disciplina foi sua exigência para assumir a cátedra.

A exposição biográfica não tem o intuito de sugerir que a elaboração teórica do conceito de história em quadrinhos seja um subproduto de uma trajetória pessoal. Tampouco tenciona conceber como unidade, pela releitura, o processo descontínuo que é a experienciação de uma vida. Entretanto, há regularidades, e elas devem ser observadas, ao menos como contexto em que se insere o conceito de HQ. É o próprio Eisner quem afirma que os quadrinhos são uma obra "artística e literária" (EISNER, 1995b, p. 5) e essa percepção se coaduna com a ideia de valorização dos quadrinhos como arte professada pelo quadrinista em outros momentos. Desta forma, "arte sequencial" atenderia à demanda de elevação do *status quo* das HQ, que o autor explicitamente defende. Ao mesmo tempo, **Quadrinhos e arte seqüencial** (EISNER, 1995b), é uma espécie de manual sobre como produzir quadrinhos e foca enfaticamente no específico dos quadrinhos como sendo a sequencialidade da disposição de vinhetas. "Arte sequencial", portanto, se ajusta à formação discursiva apresentada através da exposição de uma leitura de momentos da vida de Will Eisner, tanto na busca pelo estatuto artístico, quanto no estabelecimento de características específicas para o meio, na procura por legitimação. Desta forma, o conceito pode ser entendido como adequado à proposta de Eisner para analisar os quadrinhos (EISNER, 1995b, 2005; WILL EISNER..., 2008).

A intersecção entre a bandeira pessoal levantada por Eisner e sua produção teórica também não escapou a Frédéric Pomier, que apresenta objeções a sua obra mais conhecida, **Quadrinhos e arte seqüencial**: "Seria possível recriminar, de um lado, sua recusa em imaginar uma história em quadrinhos sem cenário preestabelecido que viesse diretamente da imagem e, de outro, sua grande propensão a imaginar que seu sistema pessoal pudesse ser aplicado ao conjunto do meio."[48] (POMIER, 2005, p. 19-20). Vale salientar que em seu "sistema pessoal" estava a recusa em usar ferramentas digitais para produção de HQ; afirmava abertamente (WILL EISNER..., 2008) sua rejeição à ideia de histórias em quadrinhos em suporte eletrônico, que considerava como animações se fazendo passar por HQ.

A postura de Eisner frente ao reconhecimento dos quadrinhos como forma artística válida granjeou adversários, mas também simpatizantes, como Scott McCloud: "Durante décadas, Will esteve virtualmente **sozinho** em sua visão dos quadrinhos; como **Dom Quixote**,

[48] On peut tout just lui reprocher, d'une part, son refuse d'imaginer une bande dessinée sans scénario préétabli qui émanerai directament de l'image, et d'autre part sa trop grande propension à imaginer que son système personnel puisse s'appliquer à l'ensamble du médium.

vendo **gigantes** onde outros só viam **moinhos de vento**...” (McCLOUD, 2006, p. 27, grifos do autor).

Scott McCloud, também quadrinista, ao iniciar a reflexão para a elaboração de seu conceito de quadrinhos, no livro **Understanding comics** (um ensaio produzido sob a forma de HQ), considera que: “[...] [A] expressão de Eisner [arte sequencial] parece ser um bom ponto para **começar**. Vamos ver se podemos expandi-la para uma definição apropriada a um dicionário.”[49] (McCLOUD, 1994, p. 7, grifo do autor). Desenvolvendo o raciocínio, definiu histórias em quadrinhos como: “Imagens, pictóricas e outras, justapostas em sequência deliberada, de modo a transmitir informação e/ou produzir uma resposta estética no leitor.”[50] (McCLOUD, 1994, p. 9). Admite, porém, que, em muitos casos, arte sequencial é suficiente (McCLOUD, 1994), e que conceituar quadrinhos é um processo sempre inacabado, sendo toda definição provisória e aberta à discussão (McCLOUD, 1994).

Eisner (1995b) constrói sua obra didaticamente, descrevendo minuciosamente o processo gráfico de produção de uma HQ. O artista, porém, embora se coloque sempre na posição do planejador e executor da história em quadrinhos, admite que o leitor tem responsabilidade compartida na gestação de sentido, já que os “dispositivos de controle” disponíveis (o virar de páginas e a convenção ocidental de leitura da esquerda para a direita e de cima para baixo) não têm absoluto poder coercitivo; a rigor, nada impede, por exemplo, a leitura das vinhetas em ordem diferente da pré-ordenada (EISNER, 1995b). Já McCloud compreende o processo de leitura dos quadrinhos de maneira diversa.

No conceito elaborado por McCloud, a especificidade dos quadrinhos se dá pelo posicionamento das vinhetas, dispostas uma após a outra *pelo quadrinista*. Mais ainda, acrescenta, como finalidade desta “justaposição de imagens”, “*transmitir* informação e/ou *produzir* uma resposta estética no leitor”. Nesta conjuntura, a fruição da obra parece ser um processo passivo, orientado pelo quadrinista. McCloud prioriza a estratégia organizadora da composição na condução do leitor.

Embora no bojo do texto (McCLOUD, 1994) sejam discutidos o papel do leitor na interpretação dos quadrinhos para a produção de sentido, o esforço necessário para a leitura de HQ mais herméticas e a peculiar forma como a ilusão de tempo e espaço é promovida nos quadrinhos, o debate é desenvolvido do ponto de vista do autor, e tais características são

[49] Eisner’s term [sequential art] seems like a good place to **start**. Let’s see if we can expand it to a proper dictionary-style definition.

[50] Justaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer.

apresentadas não como intercâmbio entre texto e leitor, mas como consequência do domínio técnico do artista.

Reinventando os quadrinhos (McCLOUD, 2006, p. VII), é apresentado como "[...] no justo sentido da palavra, uma 'seqüência' [*sic*], sem constituir, no entanto, uma revisão dos temas do livro anterior [**Understanding comics**] [...].". Nesta obra, como já abordado anteriormente, é tratada a situação do leitor apto, capaz de compreender os códigos de leitura de uma história em quadrinhos, em oposição ao "analfabeto de quadrinhos" (McCLOUD, 2006, p. 84), conduzido a este estado por "excessos estilísticos" da obra, que dificultariam sua fruição. Novamente, o leitor é o que se faz dele: uma *tabula rasa*, que segue sempre na direção apontada e, se incapaz de acompanhar o rumo determinado por deficiência técnica do quadrinista, é incapaz de gerenciar sua própria interpretação da história. Para McCloud (2006), o "imenso potencial dos quadrinhos" é situado no ponto do espectro reservado à produção.

Ao descrever o percurso técnico-profissional que traz à luz a HQ, McCloud costura um rico material para estudo de sua produção; porém, ao representar a relação entre o texto e o leitor não como troca, mas como subordinação, compromete o aspecto polissêmico que há em qualquer obra artística ou literária, por mais fortemente indutora que sejam a estratégia orientadora ou as convenções de leitura presentes.

É curioso que as duas últimas definições, elaboradas por quadrinistas (Eisner e McCloud), sejam mais compactas, delimitando os parâmetros para o reconhecimento de uma HQ de modo menos minucioso que as anteriores, esboçadas por acadêmicos (Anselmo e Cirne). Obviamente, seria no mínimo temeroso tentar estabelecer qualquer tipo de tipologia conceitual de base profissional com base num universo tão limitado, mas a diferença abre espaço para algumas reflexões.

2.4.1 A "definição impossível"

As fronteiras entre os meios de comunicação de massa se tornaram permeáveis, conforme a disseminação da mobilidade midiática, seja ela inter, intra ou transmidiática:

> Nesse sentido, intermidialidade pode servir como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. "Intermidiático", portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciados dos fenômenos *intra*midiáticos assim como dos fenômenos *trans*midiáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou

> discurso em uma variedade de mídias diferentes). (RAJEWSKY, 2012, p. 18, grifos da autora).

Por conseguinte, dadas estas migrações, as fronteiras entre as mídias se tornaram cada vez mais difusas. Conceitos menos específicos, por sua maior maleabilidade, possuem maior adaptabilidade às transformações empreendidas por estes contatos entre as mídias. Em contrapartida, conceitos mais específicos são mais rígidos; se, por um lado, caracterizam seus alvos com maior precisão, por outro, correm o risco de delimitar seu campo de atuação de modo tão seletivo que o tornem impermeável às mudanças, perdendo alcance em sua capacidade de qualificar objetos em movimento, ao predeterminar aspectos estáticos.

A defesa arraigada do objeto pode rechaçar, total ou parcialmente, a percepção da mobilidade midiática, seccionando importantes aspectos que poderiam ser estudados. Por outro lado, reconhecer o híbrido empiricamente, sem o concurso de pressupostos teóricos válidos, tampouco é eficaz para seu estudo científico:

> [...] [A] hibridação não é indeterminação total, e sim combinação de condicionamentos específicos. Ao estudar essas misturas, o saber científico não pode se deixar levar pela simples celebração das facilidades transitórias e dos subterfúgios. Podemos esperar que a ciência se diferencie de outras formas de conhecimento, como as artísticas, mediante algum tipo de contraste e racionalidade.[51] (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 151-152).

É preciso compreender a precariedade do exercício de conceituar, quando o grupo a que se aplica um conceito está em mutação e não há indícios de que esse processo seja concluso a curto ou médio prazo. E compreender também que esta precariedade é indissociável do aporte e das motivações daquele que conceitua. Tais ilações, todavia, embora sinalizem diversidade de abrangência, não se traduzem em princípio de hierarquia entre as produções teóricas. Concepções mais ou menos amplas atendem a pontos de vista teóricos determinados e suas diferenças não implicam necessariamente em imprecisões, mas que servem a propósitos distintos.

O que se pode esperar de uma terminologia é que aquilo que ela representa seja adequado para atingir o objetivo *desejado*. Um estudioso que pretenda avaliar como um dado as escolhas e caminhos tomados pelos pesquisadores consultados, deve, sob pena de incoerência, empreender um movimento de *re*-flexão, de dobrar-se sobre si mesmo, e

[51] [...] [La] hibridación no es indeterminación total, sino combinación de condicionamentos específicos. Al estudiar estas mezclas, el saber científico no puede dejarse llevar por la simple celebración de las facilidades nomádicas y para conseguir disfraces. Podemos esperar que la ciência se diferencie de otras formas de conocimiento, como las artísticas, mediante algun tipo de contrastabilidad y racionalidade.

entender que, sendo o percurso selecionado sempre interessado, a resposta que melhor atende às solicitações está sempre de algum modo vinculada a este interesse. No presente trabalho, considerando que este capítulo já se inicia com a admissão do caráter híbrido dos quadrinhos, a adoção de um conceito mais restringente seria problemática, já que a questão da mobilidade entre as mídias é importante critério para a análise a ser desenvolvida. A plataforma digital estará representada, referenciada como suporte para o objeto de estudo; de fato, quase todas as figuras apresentadas neste texto, até o momento, provêm da internet, e mesmo as que adviram de mídia impressa precisaram ser digitalizadas para sua inserção aqui.

É importante também, para o estudo que se pretende realizar, compreender a leitura de uma HQ como um processo de diálogo entre leitor e obra em que, se é possível identificar uma estratégia orientadora, a obra não pode por isso ser considerada como fechada, imune a outras formas de entendimento. A polissemia é um dado relevante, mais ainda numa produção acadêmica, que não pode se arrogar a pretensão de alcançar resultados definitivos e incontestáveis. Por certo, ser "aproximadamente exato" (LAVILLE; DIONNE, 2007) é uma característica do pensamento científico, que jamais consegue se desvencilhar completamente do senso comum, a lógica sempre sendo desafiada e questionando a intuição para a produção e reorientação do saber (COMPAGNON, 2001).

No caso específico das histórias em quadrinhos, o que se observa, quanto às tentativas de conceituação, e ao exposto até o momento, é:

a) há numerosos elementos, tanto formais, quanto das estratégias de produção e da recepção que se imiscuem e são acolhidos ou abandonados, em função da circunscrição que cada pesquisador confere a seu objeto;
b) é difícil aceitar ou refutar completamente quaisquer das dezenas de conceitos estudados, entre os quais estão aqueles que foram tomados como exemplo neste texto, para discussão de certas características;
c) Com o avanço tecnológico e a crescente mobilidade entre as mídias, conceitos mais descritivos ganham em precisão, mas correm o risco de podar as possibilidades do objeto, enquanto que conceitos mais generalizadores obtêm maior alcance, ao custo de sua especificidade.

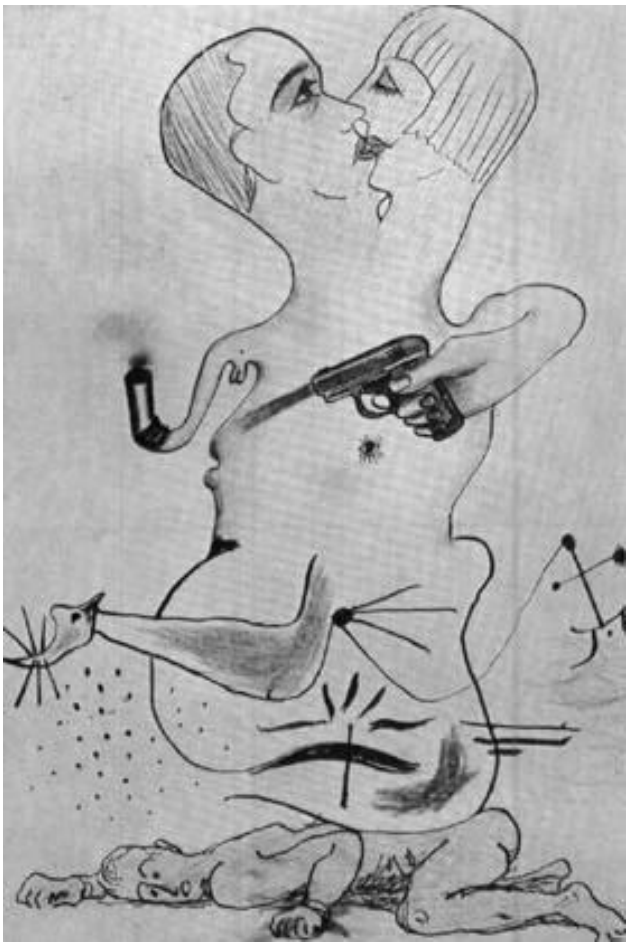
Tamanha é a dificuldade que, sensível aos óbices a uma conceituação totalizadora, Thierry Groensteen chegou a se referir ao objeto *bande dessinée* como de "impossível definição" (*l'introuvable définition*) (GROENSTEEN, 2011, p. 14). Diante deste impasse,

seria, talvez, útil, tentar outra abordagem, a partir da metáfora que será aqui denominada de *Le Cadavre Exquis*, um jogo praticado pelos surrealistas na década de 20 do século passado:

> A experiência conhecida como "O Cadáver *Requintado*" [*Le Cadavre Exquis*] foi instigada por [André] Breton. Várias pessoas tinham de escrever sucessivamente palavras que formassem uma sentença de acordo com um dado modelo ("O cadáver / requintado / beberá / o vinho / espumante"), sem que nenhuma delas tivesse idéia da palavra que seu antecessor pudesse ter escolhido. Ou então várias pessoas tinham de desenhar sucessivamente as linhas fazendo um retrato ou uma cena, sem que cada pessoa soubesse o que a outra havia desenhado, etc. (CHIPP, 1999, p. 422).

Quando este jogo era praticado na modalidade do desenho (FIGURA 10), cada um dos participantes, após concluída sua parcela, dobrava o papel, cobrindo quase tudo o que havia feito, deixando apenas o suficiente para que o jogador seguinte tivesse um ponto de partida para sua contribuição. Condizente com a proposta do movimento surrealista, o resultado, potencialmente, poderia sugerir um efeito onírico, de irrealidade.

Figura 10 – *Le Cadavre Exquis*



Fonte: NIXON, Michael; SOULES, Marshall. **History of The Cadavre Exquis**. [2004?]. Disponível em: <http: //goo.gl/PLKiKw>. Acesso em: 22 dez. 2013.

Pensando *Le Cadavre Exquis* como uma metáfora para os estudos sobre histórias em quadrinhos, é possível imaginar, após reflexão sobre as definições de HQ estudadas, que, se um mapa conceitual for construído, as ligações entre estas definições serão às vezes frouxas, às vezes fortes, pois são determinadas com base na seleção ativa de elementos realizada por cada teórico. Desta maneira, cada pensador elabora seu conceito dedicando um olhar interessado à fortuna teórica existente, tomando como ponto de partida os traços que melhor atendem a seus objetivos. Como no jogo *Le Cadavre Exquis*, os conceitos não são "desenhados" no vácuo acadêmico, e sim estabelecendo ligações com pesquisas anteriores. Estes dados, porém, são tomados de acordo a orientação dada ao estudo que será realizado. O desenho final deste jogo de *Le Cadavre Exquis* teórico pode levar a um resultado belo de diversidade, abrindo caminho para uma salutar discussão – mas não se pode perder de vista que cada parte deste "desenho" guarda íntima relação não apenas com pressupostos científicos formais, mas com perspectivas, objetivos e interesses de quem a produziu.

Mas é possível ir ainda mais longe com o uso de metáforas como ferramentas. Atualmente, este recurso vem sendo utilizado na tentativa de alcançar objetos cuja sistematização parece sempre inconclusa, como a identidade latino-americana (MOSQUERA, 1996), os fluxos de trocas entre culturas (HANNERZ, 1997) e a relação entre cultura e nacionalidade (GRIMSON, 2009). Conforme García Canclini:

> As metáforas, por sua vez, têm especial importância quando falamos em interculturalidade, porque sua vocação comparativa, ao trabalhar diferenças e semelhanças, constrói o sentido não como algo em si, que se possui de forma auto-suficiente, e sim levando em conta o que pertence aos demais. (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 53).

Fique registrado que não se trata de endossar o uso indiscriminado da metáfora como a panaceia para solucionar todos os dilemas teóricos. Trata-se de disponibilizar mais um instrumento na tentativa de melhor apreender o que está sendo pesquisado, a ser utilizada com a parcimônia que se dedicaria a qualquer outra, evitando reduções e simplificações. Isto posto, vale dizer que nem sempre é possível precisar o limite entre metáfora e conceito, sobretudo quando esta caracterização não é explicitada e a porosidade entre as disciplinas estimula a migração de terminologias (GARCÍA CANCLINI, 2010). Neste contexto, García Canclini chega a afirmar que: "As metáforas são conceitos que aprenderam a viver como estrangeiros."[52] (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 10).

[52] Las metáforas son conceptos que aprendieron a vivir como extranjeros.

A metáfora que se pretende utilizar para as histórias em quadrinhos é a da *valência*. Este termo corresponde a uma ideia desenvolvida por Walter Moser no texto **Résurgences et valences du baroque** (2001). Nesta obra, Moser observa que há obras artísticas contemporâneas que reclamam para si o título de barrocas, mesmo atuando em mídias como o cinema, alheias àquelas do contexto original de produção deste estilo. O fenômeno tem atraído a atenção de muitos teóricos, que têm buscado defini-lo. Avaliando os conceitos elaborados, Moser verifica que muitos têm posicionamentos divergentes, mas que seria difícil refutar completamente qualquer uma destas assertivas. Assim sendo, elabora a metáfora da valência, uma terminologia que possui significados nos discursos da Química, da Psicologia e da Linguística, cujos parâmetros operacionais são assim demarcados:

> 1. Não vamos nos ater a uma única propriedade em si, mas a uma propriedade definida como a função de uma relação. É a relação existente entre sujeitos e objetos que é privilegiada, e não a natureza própria desses sujeitos ou objetos. O que conta em primeiro lugar é o *valor* ou propriedade que esse fenômeno tem ou adquire em relação a outro. Depreende-se, portanto, um princípio de *relação*. [...].
> 2. Esta analogia também permite ver que se trata de valores (como sugere a evidente ligação etimológica entre "valência" e "valor"). Trata-se igualmente de um jogo de forças que, conforme o caso, é positivo ou negativo: atração ou repulsão [...]. Chegamos aqui a um princípio *dinâmico*.
> 3. Finalmente [...], trata-se de um jogo de posições que pode facilmente transpor a interface entre dois itens, coisas, valores ou forças. Substitui-se então a estrutura binária por uma constelação dual. É o momento para um princípio de *pluriposicionamento*.[53] (MOSER, 2001, p. 31, grifos do autor).

Para aferir o uso desta metáfora para as histórias em quadrinhos, é preciso verificar sua adequação aos princípios. De acordo com o princípio de relação, os fenômenos podem ser encarados como positivos ou negativos, dependendo do contexto em que são analisados: "Se este contexto muda, o barroco muda de valor e de significado. Não se trata do mesmo barroco, pois ele mudou de campo ideológico."[54] (MOSER, 2001, p. 34). As histórias em quadrinhos, como visto anteriormente, foram analisadas como negativas, instrumentos propagadores de

---

[53] 1. Nous n'avons pas affaire à une propriété en soi, mais à une propriété définié comme fonction d'une relation. C'est la mise en relation entre deux sujets ou objets qui est première, et non pas la nature même de ces sujets ou objets. C'est qui compte en premier lieu, cést la *valeur* ou propriété qu'un phénomène a ou acquiert par rapport à un outre. On retiendra un principe de *relationnalité*. […].
2. Cette analogie permet aussi de voir qu'il ne s'agit pas que de valeurs (comme le suggère le lien étymologique évident entre "valence" et "valeur"). Il y va également d'um jeu de forces qui selon le cas, est positive ou négatif: attraction ou répulsion [...]. On à affaire ici à um principe *dynamique*.
3. Finallement, [...] il s'agit d'un jeu de positions qui peu facilement dépasser le face à face entre deux items, choses, valeurs ou forces. On quitte alors la structure binaire pour une constellation multiple non duelle. Aussi y a-t-il lieu de retenir un principe de *pluripositionnalité*.

[54] Si ce context change, le baroque change de valeur et de signification. Ce n'est plus le même baroque, puisq'il a changé de camp [*sic*] idéologique.

ideologia liberal (DORFMAN; MATTELART, 2002) ou como positivas, pontos de partida para reflexões sobre a realidade social (SANTOS, 2002).

Pensando no princípio dinâmico, que permite a um fenômeno transitar entre o positivo e o negativo, é possível exemplificar com algumas das formas de qualificar as HQ nos EUA durante o século XX: censurados e perseguidos nos anos 50, como incitadores de desvios de comportamento para os jovens, sofreram estrita censura de conteúdo (NYBERG, 2009); quase duas décadas depois, no mesmo país, se destacaram por tratar dos mesmos supostos desvios, trazendo à discussão temas como uso de drogas e erotismo no movimento *underground* (GROENSTEEN, 2010b).

A pluriposicionalidade permite pensar os discursos divergentes como formas que não precisam necessariamente ser unificadas, mas entendidas como partes de uma investigação global sobre o objeto. Deste modo, não se torna imperativo escolher entre situar a especificidade dos quadrinhos nas estratégias de produção (McCLOUD, 1994, 2006) ou na recepção (CIRNE, 2000), entre pensar quadrinhos como suporte ideológico (DORFMAN; MATTELART, 2002) ou convite à reflexão (SANTOS, 2002). Moser, na conclusão de sua argumentação, afirma:

> Neste trabalho de reconceitualização, nos apoiamos em duas figuras, as ressurgências e as valências. Por certo, elas não guardam pretensão à transparência nem à estabilidade do conceito científico. Porém têm *a obrigação de, enquanto metáforas, poderem nos garantir um pé sobre o solo do concreto*, nos permitindo pensar nossa problemática longe dos estéreis debates que se formam pela rejeição e exclusão de uma outra posição.[55] (MOSER, 2001, p. 41, grifos do autor).

Assim, neste trabalho, a ideia de quadrinhos será conduzida a partir da metáfora da valência, de modo que seja possível transitar entre os diversos discursos, independentemente de sua valoração, na busca pela produção de sentido. A interpretação da metáfora de *Le Cadavre Exquis* não considera os passos dados na conceituação de histórias em quadrinhos como meras manifestações de ego, mas sim como parte criativa do fazer científico, na infindável busca por aspectos às vezes preciosos para o entendimento das histórias em quadrinhos.

---

[55] Ce travail de reconceptualisation, nous l'avons appuyé sur deus figures, les résurgences et les valences. Certes, elles n'est sauraient prétendre à la transparence ni à la stabilité du concept scientifique. *Mais l'obligation que, em tant que métaphores, elles comport pour nous de garder un pied sur le sol du concret*, nous aura permis de penser notre problématique loin des stériles débats se soldant toujours par le rejet et l'exclusion d'une autre position.

3 DO PIQUETE AO PACOTE: ENTRE A CAUSA OPERÁRIA E A GRANDE IMPRENSA

Esta pesquisa visa estudar um recorte da obra do quadrinista Laerte Coutinho. Neste momento, é preciso que se diga que não há aqui a pretensão de tentar, retrospectivamente, construir uma unidade a partir da diversidade que foi e é a profusão de histórias em quadrinhos trazidas à luz por Laerte. O principal conceito a nortear esta análise é o da *reciclagem cultural*.

A noção de reciclagem cultural é apresentada por Walter Moser nos seguintes termos: "Chamamos de 'reciclagem cultural' à reutilização de objetos culturais já disponíveis em uma nova prática, sendo de algum modo diferentes os materiais e as práticas em questão quanto a seu entendimento, sua forma e seu domínio."[56] (MOSER, 1993, p. 519). Na mesma página, o autor esclarece que hesitou ao acolher a palavra reciclagem, associada comumente à ecologia, havendo outros termos possíveis – tais quais reprise, reutilização, reemprego, reescrita, citação, reconversão, restauração – mas optou por reciclagem, literalmente a reinserção de algo num novo ciclo produtivo ou, caso isto ocorra num mesmo ciclo, com variação da forma de fazê-lo.

Inicialmente, dado o teor da discussão pregressa, a escolha da hibridação como operador teórico poderia ser entendida como a mais adequada para o desenvolvimento deste trabalho, e não seria uma opção imprópria. O termo é oportuno para o estudo de fenômenos culturais, mas não escapa à oposição crítica: como observa Ulf Hannerz (1997, p. 26), embora a objeção a seu "tom biológico" não seja intransponível, a multidisciplinaridade da apropriação do vocábulo é fonte de ambiguidades; Rita De Grandis (2004, p. 58) salienta que, embora "[...] rica em evocações [...]"[57], a hibridação "[...] não se deixa definir de maneira precisa [...]"[58]; Hans-Jürgen Lüsebrink, por fim, sustenta que:

> Conceitos como "hibridação", "mestiçagem" e "transculturalidade" se tornaram quase conceitos "*passe-partout*", tendo perdido largamente sua pertinência. Eles seguem sendo insuficientemente precisos para abarcar, em toda sua complexidade linguística e cultural, fenômenos como o cinema de Bollywood, que representa um cinema mestiço, qualificado como "Kitsch popular" pelos críticos ocidentais, mas

[56] Nous appelons "recyclage culturel" la réutilisation d'un matériau culturel déjà disponible dans une nouvelle pratique, quelqque différents que soient par ailleurs les matériaux et les pratiques en question quant à leur étendue, leur forme et leur domaine.
[57] […] riche en évocations […]
[58] […] ne se laisse pas définir de manière précise […]

> regido por uma *estética híbrida* culturalmente específica e complexa.[59] (LÜSEBRINK, 2011, p. 11, grifo nosso).

De modo geral, o que os três teóricos acima apresentam como restrições ao uso indiscriminado do conceito de hibridação têm relação com a amplitude assumida pela terminologia, seja por seu uso multidisciplinar, seja pela perda de foco de sua tendência totalizadora; simultaneamente, entretanto, os pesquisadores não se dispõem a pô-la inteiramente de lado, e Lüsebrink chega a utilizá-la ao final do mesmo parágrafo em que a critica.

Cotejando hibridação e reciclagem cultural, na perspectiva aqui adotada (GARCÍA CANCLINI, 2006), pode-se entender hibridação como um conceito mais geral ligado às trocas, empréstimos e apropriações culturais, enquanto que a reciclagem cultural poderia ser entendida como um caso particular deste processo: "Uma boa parte dessas trocas, apropriações e hibridações pode ser compreendida como reciclagens de uma cultura – ou de alguns de seus aspectos – por outra: da cultura hegemônica para as culturas subordinadas, ou o inverso."[60] (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 35).

Rita De Grandis (2004), analisando o artigo de García Canclini (2004) de onde foi extraída a última citação, "Gourmets multiculturels", levanta uma questão pertinente, que se coaduna com a presente discussão: por que preferir utilizar o operador teórico reciclagem cultural diante de um campo semântico tão rico, que engloba conceitos como mestiçagem, transculturação, sincretismo, reconversão? A autora admite a proximidade das definições, mas entende que "[...] a singularidade da reciclagem repousa sobre um elemento que, até então, tem sido julgado menos importante: seu valor econômico, valor último que todo produto cultural adquire."[61] (DE GRANDIS, 2004, p. 55). A forma como a produção de Laerte se articula com o princípio de valorização econômica será vista mais detalhadamente adiante.

Conquanto pese o argumento de De Grandis, é interessante discorrer sobre outros conceitos que operam com trocas e ressignificações culturais, porém costumeiramente associados à arte: o *kitsch*, a pós-modernidade e a bricolagem.

---

[59] Des concepts comme "hybridité", "métissage" et "transculturalité" sont, en fait, devenu presque des concepts "pass-partout" ayant perdu largement de leur pertinence. Ils s'avèrent souvent insuffisamment précis pour saisir, dans tout le complexité linguistique et culturelle, des phénomènes comme le cinéma de Bollywood, qui represente um cinéma métissé, souvent qualifié de "kitsch populaire" par des critiques occidentaux, mais régi par une esthétique hybride culturellement spécifique et complexe.

[60] Une bonne partie de ces échanges, appropriations et hybridations peut être comprise en tant que recyclages d'une culture – ou de certains de ses aspects – par une autre: de la culture hégémonique par les cultures subordonnées, ou l'inverse.

[61] […] la nouveauté du recyclage culturel repose sur un élément qui, jusqu'ici, a été jugé moins important: sa valeur économique, valeur ultime que tout produit culturel acquiert.

O *kitsch*, como observa Décio Torres (2003, p. 162), é "[...] uma expressão da cultura de massa, ele se relaciona com a indústria de consumo naquilo que se refere à produção de efeitos pré-fabricados.". Por seu caráter escapista e por ressaltar "[...] o seu aspecto lúdico através de concepções e métodos pré-fabricados que divertem e evitam um grande esforço mental [...]" (TORRES, 2003, p. 164), o *kitsch*, à exceção do uso crítico que lhe é dado pelo *pop*, não se coaduna perfeitamente com a proposta questionadora da reciclagem cultural.

Caracterizar a pós-modernidade, por sua vez, é tarefa bem mais complexa. O termo, que pode ser visto como uma progressão da modernidade, em função da aceleração do progresso tecnológico e a recombinação original de elementos do passado, sem necessariamente o apelo nostálgico (JAMESON, 1995), tornou-se, com o passar dos anos, difuso, devido à utilização excessiva e, muitas vezes, desprovida da necessária fundamentação teórica, sendo compreendido por Kellner (2001, p. 69) como "[...] um significante vazio a indicar que se está evitando uma teorização mais concreta.".

Por fim, a bricolagem, como observa Décio Torres (2003) na obra **O pop**, foi retomada por Lévi-Strauss e Derrida, vindo a "[...] predominar de maneira crítica na modernidade através da retomada lúdica e irônica das diversas tradições que a precederam, em um jogo crítico que revela a ânsia por um futuro multiforme." (TORRES, 2003, p. 58). Mais uma vez, a relação da reciclagem cultural com a dimensão econômica dos produtos culturais se mostra como diferencial, na comparação com a bricolagem, que não privilegia este aspecto.

Contudo, embora reciclagem cultural seja um conceito que, como se demonstrará, prova ser bastante útil para a análise do *corpus*, não há como sustentar que, num objeto dessa envergadura, possam ser identificadas práticas de reciclagem de modo regular na mesma intensidade em toda a produção dos mais de 40 anos de carreira do quadrinista. De fato, os exemplos vão se multiplicando a partir da década de 1980, mas isso não significa que a produção anterior deva ser desprezada. Seria mais simples apenas selecionar material de fases mais plenamente compatíveis com a ideia de reciclagem, mas esta escolha também teria o condão de limar momentos de rica expressividade do autor, além de diminuir a percepção da frutífera heterogeneidade de sua obra. Ademais, sempre é possível compreender o material pela perspectiva mais ampla da hibridação, de estreita relação com a reciclagem, e entender que o híbrido não significa inexoravelmente apelar sempre para a busca pela *avis rara*:

> [...] [A] crise das identidades anuncia que se privilegiará a mestiçagem dos significados, tarefa sem dúvida útil, porém que ao se tornar dominante esquecerá os burros de sempre para se concentrar exclusivamente nos burros pós-modernos,

> pintados de zebra em Tijuana para que os turistas sejam fotografados a seu lado.[62] (VILLORO, 2011, p. 32).

Outro aspecto importante a salientar, neste momento, é que, embora tenha sido adotada uma posição mais flexível quanto à articulação do conceito de história em quadrinhos, é necessário pensar numa tipologia, para melhor abordar o recorte da diversificada produção de Laerte que será analisado. Neste sentido, é válido e oportuno o entendimento de Ramos (2009a, 2011). Apesar de evitar construir um conceito fechado de histórias em quadrinhos, este teórico ensaia uma classificação, trabalhando com a ideia de hipergênero, na perspectiva de Maingueneau[63]. Por este prisma, as histórias em quadrinhos atuariam como hipergênero, abrigando gêneros como:

> **charge** – texto humorístico que faz uma leitura crítica e bem-humorada do noticiário jornalístico;
> **cartum** – texto humorístico que brinca com temas gerais e não vinculados ao noticiário recente;
> **quadrinhos** com narrativa maior que um quadro ou uma tira, que tendem a usar o formato mínimo de uma página [...].
>
> Outros gêneros integrantes da relação são os que usam o formato da tira para serem produzidos, entre os quais figuram as tiras cômicas [...]. (RAMOS, 2011, p. 90, grifos do autor).

É importante observar, porém, que estes gêneros não se comportam como compartimentos estanques, havendo comunicação e empréstimos entre eles:

> Entendemos que, em [determinadas] situações [...], temos tiras que estabelecem um diálogo entre gêneros também chamado de *intertextualidade intergenérica* [...]. Continuam sendo tiras, mas usam as características de outros gêneros dos quadrinhos que têm no humor os seus elementos constituintes. (RAMOS, 2011, p. 99, grifo do autor).

A abordagem diacrônica, entretanto, é necessário que se diga, não responde ao desejo de subordinar a obra à autoria, mas uma eleição que auxilia a pesquisa de produtos que mais diretamente se vinculam ao *momentum* histórico em que foram gerados, como é o caso das caricaturas, charges e outras criações icônicas de Laerte, submetidas ao crivo analítico a partir de agora.

---

[62] […] [La] crisis de las identidades anuncia que se privilegiará el mestizaje de los significados, tarea sin duda útil, pero que de volverse dominante olvidará a los burros de siempre para concentrarse en exclusiva en los burros pós--modernos, pintados de cebra en Tijuana para que los turistas se retraten junto a ellos.

[63] Um hipergênero, segundo Maingueneau (2004) seria um grande rótulo, sob o qual se abrigariam vários gêneros, unidos entre si por determinadas características compartilhadas.

3.1 ANOS REBELDES

Em 1973[64], Laerte, que na ocasião era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Partidão (LAERTE, 1994), e vinha da militância no movimento estudantil universitário[65], começa a desenhar para sindicatos. A partir deste ano, produziu para entidades sindicais, além de histórias em quadrinhos, imagens que poderiam ser enquadradas no que Paulo Ramos chama de caricaturas[66], ilustrações cujo "[...] predomínio é da sequência textual descritiva." (RAMOS, 2011, p. 106), cartuns, charges e tiras. Parte dos frutos desse esforço foi coligida no livro **Ilustração sindical** (LAERTE, 1989), cuja primeira edição é de 1986. A editora responsável pelo livro, a Oboré, especializada em publicação de material sindical, foi fundada por Laerte e outros estudantes em 1978 e tem seu nome derivado da palavra *boré*, que, em tupi, é o nome de um instrumento de sopro utilizado para conclamar os indígenas para discutir algum assunto ou realizar alguma ação de interesse do grupo (INTERVOZES, 2006). A Oboré, na ocasião, inovou, ao introduzir o humor na comunicação sindical e ao reformular graficamente os materiais impressos, diminuindo a verborragia, adequando a linguagem ao público operário e valorizando o aspecto visual, com desenhos (INTERVOZES, 2006). A proposta de **Ilustração sindical** é apresentada num texto de abertura, escrito por Laerte para a primeira edição:

> Os desenhos deste livro podem ser usados da maneira que você achar melhor. Pode acrescentar dizeres, pode utilizá-los no todo ou em parte, pode combinar duas ou mais situações.
>
> São de domínio público, isto é, não implicam em pagamento de direito autoral, se tiverem a finalidade de auxiliar a organização, a luta, a defesa dos interesses do trabalhador. Preciso deixar claro que NÃO estão liberados para qualquer tipo de material eleitoral, nem para empresas, órgãos do governo, ou sindicatos e associações patronais. Nestes casos a utilização de ilustrações deste livro implicará em violação de direito autoral. (LAERTE, 1989, p. I, grifo do autor).

Curiosamente, o interesse de Laerte pela "defesa dos interesses do trabalhador" não foi encarado como uma iniciativa positiva por seus próprios pares: "A obra foi recebida com muita crítica pelos desenhistas que alegavam não sobrar espaço para trabalhar, pois, por meio

[64] Ou, conforme Santos, Padovani e Costa (2010, p. 4), em 1972.
[65] Laerte entrou para a Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) em 1969, primeiro cursando jornalismo, depois se transferindo para música, não concluindo nenhuma das graduações. Na USP foi cofundador do *fanzine* **Balão** (LAERTE, 2004).
[66] Para Ramos (2011) a caricatura, por ser predominantemente descritiva e funcionar como ilustração, não se configura como um dos gêneros abarcados no hipergênero histórias em quadrinhos. Para possibilitar o olhar mais abrangente sobre a obra de Laerte, entretanto, neste capítulo, algumas produções que poderiam ser enquadradas como caricaturas, na perspectiva de Ramos, serão analisadas.

do catálogo, os desenhos podiam ser xerocados [*sic*], recortados e usados em jornais e boletins sindicais." (SANTOS; PADOVANI; COSTA, 2010, p. 4).

A seleção feita por Laerte de "[...] 10 anos de trabalho da Oboré [...]" (LAERTE, 1989, p. I), embora seja apresentada como algo a ser usado como o leitor "achar melhor", é disposta num livro de acordo com determinados critérios de agrupamento; e, se uma caricatura, como explica Ramos (2011), não narra, uma ilustração feita para um boletim ou jornal sindical – mesmo que opere dentro de uma gramática visual bem definida, buscando atributos e símbolos que remetam ao universo do trabalhador – tem relação de interdependência com o texto, reforçando-o e sendo reforçada por ele. Ainda que esteja afastada do texto original, porém, é possível perceber uma estratégia na composição do livro que, se não pode ser tomada sem reservas como expressão de *zeigeist*, de um testemunho fiel e exato da vivência operária durante o último período do Brasil sob um regime ditatorial, tampouco é um documento que deva ser desprezado.

> Imagens são traiçoeiras porque as artes têm suas próprias convenções, seguem uma curva de desenvolvimento interno bem como de reação ao mundo exterior. Por outro lado, o testemunho de imagens é essencial para historiadores de mentalidades, porque uma imagem é necessariamente explícita em questões que podem ser mais facilmente evitadas em textos. Imagens podem testemunhar o que não pode ser colocado em palavras. As próprias distorções encontradas em antigas representações são evidências de pontos de vista passados ou "olhares". (BURKE, 2004, p. 37-38).

O recorte aqui realizado de imagens contidas em **Ilustração sindical** buscou sinalizar não a totalidade de elementos e situações da vida cotidiana do operário, mas desvelar a existência de uma estratégia de elaboração que permeia a construção e agrupamento das produções contidas na obra. A reunião das imagens parece claramente orientada de modo a subsidiar bandeiras levantadas pelo sindicalismo dos anos 80, conclamando os trabalhadores à união, a preservar o espaço familiar e a lutar contra condições insalubres e economicamente desfavoráveis. Embora concebidas como ilustrativas de textos de boletins, a reunião dos desenhos conta uma história, na qual é possível apontar três eixos principais: a estruturação social da vida do trabalhador, o espaço do trabalho e os efeitos da conjuntura econômica, que serão apresentados a seguir.

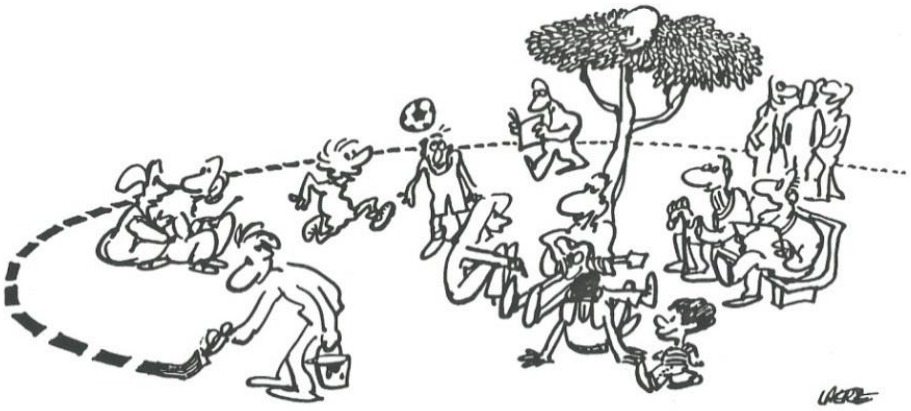
3.1.1 Delimitando os espaços sociais

Lazer, consumo e família são instâncias às quais é dada tamanha importância que a elas é dedicado todo um capítulo da obra, "Família, problemas de casa, bairro, lazer, esporte,

horóscopo". Nesta parte – que, diga-se de passagem, foi encartada no livro logo após os capítulos que tratam de questões mais diretamente ligadas às relações trabalhador/patrão e trabalhador/ambiente de trabalho – se faz presente um recurso muito comum em histórias em quadrinhos, que viria a ser uma ferramenta de grande importância para Laerte durante sua carreira, a metáfora visual:

> A linguagem dos quadrinhos adotou o princípio substitutivo da metaforização, [...] até criar verdadeiros ideogramas – expressão figurativa de ideias –, progressivamente abstratos ou conceituais. Essa substituição analógica se utiliza, sobretudo, para expressar vivências e estados de ânimo (ou seja, em forma de sensograma), tais como o amor, a dor, etc. Em não poucos casos se trata de uma tradução icônica de expressões verbais comuns [...].[67] (GASCA; GUBERN, 2011, p. 211).

Figura 11 – O espaço pessoal



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 135.

Na Figura 11, a metáfora visual simboliza a necessidade de o trabalhador delimitar seu espaço pessoal, isolando família, amigos e lazer das agruras do ofício. A presença deste tipo de imagem num livro que reúne obras desenhadas para boletins sindicais é um indício do quão precioso é este espaço social – e do quanto ele se encontrava em perigo. O ato de traçar uma linha demarcatória é defensivo e sugere a existência, por oposição, de uma ameaça a esta zona de tranquilidade. Esta "ameaça" será melhor trabalhada na seção seguinte.

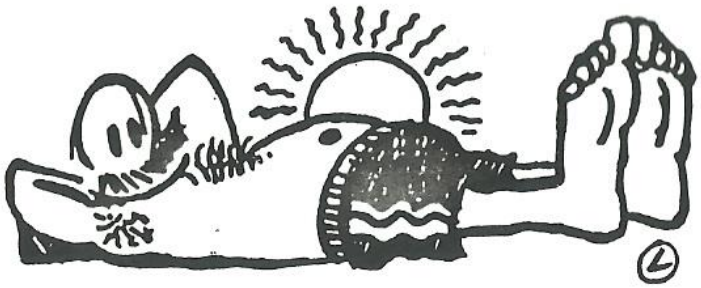
Há também personagens jogando bola (FIGURA 12), tomando banho de sol (FIGURAS 13) e carregando gêneros alimentícios (FIGURA 14).

[67] El linguaje de los cómics ha adoptado el principio sustitutorio de la metaforización, [...] hasta crear verdadeiros ideogramas – expresión figurativa de ideas –, progresivamente abstractos o conceptuales. Esta sustitución analógica se utiliza sobre todo para expresar vivencias y estados de ánimo (es decir, en forma de sensograma), tales como el amor, el dolor, etc. En no pocos casos se trata de una traducción icónica de expresiones verbales comunes [...].

Figura 12 – Futebol

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 21.

Figura 13 – Banho de sol



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 21.

Figura 14 – Compras

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 128.

Tais imagens subvertem uma possível expectativa de encontrar, num volume intitulado **Ilustração sindical**, apenas referências diretamente ligadas ao mundo do trabalho. Neste ponto da análise, é preciso reforçar que pensar os desenhos de **Ilustração sindical** como significantes linearmente orientados para um só significado limita o aspecto polissêmico de figuras que, ademais, foram concebidas como complementos visuais de textos que pudessem ter aplicabilidade futura, a fim de que não fosse mandatório produzir novos desenhos a cada publicação sindical (que, em épocas de grande mobilização, se multiplicavam). Apesar da cautela que demandam em sua análise, estas representações não são esvaziadas de seu valor testemunhal: retratam elementos e práticas que, independente do texto que fossem convocadas a ilustrar, constam da construção imagética do que, em algum momento, foi *conveniente* ou até *necessário* trazer à baila para enfatizar discursos sindicais que primavam por alcançar aspectos da vida de seus leitores presumidos. Estes discursos ultrapassavam a mera gestão de perdas e ganhos profissionais, de acordo com o que foi selecionado para constar numa obra que se propunha a municiar visualmente entidades sindicais na propagação de suas mensagens. "[...] [N]ão se trata de raspar as imagens para que o verdadeiro apareça, mas fazer com que se mexam para que outras figuras possam ser compostas e decompostas." (RANCIÈRE, 1988, p. 23-24).

É possível verificar esse "mexer imagens" de que fala Rancière na incursão dos sindicatos no universo pessoal, sugerindo a necessidade de alcançar o público-alvo também na dimensão particular da vida. Em que pese a possibilidade de uma postura assistencialista, frequente nas entidades de classe do período (TRÓPIA, 2009), seguindo a tradição norte-

-americana do "sindicalismo de negócios"[68], isto não exclui da equação o dado que, ao apresentar momentos de prazer e satisfação como áreas a serem protegidas ou objetivos a serem alcançados, os sindicatos colonizavam os aspectos não laborais, incluindo-os na agenda política de lutas. Em se considerando, como será demonstrado na seção seguinte, que o mundo do trabalho punha em constante risco o mundo da vida pessoal, não é desarrazoado supor que os momentos de lazer e de cotidiano se tornaram, igualmente, parte do campo de batalha (PARANHOS, 2011).

Ilustrativo do quanto a vida pessoal e a profissional se imiscuíam, é a análise de representações do feminino existentes em **Ilustração sindical**. A própria Figura 14 pode ser conclamada na construção do argumento. Nela, uma mulher aparece realizando compras. Isoladamente, a imagem não seria suficiente para supor convenção de gênero; associada a outras, porém, torna-se sustentável a construção da hipótese. Num primeiro momento, chama a atenção que a quantidade de imagens femininas seja bem menor do que as masculinas e que a vida privada se restrinja, prioritariamente[69], à vida no lar, seja no abastecimento de gêneros (FIGURA 14), na realização de tarefas domésticas (FIGURA 15) ou na segunda jornada de trabalho que é a maternidade (FIGURA 16).

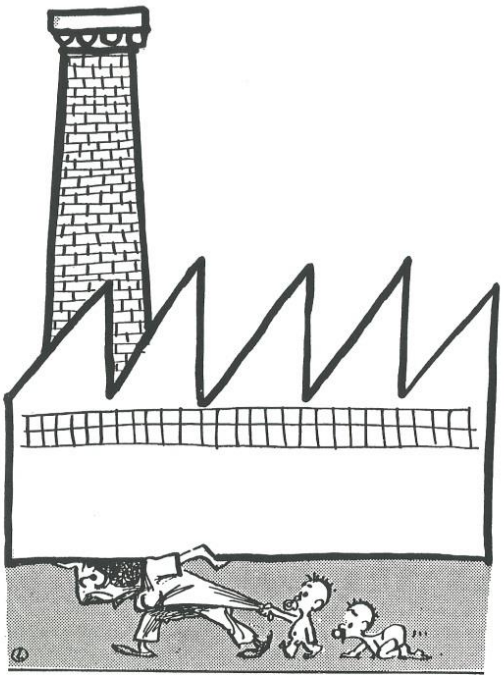
Figura 15 – Servindo a refeição

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 130.

[68] "John Commons (1918-1935) e Selig Pearlman (1922) são considerados como os principais pensadores da escola americana que teorizou o sindicalismo em termos de *business unionism* (sindicalismo de negócios). Este sindicalismo, concebido como um negócio que vende trabalho, se opõe ao *social unionismo*, que concebe a ação sindical através de uma visão mais ampla do social." [John Commons (1918-1935) y Selig Pearlman (1922) están considerados como los principales pensadores de la escuela americana que ha teorizado el sindicalismo en los términos de *business unionism* (sindicalismo de negocios). Este sindicalismo, concebido como un negocio que vende trabajo, se opone al *social unionismo*, que concibe la acción sindical a través de una visión más amplia de lo social.] (URTEAGA, 2010, p. 35).

[69] Mas não unicamente. Em número menor, aparecem como militantes, em multidões, exibindo diploma e em outras situações.

Figura 16 – Trabalhadora



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 9.

Uma leitura direta de viés sexista é possível e não seria desprovida de méritos, mas não pode ser tomada como a única possível. Em primeiro lugar, porque o universo operário brasileiro, na época, era, de fato, predominantemente masculino, havendo, por exemplo, entre 1977 e 1980, na categoria dos metalúrgicos, aproximadamente 32 mil mulheres, numa população de 140 mil trabalhadores (SILVA, A., 2006), o que subsidiaria a disparidade percentual de representações. Além disso, a própria visibilidade dada à mulher operária já é um reconhecimento de sua existência e, quanto à condição maternal, não se deve olvidar que o *status* de trabalhadora pode ser associado às consequências profissionais da gestação, como demissões e ter que lidar com a ausência ou precariedade das creches no ambiente de trabalho. A Figura 16, inclusive, reforça este entendimento, na metáfora visual da operária "carregando a empresa nas costas", perseguida pela inescapável função de mãe. Portanto, a imagem da mulher tanto pode servir como resistência à opressão sofrida por ela no trabalho, quanto encorajar o engessamento de papéis sociais que aprisionam a mulher no estado de mãe e responsável primária pela exaustiva tarefa de cuidar das crianças e do lar. A ambiguidade se preserva neste duplo movimento, que demonstra como a resistência pode contribuir com a manutenção de perspectivas mais conservadoras da sociedade (KELLNER, 2001).

Os espaços de luta reconhecidos pelo movimento sindical comportavam várias frentes de combate, e a questão da mulher operária era apenas uma delas. Nesta última imagem

(FIGURA 16), os papéis pessoal e profissional convergem de forma opressiva na vida feminina. A seguir, serão analisadas imagens que testemunham outras formas de opressão e os modos de combate apresentados.

3.1.2 Quem trabalha, batalha: um chamado às armas

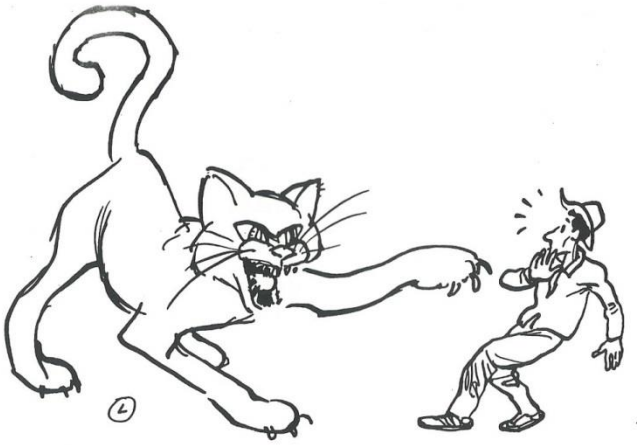
Ilustração sindical coleciona retratos de condições inapropriadas de exercício da vida laboral. A primeira seção do livro foi denominada "Trabalhadores em vinhetas de um só personagem". Num romance épico, este capítulo poderia ser um introito, a apresentação dos "heróis" da história. As ilustrações seguem o princípio da economia visual, tentando produzir identificação a partir do traço mínimo. Como já discutido, os quadrinhos, por limitação de espaço, tendem à simplificação. Não necessariamente a estereotipia teria valor de degradação, podendo levar à reflexão sobre o porquê de um traço ter sido escolhido como representativo em lugar de outro ou mesmo aumentar, em algum nível, a visibilidade do estereotipado (ZINK, 2011), sendo preciso averiguar em que contexto se insere e que função cultural cumpre numa HQ para que seja possível avaliá-lo sem precipitação (GONZÁLEZ, 2006).

Para a caracterização dos trabalhadores, em **Ilustração sindical** há personagens de uniforme, reunindo-se em sindicatos rurais e ao lado do relógio de ponto, dentre muitas outras situações (FIGURAS 17 a 20).

Figura 17 – Trabalhador urbano uniformizado

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 10.

Figuras 18 – Trabalhadores rurais 1



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 75.

Figuras 19 – Trabalhadores rurais 2

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 75.

Figura 20 – Trabalhador e relógio de ponto

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 19.

É possível estabelecer, com base nas figuras exibidas anteriormente, um paralelo entre as representações dos trabalhadores urbanos e rurais. Os primeiros são delineados num tom mais cartunesco, porém com traços identificadores que os personalizam. Já os trabalhadores rurais, que pouquíssimo aparecem na obra, são desenhados num estilo mais realista, porém indiferenciado, que quase não individualiza os personagens. O distanciamento deste tema por parte de Laerte, sugerido pelo uso de um traço mais rígido, delineando menos as feições e exibindo menos aspectos caricatos, talvez se deva à menor familiaridade do quadrinista com as demandas específicas do rural. Note-se que o personagem mais expressivo das cenas é justamente o gato, que não seria um componente exclusivo do campo (FIGURAS 18 e 19). Basicamente, **Ilustração sindical** se dedica a explorar situações relativas ao trabalho urbano, mais especificamente no setor industrial. Convém reparar, entretanto, que há, na representação dos campônios, uma metáfora visual que explora uma situação recorrente no álbum: a ideia de que apenas a união, em torno do sindicato, pode espantar a fera descomunal. Na Figura 18, em que se inicia o movimento, o trabalhador se encontra sozinho, ameaçado pelo felino gigantesco, que, numa metáfora visual, "mostra suas garras". Este gato, de tamanho desproporcional, remete à simbologia do patrão que escorcha seus empregados, usurpando seus direitos como um "gatuno" e fugindo dos trabalhadores unidos, literalmente, "com o rabo entre as pernas", como se pode ver, à continuação, na Figura 19. A ideia de que só a união dos trabalhadores em torno do sindicato pode dar combate aos perigos é amplamente disseminada pelo livro e o uso de metáforas visuais e de seres fantásticos representando os interesses do patronato. Não são estratégias incomuns:

> Tem-se falado, e com razão, que a caricatura é uma linguagem artística de grande alcance popular. Podemos notar isso observando as estratégias utilizadas na composição de desenhos compreen-síveis [*sic*] para o grande público, como o uso de metáforas simples (carros e barcos para representar o Estado, futebol e xadrez como símbolos da luta pelo poder) e de arquétipos tradicionais, como bichos repelentes (cobras) para representar o mal [...]. (MOTTA, 2006, p. 18).

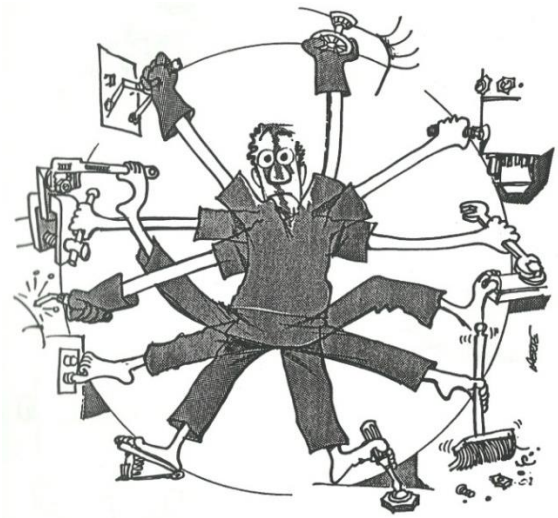
Tais imagens correspondem a estereótipos sobre o serviço laboral amplamente difundidos e facilmente reconhecíveis, mesmo por indivíduos não pertencentes a grupos sociais correlatos aos retratados. A recorrência de representações de indivíduos trajando ou agindo como trabalhadores do campo e da cidade, segundo Paranhos (2011), mais do que apresentar pessoas e situações adequadas aos assuntos abordados por boletins e jornais sindicais, seria, ao menos para formas mais arrojadas de ação participativa, parte de uma estratégia para consolidar o trabalhador como referencial de identidade de grupo, convocando, nesse (auto)reconhecimento, a unidade requerida para mobilização massiva pela persecução

das metas coletivas. O desenho, neste caso, viria tornar mais palatável e robusto o texto escrito, auxiliando complementarmente a cristalização desses enunciados no imaginário do leitor: “Um cartum pode ser simplesmente o equivalente visual de parte de uma retórica séria, uma maneira de expressar um ponto de vista respeitável de forma predominantemente visual, embora talvez acompanhado de um texto para reduzir a ambiguidade.” (DAVIES, 2011, p. 94).

Por sua vez, a Figura 20 sustenta um jogo de palavras entre o ponto a ser batido para trabalhar e o ponto de ônibus. Pode ser lida como uma crítica à maneira como o mundo do trabalho se insere nos espaços pessoais, sobretudo com relação ao excesso de horas extras compulsoriamente exigidas, como se pode notar pelo aspecto exausto do trabalhador (evidenciado por olhos semicerrados, expressão cansada, pequenos globos estourando diante do rosto, postura corporal curvada, ombros caídos, joelhos flexionados). Se considerada a retratação como de horário de chegada, exibe um trabalhador exausto pelas horas em transporte coletivo, tendo que acordar antes do sol raiar para chegar à fábrica a tempo; se a imagem for entendida como de horário de saída, à noite, reforça a ideia de permanência no ambiente de trabalho além do período regulamentar. Esta imagem evidencia a ameaça, já discutida, do mundo profissional ao pessoal, em um dos aspectos mais presentes no livro, a carga de trabalho excessiva, tanto em tempo, quanto em volume de serviço, associada às condições inadequadas de trabalho.

Um exemplo que denuncia a quantidade abusiva de funções designadas para cada trabalhador, sobrecarregando-o, pode ser visto na Figura 21:

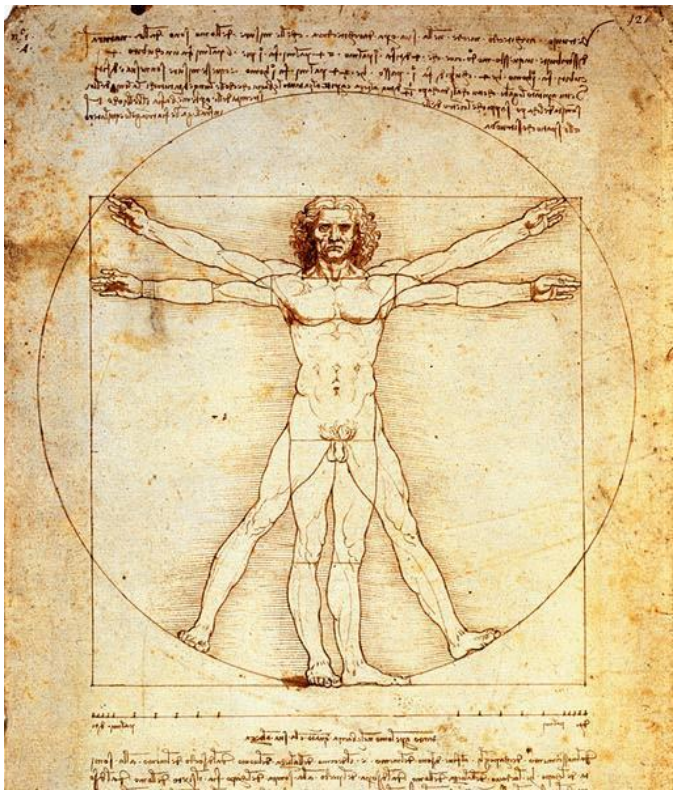
Figura 21 – Excesso de funções



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 63.

Nesta imagem, um operário de aparência mesmerizada – olhos esbugalhados e sombreado dividindo o rosto – utiliza mãos e até pés excedentes na consecução de múltiplas tarefas. A associação ao filme **Tempos modernos** (2012) é inevitável: a visão de um Chaplin preso a engrenagens ou realizando tarefas como autômato na linha de montagem é fácil e pertinente. Mas, do ponto de vista formal, também é viável a analogia com o célebre desenho de Leonardo da Vinci, **O homem vitruviano** (FIGURA 22):

Figura 22 – Homem vitruviano



Fonte: DA VINCI, Leonardo. O homem vitruviano. [c. 1492]. In: REBOUÇAS, Fernando. **O homem vitruviano**. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/Hej9d>. Acesso em: 20 jan. 2012.

Nota: "Cerca de 1492 Leonardo da Vinci desenhou este homem de proporções ideais dentro de um círculo. A obra teve como base o tratado 'De Architectura' escrito no século I d.C. por Vitruvius. Como o desenho também celebra o potencial humano, o Renaissance Computer Institute e outras organizações o adotaram como logomarca." [Around 1492 Leonardo da Vinci draw this man inside a circle. It is based on the treatise "De Architectura" written in the first century AD by Vitruvius. Because the drawing also celebrates the human potencial, the Renaissance Computer Institute and other organizations have adopted it as a logo.] (GRENDLER, 2006, p. 112).

Metáforas visuais são recursos caros aos quadrinhos em geral e a Laerte em particular; neste caso, porém, a metáfora envolvida tem um componente a mais: trata-se de um caso de reciclagem cultural. Retratar o trabalhador premido a uma multiplicidade de tarefas joga com ideias associadas a **O homem vitruviano**, confrontando o papel que lhe foi atribuído de modelo da humanidade às condições subumanas a que são submetidos os operários, combinando atividades que são, mais do que sobreposicionamento de tarefas de mesma categoria profissional, sutis acusações de desvio de função, por sua variedade. Por esta denúncia, o "operário multifuncional" – terminologia em voga em indústrias na década de 80 – encobriria sobrecargas de trabalho, com equipamento de proteção individual insuficiente (só duas mãos portam luvas, os pés estão descalços). Tudo isto não apaga o traço do desenho renascentista, o que arruinaria o processo referencial (MOSER, 1993). Aquele significado continua disponível como base para novos questionamentos.

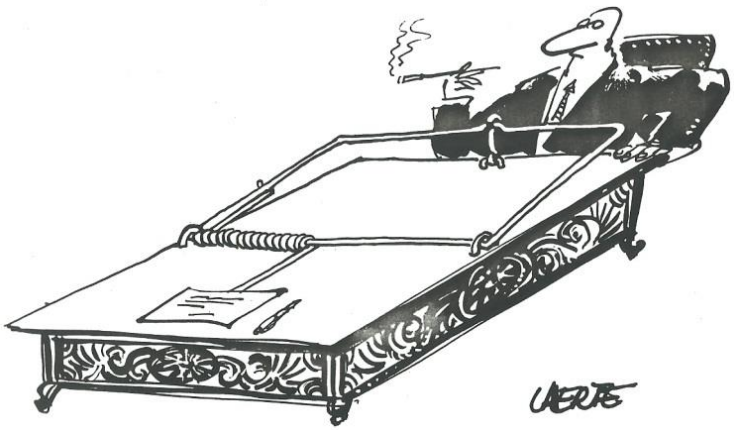
As condições pouco salutares de trabalho são igualmente retratadas em várias ilustrações. Uma importante reivindicação, presença constante em propostas de acordos trabalhistas, era a melhoria destas condições. Paranhos (2011) descreve muitas vezes as fábricas como locais infernais, o que parece ser corroborado por várias imagens, como a da Figura 23. Nela, É o próprio demônio quem indica ao homem seu local de trabalho: subterrâneo, privado de luz, exalando gases, uma aproximação entre a fábrica e o inferno. Há um número expressivo de representações de demônios e monstros em **Ilustração sindical** que ajudam a definir os trabalhadores positivamente, por oposição, na lógica dualista que rege, primariamente, a composição dos desenhos.

Figura 23 – Ambiente infernal

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 55.

Neste contexto, se os operários são estereotipados, também o são os patrões, tratados inexoravelmente como adversários e detentores de poder abusivo que não hesitam em fazer valer. Na Figura 24, a metáfora visual mostra que certos acordos salariais são iscas para colocar o trabalhador numa ratoeira. Ao assinar o documento, que ocupa o lugar do queijo na representação tradicional da ratoeira, o operário dispara o mecanismo e é eliminado pelo golpe certeiro do engenho. O patrão, comumente, como aqui, é estereotipado de paletó e gravata, fumando charuto – aqui substituído pela piteira, uma fórmula mais sofisticada de tragar que meramente fumar um cigarro. Carecas e cartolas são também elementos comuns, assim como a opulência sugerida pela obesidade. Patrões, nestas representações, nunca têm barba ou bigode, que são traços reservados ao operariado, talvez por um estereótipo associado aos trabalhadores de indústria, talvez por ligação imagética com o marxismo. De toda sorte, retratar este grupo de personagens desta forma se enquadra num discurso bastante disseminado, pois "[...] a barba pode ser um traço de prestígio, pois o identifica com os trabalhadores, assim como os grandes líderes revolucionários de oposição ou de esquerda." (SANCHOTENE, 2011, p. 69).

Figura 24 – Ratoeira



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 51.

A polarização sugerida pelas diferentes formas de representação dos personagens do operariado e do patronato se torna mais visível quando os grupos comparecem na mesma ilustração. Neste momento, o antagonismo é invariavelmente imediato. Dentre os perigos a que os trabalhadores estão sujeitos nesta relação, sobressai-se o das demissões, bastante explorado (FIGURAS 25 e 26).

Figura 25 – A automação e as demissões

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 41.

Figura 26 – A ameaça do desemprego

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 96.

Muitas eram as causas para as demissões, ligadas à recessão econômica, à militância político-sindical etc. Uma destas razões, para a qual há certo número de imagens em **Ilustração sindical**, é a automação nas fábricas, mostrada na Figura 23. Segundo Paranhos (2011), porém, a automação era uma das reivindicações operárias no ABC na pauta de negociações de 1982, levantada após discussões em "várias assembleias setoriais". A existência de discursos dissonantes não se reflete nesta obra de Laerte, na qual a complexificação do maquinário é sempre designada como ameaçadora. A assertividade do material, que se pretende homogêneo, se mantém na unidade discursiva. O fato de a seleção de desenhos de **Ilustração sindical** representar um período que compreende o ano de 1982 sinaliza que é dominante a perspectiva do presente, 1986, quando há uma expectativa de fábricas totalmente automatizadas e de abertura de vagas apenas para trabalhadores

especializados (SUZIGAN, 1993). A releitura planificada do passado, eliminando retroativamente incongruências, é um tipo de *esquecimento ativo* básico para a reciclagem cultural da História (MOSER, 2000).

É interessante observar como, na Figura 26, os trabalhadores se encontram unidos na "luta". O adversário tem aparência humanoide, mas o tamanho e o nome que ostenta em suas vestes, "FANTASMA", definem sua condição sobrenatural. Fora do ringue, está o patrão, assustado, cabelos em pé, olhos esbugalhados, cartola que salta, gotas que saem de sua cabeça. Normalmente, em **Ilustração sindical**, patrões não enfrentam diretamente os funcionários, enviando criaturas monstruosas como prepostos. A faca nas mãos do lutador é também simbólica: a arma do fantasma do desemprego é utilizada para efetuar "cortes" de pessoal, demissões. Assim como ocorreu na Figura 19, em que trabalhadores rurais se uniram contra o gato gigantesco, a solução para combater inimigo tão desproporcional é a força dos números.

Propalada como estratégia máxima de resistência à opressão, a união dos trabalhadores chega às últimas consequências na greve. Os registros deste tipo de mobilização são abundantes na obra. Nesse momento se vê a eficiência do uso das metáforas visuais; afinal, uma paralisação é, em outras palavras, uma inação, ou, melhor dizendo, uma *não-ação*, já que consiste na interrupção de atividade laboral. As formas encontradas pelo artista para retratar inequivocamente o que poderia ser interpretado como aglomeração, assembleia ou passeata foram, sobretudo, o recurso ao suporte linguístico (FIGURA 27) e a transposição para o plano imagético de uma expressão corriqueira, o "cruzar os braços", bastante utilizada no jargão sindical, com sentido de suspender a execução das tarefas (FIGURA 28).

Figura 27 – Greve

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 92.

Figura 28 – Braços cruzados

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed.
São Paulo: Oboré, 1989, p. 92.

Das muitas retratações da greve, não obstante, uma é mais relevante para os propósitos desta pesquisa. É a que aparece na Figura 29:

Figura 29 – Greve e família

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed.
São Paulo: Oboré, 1989, p. 94.

A representação da greve ordinariamente a suporta como um ato coletivo, fruto da união dos trabalhadores, uma muralha humana brecando os interesses do patronato; entretanto, na Figura 29, um homem de braços cruzados e olhos fechados, numa expressão que poderia ser interpretada como de serena convicção, é apontado por um menino sorridente,

que o identifica como seu pai. Na declaração do garoto, "Me orgulho do papai: ele não fura greve", se vê reforçado o desejo de inclusão do universo familiar nesta luta por direitos. Nesta imagem, é patente a incitação ao envolvimento do círculo íntimo do operário, para dar-lhe suporte. A família deve participar da luta, que se expande até abarcar o todo da vida do operário. Ao ambiente social, afetado negativamente pelos excessos do mundo profissional, não cabe a neutralidade.

3.1.3 Uma fábrica chamada Brasil

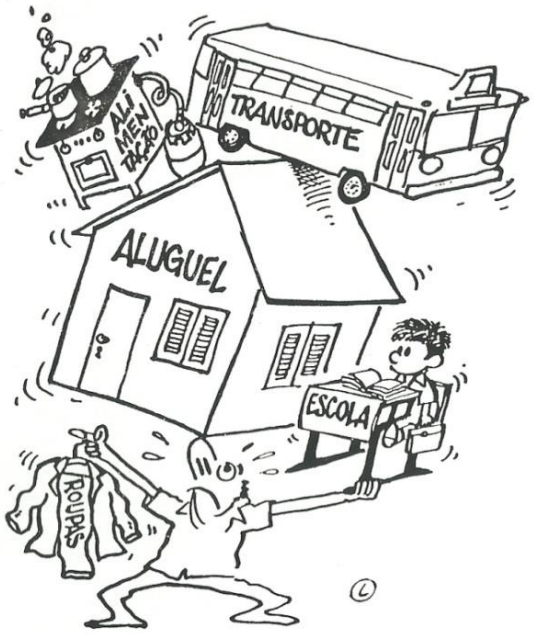
Como se viu, as dimensões social e profissional dos trabalhadores, na representação de **Ilustração sindical**, se entrelaçam. Ambas são, porém, atravessadas pela conjuntura político--econômica, tanto nacional quanto internacional. Os operários, nesta leitura, são forçados a confrontar ameaças como inflação, desvalorização dos salários e pressão estrangeira sobre a forma de condução do país.

Figura 30 – Arrocho salarial *versus* inflação

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 74.

Arrocho salarial e inflação corroem o salário do trabalhador (FIGURA 30). A metáfora visual critica as políticas econômicas governamentais, sentidas pelos assalariados como "assalto à mão armada" de seu poder aquisitivo. Percebe-se que os sindicatos possuíam uma agenda que englobava mais do que a resolução direta dos conflitos entre empresas e funcionários, buscando uma visão mais ampla do processo, sem abrir mão da polarização, fundamental para a criação de uma "identidade operária" (PARANHOS, 2011).

Figura 31 – Orçamento doméstico



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 136.

Em mais uma metáfora visual (FIGURA 31), o trabalhador se vê obrigado a precariamente "equilibrar" seu orçamento doméstico. A escola dos filhos é mantida com uma mão esticada e grande esforço, enquanto que as roupas se sustentam ainda mais fragilmente na extremidade de um dedo. Alimentação, transporte e aluguel se apoiam na ponta do nariz do homem e fazem parte de um conjunto também difícil de equilibrar, para o qual converge o olhar aflito do assalariado. Pode-se supor uma hierarquização com base na posição: os itens mais necessários acima, e mantidos com mais atenção; os menos ligados à sobrevivência, abaixo.

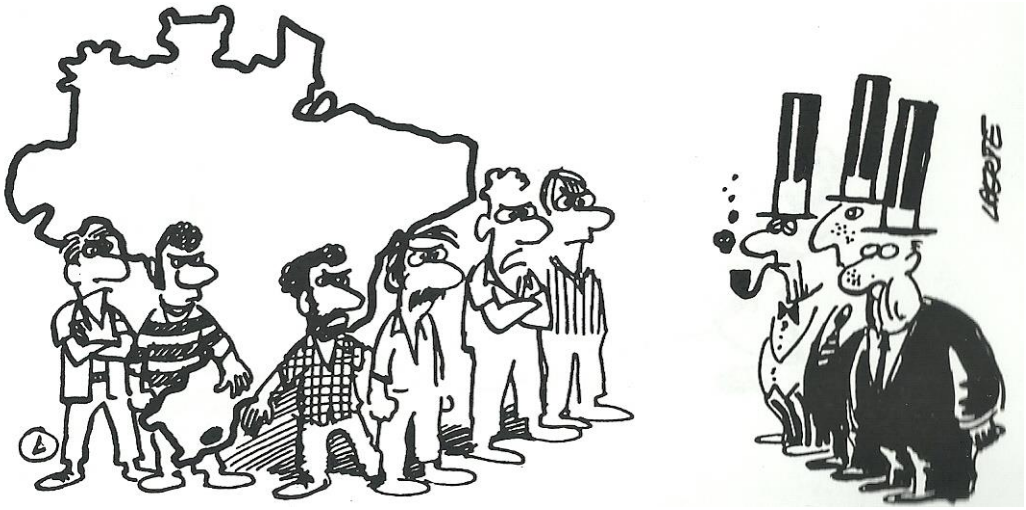
Figura 32 – Inflação

Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 152.

Ainda que em menor quantidade, há tiras em **Ilustração sindical**. Na Figura 32, uma delas é exemplificada. Nesta narrativa curta, é explicado, metaforicamente, como os reajustes "tiram da boca" do "dragão" da inflação os salários, corroídos pela desvalorização. Embora recomposições de poder aquisitivo também sejam peças de campanha salarial, a luta com a inflação supera o imediatismo do "quero aumento", na medida em que trabalha com conceitos mais complexos de Economia. É a história em quadrinhos apropriada como instrumento didático, na construção desta identidade operária, valendo-se de estruturas familiares na elaboração de uma gramática visual que favoreça o entendimento (VERGUEIRO, 2010b).

No plano da política externa, chama a atenção, como na Figura 33, o destaque dado à questão da dívida externa, um problema que se acentua a partir de 1983, com a dependência aguda de empréstimos e a incapacidade de cumprir metas. "Daí para frente o país passa a viver prisioneiro das dívidas internas e externas, conhece uma hiperinflação e vê aumentar a recessão e a crise social." (LAHUERTA, 2003, p. 244).

Figura 33 – Dívida externa



Fonte: LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989, p. 29.

Nesta Figura, os credores estrangeiros são representados de modo similar aos patrões, com paletós escuros e cartola, mais velhos e obesos. A identificação com a opulência e o capital aproxima as duas categorias, que se diferenciarão no traço de Laerte por um detalhe sutil: o cachimbo. Nem todos fumam na imagem, mas aquele que traga tem sua efígie bem delineada, com roupa e feições diferenciadas dos demais, que por proximidade adquirem mesmo valor funcional na composição. O fumo aparece em representações de todas as camadas sociais em **Ilustração sindical**: os credores estrangeiros fumam cachimbo; os patrões, charutos ou piteiras; os trabalhadores, cigarros. Não são retratadas mulheres

tabagistas, o que permite uma associação fálica, somada à de poder aquisitivo: na divisão sexual do trabalho, embora a atividade fabril seja também exercida por mãos femininas, cabe ao portador do falo, o homem, predominância maior não apenas na totalidade das representações, mas no comando de ações proativas e nos confrontos físicos (FIGURAS 19, 26, 32 e 33). Do outro lado da moeda, não há um único representante do patronato que pertença ao sexo feminino. Como principais atores sociais, só aos homens cabem os símbolos de virilidade do fumo e do protagonismo.

Na continuação da análise, percebe-se que a retratação dos operários segue os protocolos imagéticos de identificação: homens, em mangas de camisa, de punhos cerrados, braços cruzados, feições hostis, se postando entre os banqueiros internacionais e um mapa do Brasil, com um deles até abraçando, protetoramente, a pátria. A metáfora do país sendo resguardado da usura estrangeira pelo seu povo, pelos seus trabalhadores, é direta. O discurso dos trabalhadores, imbuído de certa retórica marxista, se traduz como defesa nacional dentro do contexto da luta de classes, impedindo a entrada do estrangeiro enquanto *capital* estrangeiro. Neste ponto se acentua, inclusive, a divergência com a perspectiva governamental, que abraçava um modelo desenvolvimentista de alinhamento com interesses internacionais, sobretudo norte-americanos (DEL PRIORE; VENANCIO, 2010).

3.1.4 Outras contribuições

Ilustração sindical, por mais rico que seja, representa apenas parte da contribuição de Laerte para o movimento sindical. O quadrinista é autor do personagem Zé-Tou-na-Minha, de 1973 (LAERTE..., [2009b], p. 78). Como se pode ver na HQ da Figura 34, Zé-Tou-na-Minha representa o trabalhador apático, que não se envolve nas lutas da categoria. A visão do desfecho positivo das reivindicações o surpreende, mas não necessariamente o convence, apesar do convite que aparece no recordatório, ao final – o que permite sua utilização em outras histórias semelhantes. O personagem é um estereótipo, assim como seus colegas, que não o hostilizam por sua passividade.

Figura 34 – Zé-Tou-na-Minha

Fonte: **1º FESTIVAL de humor do Rio de Janeiro 2008**. Rio de Janeiro: [Paz e Terra], [2009], p. 78.

Porém, o personagem associado a Laerte que maior repercussão alcançou em sua passagem pela imprensa sindical é, sem dúvida, o João Ferrador (FIGURA 35). Apesar do nome do quadrinista ser lembrado quando o assunto é abordado, há grande controvérsia com relação à paternidade do personagem. Embora certos teóricos sustentem que João Ferrador seja uma criação conjunta de Henfil e Laerte (BESSA, 2003; INTERVOZES, 2006; SILVA, A, 2006; MIANI, 2007; PARANHOS, 2011), o próprio Laerte (2004) assevera que a autoria seria do jornalista João Carlos Félix Nunes.

Figura 35 – João Ferrador

Fonte: MIANI, Rozinaldo Antonio. Bilhetes do João Ferrador: um gênero comunicativo da resistência sindical. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A AMÉRICA LATINA DE COMUNICAÇÃO, 11., 2007, Pelotas, RS. **Anais eletrônicos...** Pelotas, RS: UCPel: 2007. Disponível em: <http://goo.gl/JSAKW>. Acesso em: 28 jan. 2012, p. 2.

Nota: João Ferrador no traço de três artistas: Laerte, Vargas e Cleiton.

Falar sobre João Ferrador é falar sobre um ícone do movimento operário na época. Trata-se de um personagem que, a partir da década de 1970, trajando macacão, auxilia imageticamente na identificação com o operariado. Originalmente participava apenas da coluna "Bilhetes do João Ferrador", na **Tribuna Metalúrgica**, jornal do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, mas adquiriu tamanha celebridade que logo estrelava outras colunas, como "Notícias da Fábrica" e assumia outros papéis, como o Repórter Metalúrgico. O personagem estampou camisas e outros objetos, sendo ostentado como símbolo durante as greves, normalmente de braços cruzados (PARANHOS, 2011). "Esse é, portanto, João Ferrador, que para alguns era o próprio Presidente do Sindicato, Luís Inácio da Silva desenhado num gibi." (SILVA, A. 2006, p. 14).

Se a imagem de João Ferrador era de potencial empatia com a categoria à qual se dirigia, a ponto de se transformar em fenômeno de mobilidade midiática, o texto que acompanhava a ilustração também se tornou emblemático. Costumeiramente, a figura, de aparência enfezada, era acompanhada por um balão no qual se lia seu bordão: "Hoje eu não tô bom", repetido à exaustão pelos trabalhadores nos movimentos (INTERVOZES, 2006). Os "Bilhetes do João Ferrador", que chegaram a ser encadernados em forma de livro (BILHETES..., 1980), eram sempre endereçados a alguma autoridade "do meu Brasil Grande e Potente", grandiloquência logo desmentida por críticas espirituosas e argutas.

De modo geral, o uso de personagens como o João Ferrador e de uma linguagem imagética para a veiculação de ideias sindicais se associa a uma postura mais abrangente, numa perspectiva organizacional que busca se distanciar do sindicalismo de negócios, puramente assistencialista. Na ocasião, a irrupção deste modelo pode ser considerada como reciclagem cultural da História (MOSER, 2000), já que mantém alguns traços assistencialistas na representação da entidade de classe, porém, em um esquecimento ativo, busca dissociar a imagem do órgão como negociador em condição de inferioridade e reconstruí-lo como fomentador de lutas e capaz de fornecer real proteção ao trabalhador. Embora a vantagem do uso de imagens em jornais operários, voltados para um público-alvo presumidamente pouco letrado, já fosse um trunfo utilizado desde o século XIX (BARAJAS, 2011), a ideia que este veículo suporta, no caso em tela, mantém vínculo com a estrutura organizacional anterior, porém propondo significativas mudanças na maneira como a atuação do sindicato poderia ser compreendido e nas relações que poderiam ser estabelecidas entre esta entidade e a categoria que representava.

A participação de Laerte no movimento sindical foi significativa: ajudou a fundar a Oboré, primeira editora brasileira voltada para a comunicação sindical; ilustrou muitos e

muitos boletins e outras publicações sindicais; viveu, ao lado dos operários, o período das greves do ABC, teve seu nome associado ao João Ferrador, personagem que ainda hoje é referência entre os metalúrgicos e ajudou a projetar a imagem de Lula como sindicalista. Mas esta não foi a única linha de ação do artista ao final da ditadura militar, como se verá adiante.

3.2 O OUTRO LADO DA COISA: PODER E SEXO

Em 1985, as editoras Oboré e a recém-criada Circo se uniram para publicar **O tamanho da coisa**, uma coletânea de obras de Laerte. No prefácio, intitulado "A coisa do autor", o quadrinista relata:

> Estão aí algumas de minhas maneiras de desenhar [...]. e estão também as idéias que *eu espero não trair* no dia de amanhã. Muitas vezes olhei pro teto e me perguntei, nesses anos: "Você trabalha emitindo sua opinião para a burguesia e para a classe operária. Muito bem, a quem você está enganando?" Não seria honesto responder "ninguém". Nem sei se a pergunta é lá muito honesta. Eu espero que a enganada tenha sido a burguesia, pelo menos ela dispõe de recursos e tempo para transformar equívocos em curtições. Com a classe operária minha relação já fica um pouco mais dramática.
>
> [...]
>
> Durante muito tempo tive medo de dizer isso; depois, vergonha. (LAERTE, 1985, p. 5, grifo nosso).

Ladeando o texto linguístico acima, duas colunas verticais trazem uma história em quadrinhos, originalmente publicada n'**O pasquim** (FIGURAS 36 e 37). Na HQ, um homem flerta com uma curvilínea mulher. Quando ela chama a atenção para a aliança que ele usa na mão esquerda, o homem, desconcertado, perde todo o poder de articulação. Simultaneamente, a aliança vai se agigantando até esmagá-lo contra o solo. Embora a história não tenha sido elaborada especificamente para ilustrar o prefácio do livro, sua seleção para este espaço é interessada. O receio de trair os ideais esquerdistas devido ao fato de estar, simultaneamente, trabalhando com a imprensa sindical e produzindo charges e cartuns para "[...] a Gazeta Mercantil, jornal lido principalmente por empresários [...]" (LAERTE, 1985, p. 4) é a fonte da vergonha do quadrinista. Neste sentido, o texto gráfico da introdução dialoga com a tira, na medida em que ambos falam de traição e culpa. A mulher, sedutora, bem poderia ser a burguesia e o homem, uma representação do desenhista. Ao se envolver com o "inimigo", a aliança com o operariado é maximizada pela culpa. Ao ser verbalizada, a situação se torna quase insuportável para o homem. Quase, porque ele acompanha seu objeto de desejo na bebida, mesmo sob a aliança. Quanto à mulher, em seu sorriso, ela demonstra que se diverte

com o desconcerto do homem, permanecendo ao seu lado. A HQ, ressignificada para acompanhar este *mea culpa* de Laerte, mostra contradição e embaraço, mas também acomodação.

Figuras 36 – Culpa e acomodação 1

Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 4. (Série Traço e Riso).

Figuras 37 – Culpa e acomodação 2

Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 5. (Série Traço e Riso).

Vinte e cinco anos depois, em 15 de maio de 2010, Laerte viria a se expressar de outra maneira, em um depoimento que concedeu no evento Memória das Artes Gráficas, na

Biblioteca de São Paulo. Na fala, registrada por Santos, Padovani e Costa, o quadrinista afirmou que "[...] fazia publicidade das condições em que viviam os trabalhadores dentro das fábricas, o discurso proletário ficava a cargo do sindicato. Eu não tinha compromisso com política sindical, era só trabalho." (LAERTE, 2010 apud SANTOS; PADOVANI; COSTA, 2010, p. 3).

Num primeiro momento, uma comparação entre as duas declarações de Laerte poderia remeter à análise de Beatriz Sarlo sobre testemunhos posteriores dados por argentinos que combateram a ditadura militar naquele país:

> A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, nem tampouco experiência sem narração: a linguagem libera *lo mudo* [*sic*] da experiência, a redime de sua imediatez e de seu esquecimento e a converte no comunicável, ou seja, no *comum*. A narração inscreve a experiência em uma temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde o começo pela passagem do tempo e pela irrepetibilidade), mas a de sua recordação. A narração também funda uma temporalidade, que em cada repetição e em cada variante voltaria a se atualizar.[70] (SARLO, 2005, p. 29, grifo da autora).

Seria igualmente tentador acionar a ideia do esquecimento ativo, elemento sem o qual não haveria reciclagem cultural. "O esquecimento ativo e deliberado, por paradoxal que seja, é portanto uma realidade cultural e histórica – ao mesmo tempo que projeção e fantasia."[71] (MOSER, 2000, p. 36). Por esse raciocínio, as convicções e desejos de Laerte conduziriam a uma reorientação da memória. É uma possibilidade. Mas há outra.

Considerar simplesmente que Laerte concluiu que nunca esteve solidamente alinhado aos postulados sindicais, reformulando retroativamente suas recordações, pode se traduzir na busca por uma uniformidade que é, no mínimo, difícil de comprovar. O grande problema é partir do pressuposto de que a primeira declaração é uma expressão de "verdade", em vez de outro testemunho sobre eventos de um passado mais recente. É sempre um risco sobrepor memória e História, sem levar em conta seu caráter *sempre* atualizador (SEIXAS, 2004). E como aferir se as duas perspectivas não subsistiam, conflitantes, em todo o percurso do quadrinista?

---

[70] La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración; el lenguaje libera lo mudo [*sic*] de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*. La narración inscribe la experiencia en una temporaldad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse.

[71] L'oubli actifet délibéré, si paradoxal soit-il, est donc une realité culturelle et historique – du moins en tant que projet et fantasme.

Ao escolher esta ou aquela recordação, obtém-se uma linearidade que pode levar à reconstituição da unidade autor (FOUCAULT, 2009a), pela resolução das contradições. O pesquisador, como parte interessada do processo, também deve se precaver quanto a suas próprias projeções e ao risco de reproduzir, na análise, a polarização exibida nas ilustrações para os boletins sindicais. Portanto, o posicionamento aqui adotado será o de reconhecer a ambiguidade dos testemunhos como descontinuidade do discurso, sem tentar resolvê-la.

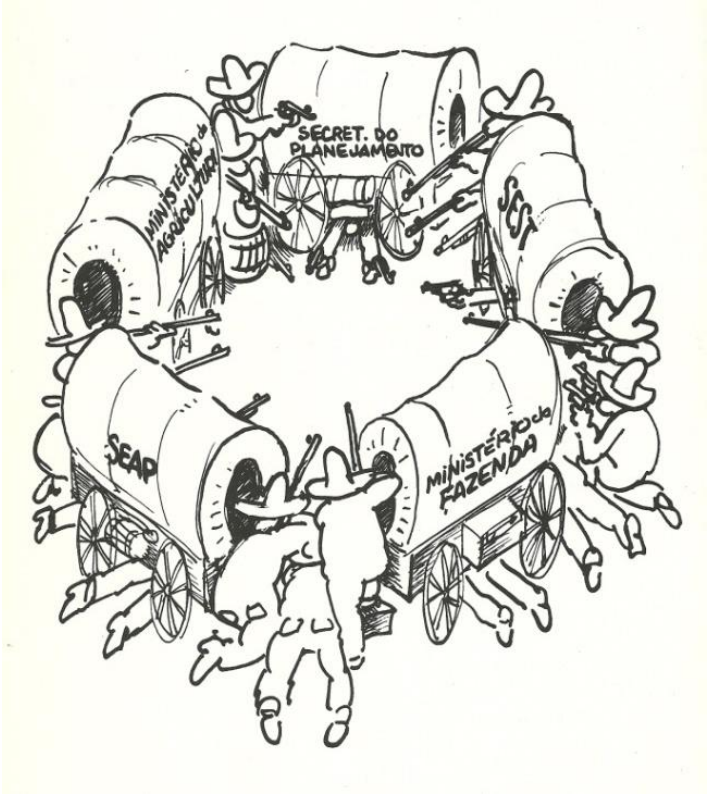
Nas seções seguintes, serão estudados charges e cartuns de Laerte não produzidos para a imprensa sindical.

3.2.1 Política, políticos e reciclagem cultural

O tamanho da coisa é um registro heterogêneo no qual Laerte se propôs a arregimentar "[...] uma espécie de média aritmética de piques variados. Vigora o espírito de almanaque." (LAERTE, 1985, p. 4). A maior parte das obras foi feita para a **Gazeta Mercantil**, mais algumas para a imprensa sindical, **Folha de São Paulo**, **Pasquim** e outros. Há também expressiva quantidade de material qualificado como inédito. O álbum é dividido em capítulos. Cada um deles, emulando o título do encadernado, traz a palavra "coisa" (figurativamente, um designativo genérico), não necessariamente com a mesma carga semântica. "A coisa velha", por exemplo, agrupa charges e cartuns produzidos ou inspirados no crepúsculo do regime militar; "A coisa lá fora", por sua vez, apresenta trabalhos que problematizam a dívida externa e a relação do Brasil com o Fundo Monetário Internacional (FMI).

Se nas ilustrações para os sindicatos a fronteira entre caricatura, cartum e charge por vezes era indefinida, em **O tamanho da coisa** esta distinção é mais clara. Alguns veículos de comunicação para os quais Laerte escrevia, como a **Folha de São Paulo** e a **Gazeta Mercantil** especificamente o instavam a buscar inspiração nos noticiários, nos personagens e questões da atualidade, como se pode verificar na Figura 38:

Figura 38 – Carroças



Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 96. (Série Traço e Riso).

A charge, publicada originalmente na **Gazeta Mercantil**, mostra carroças em círculo. A imagem associa imediatamente o formato das carroças, o vestuário dos participantes e a própria disposição dos veículos aos filmes de faroeste. As legendas que se sobrepõem a cada carroça, entretanto, são nomes por extenso e siglas de ministérios e secretarias governamentais. A mobilidade midiática é explorada no indicativo de selvageria do campo político-administrativo, cujos órgãos, que deveriam trabalhar em harmonia, se comportam como se estivessem no "Velho Oeste". Além disso, o risível se produz pela disposição das carroças: consagrada nos filmes, a arrumação em círculo era utilizada pelos peregrinos como estratégia de defesa fortificada contra ataques de índios, bandoleiros ou outros grupos hostis. Na charge, porém, o círculo defensivo se fragmenta e cada carroça-órgão é utilizada como escudo para que seus ocupantes possam atingir os demais.

Os exemplos colhidos em **O tamanho da coisa** possibilitam aprofundar a percepção da reciclagem cultural. O conceito foi mais bem desenvolvido numa obra organizada por Walter Moser e Jean Klucinskas, **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine, de 2004, sobre a qual Zilá Bernd assinala:

> [...] [O] autor [Walter Moser] elenca quatro fatores para que se possa compreender o sentido do conceito [de reciclagem cultural]:
>
> a) co-modificação [*sic*] dos objetos e produtos culturais, o que equivale a dizer que certos objetos artísticos perdem seu valor de troca quando entram no circuito comercial, ou seja, haveria uma transformação do valor artístico em valor comercial;
> b) reprodução industrial dos objetos de arte;
> c) tecnologização dos meios de reprodução (máquinas de xerox [*sic*], tratamento eletrônico de textos, manipulação eletrônica de imagens, etc.);
> d) mundialização no contexto pós-colonial: graças à mídia, assistimos à circulação do mesmo. (BERND, 2009, p. 244).

De modo geral, estas características podem facilmente ser observadas em HQ, impressas ou não, que obedecem à lógica do mercado. Para comprovar esta afirmação, serão analisados em separado estes elementos, cotejando-os com a Figura 38:

a) comodificação – De acordo com De Grandis (2004) a valoração econômica das obras seria o traço distintivo que separaria a reciclagem cultural de outras formas de compreender produtos culturais compósitos. A arte, assim, se apropriaria de elementos de modo a ressignificá-los, mas não apenas pelo gozo estético ou para passar mensagens, e sim atuando dentro da lógica do mercado. Nesta charge, encomendada a Laerte pela **Gazeta Mercantil**, a condição é perfeitamente atendida;
b) reprodução industrial – A íntima relação entre histórias em quadrinhos e imprensa foi mantida na Figura 38. Publicada em jornal impresso, a charge foi reproduzida num parque gráfico;
c) tecnologização dos meios de reprodução – O aparato tecnológico utilizado pela **Gazeta**, conquanto não tivesse à disposição os atuais recursos digitais, era seguramente mais eficiente e produtivo do que a montagem manual dos caracteres de um tipógrafo do século XVII. Na década de 80 do século passado, os jornais escritos eram grandes mediadores, permitindo a disseminação ampla das informações de que eram suporte;
d) mundialização no contexto pós-colonial – A charge se apropria de códigos referenciais não apenas intermidiáticos, no cinema, mas de temática associada a passagens históricas estrangeiras. O gênero faroeste é subvertido, revelando, em lugar de confrontos externos, dissensões internas. Os elementos tomados de empréstimo são rearranjados, de modo a possibilitar a escrita da História autóctone a partir do signo, em princípio, alienígena. A reapropriação de dados com fins de reescrita da História é, também um traço da reciclagem cultural, pois "[...] todos os materiais da história cultural são em princípio reutilizáveis, recicláveis; eles sobrevivem de maneira mais

ou menos ativa na história cultural; nada jamais estará definitivamente morto." (MOSER, 1995, p. 1-2).

Outro exemplo de reciclagem pode ser visualizado na Figura 39, também publicada, originalmente, na **Gazeta Mercantil**:

Figura 39 – As "Tábuas da Lei"

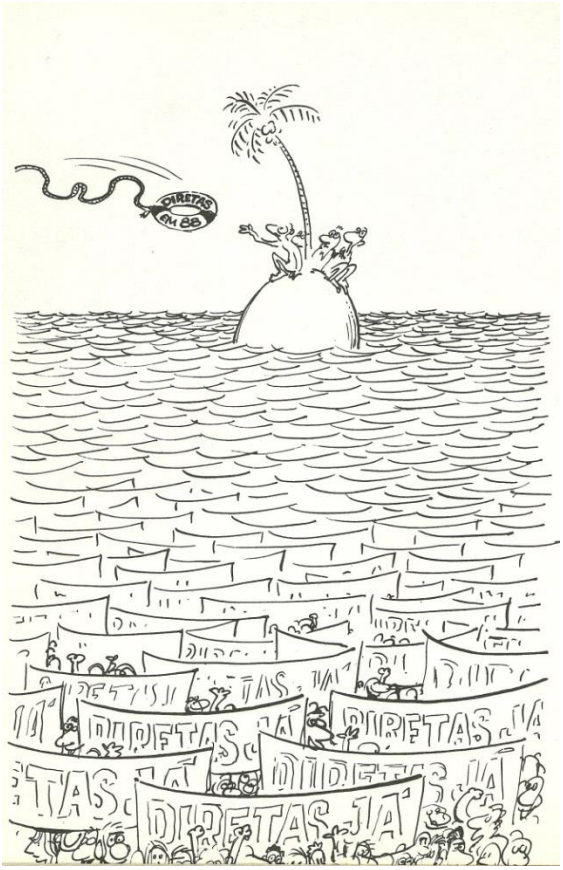
Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 93. (Série Traço e Riso).

Na imagem acima, um homem vestindo trajes que parecem não pertencer à época atual, de pé numa elevação, munido de um estilingue, se prepara para lançar um objeto achatado no qual está grafado "pacto social". O icônico bigode do homem facilita a associação, mesmo para um leitor não contemporâneo à charge, de José Sarney, que, no momento do contexto original da recepção, era Presidente da República do Brasil. Aqui, a referência é bíblica: Moisés, no sopé do monte Sinai, oferta a seu povo as Tábuas da Lei, concedidas por Deus, contendo os Dez Mandamentos. Note-se que, na versão de Laerte, o Sarney-Moisés não dá ao povo as Tábuas, mas sim se prepara para impingi-las, percutindo-as com o estilingue. O ato de impor o Pacto Social, que deveria ser acordado pelos segmentos da

cadeia produtiva da sociedade para conter a inflação (ROXBOROUGH, 1992), expressa uma forma de percepção autoritária da figura do Presidente. O empréstimo do sagrado para explicar o temporal desloca-o, reforçando a ideia de verticalidade do poder.

De modo similar ao anterior, neste exemplo também se verifica a reciclagem cultural. Além disso, é razoável supor que haja influência imagética do conhecido filme **Os Dez Mandamentos**, dirigido por Cecil B. de Mille. Assim, se reforça a ideia da importância da mundialização na constituição da obra, sem, contudo, apagar as referências às fontes dos empréstimos.

Figura 40 – Náufragos políticos



Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 48. (Série Traço e Riso).

A Figura 40 (inédita) trabalha um momento delicado da História recente do Brasil. Trata-se do que ficou conhecido como movimento das "Diretas Já", em 1984, quando maciçamente a população foi às ruas, exigindo eleições diretas para Presidente da República, suspensas desde a instauração do regime de exceção. O êxito obtido foi parcial: eleições

indiretas para Presidente foram realizadas no ano seguinte, sendo adiada a liberdade de voto para 1988.

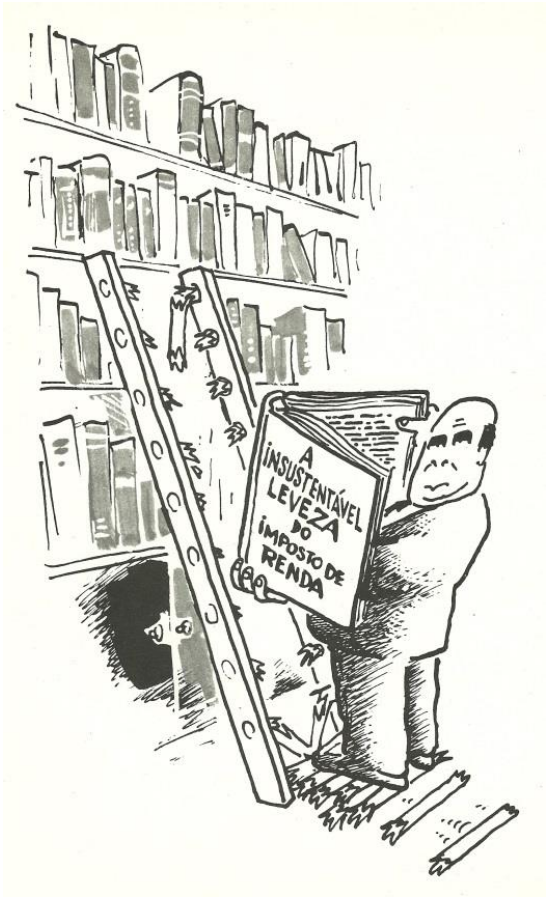
Nesta representação, pessoas, num torrão de terra mais elevado, aguardam, acuadas por um "mar" de faixas com os dizeres "Diretas Já". A salvação vem na forma de uma boia salva-vidas, onde se lê: "Diretas em 88". Na charge, a boia, o coqueiro solitário, as pontas das faixas simulando marolas, tudo conduz para a identificação da imagem com a de náufragos numa ilha.

Aqui, a reciclagem cultural se dá por meio do que Pomier (2005) chama de "autorreferenciação", fenômeno que ocorre quando histórias em quadrinhos emprestam temas, técnicas ou personagens umas às outras. São inúmeros os exemplos de HQ, tiras, charges e cartuns que retratam náufragos solitários em ilhas que a convenção estilística costuma representar como minúsculas elevações de terra com coqueiros. A metáfora visual confunde isolamento físico com isolamento de ideias e apresenta também uma subversão de poder em relação à versão usual de naufrágio em HQ. Os homens, cercados pelas faixas, não comungam dos mesmos ideais dos manifestantes e encontram a salvação no adiamento do pleito. Assim, identificam-se com grupos de poder, preocupados com perda de privilégios. Enquanto um náufrago tradicional é a expressão do desamparo, estes indivíduos se aproximam da capacidade de determinação que caracteriza a autoridade.

É importante ressaltar que nem em todas as obras contidas em **O tamanho da coisa** é fácil ou mesmo viável reconhecer a atuação do operador reciclagem cultural. Em certos casos, a construção de "[...] uma forma de cômico hiper-referencial e supervitaminado [...]"[72] (GROENSTEEN, 2010b, p. 70) não necessariamente conjuga elementos essenciais à construção do sentido, e sua presença, embora se constitua em intertextualidade, não caracteriza a reciclagem. Assim ocorre na Figura 41 (**Gazeta Mercantil**):

[72] [...] une forme de comique hyper-référéntiel et survitaminé [...].

Figura 41 – A insustentável leveza do imposto de renda



Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 86. (Série Traço e Riso).

Um primeiro olhar revela que algo ocorreu ao homem enquanto subia a escada: os degraus cederam e ele chegou ao solo. O livro que ele segura se intitula **A insustentável leveza do imposto de renda**. Neste momento, o leitor infere o trocadilho e um primeiro nível do risível é gestado pela técnica que Saliba (2002) denomina de antítese, quando duas ideias opostas se encontram com efeito cômico. No caso, a palavra "leveza" do volumoso tomo contrasta com seu peso, que fez partir os degraus da escada.

É possível inferir a relação de intertextualidade quando o leitor apto identifica, no título do livro que aparece na charge, uma referência ao romance **A insustentável leveza do ser**, de Milan Kundera. A palavra "ser" foi substituída, no desenho, pela expressão "imposto de renda", o que pode ser interpretado como um aditivo que aumenta o peso do enorme livro. Por este prisma, o imposto de renda adquire o valor de algo "pesado", uma carga excessiva depositada sobre os contribuintes.

Apenas de posse destes dados, a Figura 41 poderia ser classificada como tendendo ao cartum, por trazer uma oposição atemporal, leve *versus* pesado, e uma queixa corriqueira há décadas no Brasil, acerca da carga tributária. A própria associação ao livro de Kundera é acessória ao entendimento do efeito humorístico, apenas gerando uma ampliação da percepção, pela captação do jogo intertextual. Mas este é um ponto de vista que pode ser radicalmente alterado, se for levado em consideração o contexto original da recepção. Nele, o homem representado na figura é identificado como sendo o então Ministro da Fazenda, Francisco Dornelles. Com esta simples informação, a imagem passa a dialogar com o momento político em que foi gestada, em que o ministro autorizava modificações no imposto de renda que aumentavam a arrecadação, ao custo de onerar mais o cidadão contribuinte. Visto desta forma, o desenho se constitui numa charge em que não há reciclagem cultural, apenas a intertextualidade, graças à referência ao livro de Kundera, que não tenta deslocar o sentido da obra, apenas ajudar a construir a *gag* visual, o contraponto entre leve e pesado.

Mas, se na Figura 41 o comparecimento da referência intertextual é incidental, o mesmo não pode ser dito da Figura 42 (**Gazeta Mercantil**), a última em cuja composição foi identificado o princípio da reciclagem cultural:

Figura 42 – Versão de **A criação de Adão**

Fonte: LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985, p. 63. (Série Traço e Riso).

A cena acima é composta por três indivíduos: um deles, um homem sem roupas usando óculos, está deitado no solo com o braço esquerdo esticado e tem sua cabeça utilizada como apoio pelo segundo homem, do qual se vê apenas o torso nu, também com o braço esquerdo esticado, o dedo indicador quase tocando o dedo do terceiro componente da imagem, do qual só a mão aparece. A composição alude a um famoso excerto de uma pintura feita por Michelangelo no teto da capela sistina, **A criação de Adão** (FIGURA 43).

Figura 43 – A criação de Adão

Fonte: Disponível em: <http://goo.gl/e3JV9t>. Acesso em: 30 nov. 2013.
Nota: "Entre 1508 e 1512, Michelangelo trabalhou no teto da Capela Sistina, no Vaticano. Para essa capela, concebeu e realizou grande número de cenas do Antigo Testamento. Dentre tantas cenas [...], uma particularmente representativa é a da criação do homem. Deus, representado por um homem de corpo vigoroso e cercado por anjos, estende a mão para tocar a de Adão, representado por um homem jovem, cujo corpo forte e harmonioso concretiza magnificamente o ideal da beleza do Renascimento." (PROENÇA, 2004, p. 89).

Neste caso, a menção à obra renascentista que inspirou a obra de Laerte não é suficiente para apreensão do sentido da imagem. Para tanto, é necessário que o leitor possua em seu repertório acesso ao quadro referencial em que a charge foi concebida, no rastro dos eventos posteriores à manifestação das "Diretas Já", em 1984. Foi convocada, em 1985, uma eleição indireta à Presidência da República brasileira, realizada por um colégio eleitoral, contando com dois candidatos: Paulo Maluf e Tancredo Neves. O primeiro representava o Partido Democrático Social (PDS), que dominara a cena política por todo o regime militar; o segundo, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição. Embora a correlação de forças favorecesse, inicialmente, o candidato governista, o fluxo de mudanças não pôde ser refreado e Tancredo Neves se sagrou vitorioso. Para ilustrar este fato, na charge

acima, Laerte reinterpretou o famoso afresco de Michelangelo, introduzindo significativas alterações.

Para começar, o "Adão" deitado no chão tem o rosto de Paulo Maluf e é sobrepujado por outro, que desloca seus óculos com o cotovelo e ostenta a face de Tancredo Neves. Este não aparece de corpo inteiro, como se estivesse se materializando no ar, a consubstanciação de uma possibilidade que surge quando seu adversário já se preparava, mão levantada, para receber a bênção da vitória. O desenho sinaliza, portanto, uma *competição*, não um ato criador, como o da pintura do Vaticano. Não se trata de gerar o primeiro homem, mas de escolher entre duas tendências políticas, na figura de seus representantes. Neste contexto de reciclagem cultural, a mão incorpórea que "aponta" o vencedor é mais facilmente associada ao colégio eleitoral, ao processo do escrutínio, do que à divindade retratada por Michelangelo. Embora seja possível reconhecer, subjacente, o trabalho do artista italiano, seu sentido, religioso, criacional, foi deslocado para uma disputa temporal. "Em cada processo de reciclagem cultural há uma nova produção ou um novo significado a ser registrado."[73] (MOSER, 2007, p. 6).

Chama a atenção, nas charges de **O tamanho da coisa**, que a quantidade de obras em que foram percebidas ações de reciclagem cultural é substancialmente maior do que em **Ilustração sindical**. Deveras, em se considerando a diferença de volume dos encadernados, a diferença é ainda mais gritante. É difícil precisar uma razão para isto. Talvez a linha editorial da imprensa sindical demandasse um número menos variado de temáticas. Ou, talvez, a expectativa de público-alvo do quadrinista, na grande imprensa, abrangesse leitores de maior poder aquisitivo e, teoricamente, maior acesso à informação, dispondo de "[...] recursos e tempo para transformar equívocos em curtições." (LAERTE, 1985, p. 5). Quiçá a construção polarizada das obras elaboradas para a imprensa sindical tenda a exigir mensagens mais lineares, para garantir a preservação do sentido desejado. De toda sorte, a tendência ao jogo com as referências culturais, esboçado neste início de carreira, irá desabrochar nos anos seguintes, como será visto nos próximos capítulos.

3.2.2 Outras produções

Embora nenhum dos textos biográficos e entrevistas com Laerte tenha trazido esta informação, o quadrinista produziu para uma das revistas de nu feminino mais destacadas da

[73] In each process of cultural recycling there is a new production or new meaning to be registered.

década de 80, a **Status**. Alguns destes desenhos estão numa publicação derivada da revista, a **Status Humor**, lançada em maio de 1978, que faz referência, na capa, ao "humor frenético de Laerte". A hibridação pode ser identificada nestas imagens pela conjugação entre erotismo e futebol.

Foi escolhida para análise uma narrativa curta (FIGURA 44). Nela, um casal deitado na cama assiste à televisão. O texto que sai da tela do aparelho narra uma partida de futebol. Alguns dos nomes citados são de jogadores brasileiros, e condizem com os escalados para compor a seleção brasileira de futebol em 1978. Outros nomes sugerem ser de jogadores estrangeiros, o que indica um confronto entre seleções. Desatento, o casal inicia colóquio amoroso, quando é bruscamente interrompido pelo narrador: "PRESTATENÇÃO!". Após a exortação, ambos passam a assistir, olhos arregalados, à partida.

Figura 44 – A prioridade do futebol

Fonte: LAERTE. Tá lá dentro... **Status Humor**, São Paulo, n. 47A, p. 35, maio [1978].

A história mostra, ao exagero, a primazia do futebol sobre outras atividades da sociedade. A mulher, com os seios à mostra, acrescenta à cena dose sutil de erotismo, compatível com o permitido pelo controle oficial no período. Em 1978, dois anos antes do fim da censura e da publicação da primeira foto de nu frontal, ensaiava-se uma maior tolerância à sensualidade, pois "[...] a repressão ao sexo e ao corpo nos 14 anos de regime não era mais possível de ser mantida." (GONÇALO JÚNIOR, 2010, p. 332).

O próprio regime de exceção tampouco pôde ser mantido. A partir da metade dos anos 80, a sexualidade passou a ser explorada abundantemente nas publicações periódicas. A

liberalização dos costumes se fez sentir também em outras frentes. Neste prolífico período, Laerte teve a oportunidade de começar a provar da liberdade criativa de participar das decisões editoriais. Este é o assunto que começará a ser explorado no terceiro capítulo.

4 SABRES NO PICADEIRO: A PASSAGEM DE LAERTE PELA CIRCO

Em 1985, com a posse de José Sarney, primeiro civil a se tornar Presidente da República do Brasil desde 1964, estava oficialmente extinta a ditadura militar no país. A mudança de regime teve forte impacto em todos os setores da sociedade e o campo editorial não seria a exceção. Neste contexto de mudança é que surge a Editora Circo, um projeto inovador no cenário do humor gráfico brasileiro. Laerte, Angeli, Luiz Gê, Glauco e outros se uniram a Toninho Mendes na tentativa de criar um produto cultural diferenciado, que atendesse a uma parcela da população interessada pelo quadrinho adulto.

Neste capítulo, serão analisadas algumas HQ longas de Laerte gestadas quando de sua associação à Circo. Para compreender a proposta desta editora e a produção de Laerte neste período, entretanto, será preciso, como ponto de partida, situá-las historicamente, a fim de melhor entender suas condições de emergência.

4.1 DO *UNDERGROUND* AO UDIGRUDI

O início da década de 50 do século XX, nos Estados Unidos, parecia bastante auspicioso para o mercado das histórias em quadrinhos, com uma vendagem de centenas de milhões de revistas por ano (GARCÍA, 2012). A boa fase se iniciara com o grande *boom* de vendas de 1948, propiciado por histórias de faroeste e, principalmente de crimes: "Virtualmente, cada editora tinha ao menos uma revista em quadrinhos de crimes em 1948."[74] (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 37). Logo se tornaram populares, também, os quadrinhos de terror, "[...] o terceiro e definitivo gênero triunfal dos anos 1950." (GARCÍA, 2012, p. 130). A era de prosperidade, contudo, teve sua duração limitada após os acontecimentos de 1954. Neste ano, o Subcomitê para a Investigação da Delinquência Juvenil do Senado dos EUA voltou sua atenção para as publicações de comunicação de massa e, mais especificamente, a indústria de quadrinhos (NYBERG, 2009). A onda repressiva que se seguiu está entre os elementos que contribuíram para a criação do movimento *underground*, naquele país.

[74] Virtually every publisher had at least one crime comic book in 1948.

4.1.1 Quadrinhos e (auto)censura: o Comics Code

A súbita atenção dispensada pelo Senado dos EUA às HQ contrariava, historicamente, a escalada de um produto cultural que, até então, gozava de uma liberdade não usual entre os meios massivos: "O cinema e o rádio atendiam a regulamentações oficiais, mas o comic book [revista de quadrinhos] estava por demasiado por baixo da atenção dos adultos para merecer alguma normativa ou controle." (GARCÍA, 2012, p. 151). A mudança de posicionamento das autoridades costuma ser associada, diretamente, à publicação do livro **Seduction of the innocent**: the influence of comic book on today's youth (A sedução do inocente: a influência das revistas de quadrinhos sobre a juventude de hoje), também em 1954, pelo psiquiatra Fredric Wertham. Neste livro, Wertham expunha suas conclusões após sete anos de pesquisa sobre as HQ, acompanhando a recepção por parte das crianças. Embora não pedisse pelo banimento dos *comic books*, sua intenção restritiva era clara já no primeiro capítulo:

> Lentamente, e a princípio relutantemente, eu cheguei à conclusão que esta estimulação crônica, tentação e sedução [das crianças] pelas revistas em quadrinhos, tanto pelo seu conteúdo quanto por sua atraente propaganda positiva de facas e revólveres, são fatores que contribuem para o desajuste de muitas crianças.
>
> Todas as revistas em quadrinhos com suas palavras expostas em balões são más para a leitura, mas nem todas as revistas em quadrinhos são más para as mentes e emoções das crianças. O problema é que as "boas" revistas em quadrinhos são soterradas sob aquelas que glorificam violência, crime e sadismo.[75] (WERTHAM, 1954, p. 10).

Seria sedutor, para utilizar a terminologia de Wertham, tomar seu livro como causador do que ocorreria depois; no entanto, uma única obra não pode ser responsável por todo um contexto. Embora sua análise, que mistura argumentos psicológicos ("más para as mentes e emoções das crianças") e biológicos ("más para a leitura") seja contundente, só poderia ter repercussão num ambiente que lhe fosse favorável. De fato, já havia mobilizações, por todos os Estados Unidos, de grupos de pais, pedindo pela interferência do Estado no sentido de regular ou banir as publicações de quadrinhos (DUNCAN; SMITH, 2009). As histórias em quadrinhos, destarte, já haviam recebido, no solo dos EUA, reações de repúdio e valorização, respectivamente no período anterior à I Guerra Mundial e no período entre guerras, levando

[75] Slowly, and at first reluctantly, I have come to the conclusion that this chronic stimulation, temptation and seduction by comic books, both their content and their alluring advertisement of knives and guns, are contributing factors to many children's maladjustment.
All comic books with their words and expletives in balloons are bad for reading, but not every comic book is bad for children's minds and emotions. The trouble is that the "good" comic books are snowed under by those which glorify violence, crime and sadism.

em conta seu suposto efeito na sociedade, sem que análises que discutissem seu valor intrínseco tivessem significativa expressão (KENT; WORCESTER, 2004). A tal ponto era distante qualquer perspectiva de legitimação *per si* das HQ até a primeira metade do século passado que Groensteen (2009, p. 6) chegou a afirmar que: "Uma antologia do que foi escrito sobre histórias em quadrinhos entre o começo do século e os anos 60 seria extremamente aborrecida." [76].

Vale dizer ainda, sobre o alcance da visão depreciativa sobre os quadrinhos, que, durante a década de 50, o fenômeno de protestos contra os quadrinhos de origem estadunidense não se limitou ao país em que foram criados, atingindo alguns países para os quais foram exportados, como Canadá, Austrália, Inglaterra, Alemanha Ocidental, Coreia do Sul e Filipinas, e até mesmo alguns títulos autóctones (LENT, 2009), o que sugere um contexto receptivo mais amplo.

Foi nesse turbilhão de oposição crescente aos quadrinhos que o Subcomitê para a Investigação da Delinquência Juvenil realizou suas audiências, inclusive tendo como depoente o próprio Fredric Wertham. Apesar de o Subcomitê apenas ter chegado a conclusões vagas de repúdio, de que as crianças americanas estariam sendo submetidas a uma intensa carga de "crime, horror e violência" (DUNCAN; SMITH, 2009), a repercussão na mídia estadunidense foi tão negativa que os editores de revistas de quadrinhos se anteciparam a qualquer decisão oficial, numa "oferenda de paz":

> Logo após a conclusão das audiências em junho de 1954, os editores de revistas de quadrinhos se reuniram para trabalhar em um código autorregulatório que pudesse ajudar a apaziguar críticas e tirar dos trilhos esforços para aprovar legislação para regular o conteúdo das revistas de quadrinhos.[77] (NYBERG, 2009, p. 64-65).

Basicamente, o Código criado pela Comics Magazine Association of America (CMAA), mais conhecido como Comics Code, criou um selo de aprovação que certificava a adequação do conteúdo para o consumo infantil. A maioria das editoras aderiu à normatização, com poucas exceções, como as indústrias Disney, que alegaram já produzir, declaradamente, material para crianças (NYBERG, 2009). Além desta medida, outras foram tomadas:

---

[76] An anthology of what was written about comics between the beginning of the century and the sixties would be extremely boring.

[77] Shortly after the hearings concluded in June 1954, the comic book publishers set to work on a self-regulatory code they hope would appease critics and derail efforts to get legislation passed to regulate comic book content.

> De acordo com o [Comics] Code, "todas as cenas de horror, derramamento de sangue excessivo, crimes sanguinolentos ou macabros, depravação, luxúria, sadismo, [...] [e] masoquismo não serão permitidos." O [Comics] Code ainda proibiu o uso das palavras *horror* e *terror* em um título.[78] (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 40, grifos do autor).

A influência da CMAA se mostrou tão duradoura que o selo do Comics Code foi ostentado por revistas em quadrinhos nos EUA até o ano de 2011, quando a última editora a adotá-lo anunciou sua desvinculação (NYBERG, 2011).

No Brasil, como informa Gonçalo Jr. (2004), vale dizer que houve apaixonados protestos contra os quadrinhos, resultando em mobilização que alcançou o Congresso Nacional. Em 1949, Gilberto Freyre – que, na ocasião, era Deputado Federal – foi relator da "[...] comissão de Educação e Cultura da Câmara para investigar as denúncias que o INEP [Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos] continuou a fazer sobre os efeitos das revistinhas na educação das crianças." (GONÇALO JR., 2004, p. 156). Freyre deu parecer favorável aos quadrinhos acerca das acusações, mas a pressão continuou, maximizada pela aprovação do Comics Code, levando à criação de um código semelhante, exibido em publicações das editoras signatárias de 1961 a 1971:

> O regulamento tinha os mesmos objetivos de qualquer regra de autocensura em moda entre os editores de quadrinhos em vários países durante a Guerra Fria: proibia temas políticos, sexo, violência, ofensas aos valores religiosos, morais, aos pais, aos professores, às autoridades e aos deficientes físicos. (GONÇALO, JR., 2004, p. 346).

4.1.2 Os *underground comix*

No início da década de 60, a indústria de quadrinhos norte-americana estava em frangalhos. Assolada pelo estigma de produto nocivo, as HQ enfrentavam migração maciça de profissionais para outras áreas, cancelamento de séries, fechamento de várias editoras, queda na circulação e concorrência com a televisão, que passara a existir em 90% dos lares, em comparação aos 10% do início da década de 50 (DUNCAN; SMITH, 2009). "Se os quadrinhos sempre foram considerados um produto infantil descartável, agora começava a ser considerado irrelevante." (GARCÍA, 2012, p. 159).

[78] According to the Code, "all scenes of horror, excessive bloodshed, gory or grue-some crimes, depravity, lust, sadism, [and] masochism shall not be permitted." The Code even prohibited using the words *horror* or *terror* in a title.

Associado a isto, o Comics Code passava a ser visto, pelos profissionais que produziam quadrinhos, cada vez mais como um nó que estrangulava a criatividade. A autocensura reduzira os quadrinhos a produtos voltados exclusivamente para o público infantil (ou, ao menos, ao que estereotipadamente poderia corresponder a esta faixa etária, segundo o discurso hegemônico sobre o assunto). As únicas exceções eram as publicações marginais conhecidas como Tijuana Bibles, que ainda circulavam:

> Por volta de 1930, surge o que se denominou como o primeiro quadrinho de protesto contra os padrões éticos vigentes, chamado *Tijuana Bibles*, também conhecido como "oito-páginas", porque era um panfleto de oito páginas. Os temas tratados se relacionavam com figuras bastante conhecidas do público, personagens de ficção como Popeye, ou da vida real como Gandhi; eles eram retratados em ambientes pornográficos, o que era uma afronta para a época. (SILVA, N., 2002, p. 19).

No Brasil, o equivalente às *Tijuana Bibles* eram os chamados "catecismos":

> Ao longo das décadas de 1950 e 1960, sobretudo, prosperou no Brasil um gênero de publicação clandestina que ficaria conhecido como *catecismo*, ou *revistinha de sacanagem*. Eram pequenas revistas, impressas em preto e branco, em formato ¼ de ofício, em papel barato, que narravam encontros sexuais ricamente ilustrados. Dentre os inúmeros autores e ilustradores de catecismos que, quando muito, identificavam-se por pseudônimos ou anagramas, um se destacou a ponto de confundir-se com o próprio gênero: Carlos Zéfiro, a quem são atribuídos mais de 800 títulos. (CARDOSO, 2013, p. 1, grifos da autora).

Paradoxalmente, o enfraquecimento da indústria de quadrinhos *mainstream*[79] e as restrições de conteúdo que a faziam definhar ensejaram o surgimento de uma nova proposta, nascida no seio das universidades dos EUA, em ressonância com a contracultura. Os quadrinhos gestados neste contexto foram chamados de *comix*, para diferenciá-los dos produzidos "[...] no contexto industrial e comercial."[80] (ALONSO; LÓPEZ, 2006, p. 42). A alteração da última letra da palavra, de "s" para "x", mais do que elemento diferenciador, apelava à associação com o símbolo que distinguia produtos eróticos ou pornográficos, o "XXX".

Estes quadrinhos, produzidos do fim dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte, valiam-se do barateamento do processo de impressão e eram feitos de modo quase artesanal, com a liberdade de criação que decorre de sua distribuição desatrelada da necessidade de lucro (GARCÍA, 2012). O que se chamou de *underground comix*, porém, viria a ter maior abrangência.

---

[79] O *mainstream* se refere às editoras tradicionais, que nos EUA estão situadas, em sua grande maioria, em Nova York (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 52).

[80] [...] en el contexto industrial y comercial.

Tendo seu nascimento vinculado à estética e irreverência das *Tijuana Bibles*, os *underground comix* convencionalmente têm como seu marco inicial o lançamento da revista **Zap Comix**, por Robert Crumb, em São Francisco, EUA, em 1967 (DUNCAN; SMITH, 2009). "Ironicamente, as coisas melhoraram quando os *baby boomers*, aqueles cujo Código de Ética deveria proteger, chegaram à maturidade e desafiaram as restrições produzindo quadrinhos com ousadia e relevância, lidando com os temas da época." (SCHUMACHER, 2013, p. 170).

Como não operavam dentro da lógica mercantil convencional, estes quadrinhos se diferenciavam grandemente da produção do *mainstream*:

a) as revistas não ostentavam o selo do Comics Code, o que liberava cada artista a utilizar qualquer tema desejado, inclusive sexo e drogas;
b) cada autor mantinha total controle criativo e de direitos de propriedade sobre suas obras, recebendo, em vez do pagamento por página que ganhariam numa editora, *royalties* por seu trabalho;
c) a divisão de trabalho que ocorria nas grandes editoras – com uma cadeia de profissionais especializados em roteiro, desenho, colorização e outras etapas – não existia na produção dos *comix*, sendo as tarefas realizadas quase sempre por um único artista;
d) longe dos sistemas convencionais de distribuição[81], os pontos de venda utilizados eram "[...] livrarias alternativas, lojas de discos e *head shops*[82] [...]"[83] (DUNCAN; SMITH, 2009, p. 52);
e) foi quebrado o paradigma da periodicidade, na medida em que os quadrinistas não obedeciam aos prazos da indústria formal;
f) quadrinhos que fizessem sucesso poderiam ser continuamente reeditados, algo impensável no mercado editorial convencional de então, movido a novidades;

[81] Para empreender a distribuição dos *comix*, "[...] editores e autores começaram a unir forças e criaram o Underground Press Syndicate, com a intenção de pactuar um compromisso comum para preservar a total liberdade artística dos quadrinistas." {[...] editores y autores empezaron a unir fuerzas y crearon el Underground Press Syndicate, con la intención de pactar un compromiso común para preservar la total libertad artística de los dibujantes.} (MENDIA, 2013, p. 117).

[82] "*Head shop* […] [é] uma loja que vende parafernália para drogas, incenso, pôsteres, isqueiros e outros produtos e serviços associados ao uso de drogas [...]." {Head shop […] [is] a shop that retails drug paraphernalia, incense, posters, lights, and other products and services associated with drug use […].} (DALZELL; VICTOR, 2007, p. 327)

[83] [...] alternative bookstores, record stores, and head shops.

g) eram quadrinhos voltados para adultos que, mesmo vinculados à erotização, não se enquadravam entre as produções tipicamente pornográficas.

Por fim, vale dizer que os *comix* trabalhavam extensamente com a linha autobiográfica e que a terminologia *underground* – literalmente, subterrâneo – tinha valor estratégico para o movimento:

> Como o nome "underground" sugere, a violação intencional de tabus sociais era central para a ideologia do movimento dos comix, e nos subterrâneos [*undergrounds*] o estilo de desenho previamente identificado com inócuos quadrinhos para crianças se tornou o modo preferido para a irrestrita representação de sexo, violência e rebelião política.[84] (WITEK, 2012, p. 34).

4.1.3 Quadrinhos no Brasil: o udigrudi e a Circo

Nos estertores da ditadura militar brasileira, ao meio da década de 80, muitas mudanças aconteciam. O fim da censura, a abertura democrática e a campanha pelas "Diretas Já", exigindo a volta da eleição direta para Presidente da República, foram alguns dos acontecimentos que tiveram lugar neste período. No plano específico das HQ, o país contava com editoras em franca atividade, como a Editora Brasil América Ltda. (EBAL), a Abril e a Rio Gráfica e Editora (RGE), que mais tarde se tornaria a Editora Globo. Ao lado destas de maior destaque, uma série de pequenas editoras que publicavam quadrinhos despontaram e se extinguiram, como Edrel, Grafipar, La Selva e Vecchi. Em sua grande maioria, nasceram ou vieram a fixar residência na cidade de São Paulo (VERGUEIRO, 2011).

Ao lado das publicações do nosso *mainstream*, porém, desenvolveu-se, como nos EUA, um universo de publicações marginais, os *fanzines*. Estas publicações, feitas por fãs (*fanzine* se origina da fusão de palavras da expressão *fanatic magazine*), circulam nos Estados Unidos desde a década de 30, vindo a se disseminar pelo Brasil somente a partir dos anos 60, por influência dos *comix* estadunidenses. Mantinham, na década de 80, as principais características de seu surgimento no país: a produção alicerçada em poucos recursos tecnológicos (basicamente, passou-se da reprodução por mimeógrafo àquela por fotocopiadora), a liberdade criativa, a baixa tiragem, a periodicidade irregular e o diletantismo, expresso pelo interesse reduzido ou inexistente em compensação financeira pelo

[84] As the name "underground" suggests, the intentional violation of societal taboos was central to the ideology of the comix movement, and in the undergrounds the drawing style previously identified with innocuous comics for kids became the preferred mode for the unrestrained depiction of sex, violence and politic rebellion.

trabalho (ANDRAUS, 2011). Como especificado no capítulo anterior, Laerte começou sua carreira atuando em *fanzines*. Embora sua passagem pelo **Balão**, na USP, seja mais comentada, não foi sua primeira incursão na área: "Mas antes disso eu tinha uns [fan]zines também. Trabalhava num zine chamado *Sibila*." (LAERTE, [2011b], p. 1, grifo do autor).

Pode-se compreender os *fanzines* como parte do movimento que veio a ser chamado de udigrudi:

> É apenas a partir da década de 70 que os quadrinhos nacionais "para adultos" começam a adquirir um espaço no mercado e a competir com os estrangeiros.
>
> Inicialmente, eram revistas experimentais que sobreviviam às custas do autofinanciamento dos autores, revistas influenciadas pelas propostas identificadas com o movimento *underground* norte-americano [...]. Suas características tendiam a seguir as propostas estéticas e culturais originárias desses movimentos à margem do mercado oficial. Assim, a tradução tupiniquim chamou-se de *udigrudi*. (SILVA, N., 2002, p. 24, grifos do autor).

Os *fanzines* representaram um primeiro passo na direção de publicações de HQ alternativas ao *mainstream* no Brasil, mas o fim do regime de exceção abriu caminho para iniciativas mais ousadas. Este movimento foi sentido como necessidade em vários países que escaparam de governos autocráticos, ao longo da segunda metade do século XX, como a Espanha pós-Franco (SANTOS, 2011b), a Argentina pós-ditadura militar (VAZQUEZ, 2010) e mesmo produções em contexto de diáspora, na fuga de regimes autoritários, como ocorreu com obras produzidas pelos argelinos Farid Boudjellal e Kamel Khélif (MOURA, 2012). Vale lembrar que o fato de este movimento ter se verificado em função da conjuntura em países que iniciavam ou reiniciavam a jornada democrática não sinaliza "[...] uma concepção de História fascinada por um Estado demiúrgico, inaugurador do processo social [...]" (SILVA, M., 1989, p. 24). Não seria exato, afinal, considerar que a ação oficial, pura e simples, cerceando a criatividade por meio da força, possa ser o único fator a responder por produções alternativas, por processos criativos bem executados ou medíocres, pois

> [...] a curva de criação, os momentos densos de produção de trabalhos de maior significação cultural, os lances mais ricos de debate apresentam uma configuração que surpreende a quem se apóia demais no fator repressão para explicar a pobreza de certas obras [...]. (XAVIER, 2001, p. 56).

Apesar de não se poder resumir o processo das publicações alternativas no Brasil a jogo de causa e efeito com as demandas estatais, é inegável que as ações do poder público não podem ter sua influência negligenciada. Isto posto, constata-se que: "A data escolhida para a criação da Circo Editorial foi 26 de abril de 1984, dia em que o Congresso rejeitou a Emenda

Dante de Oliveira, que estabelecia a eleição direta para presidente da República para o sucessor do general João Batista Figueiredo." (SANTOS, 2011a, p. 151). A Circo nasce, portanto, na comoção de um dos momentos mais frustrantes da História brasileira recente, o fracasso do movimento "Diretas Já".

Situada também em São Paulo, a Circo Editorial foi fundada por Toninho Mendes e agregou talentos como Laerte, Angeli, Glauco e Luiz Gê. As publicações da editora se voltavam aos quadrinhos, sobretudo as tiras e as histórias mais longas, distanciando-se da forma predominantemente reativa de humor gráfico que se fazia na década anterior, quando: "A necessidade de reação à ditadura fez com que, no desenho de humor da época, as charges se sobressaíssem (e não mais os cartuns como nos anos 1950 e 1960)." (GOODWIN, 2011, p. 538).

A primeira revista a ser lançada pela Circo, em 1985, foi **Chiclete com Banana**, talvez a mais emblemática de todas. O título escolhido já trazia o embrião da qualidade híbrida que se planejava para a publicação:

> [...] [O nome **Chiclete com Banana** foi dado] em homenagem ao Jackson do Pandeiro e àquela música maravilhosa *Chiclete com Banana*[85], que tem tudo a ver com o conceito da revista, a música fala de *bebop* com samba, *rock* tocado com zabumba e tamborim, quer dizer... é uma cultura *rock* universal, sem deixar de ser uma coisa tipicamente brasileira." (ANGELI, 2001, p. 36, grifos do autor).

Nesta combinação que dá nome à canção, simbolizando o Brasil, está "[...] a banana, matéria-prima e riqueza natural de um país agrícola e em processo de desenvolvimento, e o chiclete, produto da industrialização e índice do progresso norte-americano." (SOUZA, 2011, p. 200). A ideia de síntese é um interessante contraponto à lógica dualista do "nós contra eles", que, como visto no capítulo anterior, era corrente na crítica política do período ditatorial. Com efeito, as demais revistas da Circo seguiram a mesma linha editorial, ainda que, eventualmente, ainda enveredando por uma crítica política mais escrachada.

Mesmo durando apenas oito números "regulares" (de periodicidade incerta, entre 1986 e 1988) e um especial (1988) a revista **Circo**[86], homônima da editora, foi um interessante produto experimental, trazendo, em suas páginas, histórias de artistas estrangeiros, como o

[85] A música **Chiclete com Banana**, imortalizada na voz de Jackson do Pandeiro, em 1959, foi, na verdade, composta pelo baiano Gordurinha, em 1958. Este chegou a gravá-la, no mesmo ano que Jackson (TORRES, 2008).

[86] Para estabelecer uma diferenciação, a Editora Circo continuará sendo grafada em modo normal, enquanto que a publicação **Circo** ficará sempre em negrito. Pelas mesmas razões de diferenciação, Piratas do Tietê será grafado em modo normal quando se referir aos personagens, e em negrito, **Piratas do Tietê**, se se tratar da revista. O procedimento será mantido para todos os casos semelhantes, nesta tese.

norte-americano Robert Crumb e os europeus Moebius, Dionnet e Frank Marguerin (o "chiclete") ao lado de quadrinistas brasileiros, como Laerte, Luiz Gê e Glauco (a "banana"). Seguindo a boa fase financeira – **Chiclete com Banana** chegou a alcançar a marca de 110 mil exemplares vendidos (ANGELI, 2001, p. 36) – outros títulos vieram, como **Geraldão**, de Glauco e, finalmente, **Piratas do Tietê**, de Laerte.

Os piratas haviam sido criados para uma história publicada em **Chiclete com Banana**, em 1986, e fizeram tanto sucesso que foi considerada viável a carreira solo. Bebendo de várias fontes, o quadrinista, que também editava a revista, publicou histórias de sua autoria, basicamente, mas também dos norte-americanos Robert Crumb e Harvey Pekar, autor da série autobiográfica **American Splendor**, dos quais Laerte sempre foi admirador – ao ponto de, ao não lograr contato com Pekar, arriscar reproduzir uma de suas histórias em **Piratas do Tietê** n. 11, sem o devido consentimento legal (LAERTE, 2010b). Refletindo as influências recebidas, os primeiros números foram diagramados num retângulo "horizontal" 27X18cm, mais apropriado para a publicação de tiras, que era o utilizado pelo quadrinista Henfil, na década de 70, em sua publicação **Graúna** (SILVA, Fabio, 2010). A baixa visibilidade nas bancas fez com que, a partir da edição 7, o formato passasse para 21X28cm (SANTOS, 2011). **Piratas do Tietê** durou 14 números, sendo publicada, irregularmente, entre 1990 e 1992. Após o cancelamento, Laerte continuou envolvido em outros projetos da Circo, como a revista de tiras **Striptiras** e especiais, como as três edições de **Los 3 Amigos**, um projeto conjunto desenhado com Angeli e Glauco. A Editora Circo ainda permaneceu ativa até o ano de 1995, quando problemas de gestão financeira, inflação e planos econômicos malfadados a levaram à falência (SANTOS, 2011).

Durante a existência da Circo, o panorama dos quadrinhos brasileiros foi irremediavelmente transformado, com a ascensão de um tipo de humor mais voltado para a crítica de costumes, em lugar da crítica política que vigorara quase absoluta até a abertura democrática. A proposta guardava relações com o movimento *underground* e com o udigrudi, ainda que preservasse características que a distinguissem destes:

> Nessas revistas, o conteúdo e as características das personagens apresentam semelhanças com personagens de quadrinhos do udigrudi, principalmente por seu humor extremamente crítico. Entretanto, elas se inserem numa nova proposta editorial, que influencia a maneira como elas são percebidas no mercado. (SILVA, N., 2002, p. 26).

Laerte criou, em sua passagem pela Circo, os que talvez sejam seus personagens mais icônicos, os Piratas do Tietê. Na próxima seção, duas destas histórias serão analisadas.

4.2 NAVEGANDO PELO TIETÊ: A MULTIRREFERENCIALIDADE DO UNIVERSO DOS PIRATAS

Ao todo Laerte produziu 24 histórias longas dos Piratas do Tietê e inúmeras tiras. Seguem alguns números para embasar o impacto destas histórias entre os fãs:

> Com tiragem média de 30.000 exemplares e venda de 15.000, a publicação foi um sucesso, endossado por cartuns e histórias avulsas. [...] As vendas totais, incluindo *pacotes e relançamentos*, ultrapassaram as 250.000 cópias. Foram produzidas mais de 600 páginas, quase todas roteirizadas, escritas, desenhadas e arte-finalizadas por Laerte. Esgotada, a série é hoje *cultuada como objeto de desejo* pelos colecionadores. (LAERTE, 2008, p. 64, grifos nossos).

Entre 2007 e 2008, a Editora Devir publicou, em três volumes de luxo, capa dura, **Piratas do Tietê**: a saga completa. Nesta coleção foram encadernadas todas as histórias longas dos Piratas do Tietê, mais umas poucas tiras utilizadas como separatrizes. Cada volume acrescenta aquilo que, no jargão de republicações luxuosas de quadrinhos, se convenciona chamar de "extras": no primeiro, uma biografia sucinta de Laerte, com fotos de seu arquivo pessoal; no segundo, o texto de uma peça de teatro sobre os Piratas escrita por Laerte e Paulo Rogério Lopes, **Piratas do Tietê**: o "filme", encenada em 2003; no terceiro, um pôster e os *storyboardies* feitos em 2000 para uma animação com os personagens, jamais executada.

Num primeiro momento, seria possível cogitar se a compilação das histórias não poderia ser, enquanto projeto editorial, uma ação de reciclagem cultural. Afinal, esta obra reúne, pela primeira vez, todas as histórias longas dos Piratas e ainda acrescenta migrações midiáticas, dos quadrinhos para o teatro e a animação, baseadas no universo ficcional dos personagens. Desta forma, visto como conjunto, este todo difere significativamente da forma seriada anterior, gerada em (e integrada a) um contexto sócio político-econômico diverso.

Seria possível também imaginar, talvez, se a nova edição não permitiria situar a iniciativa no conceito de reciclagem pelo viés do consumo, pela mudança de enquadramento comercial da obra, inicialmente vendida em bancas de revista, e hoje preferencialmente adquirida em livrarias especializadas e *sites*. Neste contexto, o valor do produto também poderia vir a gerar mudanças na recepção pelo filtro do poder aquisitivo, considerando-se a transformação sofrida, passando das revistas da Circo, impressas em papel jornal e menor

valor de capa[87], aos R$56,00 (cinquenta e seis reais) sugeridos aos livreiros como valor para o volume 1 de **Piratas do Tietê**: a saga completa, impresso em papel couché, em 2007.

À hipótese de reciclagem cultural, neste caso, podem ser levantadas objeções. De fato, há uma mudança na percepção do produto, mas não necessariamente uma ressignificação que comporte o entendimento transformador da reciclagem. As histórias foram apenas reimpressas, sem que fossem feitas intervenções de grande monta que gerassem outras leituras. Na tentativa de reproduzir a experiência original, Laerte até acrescentou pequenos parágrafos antes de cada história, revelando detalhes de roteiro. Esta ação faz parecer não uma reconfiguração de conteúdo, mas uma estratégia de marketing orientada pelo apelo nostálgico.

Moser (1999), analisando a nostalgia, a compreende em níveis. Para este teórico:

> No primeiro nível, estamos lidando com uma nostalgia em primeiro grau, através de produtos culturais que a colocam em cena sem filtro, sem retenção. Ela é frequentemente apreendida, no nível da cultura de massa, como um fator econômico que favorece a venda de um produto: literatura melodramática, filme regional ou folclórico, roupas cujo estilo retoma um *look* [em inglês, no original] que se tornou objeto de desejo nostálgico [...] e, claro, suvenires de todos os tipos.[88] (MOSER, 1999, p. 91).

Por conseguinte, embora haja mudança na qualidade do suporte e "extras", oriundos de mobilidade midiática, não há interesse editorial em empreender grandes alterações de conteúdo que possam gerar obstáculos à percepção nostálgica de "objeto de desejo" de seu público-alvo preferencial. Esta é uma prática corrente no mercado das histórias em quadrinhos, que é povoado, hoje, por grande afluxo de reedições de HQ de prestígio nos anos 80 e 90. Esta forma de exploração comercial vem a exemplificar o risco constante sofrido por práticas de reciclagem cultural, o de serem absorvidas pelo mercado, criando "[...] uma nova ortodoxia, graças à circulação em grande escala."[89] (YOUNG, 2004, p. 50). Assim, um

---

[87] É difícil estabelecer, hoje, uma equivalência de valor médio para as publicações da Circo. É preciso lembrar que, durante a maior parte da sua existência, a editora colocou suas obras à venda num contexto de alta inflacionária e planos econômicos que levaram a mudanças de moeda, fazendo com que os valores de capa, para uma mesma revista, variassem mês a mês. Entretanto, estabelecendo um paralelo inexato (sem levar em conta custos operacionais de impressão e de licenciamento, formato, número de páginas, etc.), em maio de 1990, **Piratas do Tietê** nº 1 foi vendida a Cr$90,00 (noventa cruzeiros), enquanto **Capitão América** nº 132 – à época um dos principais títulos de quadrinhos da Editora Abril – colocada nas bancas no mesmo mês e ano, ostentava um valor de capa de Cr$40,00 (quarenta cruzeiros). Em novembro de 2013, a revista **Capitão América & Gavião Arqueiro** nº 1 foi comercializada por R$6,50 (seis reais e cinquenta centavos).

[88] Au premier niveau, nous avons affaire à une nostalgie vécue au premier degré moyennant des produits culturels qui la mettent en scène sans filtre, sans retenue. Elle sert souvent, au niveau de la culture de masse, comme un facteur économique favorisant la vente d'un produit: littérature mélodramatique, film régional à saveur folklorique, habits dont le style reprend un look devenu objet de désir nostalgique [...] et, bien sûr, les objets-souvenirs de tout acabit.

[89] [...] une nouvelle orthodoxie grâce à une mise en circulation à grande échelle.

produto como os Piratas do Tietê perde, em certo nível, seu caráter de inovação, ao ser entendido, por determinada parcela do público, apenas como ícone de consumo.

Com relação ao consumo, por sinal, vale lembrar que, originalmente, as histórias dos Piratas se aproximavam das propostas dos movimentos *underground* e udigrudi, em crítica social e preço acessível. O preço, neste caso, interfere drasticamente no resultado, limitando a disseminação àquela parcela de interessados dotada do poder aquisitivo para adquirir a obra. Além disso, como observa García Canclini (2008), há outros critérios pelos quais o consumo se transformaria em cidadania, escapando da lógica mercantil simples, envolvendo maior participação dos interessados na discussão do produto final, que havia no contexto original de produção, mas não no atual. Estando o consumo contido em seus moldes tradicionais, não obstante, não há como pensar em reciclagem cultural por este viés.

A busca pela reciclagem cultural em **Piratas do Tietê** parece ser mais frutífera se voltada para o diálogo que as obras estabelecem com outros produtos culturais do que na relação atual com o mercado. Para este estudo, foram selecionadas duas histórias em quadrinhos longas dos Piratas. "O jacaré do Tietê" e "Vozes da selva", cuja análise começa a seguir.

4.2.1 Representações do sagrado em "O jacaré do Tietê"

A história "O jacaré do Tietê"[90] (LAERTE, 2007b) discorre sobre um jacaré que, tendo se comprometido com Tupã, é aliciado pelos Piratas, incorrendo na ira da entidade. Ao final, como (quase) sempre, os Piratas, de modo inusitado, resolvem o problema.

Pode parecer estranha, hoje, a ideia de um jacaré habitando o rio Tietê. Mas, em 1992, ano em que a HQ foi concebida, era um tema de grande repercussão midiática a existência de um jacaré-de-papo-amarelo nadando em uma das áreas mais poluídas deste curso d'água. O animal, apelidado de "Teimoso", recebeu atenção da imprensa internacional e foi o mote de uma campanha pela despoluição do rio, ainda em curso mais de duas décadas depois (COUTINHO, 2013). Laerte, apropriando-se da ideia, criou como personagem um jacaré, que apareceu em algumas das histórias dos Piratas.

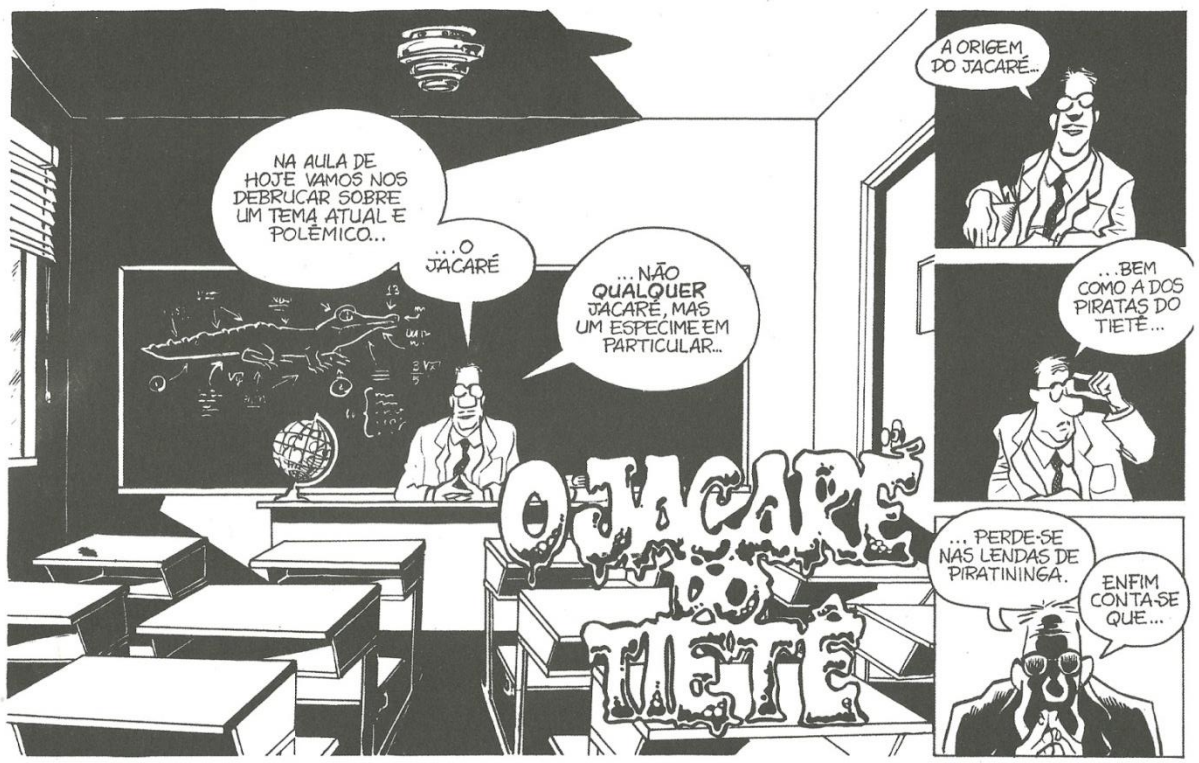
Cumpre, inicialmente, apresentar um resumo mais detalhado da narrativa. A história principia com um jacaré solicitando a Tupã que lhe permita participar do mercado de ações. A

[90] Embora o doutorando tenha acesso às revistas originais, no intuito de obter digitalizações de melhor resolução foram tomadas como matrizes, nesta seção terciária, reproduções impressas nos volumes 1 e 2 de **Piratas do Tietê**: a saga completa.

divindade, neste momento, aparece como um busto, em praça pública. A seguir, irado com o comportamento inescrupuloso que o jacaré manifestara na bolsa de valores, sob a influência dos Piratas, Tupã comanda Apolo, "seu filho" instando-o a punir o jacaré, tirando o sol do firmamento. Malogrado o plano, Tupã se transforma numa atriz de teatro e se prepara para seduzir o jacaré no Teatro Municipal. Quando o jacaré se preparava para o coito com o disfarçado Tupã, é expulso pelos Piratas. Mesmo sabendo que se tratava de uma armadilha, eles, diante da perspectiva de sexo, não hesitam. É então que Tupã se manifesta e pune os Piratas. Como castigo, os Piratas do Tietê são transformados em outro jacaré macho. Entristecido, o jacaré original resolve orar para Tupã. Condoído com o sofrimento do jacaré, Tupã o transforma num bando de Piratas do Tietê, e todos comemoram com bebedeira e orgias.

A história possui um narrador, que aparece no início e no fechamento da narrativa. Este personagem, que não interage diretamente com os demais, fala de uma sala de aula (FIGURA 45).

Figura 45 – Narrador



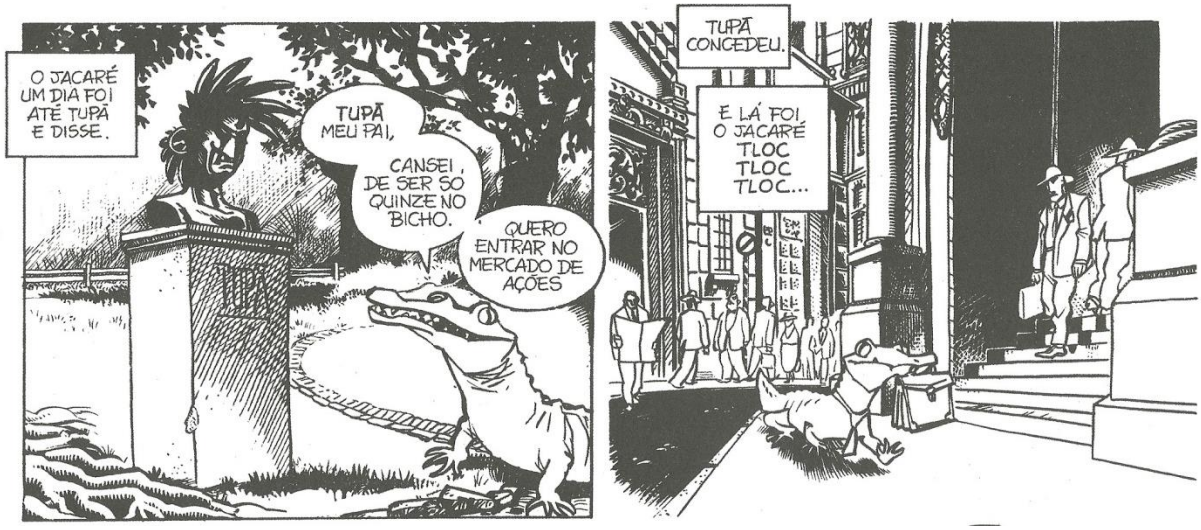
Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 61. v. 1.

O narrador, usando óculos, paletó e gravata, é um estereótipo de professor ou estudioso. A associação é reafirmada pelo ambiente de sala de aula, com carteiras e uma lousa

com fórmulas matemáticas e um desenho de jacaré que sugere a explanação biológica sobre o animal. Como a sala está vazia, ele parece, metalinguisticamente, se dirigir diretamente ao leitor, dando início à aula. Reforçando sua posição de sujeito autorizado do discurso (FOUCAULT, 2009b), ele se vale de jargão pseudocientífico – "nos debruçar sobre um tema polêmico", "espécime" – para iniciar a palestra. O tom farsesco da história começa a se manifestar quando o "professor" esclarece que tentará encontrar pontos de confluência entre a história do jacaré e a dos Piratas. No último quadrinho, descobre-se que todo o contexto acadêmico será abandonado para a narração de uma lenda, no espectro do senso comum, numa reviravolta que já oferece uma pista do tom fantástico que seguirá a HQ.

Note-se, ainda na Figura 45, que o título da HQ, "O jacaré do Tietê", aparece no canto inferior direito da primeira vinheta. Os caracteres têm aparência gosmenta, uma referência à poluição do rio, que também remete à forma de apresentar títulos das histórias em quadrinhos de terror publicadas nos anos 70, no Brasil. Como o fantasioso aparece na narrativa, não parece um dado irrelevante.

Figura 46 – Busto de Tupã



Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 61. v. 1.

Na figura 46 aparece o início da lenda e o primeiro encontro do jacaré com Tupã. Pela forma como o jacaré se dirige a ele pela primeira vez, "Tupã meu pai" (FIGURA 45), subentende-se que a ideia de Tupã adotada é aquela disseminada no senso comum de que ele seria a divindade suprema dos indígenas, quando da chegada dos portugueses, uma perspectiva que não condiz com versões mais recentes sustentadas por pesquisadores, na

atualidade[91]. Ao que tudo indica, Laerte adotou a versão do imaginário popular, o que faz com que as palavras Tupã e divindade, para efeitos desta análise, sejam intercambiáveis.

Ainda na Figura 46, o jacaré pede a Tupã que o auxilie a entrar no mercado de ações. Não se comunica com a divindade, entretanto, em local destinado ao culto, ou por ritual específico; apenas fala a um busto representativo da entidade, localizado num campo aberto. Este campo, pela cerca ao fundo e pelo caminho delimitado no chão, bem poderia ser identificado como um parque. A estátua, por sua vez, suportada por comprido pedestal que ostenta "TUPÃ" em letras garrafais, foi esculpida à moda dos bustos que adornam parques urbanos, reforçando a ideia da localização. Logo, o que se percebe é que o jacaré fez um pedido a uma deidade (um ato que pode ser entendido como religioso) que é representada por um busto em praça pública (uma obra secular). Jogando com esta dualidade, a HQ apresenta ao leitor uma primeira representação de Tupã que mescla elementos do imaginário popular e do cotidiano de uma grande cidade, ambiguamente sacralizando e dessacralizando, simultaneamente, a divindade.

Não deixa de ser interessante, neste ponto, que o jacaré, falante e pensante, ao solicitar sua entrada na bolsa de valores, revele que está cansado de "ser só quinze no bicho". A referência ao jogo do bicho situa o animal não na natureza, mas num determinado estrato cultural. De parte de uma contravenção, de um sistema ilegal de apostas, o jacaré quer sair para participar de outro tipo de jogo, o da bolsa. Toda a transformação do réptil, portanto, se situa no plano social, não havendo, neste trajeto, vínculo com a natureza: o jacaré não deseja "sair do Tietê", por exemplo. Seu quadro referencial é totalmente cultural, e preserva, na mudança, o desejo de transição de elemento marginal para posição de maior prestígio social e econômico.

[91] De acordo com Melatti (2007, p. 195), Tupã era uma entidade em que apenas os povos falantes de línguas do tronco tupi-guarani criam. Não era o mais poderoso dos deuses, mas uma espécie de demônio que causava mortes, controlando o raio e o trovão. O equívoco da associação de Tupã com a divindade suprema para todos os indígenas teria sido fruto da ação dos jesuítas, que o usavam como elemento de comparação para discutir o conceito de Deus.

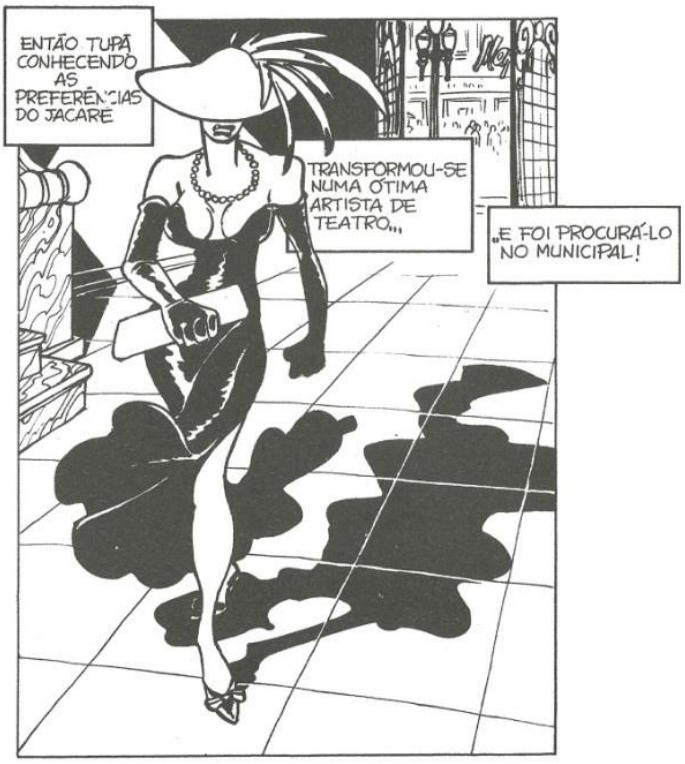
Figura 47 – Apolo

Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 63. v. 1.

Continuando a história (FIGURA 47), o castigo de Tupã pelo comportamento indevido do jacaré é o envio de Apolo para retirar o sol do céu. Neste ponto, Laerte combina dois panteões, o indígena brasileiro e o grego da Antiguidade. Assumindo que Tupã é o deus supremo num contexto, sua autoridade foi extrapolada para outro contexto, em que a suprema divindade seria Zeus. Aqui começa a se esboçar a complexidade das interações construídas nesta HQ para o campo religioso.

Na Figura 48, Tupã se manifesta fisicamente. Curiosamente, sua apresentação ao leitor difere bastante de suas representações ao longo da narrativa: a forma assumida pelo deus não está vinculada ao religioso. O poderoso ser, que falhou no ataque direto, tenta uma abordagem sutil para se aproximar do jacaré, que faz lembrar das lendas em que Zeus se metamorfoseava para seduzir mortais (FIGURA 48). A diferença crucial é que Tupã abre mão da virilidade, ao se transformar numa atriz de teatro.

Figura 48 – Atriz de teatro



Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 64. v. 1.

De repente, um deus que manipula elementos fálicos como raios e é vinculado a sociedades patriarcais se vê na condição de mulher por escolha voluntária. Transforma-se em uma "ótima atriz de teatro", sendo que "ótima" parece ser uma metáfora para curvilínea, como demonstram suas formas voluptuosas e a aparência glamorosa, a fim de ir ao encontro das "preferências do jacaré". Mas ainda há outro detalhe: a imagem, sexualizada e não religiosa, também se identifica como atriz. Neste contexto, religioso e mundano se imiscuem e, em lugar de um templo, a divindade e o ente mortal se encontram num teatro. Como nas tragédias e comédias gregas, os deuses comparecem ao palco. Dentro do que já era uma representação de relação entre um ser mortal e uma divindade, surge outra "representação", desta vez teatral, potencializando o teor satírico pela súbita mudança de *script* (POSSENTI, 2013).

Neste contexto, a ritualística religiosa se aproxima da encenação teatral e o processo de sedução se apropria, intertextualmente, da canção de Chico Buarque, **Baile dos mascarados**. Deste modo, os personagens, recitando o texto, caracterizam mais fortemente sua *ação* como uma *atuação*, no sentido teatral, e se torna possível avaliar a fé em seu aspecto cerimonial. Mesmo o último quadrinho, em que o jacaré "foge do texto" encerra um

trocadilho popularmente disseminado. Os Piratas, por sua vez, seguindo seu papel contestatório das regras vigentes, não seguem roteiro preestabelecido, e por isso estão fora do palco, num camarote, assistindo ao desenrolar dos fatos como público (FIGURA 49). Os corpos em nu frontal, num tom simultaneamente sexualizado e escrachado (FIGURA 50), revelam a dívida para com os artistas do movimento *underground*, sobretudo Robert Crumb.

Figura 49 – Baile dos mascarados

Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 65. v. 1.

Figura 50 – Fogos Caramuru

Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 66. v. 1.

Quando os Piratas tomam o lugar do jacaré e consumam o ato sexual em seu lugar, é significativo que seu falar seja sórdido, mas coloquial, sem o viés teatral que conservaria o

traço cerimonial. É então que Tupã se revela. A imagem que escolhe para perpetrar sua fúria, entretanto, não é religiosa, mágica, ou mesmo sobrenatural. O deus do trovão e do raio é substituído pela logomarca de uma conhecida fábrica de fogos de artifício, **Caramuru** (FIGURA 50).

Antes de iniciar a discussão sobre a presença deste símbolo na história dos Piratas, cabe a análise desta imagem em si. Os **Fogos Caramuru** trabalham com um imaginário misto. Embora o nome da fábrica se relacione com o náufrago português Diogo Álvares Correa, que chegou às costas da Bahia no século XVI, o rosto representado é de um indígena. Há uma relação entre a história do luso e os autóctones entre os quais viveu; entretanto, o rosto retratado mais se assemelha ao de um nativo norte-americano que propriamente a um indígena brasileiro. Não há grande trabalho histórico aqui, apenas a necessidade comercial de produzir uma imagem chamativa, que fosse lembrada pelo consumidor. Ao reunir fragmentos de História, embaralhando-os e retirando do significado o que convém para a nova estrutura, a marca se aproxima da ideia de mito de Barthes (2009b, p. 223): "Qual é a função específica do mito? Transformar um sentido em forma. [...] De fato, nada pode se proteger do mito; este pode desenvolver o seu esquema segundo a partir de qualquer sentido, não importando o qual [...].". Ou, ainda, como diria Renato Ortiz, ao discorrer sobre o cinema de faroeste produzido na Itália, empreendendo uma argumentação que pode ser transportada para o caso em questão:

> Portanto, já não é mais a realidade mítica (que não corresponde à realidade social) que conta, mas sua imagem. Como signo ela possui uma identidade própria, afastando-se de suas origens históricas. A indústria cultural [...] se apropria do formato imagético, podendo reelaborá-lo segundo suas conveniências mercadológicas. (ORTIZ, 2008, p. 114-115).

Utilizar uma logomarca de produtos pirotécnicos pode ser entendido como uma forma cômica de referenciar Tupã, não só por associar fogos de artifício e raios, mas por brincar com a imagem do indígena. Além disso, no imaginário popular há uma relação entre Caramuru e o fogo e o trovão, já que é corrente a ideia de que o português teria abatido uma ave com arma de fogo, o que teria levado os indígenas a associá-lo a estes fenômenos[92]. Por este viés, portanto, haveria afinidade entre a imagem escolhida por Laerte e Tupã.

Porém há mais do que isso. Se o questionamento do padrão de representações do sagrado começara com o uso de um busto de praça e seguira com a escolha de uma forma

[92] A versão atualmente mais aceita para a origem da alcunha de Diogo Álvares Correia reza que o náufrago teria sido encontrado por índios Tupinambá "[...] entre as rochas costeiras – circunstância que acabou lhe dando o apelido indígena: em tupi, 'caramuru' designa uma espécie de moréia, ou enguia, que vive entre as pedras." (BUENO, 1999, p. 43).

feminina, a tendência se acentua na Figura 50, com a associação entre religião e consumo. Aqui a ambiguidade construída desde o início entre o sagrado e o profano atinge seu ápice, a manifestação do poder divino irremediavelmente vinculada a um signo comercial. Desterritorializada, a ideia sacra se corporifica como mitologia moderna (BARTHES, 2009b), acomodando-se mais facilmente à condição de produto cultural humano.

Figura 51 – Igreja Católica e São Jorge

Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 67. v. 1.

Por fim, na Figura 51, o jacaré ora. E, desta vez, sua comunicação com Tupã se faz num templo religioso que, pelos vitrais e colunas, é de matriz cristã, muito provavelmente católica. A divindade atende aos rogos do animal, mas não com a realização de um milagre, como poderia sugerir o espaço de oração escolhido ou a postura contrita do jacaré. A resposta de Tupã é um "encantamento" e sua representação, desta vez, se dá por uma imagem de santo de iconografia facilmente reconhecível: São Jorge.

São Jorge aparece com seus atributos mais reconhecíveis: de armadura, a cavalo, portando uma lança com a qual aniquila um dragão. Neste caso, a imagem está envolta por uma redoma e rodeada por velas acesas. Esta representação, aliada à palavra "encantamento", mais uma vez remetem ao imaginário popular, agora rememorando a associação costumeira entre Umbanda e magia:

> Há no discurso dos pais-de-santo, quase que invariavelmente, a afirmação de que os seus guias apenas desfazem os malefícios que os exus pagãos ou outros guias não--moralizados causaram aos seus clientes. Mas como a maior parte dos males que os atingem é interpretada dentro dos quadros da feitiçaria, todo pai-de-santo é um feiticeiro em potencial aos olhos de seus pares e da clientela em geral. (NEGRÃO, 1996, p. 86).

Como resultado do encanto, o jacaré é transformado num bando de Piratas do Tietê e a ordem anterior é restaurada (FIGURA 52):

Figura 52 – Encantamento

Fonte: LAERTE. O jacaré do Tietê. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b, p. 68. v. 1.

Na história "O jacaré do Tietê" Laerte equipara várias ortodoxias religiosas: religiões indígenas, religiões pagãs ou neopagãs (com a representação de Apolo), Igreja Católica e Umbanda. Desta maneira, mesmo operando com certos discursos difundidos pelo senso comum, a HQ dele se distancia no momento em que constrói um universo sagrado unificado, sem levar em conta dogmas e outros critérios distintivos. De fato, no momento em que a história em quadrinhos equipara, por exemplo, a Igreja Católica às religiões indígenas, ou, ainda, Tupã ao Deus cristão, todo um sistema hierárquico é posto em xeque:

> Uma vez que a religião, e em geral todo sistema simbólico, está predisposta a cumprir uma função de associação e de dissociação, ou melhor, de distinção, um sistema de práticas e crenças está fadado a surgir como *magia* ou como *feitiçaria*, no sentido de religião inferior, todas as vezes que ocupar uma posição dominada na estrutura das relações de força simbólica, ou seja, no sistema das relações entre o sistema de práticas e de crenças próprias a uma formação social determinada. (BOURDIEU, 2009, p. 43, grifos do autor).

Assim, o jacaré vai a um templo católico orar, assumindo, naquela religião, a postura proponente de quem pede uma graça. Entretanto, quem o atende é um santo híbrido, que

circula entre as liturgias, como objeto de devoção de religiões cristãs e não cristãs, como a Umbanda. E é justamente neste ambiente de sincretismo que o pedido é atendido, na forma de um encantamento mágico. Quando magia e religião instituída são equiparadas, rui a barreira social que as separa e a própria tensão entre as tendências que constitui o campo religioso (BOURDIEU, 2009) passa a ser problematizada.

A discussão se estende também a outras vertentes: inicialmente, ao borrar as fronteiras entre a ciência e o senso comum (FIGURA 45); depois, explorando relações entre a vida religiosa e a secular (FIGURA 46); a seguir, apresentando a religião como derrogação das leis da natureza (FIGURA 47), e então, jogando com representações imagéticas de gênero e redimensionando as cerimônias religiosas como teatralizações (FIGURAS 48 e 49); e, por fim, estabelecendo o diálogo entre o campo religioso e o econômico (FIGURA 50).

Do exposto, o que se percebe é que, em todos os momentos em que o jacaré e Tupã travam contato, direta ou indiretamente, a comunicação é levada a cabo em várias dimensões sociais diferentes. Assim, na Figura 46, o jacaré interpela Tupã num parque, longe de templos e outros espaços sagrados que exijam comportamento mais formal (contato com o sagrado mediado pela dimensão secular). Na Figura 47, por sua vez, Tupã tenta punir o jacaré retirando o sol do céu (mediação pelo miraculoso, pelo maravilhoso, pelo mágico). Nas Figuras 48 e 49, tanto Tupã se aproxima do jacaré como atriz (mediação pela teatralização dos atos) quanto como sedutora (mediação pelo sexo). Já na Figura 50, a divindade aparece sob a forma do símbolo dos **Fogos Caramuru** (mediação pelo consumo, pela dimensão econômica). Por fim, nas Figuras 51 e 52, quando o jacaré se dirige a Tupã num espaço especificamente destinado à prática religiosa, recebe sua resposta oriunda de outra tendência do campo do sagrado, na forma de encantamento (novamente mediação pelo maravilhoso).

Ao criar intersecções entre o sagrado e dimensões sociais das quais normalmente o discurso religioso se declara mais distante – e, por vezes, superior – e ao trazer para a discussão aspectos de tensão no campo religioso, a HQ "O jacaré do Tietê" pode ser entendida como prática de reciclagem cultural, pois "[...] parece mobilizar a arte [...] como uma forma de intervenção e renegociação político-social da hegemonia."[93] (DE GRANDIS, 2004, p. 60).

Neste processo, curiosamente, ao se apresentar a religião como um espaço harmônico, em que as tendências convivem em equidade e se comunicam como um só universo

[93] [...] il semble mobiliser l'art [...] comme une forme d'intervention et renégociation politico-sociale de l'hégémonie.

referencial, o efeito produzido é paradoxal: a reciclagem se manifesta pelo choque de evidenciar o desequilíbrio instituído, de devolver ao palco da discussão o que já está historicamente consolidado no discurso. Assim, contradições e tensões ganham dizibilidade e a hegemonia de certas religiões institucionalizadas é questionada, na medida que outras formas de contato com a vida espiritual são acionadas, nesta "[...] retomada de produtos históricos para participar de uma reescritura da história [...]"[94] (POISSANT, 2000, p. 142) que é um dos usos da reciclagem cultural, quando voltada à História.

Permeando o processo, também chama a atenção uma representação de divindade associada à esfera do consumo. Neste ponto, há o risível, na utilização de um signo inesperado para corporificar uma deidade indígena, mas também há a percepção da estereotipação das representações imagéticas do índio em nossa sociedade e, de toda sorte, uma dessacralização, na escolha de um símbolo comercial como manifestação divina. O uso deste suporte inusitado, ainda, favorece a contestação da hierarquia, defendida por certas formações discursivas, entre o material e o espiritual, com preponderância deste último, num uso da reciclagem cultural como ferramenta para pôr estas configurações culturais em perspectiva:

> Uma observação final sobre o uso do termo e conceito [reciclagem cultural] na esfera cultural: enquanto o núcleo semântico do termo, com seus componentes de repetição, deslocamento e transformação, tem suas raízes no mundo material, ele pode e deve também ser aplicável a objetos não-materiais, tais como figuras, formas, estruturas, paradigmas, e até mesmo ideias e conceitos, desde que a análise de todo o processo de reciclagem leve em consideração o suporte material indispensável, assim como o aparato técnico que traz esses itens à existência histórica.[95] (MOSER, 2007, p. 8).

4.2.2 Quando quadrinhos ressignificam quadrinhos: um olhar sobre o Fantasma

Começar de novo e contar comigo
Vai valer a pena ter amanhecido
Sem as tuas garras, sempre tão seguras
Sem o teu fantasma, sem tua moldura
(Ivan Lins, Vítor Martins, 1979)

[94] […] reprise de matériaux historiques, participant à une réécriture de l'histoire [...].
[95] One final remark on the use of the term and concept in the cultural sphere: while the semantic nucleus of the term, with its components of repetition, displacement and transformation, has its roots in the material world, it can and must also be applicable to non-material objects, such as figures, forms, structures, paradigms, and even ideas and concepts, provided that the analysis of any recycling process takes into consideration the indispensable material support as well as the technical apparatus that brings such items into historical existence.

Entre junho e julho de 1990 foi publicada a única história longa seriada dos Piratas do Tietê, “Vozes da selva”. A HQ, em três partes, é uma releitura do personagem Fantasma. Antes de iniciar a discussão sobre o texto de Laerte, porém, é conveniente apresentar algumas informações sobre o universo ficcional do Fantasma.

Criado por Lee Falk em 1936, o Fantasma original era filho de um lorde inglês, único sobrevivente de um navio atacado por piratas, no século XVI (FIGURA 53). O naufrágio ocorreu nas costas de Bengala, um local que mesclava características da Índia e de certas regiões da África e o socorro ao rapaz foi prestado pelos habitantes nativos do local, os pigmeus Bandar (MOYA, 1977). Após constatar que perdera toda a sua família no confronto, o jovem, que mal iniciara a fase adulta “[...] tendo nas mãos a caveira do pai, jura dedicar sua vida contra a pirataria, o roubo ou qualquer outra forma de crime. Não só ele como também o filho, o neto e todas as gerações que o sucederem.” (CAVALCANTI, 1977, p. 87). O personagem chegou a gozar de invejável popularidade no Brasil: em 1967, quando Laerte era adolescente, a tiragem da revista mensal protagonizada pelo personagem variava entre 185 mil e 200 mil exemplares (RAMOS, 2010a).

Figura 53 – Origem do Fantasma

Fonte: FALK, Lee. **Os Bebês do Fantasma**, Rio de Janeiro, edição especial, jun. 1979, p. 6.

A linhagem do Fantasma deu continuidade à luta do primeiro Fantasma. Cada primogênito vestiu o manto do herói e empreendeu a luta contra o crime. Como a sucessão dos guerreiros não era de conhecimento público, cresceu a lenda de imortalidade do Fantasma, também conhecido, por conta disso, como Espírito-que-anda.

O personagem é de grande longevidade no mundo dos quadrinhos, sendo suas histórias produzidas até o presente. Por conta do longo período de publicação, inevitavelmente o universo do Espírito-que-anda foi sendo enriquecido por elementos criados para as aventuras. Um dos recursos utilizados para ampliar retroativamente a lenda foram as "Crônicas do Fantasma", diários que cada um dos que ocuparem a função devem escrever, registrando suas ações para a posteridade. Por meio destes tomos, são criados *plots* para situações do presente ou situados os antepassados do Fantasma na História, muitas vezes sutilmente atuando em eventos de grande repercussão. Alguns outros detalhes sobre os antepassados do Fantasma, mais relevantes para a discussão de "Vozes da selva", serão levantados em momento oportuno.

Logo no começo da HQ de Laerte, recordatórios indicam a presença de um narrador (FIGURA 54), que os leitores de Fantasma identificarão como sendo Guran, rei dos pigmeus Bandar e amigo do Espírito-que-anda (FIGURA 55).

Figura 54 – O narrador Guran

Fonte: LAERTE. Vozes da selva I. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 22. v. 2.

Figura 55 – Guran na versão de Lee Falk

Fonte: FALK, Lee. **Fantasma**: casamento e lua-de-mel, Rio de Janeiro, edição histórica, 1979, p. 76.

Ao colocar Guran como narrador da história, Laerte subverte um princípio básico estabelecido para o personagem: sua função, nas HQ de Lee Falk sempre foi a de coadjuvante. Embora seja um rei, o pigmeu era absolutamente reativo, colaborando com o Fantasma no que era solicitado e incapaz de uma iniciativa de grande monta – o que não seria uma grande surpresa, em se considerando o contexto histórico em que surgiu e se desenvolveu.

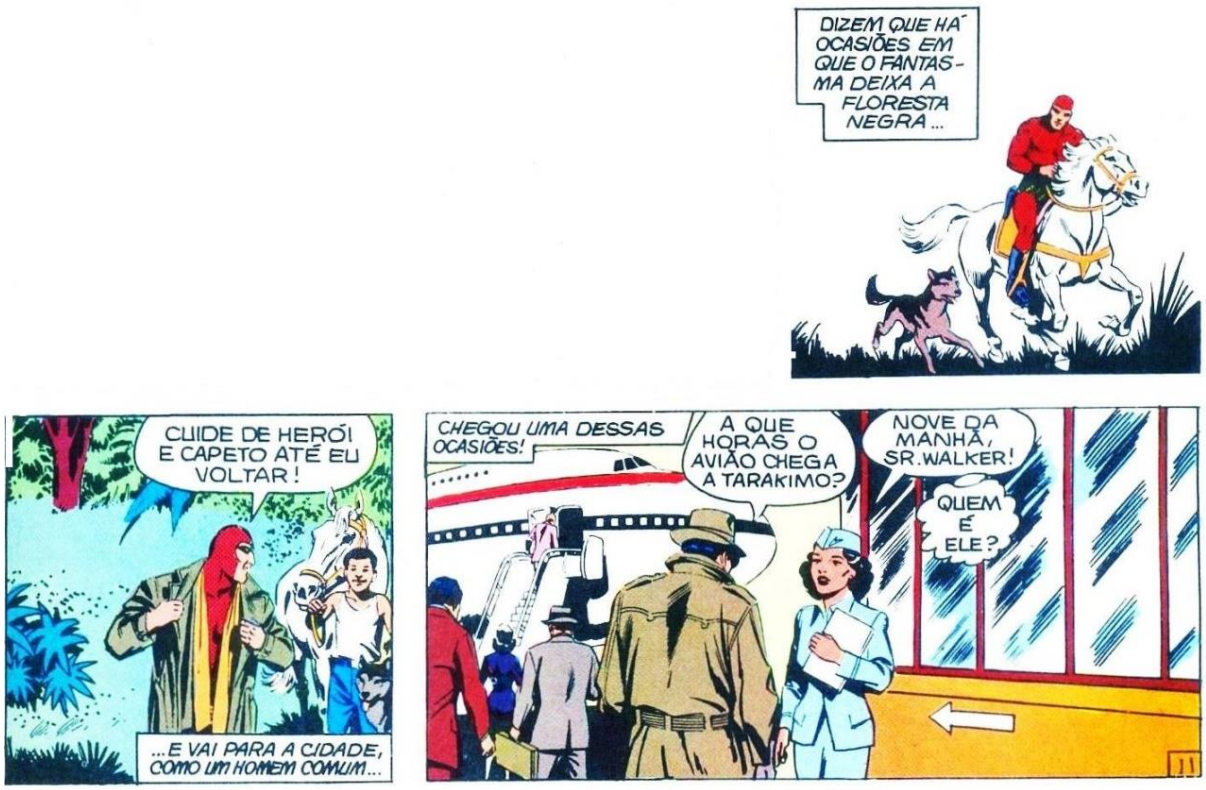
Concebido na década de 30 do século XX, negro e distante do biotipo heroico do período, dificilmente Guran seria um personagem ao qual se daria voz ativa. Vinte anos depois, antes que a conjuntura política nos EUA fosse propícia para a apresentação de um personagem negro com personalidade própria, o advento do Comics Code simplificou as narrativas, vetando a distribuição pelas vias convencionais de todo material cujo conteúdo fosse considerado inadequado. Neste ambiente repressivo, dificilmente Guran viria a se desenvolver como personagem.

> A autocensura da indústria [de quadrinhos] se mostrou fatal para o crescimento e desenvolvimento do meio. Em cumprimento à orientação do Código do "bem" sempre vencendo o "mal", por exemplo, os quadrinhos tendiam à representação de conflitos extremamente simplificados que levaram à estagnação temática e de gêneros.[96] (BONGCO, 2000, p. 4).

[96] The industry's self-censorship proved fatal to the medium's grrowth and development. In complying with the Code's insistence on "good" always vanquishing "evil," for example, comics tended toward the representation of oversimplified conflicts that led to thematic and generic stagnation.

Uma boa pista da transformação de Guran, neste novo contexto, é o traje. Como discutido no capítulo 1, a necessidade de reconhecimento de cada personagem no pequeno espaço de cada vinheta impulsiona, muitas vezes, a estereotipia, a criação de detalhes que identifiquem facilmente cada indivíduo para o leitor (EISNER, 2005). No caso de Guran, parte deste processo se configurava na saia de palha e no indefectível chapéu, signo de sua posição de rei entre os Bandar, únicas peças de roupa que usava, além dos brincos. Laerte subverte esta lógica, ao acrescentar um sobretudo à vestimenta do pigmeu (FIGURA 54). Mas o jogo não consiste simplesmente na minimização do exotismo. Um leitor que pertença à comunidade discursiva adequada (HUTCHEON, 2000), rapidamente identificará, no traje de Guran, o mesmo utilizado pelo Fantasma, quando ele se dirige à cidade (FIGURA 56). Nestas ocasiões, tudo que o Espírito-que-anda faz é colocar óculos escuros para cobrir a máscara, um chapéu para esconder o capuz e o sobretudo, que acoberta o resto do uniforme. Subentende-se que Guran fez o mesmo, mantendo os pés descalços e a coroa como traços do estereótipo que facilitam a identificação pelo leitor. Desta forma, metaforicamente, é como se o pigmeu "vestisse a pele" do Fantasma, narrador oficial e protagonista, assumindo posição pró-ativa na história.

Figura 56 – O Fantasma vai à cidade



Fonte: FALK, Lee. **Fantasma**: casamento e lua-de-mel, Rio de Janeiro, edição histórica, 1979, p. 76.

Laerte joga com a invisibilidade histórica do personagem, construindo uma HQ em que ele é o narrador. Nos quadrinhos de Lee Falk, ao falar, o pigmeu apenas ecoava a moral subjacente ao texto e sempre de modo servil, salvo em situações específicas em que sua atuação era pedida pela trama, nos limites que lhe era permitido circular. Desta vez, entretanto, a fala de Guran dá indícios de ritmo próprio de pensamento, tornando patente que sua encarnação simplificava o personagem, silenciando-o: "O implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer. O silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído." (ORLANDI, 2013, p. 102). Além disso, nesta HQ, é subvertido o tom de neutralidade e submissão característico da representação do pigmeu no trato com o Espírito-que-anda, como disposto usualmente no texto de Lee Falk; aqui, Guran não oferece apenas suporte à vontade do Fantasma, ele ousa discordar: "**Fantasma**, você pode ter **400 anos** de combate à pirataria, mas **administração de mulher** é coisa muito diferente." (FIGURA 57).

Figura 57 – O narrador Guran

Fonte: LAERTE. Vozes da selva I. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 22. v. 2.

A resposta que Guran dá ao Fantasma é um sopro de malícia no universo maniqueísta de suas aventuras tradicionais e tangencia um aspecto normalmente ignorado nestas histórias: a exploração da sexualidade como prazer, fora dos limites socialmente abalizados do casamento. Na primeira vinheta da Figura 57, o pigmeu observa Diana Palmer, esposa do Espírito-que-anda, através de um binóculo. A vinheta seguinte, de requadro redondo, simula o formato das lentes do binóculo, informando ao leitor que Diana está sendo vista na

perspectiva de seu observador. E o que ele vê é uma mulher que bebe sozinha numa mesa que, se revelará mais tarde, está dentro de um bar. A imagem remete a um estereótipo comum no discurso sexista, de que uma mulher desacompanhada num bar está necessariamente disponível. A ideia de infidelidade, sugerida por Guran, paira sobre Diana.

Súbito, os Piratas surgem em cena e se acercam de Diana. Interessados, logo um deles a bolina na nádega, provocando nela uma reação de surpresa que rapidamente se converte em aceitação, quando ela permite que o Capitão – líder dos Piratas, de barba negra, tapa-olho e perna-de-pau – a tire para dançar (FIGURA 58). O indício se confirma adiante, quando Diana festeja, alegremente, com os Piratas (FIGURA 59).

Figura 58 – Cortejada pelos Piratas

Fonte: LAERTE. Vozes da selva I. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 25. v. 2.

Figura 59 – Dançando com os Piratas

Fonte: LAERTE. Vozes da selva I. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 29. v. 2

Neste momento, é possível iniciar uma discussão sobre reciclagem cultural em "Vozes da selva". Já nas primeiras páginas desta primeira parte da narrativa, o título, similar aos que usualmente nomeavam as aventuras concebidas por Lee Falk, assume um ar ambíguo: que "vozes" são estas que provêm da selva? Inicialmente parecem advir daqueles que foram silenciados na estrutura narrativa tradicional deste universo ficcional, a saber, Guran e Diana. Afinal, no mundo dos quadrinhos do *mainstream*, durante a vigência do Comics Code, nos EUA, havia padrões para os heróis, vilões e coadjuvantes:

> Diferentemente das aventuras da era de ouro [anos 30 e 40], que permitiam a criação de personagens secundários mais coerentes, as histórias que recebiam a aprovação da CMAA [Comics Magazine Association of America, entidade que gerenciava o cumprimento do Comics Code] eram desenvolvidos com base em uma tipologia radicalmente antagônica. Os vilões eram loucos e degenerados, ao passo que os heróis eram inacreditavelmente bons. (OLIVEIRA, S., 2007, p. 98).

Assim, "Vozes da selva" questiona relações solidamente estabelecidas, descentraliza discursos de poder e hegemonia, conduz personagens periféricos ao centro da ação, desvincula o sexo do matrimônio e da finalidade reprodutiva. Neste movimento, o sistema ordenado é desestabilizado e as fissuras dão voz aos interditos que permeiam a selva. O conflito, antes subsumido à violência autorizada dos embates clichês entre heróis e vilões, se aloja nas outrora planificadas relações pessoais entre os personagens. Neste deslocamento produtivo é que se verifica a reciclagem cultural, neste processo crítico que ressignifica o objeto, reconduzindo-o ao patamar de passível de interpretação – posição que, apesar da força da formação discursiva instituinte que atua na cristalização de seu sentido, jamais deixou de ocupar. As regras do jogo, estabelecidas e seguidas por todos, deixam de ser consensuais. O fim previsível da ação (herói derrota bandido) e dos relacionamentos (herói fica com a mocinha e vivem felizes para sempre) se torna incerto. O desdobramento da história mostrará as consequências das mudanças de posição para os participantes da trama.

Diante da manifesta reciprocidade de Diana aos desejos dos Piratas, Guran avisa ao Fantasma, que logo chega ao bar para confrontar a situação, dando início ao segundo capítulo da HQ (FIGURA 60):

Figura 60 – O Fantasma encontra os Piratas

Fonte: LAERTE. Vozes da selva II. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 31. v. 2.

Chega o Fantasma, de sobretudo e chapéu, acompanhado por seu lobo de estimação, Capeto. Valendo-se de técnicas de claro e escuro, o quadrinista destaca o Fantasma, Diana e o Capitão, personagens centrais do conflito que se desenrolará, e bane os demais para a escuridão, inclusive Guran. Notavelmente, o Espírito-que-anda se reapossa do papel de narrador e é criada a expectativa de que os personagens retornem às posições habituais. De pé, altivo, o herói contrasta com a forma rotunda e caricata de seu adversário, o Capitão, gerando um quadro aparentemente compatível com a usual dicotomia "bem *versus* mal" de suas aventuras.

O abandono do papel de narrador por parte de Guran se sucede a seu realinhamento com os propósitos do Fantasma, mostrando que a discordância o tornou mais denso que a versão tradicional, mas não se converteu em resistência ou antagonismo. Ao assumir a posição padrão, automaticamente retorna a seu *status* secundário, nas sombras, num movimento de gangorra que, por contraste, eleva o Espírito-que-anda a seu protagonismo original, simbolizado pela reassunção do poder de narrar. Com a frase delatória "Eu vi tudo, Fantasma!", Guran abre mão da possibilidade de agir diretamente no conflito que se avizinha, aproximando a história de sua estrutura tradicional.

Como narrador, o Fantasma se esforça por reordenar o ambiente ao modelo que conhece. O foco de sua interpretação não se concentra no cenário potencial de traição, e sim em seus "400 anos de combate à pirataria". Embora não tenha sido apresentado, refere-se ao Capitão pelo posto – que, nas histórias dos Piratas se confunde com o nome, sendo a única forma como pela qual o personagem é identificado – o que denota conhecimento prévio. O Fantasma sabe quem é seu alvo e desloca o eixo do problema para uma situação padrão, a da mocinha feita refém pelos vilões. Embora uma mulher adulta e capaz, não seria concebível que Diana pudesse, voluntariamente, se relacionar com um homem que não seu apolíneo esposo.

O casamento do Fantasma foi publicado pela primeira vez nos EUA, em 1978. Na ocasião, Diana era retratada como funcionária da Organização das Nações Unidas (ONU), faixa preta de caratê e dotada de diversas qualidades intelectuais, físicas e morais. A idealização a que foi submetida, porém, não a liberava do posto secundário em relação ao Fantasma: "[...] [Ela] era uma mulher bonita, habilidosa, inteligente, mas continuava frágil; ela conseguiu passar de noiva a esposa, mas foi construída com base no modelo da companheira de uma vida, difundido nos anos do pós-guerra." (OLIVEIRA, S., 2007, p. 111). Aparentemente, a política editorial dos quadrinhos estadunidenses, à época, tentava atrair para os *comics* algumas das características da discussão mais ampla sobre o feminismo que grassava na sociedade, contribuindo para que as personagens femininas tivessem um pouco mais de visibilidade (STULLER, 2012), porém sem alterar certas premissas básicas das relações entre os gêneros que pudessem comprometer o substrato moralizador.

Entre estas premissas básicas estava justamente o interdito da sexualidade. Para quadrinhos elaborados nestes moldes – e a esmagadora maioria das HQ de heróis do *mainstream* se comportava desta forma, na ocasião – não eram toleradas demonstrações de desejo ou erotização. O matrimônio, meta dos relacionamentos (sempre heterossexuais) envolvendo o herói e sua companheira, autorizava o sexo procriativo, desde que apenas subsumido e somente antes da gravidez. Após a confirmação da gestação, cumprida a missão de gerar o herdeiro, o casal se tornava assexuado. Com efeito, contrair núpcias e, com isso, ser identificada como esposa, significa igualmente colocar-se sob o alcance dos discursos de poder que constituem os atos performativos: "Os atos performativos são modalidades de discurso autoritário: a maioria deles, por exemplo, são afirmações que, ao serem enunciadas, também encarnam uma ação e exercem poder vinculante." (BUTLER, 2002, p. 56). Desta forma, a qualificação de "esposa" envolveria, na recepção do título, a aceitação de toda uma

carga semântica historicamente acumulada, bem como a negociação das normas que regem o ato performativo:

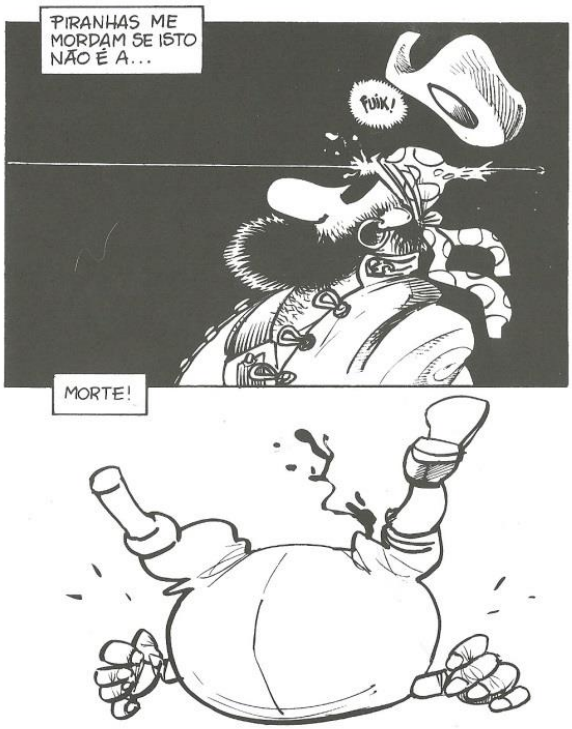
> Se uma expressão performativa tem sucesso provisoriamente (e eu diria que "sucesso" é sempre e somente provisório), isto não se deve a que haja uma intenção bem-ucedida de governar a ação da fala, mas unicamente que essa ação ecoa ações anteriores e *acumula a força da autoridade mediante a repetição ou a citação de um conjunto anterior de práticas autorizadoras*.[97] (BUTLER, 1993, p. 226-227, grifo da autora).

Transportando o raciocínio para a narrativa, pode-se inferir que, numa estrutura de história tradicional do Fantasma, a condição de esposa do Espírito-que-anda envolveria um contrato de fidelidade historicamente autorizado e reforçado pela "repetição", representada aqui pelos "400 anos" de manutenção do *status quo*. As centenas de anos de tradição, contudo, não impediram que as incongruências começassem a se manifestar novamente, demonstrando que mesmo percepções historicamente arraigadas estão em permanente fluxo: o herói admite ainda ter "medo de tremer", algo incompatível com a concepção usual de Lee Falk para uma cena de ação, caracterizando, nesta pouco usual fragilidade, a negociação com a formação discursiva que institui a heterossexualidade masculina.

E então o Fantasma toma outra atitude atípica: atira na testa do Capitão (FIGURA 61). Ora, na vigência do Comics Code, este tipo de violência não seria admitida; de fato, o Fantasma de Lee Falk, neste período, só utilizava sua arma para desarmar oponentes, contra feras ou para destruir objetos (FIGURA 62). Após as duas transgressões (sentir medo e assassinar), o Fantasma perde a função de narrador. Os recordatórios passam a traduzir as impressões do Capitão. A instável fixação do modelo não sobreviveu às novas contradições e o poder de narrar migra novamente, desta vez para um dos Piratas.

[97] If a performative provisionally succeeds (and I will sugests that "success" is always and only provisional) then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior actions, and *accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior, authoritative set of practices.*

Figura 61 – O Fantasma mata o Capitão



Fonte: LAERTE. Vozes da selva II. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 34. v. 2.

Figura 62 – O Fantasma de Lee Falk desarma um inimigo

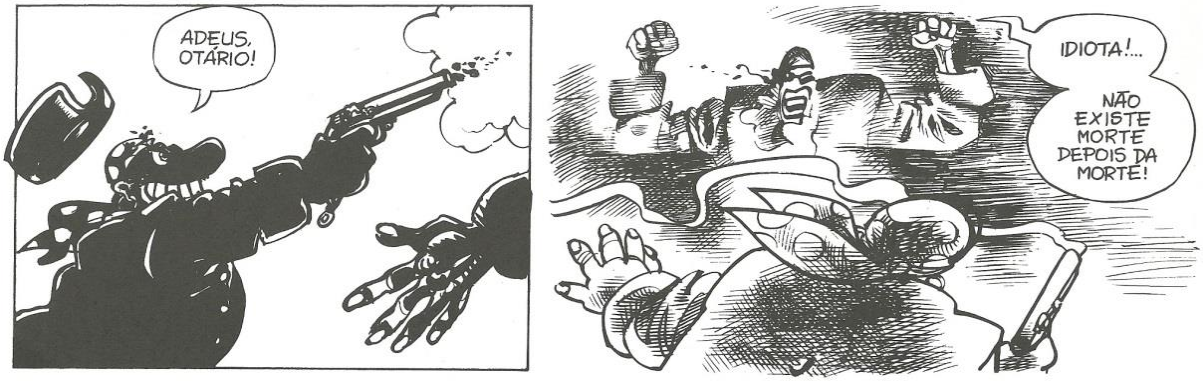
Fonte: FALK, Lee. A volta do ditador. **Fantasma**, Rio de Janeiro, n. 29, maio 1991, p. 30.

No além-vida, o Capitão encontra o Primeiro Fantasma, que deu origem à lenda (FIGURA 63). Ambos estando mortos, nenhum tem a possibilidade de eliminar seu oponente, só lhes restando duelar eternamente, a espada do herói contra o sabre do pirata (FIGURA 64):

Figura 63 – O Capitão encontra o Primeiro Fantasma

Fonte: LAERTE. Vozes da selva II. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 35. v. 2.

Figura 64 – Não existe morte depois da morte



Fonte: LAERTE. Vozes da selva II. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 35. v. 2.

Munido da retórica da tradição – novamente os 400 anos de luta são citados – o Primeiro Fantasma assume a luta que o Fantasma atual não pôde. Chama a atenção o contraste entre as formas de argumentação dos inimigos: o Primeiro Fantasma, formal, busca racionalizar seus atos, justificando o conflito e a manutenção da missão de 400 anos de luta contra a pirataria; o Capitão, por sua vez, usa gírias e rimas de baixo calão, desejando apenas

a aniquilação do adversário, sem referência a códigos ou justificativas. O Fantasma do mundo físico, frágil e capaz de matar, se distanciou de tal forma dos interditos que formam a base de seu universo ficcional que não tem como fazer frente ao questionamento de regras morais representado pelo Capitão. O pirata teve de ser confrontado com a lenda em seu estado mais "puro", sem dúvidas e municiado de todo o arsenal dos discursos de autorização.

Neste momento, o Capitão deixa de narrar. Na verdade, não há narração neste ponto da história em que se chega a um impasse. A situação volta a se desequilibrar quando Diana profere suas primeiras palavras nesta HQ (FIGURA 65). No mundo material, o Fantasma, seu esposo, a chama para partir, mas Diana se debruça sobre o corpo do Capitão e diz: "Mas este homem... está...". Ao se negar a partir com o esposo, Diana começa a refletir sobre as consequências das atitudes do Fantasma. Assassinato não fazia parte do contrato; além do mais, ela não estava sendo mantida contra a vontade. A personagem adquire sua voz ao se deparar com a derrogação de mais um interdito. Logo em seguida, ela desmaia e tem início a terceira e última parte da história (FIGURA 66):

Figura 65 – As primeiras palavras de Diana

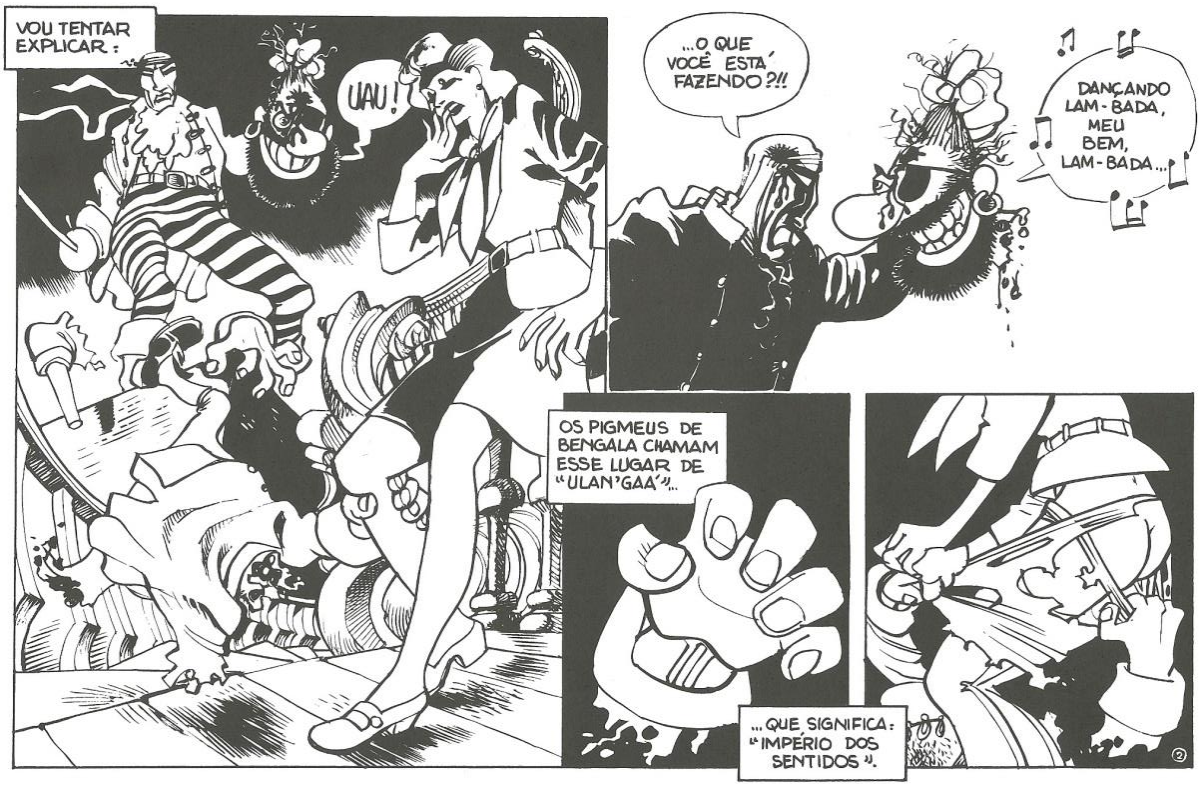
Fonte: LAERTE. Vozes da selva II. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 37. v. 2.

Figura 66 – Diana desmaia

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 41. v. 2.

Com Diana desmaiada e o Fantasma tentando, em vão, acordá-la, Guran volta a ser o narrador. É por ele que o leitor fica sabendo que "Diana foi para um lugar de onde não se volta... pelo menos não do mesmo jeito que se foi.". Este lugar, como revela Guran, é conhecido como "Ulan-Gaá... que significa: Império dos sentidos". Diana partira para o mesmo local abstrato em que o Primeiro Fantasma e o Capitão duelavam. A esta altura, o herói já havia esquartejado o pirata (FIGURA 67).

Figura 67 – Império dos sentidos



Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 42. v. 2.

O processo de reciclagem cultural, então, começa a se delinear de modo mais complexo. No plano simbólico, não se trata apenas de discutir o papel dos subalternos, jogos de poder e autoridade, ou representações de sexualidade. O que está sendo apresentado são duas maneiras de construção de histórias em quadrinhos: a primeira, baseada em regras e clichês bem definidos, com interditos e padrões de comportamento que não podem ser transgredidos sobre gêneros, sexualidade e uso da força; a segunda, acolhendo dubiedade moral, alternância de papéis, violência não justificada e a possibilidade do sexo casual, para fora ou mesmo para além do matrimônio. Em outras palavras, desfilam diante do leitor apto a maneira inspirada nos *comics* regidos pelo Comics Code e uma maneira inspirada pelos *underground comix*. E não convivendo numa interação pacífica, a primeira forma sofrendo duras críticas por parte da segunda.

Groensteen (2010b), ao discorrer sobre os modos como Tintin é parodiado, tece comentários que podem ser aplicados a quaisquer personagens de histórias em quadrinhos que sejam descritos de forma idealizada, sem qualidades desabonadoras, presos a estritos padrões morais:

> A primeira reação da maior parte dos parodistas consistirá então em "normalizar" Tintin, a lhe conceder densidade humana, a carne, as preocupações de uma pessoa comum, logo a lhe inventar pais, necessidades financeiras, uma vida amorosa e sexual (preferencialmente desregrada).[98] (GROENSTEEN, 2010b, p. 136).

Quando as HQ da Circo começaram a ser produzidas, o impulso à crítica de costumes emergiu, em lugar da sátira política que prevalecia no período ditatorial. Em "Vozes da selva", Laerte faz um movimento antropofágico, em que quadrinho devora quadrinho, na contestação de um modelo que vigorou por décadas. O tom é iconoclasta e não apresenta propriamente modelos a seguir, apenas aponta o dedo inquisidor em cada um dos interditos silenciados pelas HQ *à la* Comics Code, com exemplos de como burlá-los.

Neste sentido, é possível compreender a história "Vozes da selva" como prática de reciclagem, já que mantém reconhecíveis, para o leitor apto, signos que identificam o Fantasma e seu universo, porém expondo lacunas em sua lógica interna, ressignificando os personagens e suas inter-relações.

> A questão da reciclagem cultural comporta em seu seio esta questão maior: pensar os objetos não como substanciais, intrínsecos, mas como relacionais ou posicionais. Portanto, outro objetivo deste nosso projeto é o de contribuir para um trabalho crítico sobre certos conceitos fundamentais de nossas disciplinas, porém sem apresentar novos conceitos fundadores, mas trabalhando em, com e contra os conceitos que assumam uma função fundadora após transcorrido muito tempo.[99] (MOSER, 1993, p. 523).

Avaliando agora a HQ por esta ótica, é possível inferir uma hipótese sobre a volta de Guran como narrador. O pigmeu, na versão de Laerte, continua alinhado aos valores do Fantasma, mas se tornou um pouco mais independente, capaz de sustentar uma opinião diante do Espírito-que-anda. É só quando o Fantasma luta diretamente com o Capitão, seja em sua atual ou prévia encarnação, que Guran perde o poder de narrar. No momento em que Diana desmaia e o herói se mostra impotente para resolver o problema, volta o pigmeu à sua função. Em outras palavras, quando a situação retornou ao conflito inicial, pela consumação ou não do adultério, o embate físico se mostrou incapaz de prover solução. A moral retilínea e

---

[98] Le premier reflexe de la plupart des parodistes consistera donc à "normaliser" Tintin, à lui prêter l'épaisseur humaine, la chair, les préocupations d'une personne ordinair, bref à lui inventer des parents, des besoins d'argent, une vie amoureuse et sexuelle (de préférence débridée).

[99] La question du recyclage culturel comporte en son sein cet enjeu majeur: penser des objets non pas substantiels, intrinsèques, mais relationnels ou positionnels. Dans ce sens, un autre objectif de notre projet est de contribuer à un travail critique sur certains fondaments conceptuels de nos disciplines, ne pas poser de nouveaux concepts fondateurs, mais travailler dans, avec et contre les concepts qui assument une fonction fondatrice despuis fort longtemps déjà.

uniforme do Fantasma não dispunha de ferramentas para lidar com uma questão que ele nem mesmo ousou formular. Esta aventura o Espírito-que-anda não poderia narrar, por não conseguir sequer compreender o que ocorria à sua volta.

Retomando o fio da história, Guran observa que Diana foi para um local de transformação. Laerte, satirizando os termos exóticos que Lee Falk usualmente criava para os Bandar, põe o pigmeu a chamar o lugar de "Ulan'Gaá", ou O império dos sentidos. A referência intertextual remete ao filme homônimo, de 1976, dirigido por Nagisa Oshima. A película trata da paixão entre uma ex-prostituta, que se torna empregada numa propriedade, e seu chefe e traz cenas de sexo explícito e busca frenética pelo prazer sensual. Ao designar o local em que o Capitão e o Primeiro Fantasma combatiam pela eternidade como O império dos sentidos, Guran relembra o motivo real do conflito: o *status* sexual de Diana. Na Figura 68, vê-se o Capitão, mesmo desmembrado, desnudando Diana enquanto debocha do Primeiro Fantasma.

Figura 68 – Perdendo o equilíbrio

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 43. v. 2.

Atacada pelos membros do Capitão, Diana reverte ao estado de vítima e pede por socorro (FIGURA 68). O Primeiro Fantasma sai em sua defesa e é atacado pela cabeça sem corpo do Capitão que, chamando-o de "filho-da-puta", morde-o nas nádegas. Vaticina Guran, em paralelo à ação, sobre O império dos sentidos: "É quando o eterno duelo entre o bem e o mal... perde o equilíbrio!". A esta descrição, todos caem pela amurada do navio, ilustrando a

narração. É interessante notar que o Primeiro Fantasma, ao tocar o corpo nu de Diana, perde imediatamente sua espada, como se abrisse mão de qualquer referência fálica à proximidade do sexo.

A queda é longa e o Primeiro Fantasma e o Capitão persistem na luta por Diana, modificando, no processo, a própria história do Fantasma. Mas o pirata leva vantagem. Num duelo de lâminas, o Primeiro Fantasma já demonstrara sua superioridade, ao desmembrar o Capitão. Quando a disputa envolve sexualidade, porém, não há como a vitória ser conquistada por um personagem que reprime o desejo quase que à sua total negação – sexo apenas para a continuidade da linhagem, sem que se fale sobre o assunto (FIGURA 69). A repressão lentamente cede, a censura não consegue obstar o que já era ensaiado desde o início da história: "[...] [A] censura, ao contrário do que se supõe comumente, não age sobre o que o sujeito não sabe mas justamente sobre aquilo que ele é suposto saber (o já-dito)." (ORLANDI, 2013, p. 139).

Figura 69 – A vitória do Capitão

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 46. v. 2.

Na queda pelo vazio, Diana começa a apreciar as investidas do Capitão. Voltando para o mundo físico, eles se aproximam de um luminoso no qual finalmente se lê o nome do bar: **Espaço Jungle** (Espaço Selva). É o que sobra do legado do Fantasma, eliminado pela

contradição básica que implode seu sistema: violência, medos, subalternos com alguma opinião própria poderiam ser administrados, mas não o interdito ao sexo.

Na Figura 68, após atravessado o luminoso **Espaço Jungle**, “Vozes da selva” adquire novo significado, com o grito de orgasmo de Diana. O prazer de Diana a transforma, como previu Guran que ocorreria, dilacerando a fidelidade conjugal e eliminando a lógica maniqueísta que regia o universo do Fantasma. Como o espectro que lhe dá nome, o herói desaparece, sob o peso da libertação do que fora recalcado. Uma vez que a explicitação do desejo não pode ser superada, toda a trama se desfaz, retroativamente. O Fantasma não está morto; num mundo em que o prazer sexual (que ainda por cima é extraconjugal) se mostra factível, ele é uma abstração que jamais existiu.

Figura 70 – A vitória do Capitão

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 46. v. 2.

Figura 71 – O fim de Guran

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 49. v. 2.

Após a desintegração do Fantasma, os Piratas, numa metáfora visual, "penduram a conta", enforcando o garçom com a conta num dos bolsos (FIGURA 71). Fora do mundo do Espírito-que-anda, a violência é casual e explícita. No rescaldo, Capeto, o lobo do Fantasma, pego no choque de realidade, vira um cão de rua e Guran conclui a narrativa andando pela prancha, com o sabre do Capitão às costas: "Pula, cagüeta!". Neste universo ficcional a traição não é o adultério de Diana, mas a defesa da velha ordem. O pigmeu não conseguiu se distanciar suficientemente das antigas regras e não tem mais espaço na história. Apesar de tudo, por possuir algum traço de malícia, não tem sua existência desfeita desde o princípio, como o Fantasma. Guran não era totalmente estranho ao sexo e por isso encontrou seu fim nas mãos dos Piratas em vez de se desvanecer ao som do orgasmo de Diana – o que é ainda uma situação preferível à do herói desaparecido: "A lógica funciona da seguinte maneira: é melhor uma imagem reduzida do que a ausência de imagem." (VELLOSO, 2011, p. 372). E os *comix* derrotam os *comics*.

"E Diana... também foi executada.". O suspense criado pela última afirmação de Guran, na Figura 71, é desfeito na página seguinte do álbum (FIGURA 72). Na cama com os Piratas, Diana, após o que se sugere terem sido tórridos momentos, diz que vai largar a análise, ao que o Capitão complementa: "... E pegar na jabiraca?". Jocosamente, o que se insinua é que aquilo que Diana tencionava resolver em sessões terapêuticas se resumia a falta de sexo, de liberdade para assumir uma postura independente, longe da sombra do Fantasma. A "execução" de que fala Guran tem clara conotação sexual, mas também funciona como libertação (ou liberação).

Figura 72 – A liberação de Diana

Fonte: LAERTE. Vozes da selva III. In: **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d, p. 50. v. 2.

Ao final da terceira e última parte de "Vozes da selva", não há mais selva para Diana. Sua vida não é mais narrada por um personagem de seu antigo universo, mas pela imprensa. Emersa do mundo de fantasias em que vivia, brilha por seu próprio mérito. Curiosamente, a narração destaca, logo de início, um dado ao qual a maioria dos personagens de quadrinhos se esquiva, a idade. Inserida em sua nova "realidade", o relógio agora corre para a personagem, que tem uma vida plena profissional e pessoalmente. Ao declarar que exorcizara seus fantasmas e renegara a selva, Diana abraça uma vida que pode comportar certo exagero (como uma nadadora que volta a praticar o esporte aos 34 anos e se sagra campeã olímpica) mas também mostra como uma pessoa descrita como possuidora de tantas qualidades pode avançar ao deixar de ser coadjuvante. É também interessante a possibilidade de sucesso e felicidade para uma mulher desvinculada do casamento e voltada a alcançar seus objetivos pessoais, inclusive o prazer, algo que seria impensável nos quadrinhos do *mainstream*, na vigência do Comics Code (OLIVEIRA, S., 2007). A última vinheta da história, sem requadro, sem moldura, atesta que Diana enfim conquistou uma vida independente, liberta do fascínio e do domínio do Fantasma.

5 MEMÓRIAS E INQUIETAÇÕES: RECORDAÇÕES, GÊNEROS E OUTRAS DISCUSSÕES

Neste último capítulo, será perscrutada a existência de manifestações de reciclagem cultural em obras de Laerte expressas num gênero das histórias em quadrinhos no qual ele foi e é particularmente prolífico: as tiras. Foram selecionados para compor esta parte do *corpus* os livros **Laertevisão**: coisas que não esqueci (LAERTE, 2007c), **Muchacha** (LAERTE, 2010c) e tiras extraídas dos *blogs* **Manual do minotauro** e **Muriel total**. Antes de entrar na discussão propriamente dita, porém, será útil explanar brevemente a trajetória do quadrinista nos anos que se seguiram à falência da Circo.

5.1 METAMORFOSES

A Editora Circo exalou seu último suspiro em 1995, como visto no capítulo anterior. Nesta ocasião, Laerte já era requisitado por jornais e revistas para a produção de tiras, nas quais trabalhava com alguns personagens e universos ficcionais criados durante a década, como os próprios Piratas do Tietê, o Condomínio, Gato e Gata, Overman e outros, que viriam a ser publicados em álbuns temáticos nos dez anos seguintes. Diversificando suas áreas de atuação, o quadrinista também trabalhou alguns anos como roteirista para a Rede Globo, nos programas **TV Colosso** (infantil), **TV Pirata** e **Sai de baixo** (humorísticos). Entre o final da década de 90 e o início do século XXI, Laerte também viria a lançar outros livros, com coleções de tiras publicadas em jornais, como a trilogia **Deus**, os dois álbuns voltados ao público infantil com a personagem Suriá, a garota do circo, e os três volumes da série **Classificados**, com republicações de tiras publicadas no jornal **Folha de São Paulo**.

Reviravoltas, contudo, viriam a ocorrer ainda na primeira metade da década de 2000. A primeira delas foi de direcionamento profissional, como explica o próprio quadrinista:

> As primeiras insatisfações surgiram em 2001 ou 2002, no vácuo de uma tempestade maior que causara o fim do meu terceiro e último casamento. Pouco depois, em 2004, o incômodo cresceu e resolvi abdicar de vários elementos que marcaram minha trajetória. Abandonei personagens famosos, como o Overman, os Gatos e os Piratas do Titetê, certo tipo de humor, menos sutil, e a linearidade das histórias. Iniciei, ali, uma fase mais "filosófica", que muitos intitulam de *non-sense* e que ainda me caracteriza. (LAERTE, 2010d, p. 78).

As características deste novo rumo do trabalho de Laerte serão melhor discutidas na análise da primeira seleção de tiras do *blog* **Manual do minotauro**. É importante salientar,

contudo, que a década foi marcada por uma sucessão de perdas pessoais para o quadrinista, com o já mencionado fim do terceiro casamento (2002), a morte do filho Diogo, num acidente de carro (2005) e o assassinato do amigo e colega de profissão Glauco (2010), que viriam a se tornar, no entendimento de Laerte, partes dolorosas do mosaico que compõe seu atual processo criativo (LAERTE, 2010d) – mas não as únicas. Para além do luto, outras influências foram sentidas e reconhecidas:

> Foram vários os catalisadores desta mudança. Lembro de uma entrevista do Chico Buarque que foi decisiva. Ele disse que a canção era uma linguagem típica do século XX, e que os tempos estavam mudando e novas direções estavam se apontando. E eu transportei para a minha área e fiquei pensando que é muito possível isto no quadrinho. (LAERTE, [2011b], p. 5).

Considerando o círculo dos profissionais e aficionados que transitam pelo universo das HQ, esta mudança criativa foi, em si, significativa; outra transformação sofrida pelo quadrinista, porém, viria a ter maior impacto midiático, não deixando de afetar sua produção artística: Laerte, que já se assumira como bissexual em 2004, numa série de tiras produzidas para ilustrar uma entrevista concedida à revista **Caros Amigos** (FIGURA 73), passou a se vestir com roupas e acessórios associados ao público feminino.

Figura 73 – "Sou bi"

Fonte: LAERTE. Entrevista. **Caros Amigos**, São Paulo, ano 7, n. 84, mar. 2004, p. 37.

O "furo de reportagem" foi dado pela revista **Bravo!**. Em 2010, o jornalista Armando Antendre e o fotógrafo Gabriel Rinaldo se encontraram com Laerte para uma entrevista, e constataram que ele usava "[...] batom, unhas pintadas, brincos e cabelo chanel [...]" (LAERTE, 2010d, p. 77) (FIGURA 74):

Figura 74 – Laerte

Fonte: LAERTE. “Tenho vergonha de quase tudo que desenhei”: entrevista. **Bravo!**, São Paulo, ano 12, n. 157, set. 2010d, p. 77.

Esta guinada na vida pessoal de Laerte é importante para a compreensão de algumas de suas criações mais recentes e será vista com mais detalhes durante a análise de tiras de **Manual do minotauro** e **Muriel total**, além do estudo de **Muchacha**. Por agora, é importante deixar claro que esta imersão na história pessoal do quadrinista não tem o condão de estabelecer incontestável nexo de causalidade entre a obra e o autor. Porém, não se deve olvidar que partir para o outro extremo do espectro, alijando as características do artista do processo, tampouco seria produtivo, já que, pensando com Eneida Maria de Souza, é útil compreender o autor

> [...] não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor no cenário discursivo, considerando-se seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural. (SOUZA, 2002, p. 116).

Mantendo o sentido diacrônico que orientou esta tese até o momento, a análise principiará pela leitura de **Laertevisão**, seguida por duas seleções de tiras do **Manual do**

minotauro e algumas HQ extraídas de **Muriel total**, concluindo com o debruçar-se sobre **Muchacha**.

5.2 DO DESENHAR COMO FALAR DE SI

No ano de 2007, foi lançado o álbum **Laertevisão**: coisas que não esqueci. Sucesso de crítica, a obra foi três vezes agraciada, em 2008, com a maior premiação brasileira na área de quadrinhos, o HQMIX, nas categorias de projeto editorial, projeto gráfico e edição especial nacional (RAMOS, 2012b). Uma compilação de tiras publicadas no jornal **Folha de São Paulo**, **Laertevisão** narra episódios da vida de Laerte, mediados pelos meios de comunicação de massa, sobretudo pela televisão: "Eu tinha esse espaço na Folha para falar de e sobre televisão. E a certa altura o assunto me pareceu não esgotado, mas saturado. Resolvi procurar uma saída pessoal. E achei, no fato de que temos, eu e a televisão no Brasil, uma idade parecida." (LAERTE, 2007a, p. 3).

A presença da TV como elemento estruturante da história já pode ser presumida pelo título: **Laertevisão**, com efeito, é um trocadilho com a palavra televisão. Não deixa de ser um interessante jogo de palavras, já que, etimologicamente, televisão provém do grego *téle*, distante, e do latim *visione*, visão (NASCENTES, 1955). Assim, Laerte, nesta construção, assume o lugar de "distante", e ver à distância se torna ver Laerte – ou, mais especificamente, ver o passado de Laerte, sobretudo sua infância, que já está distante no tempo.

Mergulhar sobre o próprio passado parece ser uma tendência vigorosa dos chamados "quadrinhos de autor" ou "alternativos", que surgiram no cenário internacional nos anos 1980, como forma de afirmação para jovens quadrinista que desejavam conquistar seu espaço, mas não poderiam se enquadrar no movimento dos *underground comix*, que começava a perder fôlego (GARCÍA, 2012). A autorreferencialidade de tal modo se desenvolveu que, hoje, estudiosos pleiteiam a existência do quadrinho autobiográfico como gênero.

5.2.1 Do falar de si como desenhar

Num texto que já se tornou paradigmático sobre o assunto, Phillip Lejeune define as condições de existência da autobiografia: "Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*." (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifos do autor). No mesmo texto, também é apresentado um conceito de pacto autobiográfico, como "[...] a afirmação, no texto,

dessa identidade [do autor], remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro." (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifo do autor). O teórico também considera que uma narrativa pode ser rejeitada como autobiografia se contém "[...] não os erros, as deformações, as interpretações consubstanciais à elaboração do mito pessoal em qualquer autobiografia, mas a substituição de uma história claramente *inventada* e *globalmente* sem relação com a exatidão da vida." (LEJEUNE, 2008, p. 41, grifos do autor).

Hoje, os pressupostos de Lejeune estão abertos à discussão. A eleição do autor como unidade criando princípio de origem e forçando uma continuidade ao discurso seria um complicador, como assinala Foucault (2009a). Além disso, quanto ao pacto autobiográfico, é possível conceber que: "O autor tem a liberdade de utilizar o mesmo nome para sua personagem ou narrador, sem que tal gesto interfira no grau de fidelidade/infidelidade da narrativa [...]" (SOUZA, 2011, p. 23), de modo que a identidade entre estas três instâncias textuais ficaria borrada. Vale também dizer que a ideia de "exatidão da vida" é uma noção problemática, já que parte do princípio de que se trata de uma linearidade e de que a subjetividade pode ser concretamente objetivada: "[...] [O] gênero autobiográfico, estritamente falando, não dá acesso senão a uma verdade: o que é uma verdade íntima para um não passa de ficção e mentira para outro. 'A' verdade é sempre uma construção que elimina ou trai outras verdades [...]."[100] (BROGNIEZ, 2010, p. 7).

Neste contexto, a autobiografia seria um texto no qual os limites são imprecisos e talvez, como postula Beaty (2009), seria um "processo social", um objeto em movimento cujo esforço de pesquisa pode ser frustrado pelo excessivo rigor formal. Seguindo esta linha de raciocínio, numa reflexão sobre o texto biográfico que pode ser incorporada, com ganhos, a esta discussão sobre a autobiografia, observa Eneida Maria de Souza:

> Essa prática ensaística não pretende distorcer nem embelezar os fatos narrados, mas interpretá-los segundo sua relação com o contexto e com a ajuda de instrumental teórico exigido para tal. Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à "verdade" factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta. (SOUZA, 2011, p.11).

Se os limites que definem a autobiografia literária são, no mínimo, imprecisos, o que dizer da transposição desta noção para as histórias em quadrinhos? O primeiro problema que

[100] [...] [Le] genre autobiographique au sens strict ne donne accès qu'à une vérité: ce qui est vérité intime pour l'un n'est que fiction et mensonge pour l'autre. « La » vérité est toujours une construction qui oblitère ou trahit d'autres vérités [...].

se manifesta é que, assim como em outras artes visuais tais quais cinema e teatro, não necessariamente uma HQ é produto de um único quadrinista:

> Em uma mídia mista como as histórias em quadrinhos, onde as funções de roteirista e desenhista são frequentemente cindidas, a duplicidade da função narrativa não deixa de ocasionar situações muito particulares no regime autobiográfico. Pode-se ainda perguntar se é possível confiar uma narrativa autobiográfica contada por um roteirista-desenhista a qualquer outro que a desenhe sem que a narrativa em questão deixe de ser plenamente autobiográfica, sem que perca também em autenticidade?[101] (BAETENS, 2004, p. 7).

Por exemplo, pode-se citar a produção de Harvey Pekar. Este roteirista, cuja produção é reconhecida como autobiográfica (BEATY, 2009; GARCÍA, 2012), jamais desenha as HQ que concebe. Um de seus parceiros mais notáveis na série **American Splendor** foi Robert Crumb, que a ilustrou entre 1976 e 1983 (PEKAR, 2010, p. 11).

A possibilidade de produção coletiva, contudo, não é a única dificuldade da transposição da noção de autobiografia da literatura para os quadrinhos. Outro elemento probematizador se encontra numa distinção já percebida por Aristóteles, na **Poética**:

> No tocante à imitação *narrativa* metrificada, evidentemente, devem-se compor as fábulas, tal como nas tragédias, em forma dramática, em torno duma só ação inteira e completa, com começo, meio e fim [...]; não sejam os arranjos como os das *narrativas* históricas, onde necessariamente se *mostra*, não uma ação única, senão um espaço de tempo, contando tudo quanto nele ocorreu a uma ou mais pessoas, ligando cada fato aos demais por um nexo apenas fortuito. (ARISTÓTELES, 1980, p. 45, grifos nossos).

De acordo com Aristóteles, portanto, narrar e mostrar são ações diferentes. Assim, numa história em quadrinhos, haveria duas instâncias, a "[...] mostração[102] em si – a representação de objetos e personagens para efeito de seu reconhecimento como tais – e a graficação, a representação gráfica desses objetos e personagens."[103] (REGGIANI, 2012, p. 109). Nesta multiplicação de instâncias, em que há "mostração", "graficação" e narração, perde-se a possibilidade da identificação proposta por Lejeune, pois se "[...] rompe a unidade

[101] Dans un média mixte comme la bande dessinée, où les fonctions de scénariste et de dessinateur sont souvent scindées, la duplicité de la fonction narrative ne manque pas d'occasionner des situations très particulières en régime autobiographique. On peut ainsi se demander par est possible de confier un récit autobiographique raconté par un auteur-scénariste à quelqu'un d'autre qui le dessine sans que le récit en question cesse d'être pleinement autobiographique, sans qu'il perde aussi en authenticité?

[102] Os termos "mostração" e "graficação" são, respectivamente, traduções aproximadas dos neologismos "mostración" e "graficación", utilizados por Reggiani em seu texto.

[103] [...] mostración em sí – la representación de objetos y personajes a efectos de su reconocimiento como tales – y la graficación, la representación gráfica de esos objetos y personajes.

desse nexo entre autor e personagem [...].”[104] (REGGIANI, 2012, p. 109). Deveras, considerando a diversificação de instâncias que mediam a informação biográfica, seria difícil aplicar impunimente a uma HQ o princípio unificador autor-narrador-personagem, dadas as características do meio. Parece judiciosa, neste sentido, a observação de Baetens: “[...] [A] inscrição de um conteúdo em uma mídia não se faz jamais de maneira neutra.”[105] (BAETENS, 2004, p. 6).

Outro aspecto que demanda atenção, perturbando a já abalada relação entre autor, narrador e personagem, são as condições de enunciação. Numa história em quadrinhos autobiográfica, geralmente, a voz de narração é colocada em *off*, num recordatório, em balões ligados ao personagem que representa o autor, ou mesmo numa construção mista (FIGURA 75). Ora, neste caso, surge uma dicotomia, pois este personagem não seria o eu enunciador, mas sim o eu da enunciação, que Baetens (2004) denomina de “enunciador gráfico”. Dito de outra forma, os quadrinhos autobiográficos “[...] estabelecem uma relação visual do narrador na terceira pessoa, que se apresenta como ‘objetiva’ quando na verdade já é uma invenção artística.” (GARCÍA, 2012, p. 218). E a situação ainda se torna mais complexa, como atesta a Figura 75, quando um personagem diferente do que representa o autor toma a palavra: “Quando o narrador cede a palavra a um personagem – tanto em uma linha de diálogo quanto deixando-o a cargo de grandes porções de um relato – temos um ‘simulacro de enunciação’, a ‘enunciação citada’.”[106] (REGGIANI, 2012, p. 112).

[104] [...] rompe con la unidad de ese nexo entre autor y personaje [...].
[105] [...] l'inscription d'un contenu dans un média ne se fait jamais de manière neutre.
[106] Cuando el narrador cede la palabra a un personaje – en una línea de diálogo tanto como dejándolo a cargo de grandes porciones de un relato – tenemos un “simulacro de enunciación”, la “enunciación citada”.

Figura 75 – Eu da enunciação

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 12.

O número de objeções à concepção irrestrita dos quadrinhos autobiográficos como categoria, como se vê, não é desprezível. De modo geral, entretanto, nos textos consultados que discutem o assunto, não há consenso quanto a adotar a nomenclatura "quadrinho autobiográfico": Mao (2013) entende que o quadrinho autobiográfico se baseia em movimentos opostos de tomar a palavra e de descentralização do eu narrativo, mas que a inevitável ambiguidade não invalida o uso do termo; Baetens (2004) e Reggiani (2012), partindo da definição de autobiografia de Lejeune (2008), apresentam, como já exposto, observações sobre a dificuldade de equalizar os "eus" enunciador e de enunciação quando há representação imagética do quadrinista na história, mas terminam por aceitar o termo, com ressalvas; Beaty (2009) argumenta que a autobiografia em quadrinhos existe "como processo social" e que, se é possível pensar a literatura como autobiográfica, apesar das controvérsias existentes, seria possível conceder a mesma licença borrada de uso do conceito para as HQ; por sua vez, Turgeon (2010) não só apresenta o mesmo problema eu enunciador/eu da enunciação discutido por Baetens (2004) e Reggiani (2012), como também acata o termo, sugerindo que a autobiografia é um gênero literário vocacionado a transitar entre as mídias,

com poucos ganhos em se restringir a apenas uma; Brogniez (2010) reconhece que as fronteiras estão borradas, mas considera estratégico o conceito de quadrinhos autobiográficos, na medida em que permitem beber da legitimidade conferida ao gênero autobiográfico pela literatura e, ao mesmo tempo, concedem um espaço de discussão para estratos sociais cuja voz é pouco ouvida ou silenciada; de modo semelhante, García (2010) mantém o termo por sua consagração histórica, mesmo o reconhecendo como problemático, por razões semelhantes às de Baetens (2004), Reggiani (2012) e Turgeon (2010); Witek (2012) entende que certas dificuldades, como a produção de quadrinhos autobiográficos em parceria, funcionam como pontos de tensão que não desautorizam o uso da terminologia; Delporte (2011) considera que a adequação, embora teoricamente questionável, se justifica pela consagração do uso, inclusive por quadrinistas, mas discorda da classificação dos quadrinhos autobiográficos como gênero, julgando-os apenas como um aporte; Martin (2004) aparentemente se contenta em evitar a questão, dando preferência a expressões como "histórias em quadrinhos que falam de si", "autorrepresentação", "autorretrato" e outras similares, sem jamais se referir aos quadrinhos como autobiográficos em todo o artigo; Mendia (2013, p. 112) salienta que, em anos recentes, "[...] as histórias em quadrinhos autobiográficas têm se firmado como uma corrente importante que segue apontando inovadoras visões do meio e narrando relatos muito diferentes, tão diversos que talvez seja um erro tentar encaixá-los todos em um só gênero [...]"[107]; Rheault (2011), por fim, ao confrontar autorrepresentação e autobiografia, constata que as histórias em quadrinhos necessitariam de um conceito próprio para expressar a ideia do falar de si, dada sua especificidade.

É salutar que o conceito de histórias em quadrinhos autobiográficas se mantenha em movimento, suscitando apropriações, reapropriações e desapropriações. Pesa sobre a presente tese de doutoramento, entretanto, a necessidade de posicionamento, frente à discussão teórica empreendida; para tanto, pode ser produtivo adicionar ao debate geral sobre a adequação do termo às HQ uma avaliação direta do objeto de estudo em questão.

Pensando no caso específico de **Laertevisão**, além dos entraves considerados para o pleito de um gênero autobiográfico para as histórias em quadrinhos em geral, há a particular questão de que o livro não é constituído por uma sequência contínua, mas por uma narrativa fragmentada, já que se trata de uma compilação de tiras publicadas em jornal. Embora o efeito de verdade deixado por supostas impressões e fatos da vida do autor funcione como um liame

[107] [...] el cómic autobiográfico se ha asentado como una corriente importante que sigue aportando innovadoras visiones del medio y narrando relatos muy diferentes, tan diversos que tal vez sea un error tratar de encajarlos todos en un solo género.

que integra estas unidades, não se trata de uma obra com começo, meio e fim (ou, ao menos, não como são tradicionalmente reconhecidos). Considerando cada tira como autocontida, cabe ao leitor um esforço a mais para encadear cada unidade como elemento construtor de uma narrativa mais ampla.

Uma solução interessante para o dilema da qualificação de obras como **Laertevisão** como quadrinhos autobiográficos foi proporcionada por Miller e Pratt (2004). Os estudiosos, deparando-se com quadrinhos de forte componente autorreferencial que não seguem a forma narrativa linear de sequencialidades autobiográficas mais comuns, plasmaram o conceito dos autobioquadrinhos (*autobiocomics*):

> Mais que autobiografia, os autobioquadrinhos são um gênero que funciona através de uma série de desidentificações, ou mesmo sobressaltos, nos quais os espaços de um quadro para o próximo servem para nos deter por um instante, tanto leitores quanto artistas, desalojando qualquer ilusão de narrativa fluida de uma vida vivida. Os momentos vividos dos autobioquadrinhos não têm duração definida, e os momentos de uma vida nunca pode ser completamente capturados, na realidade. Apesar de, nos próprios textos, não ser possível que haja movimento (sem cessação do movimento), na estrutura de ruptura do espaço-tempo que marca cada página há uma forma de permanente questionamento e mobilidade, situada entre a ausência de formas de vida e a vida sob as formas que conhecemos.[108] (MILLER; PRATT, 2004, p. 2).

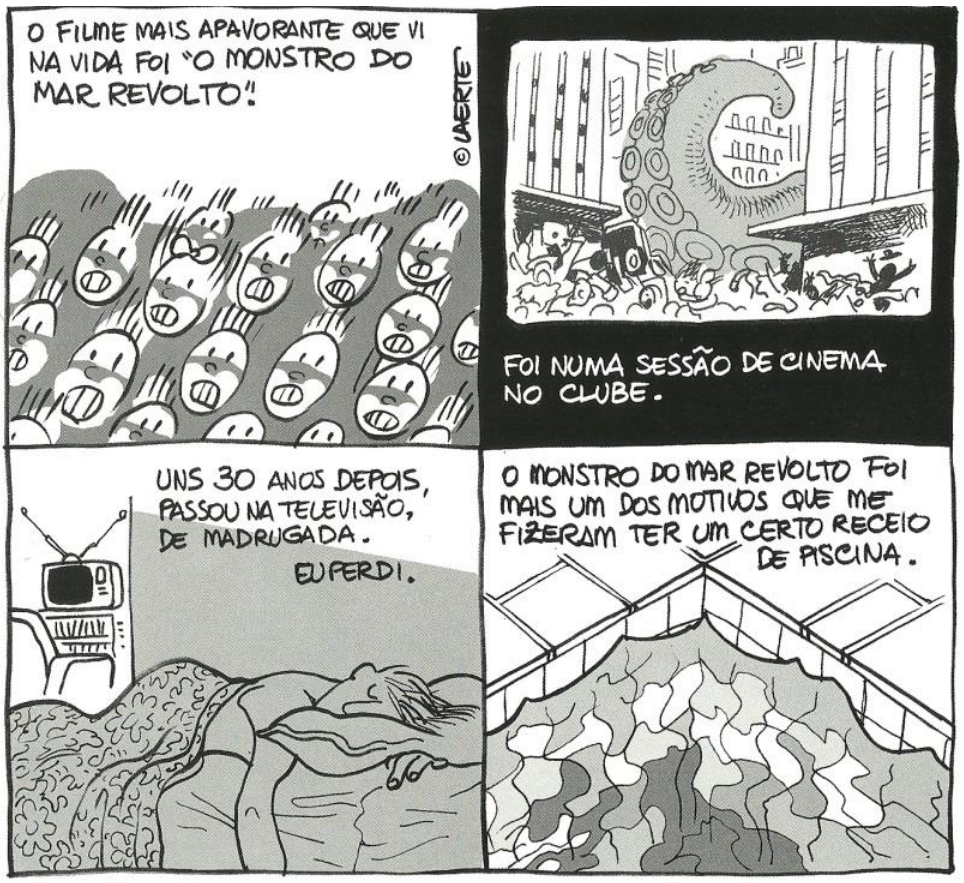
Em outras palavras, o gênero autobioquadrinhos seria adequado para quadrinhos cuja sequência não linear surpreende o leitor a cada passagem, já que o sistema usual de produção de movimento, via projeção fantasmática sobre o espaço entre as vinhetas (GROENSTEEN, 2011) sofre perturbações pelas súbitas mudanças de tempo e de espaço. A dicotomia entre o eu do enunciado e o eu da enunciação não é trabalhada como um problema, para Miller e Pratt, e sim como um elemento inerente à especificidade do meio. Desta forma, a discussão escapa da necessidade de reduzir as histórias em quadrinhos a um modelo autobiográfico gestado para a literatura e que não leva em conta o aspecto imagético, indissociável das HQ. Para lidar com a questão, os autores tomam da língua francesa a expressão *agencement d'énonciation* (agenciamento de enunciação):

[108]More than autobiography, the autobiocomic is a genre which works through a series of disidentifications, jolts even, as the spaces from one frame to the next serve to stop us short, for readers as much as for artists, dislodging any illusion of a seamless narrative of a lived life. The lived moments of the autobiocomic have no duration, and the moments of a life can never be as fully captured in reality. Although, in the texts themselves, there can be no movement (without cessation of movement), in the latticework of space-time disruption which marks each page there is a form of permanent questioning and mobility, between the formlessness of living and the life-forms through which we know it.

> O termo "agencement d'énonciation" é peculiarmente aplicável a um meio que permite a representação de diferentes graus de permeabilidade entre enunciação e enunciado, da continuidade imaginada à completa separação, e que também permite a fragmentação da instância enunciativa através de diferentes combinações de textos verbais e icônicos, e através de variações no estilo gráfico.[109] (MILLER; PRATT, 2004, p. 16).

Para ilustrar o princípio, vale observar a Figura 76:

Figura 76 – O monstro do mar revolto



Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 63.

Nesta tira, em que as linhas dos requadros fazem as vezes dos espaços interquadrinhos, o narrador, que se pronuncia por meio de recordatórios, apresenta, na primeira vinheta, espectadores assustados (metáfora visual: "de cabelos em pé") que compartilham o pavor do filme "O monstro do mar revolto". No quadro seguinte, surge uma imagem do filme e o leitor é informado sobre o local em que foi assistido. A seguir, um salto

[109] The term 'agencement d'énonciation ' is peculiarly applicable to a medium which allows for the representation of varying degrees of permeability between enunciation and énonce, from fantasized continuity to complete separation, and which also allows for the fragmentation of the enunciative instance through different combinations of verbal and iconic texts, and through variations in graphic style.

de 30 anos mostra a representação gráfica de Laerte dormindo, simbolizando o momento da perda da reprise do filme. Por fim, na conclusão da tira, o narrador responsabiliza parcialmente a película por seu medo de entrar em piscinas, ilustrando o comentário com uma perspectiva aérea de piscina sem banhistas. É nítido o descolamento entre as vinhetas e a "vida vivida" no tempo cronológico, de que falam Miller e Pratt (2004). Atados pelo tempo psicológico, os quadros se seguem de modo surpreendente, sem que seja possível a construção de movimento, posto que a sequência não é consecutiva. Também se manifestam os dois extremos entre os quais é possível se desenvolver a narrativa, a "ausência de formas de vida" (a piscina sem seres vivos) e a "vida sob as formas que conhecemos" (por exemplo, o personagem dormindo). Estas desidentificações com o tempo e o espaço, que distanciam, por vezes, pelo teor interpretativo, o texto ficcionalizado da vida vivida, geram lacunas que, numa construção dúplice, se aproximam dela, no sentido de negar sua apreensão total, como se verifica na vida social de cada indivíduo, irredutível a totalizações reducionistas. Há um estranhamento para o leitor não familiarizado, privado subitamente da forma corriqueira de interação com o texto para produção de movimento, um estranhamento que se intensifica com o virar de páginas (FIGURA 77):

Figura 77 – Aventura submarina

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 64.

Como observa Groensteen (2011), a construção de uma página envolve um processo de diagramação que, em geral leva em conta a manutenção da expectativa do leitor a cada virar de páginas. É lugar-comum que o último quadrinho de cada página seja concebido de modo a aguçar a curiosidade do leitor, fazendo-o desejar continuar a progredir na leitura, presa do ímpeto de conhecer os desdobramentos da narrativa, superando assim, a quebra sequencial ocorrida devido ao tempo transcorrido durante a mudança de página. Em **Laertevisão**, a expectativa é geralmente frustrada, pois as tiras não são apenas autocontidas, elas se comunicam por *temática*, não por continuidade cronológica ou espacial. No caso, o liame que une as tiras é o teor autobiográfico, orientado pelo viés do contato com meios de comunicação de massa.

Se na Figura 76 a mediação é feita pelo cinema, na página seguinte – e vale dizer que, em **Laertevisão**, cada tira ocupa uma página – o papel é exercido pela televisão (FIGURA 77). Com efeito, "Aventura submarina" (*Sea hunt*) foi um seriado para TV produzido nos Estados Unidos, exibido em seu país de origem entre 1958 e 1961. No Brasil, estreou em 1960, ficando no ar até 1962 e só retornando em 1968. O protagonista da série era Lloyd Bridges, que fazia o papel de Mike Nelson, um aventureiro que combatia contrabandistas, espiões e outros em suas viagens marítimas. (INFOTV, [1992-2013]). Para facilitar a identificação por parte do leitor, Looyd Bridges é retratado em traje de mergulho, no primeiro quadro. Neste exemplo, a linearidade é mais fortemente preservada e a construção do movimento pode ser efetuada. Apesar disso, a ligação com a tira anterior é frouxa o bastante para que a argumentação desenvolvida até o momento permita justificar o enquadramento de **Laertevisão** no gênero autobioquadrinhos.

A Figura 76 merece, ainda, uma reflexão adicional. Ela funciona como um microcosmo das mudanças ocorridas no trabalho de Laerte a partir da segunda metade da década de 2000. Ali, Laerte transpõe para os quadrinhos a técnica literária do fluxo de consciência, permitindo que a narrativa seja construída a partir do "monólogo interior direto" na "captação da correnteza mental" (MOISÉS, 2005, p. 522). Toda a sequência é elaborada pelo processo associativo, na abordagem sincrônica, orientada pelo lembrar do narrador. A concepção de sequencialidade desta forma desnuda o processo analítico da memória, com o passado ressignificado e reconstruído *a partir* do presente: "Assim, depois de ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais ele forma um sistema." (BERGSON, 2006, p. 58). Abrindo mão da sequencialidade tradicional de uma história em quadrinhos em prol do fluxo

de consciência, Laerte introduz ilações e causalidades, evidenciando, nesta requalificação interpretativa do passado, o ficcional em sua narrativa autobiográfica.

Ao jogar com recordações, ressignificando-as, **Laertevisão** promove um esquecimento ativo da História (MOSER, 2000), reordenando lembranças de infância a partir do fio condutor da interação midiática. Os dois primeiros quadrinhos funcionam em sincronicidade, mostrando a visão do pavor provocado na audiência (e, nos rostos indistintos, igualados pela emoção, pode-se imaginar o do narrador) e, a seguir, a visão da tela, com um imenso tentáculo ameaçando os cidadãos de uma cidade. É só na terceira vinheta que o salto temporal ocorre. Ao informar que, 30 anos depois, o filme foi exibido na televisão e que foi "perdido" pelo narrador, fica implícita a adição do desejo ao medo; ou, talvez, o desejo de *voltar a sentir* o medo nesta reencenação da infância. No fechamento, o impacto atemporal da película, com a fixação de "um certo receio de piscina".

Esta forma de constituição da narrativa, como autobioquadrinhos, é bastante interessante, pois dá margem ao início da discussão sobre a reciclagem cultural neste capítulo. Primeiramente, porém, é preciso perguntar: Se há obras semelhantes a **Laertevisão** e se são a tal ponto disseminadas que chegam a constituir um gênero, seria possível considerar este objeto como um produto de reciclagem cultural?

Para responder a esta questão, é necessário refletir sobre a relação que se estabelece entre original e cópia na reciclagem cultural. Conforme este operador teórico, criar e copiar não são termos em oposição (KLUCINSKAS; MOSER, 2004) – nem poderiam ser, já que o pressuposto básico da reciclagem é justamente a reapropriação e ressignificação de um produto cultural, mantendo disponível seu uso original (MOSER, 1993). Isto torna a reciclagem um conceito de grande aplicabilidade, pois faculta pensar que "[...] a valorização da arte para de ser indissoluvelmente ligada à conexão 'fatal' com a originalidade e a criatividade absolutas, fugindo à exigência de invenção sem antecedentes pretendida por certas vanguardas."[110] (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 42-43). Deste modo, é possível escapar da armadilha de se acreditar em uma estética de ruptura que possa emergir fora de um contexto histórico:

> Quem admite adotar uma prática de reciclagem cultural terá renunciado aos grandes e belos gestos da ruptura, da *tabula rasa* e do recomeço. Ele renuncia ao gesto

[110] [...] la valorisation de l'art cesse d'être indissolublement liée à la connexion «fatale» avec l'originalité et la créativité absolues, cette exigence d'invention sans antécédents à laquelle prétendaient certaines avantgardes.

> espetacular de crer no valor *ex nihilo*, mas se compromete com a prática mais modesta de revalorizar o que já está dado.[111] (MOSER, 2000, p. 33).

Logo, se a ideia de originalidade é problemática, o fato de haver outros quadrinista com trabalhos semelhantes (ou, ao menos, que possam ser avaliados pelos mesmos parâmetros) não irá, necessariamente, inviabilizar a existência da prática de reciclagem nesta obra de Laerte. O que é preciso analisar é se, *no contexto histórico de produção e/ou fruição* de **Laertevisão**, ele desestabiliza ou questiona discursos que se querem cristalizados, ressignificando valores, práticas ou objetos. A julgar pela resposta repressiva recebida, quando o quadrinista começou a exercitar modos diferentes de expressão artística nas tiras, se poderia julgar que sim:

> Uma parcela dos jornais que divulgavam os meus quadrinhos estranhou a reviravolta e acabou me dispensando – caso do gaúcho Zero Hora e do capixaba A Tribuna [ambas as dispensas ocorreram em 2008]. Reclamavam de um hermetismo excessivo, de uma obscuridade que atrapalharia a fruição do público." (LAERTE, 2010d, p. 78).

A perda financeira, porém, não fez com que o quadrinista abandonasse o projeto: "Já não tô mais chamando de fase, porque eu não vejo o fim dela. Eu estou achando que é um novo ciclo que eu comecei."[112]. Certamente, a tenacidade do quadrinista e as reações de desagrado são significativas; contudo, se faz necessário que a investigação se aproxime mais do objeto.

O que salta aos olhos na Figura 76 é a forma experimental como o quadrinista conduz suas narrativas – estranha, sobretudo, ao modo como se apresentam as tiras distribuídas por veículos tradicionais do *mainstream*, os jornais de grande circulação. Para que se possa compreender melhor a afirmação anterior, vale recorrer a uma série de citações de textos do teórico Paulo Ramos, produzidas ao longo dos anos. Em uma delas, ele adota uma tipologia das tiras: "As tiras são subdivididas em dois subtipos: tiras-piada, com *temática humorística* com estratégias utilizadas nas piadas, e tiras-episódio, quando o *humor* explora dada situação." (RAMOS, 2006, p. 1577, grifos nossos). Num texto anterior, o pesquisador também admite a possibilidade de existência de um tipo de tira seriada de aventura, na qual estaria ausente o efeito cômico (RAMOS, 2005). Alguns anos depois, Ramos (2009b)

[111] Qui admet s'adonner à une pratique de recyclage culturel aura renoncé aux grands et beaux gests de la rupture, de la table rase et du recommencement. Il renounce au geste spetaculaire de créer de la valeur *ex nihilo*, mais s'engage dans la pratique plus modeste de revaloriser ce que est déjà donné.
[112] Entrevista concedida ao programa Audiopapo, da **Rádio USP**, em 13 de junho de 2008.

sinalizou mudanças formais na tira, ao mesmo tempo em que optou por uma terminologia diferente, utilizando "tira cômica" em lugar de "tira-piada":

> Já existem exemplos suficientes que justifiquem uma releitura do formato da tira, *principalmente* a cômica, a mais popular e difundida no Brasil. Que ela tenha um tamanho horizontal e fixo e que traga um desfecho de humor no final *ainda* é a acepção mais corrente, inclusive no meio acadêmico. (RAMOS, 2009b, p. 3, grifos nossos).

Como se vê, o teórico, à luz de produtos culturais mais recentes, começa a relativizar a necessidade de exploração da veia cômica para a construção de uma tira. A obrigatoriedade da presença deste elemento em uma definição mínima do gênero começava a ser posta em dúvida. Em 2010, Paulo Ramos advogava a existência de outra possibilidade criativa, na qual o humor não é mais peça fundamental:

> Há autores brasileiros, no entanto, que romperam com a tradição herdada do século XX e têm produzido, neste início do século XXI, algo diferente dos gêneros de tiras vistos até então. São produções de temática livre, não humorística, quase pensatas[113] ou crônicas construídas no limitado espaço da tira. *Parece-nos que o novo modo de produção ganhou força e destaque com "Piratas do Tietê", de Laerte, publicada no jornal "Folha de S. Paulo"*. A série, poucos anos depois, influenciou outros autores a trilharem o caminho da experimentação gráfica, como ele. (RAMOS, 2010b, p. 2, grifo nosso).

Assim, é possível qualificar como reciclagem a experimentação de Laerte, ao deslocar, nas tiras, a ideia de vinculação obrigatória entre gênero e viés. Num momento em que, por razões econômicas, a tira vem perdendo espaço no meio de comunicação que tem sido seu suporte há mais de um século, o jornal (RAMOS, 2012b), é significativo que, no contexto de crise, novas formas de expressão apareçam, demonstrando que os quadrinhos não são ilhas imunes à transformação. Neste processo reciclador, as tiras que não dependem necessariamente do humor apelam à revisão do gênero, "[...] sem dúvida também para experimentar sensações e descobrir sabores perdidos, [...] para explorar novos modos de reler o outro [...]"[114] (POISSANT, 2000, p. 138). Os produtos culturais ainda são reconhecidos como tiras, mantendo o traço do uso anterior indispensável à prática da reciclagem (MOSER, 1993), mas adicionam possibilidades insuspeitas, diferentes do que tradicionalmente era feito.

---

[113] *Pensata* é uma palavra de origem italiana, aplicável à situação em que alguém expressa opinião ou se posiciona pessoalmente diante de algum tema. "Atualmente é muito encontrada em Blogs e tem um claro significado – PENS: Pensamento; ATA: Registro, documento. Logo, aí está a definição: o registro do pensamento, ou documento do pensamento." (OLIVEIRA, Luciel, [2007-2014], p. 1).

[114] [...] sans doute aussi pour expérimenter des sensations et découvrir les saveurs perdu, [...] pour explorer d'autres façons de se relier aux autres [...].

O falar de si, sem o humor contingente, adquire nova roupagem. À guisa de comparação, segue a Figura 78:

Figura 78 – Medo de polvos

Fonte: LAERTE. **Hugo para principiantes**. São Paulo: Devir, 2005, p. 46.

A tira da Figura 78, com o personagem Hugo, pertence, de acordo com a tipologia defendida para esta tese, à segunda fase de Laerte. O motivo mobilizado, como na Figura 76, envolve o pavor por seres marinhos despertado por um filme. Neste caso, não há o eu narrador em *off* dos autobioquadrinhos, apenas o personagem se pronunciando sobre o filme num recordatório, na segunda vinheta. Ao final, o humor revela a consequência inesperada da exposição à película, o despertar da atração homossexual fixada em "marinheiros de camisa listada". Para um leitor familiarizado com a história pessoal de Laerte, é possível identificar pontos de sobreposição entre a construção da história e a vida do quadrinista, mas os dados, ao serem encaixados na estrutura obrigatória da produção do riso, potencializam o que se poderia chamar de "efeito ficcional", dificultando a percepção da dimensão biográfica.

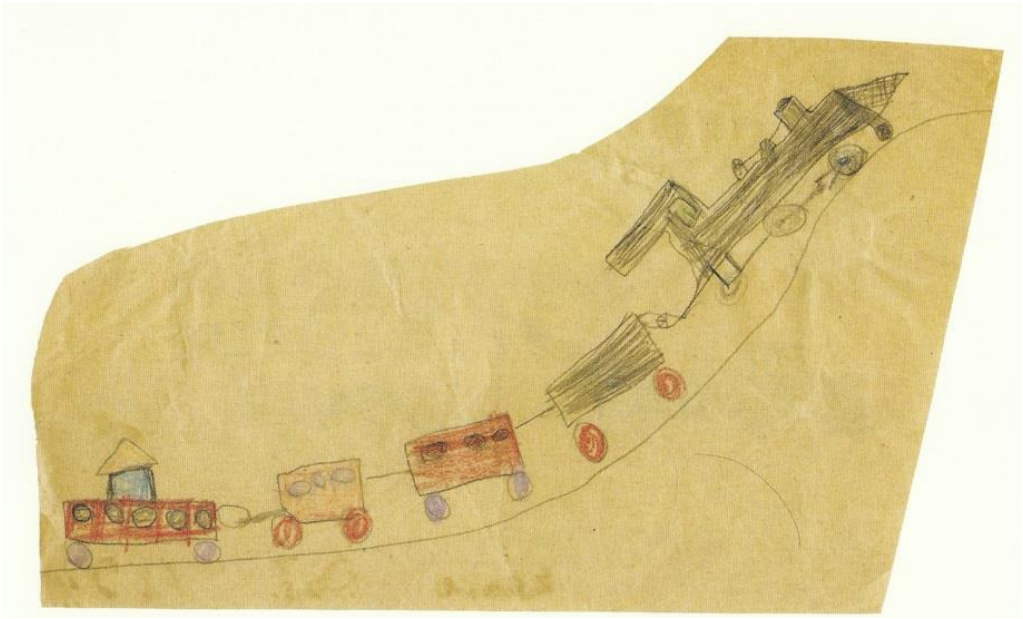
Estabelecer comparação entre as tiras é um artifício que favorece o entendimento das HQ de **Laertevisão** como processo de reciclagem cultural. Entretanto, a concepção do álbum guarda outras estratégias de reciclagem, que serão discutidas na próxima seção.

5.2.2 Do falar de si não só como desenhar

A primeira e a quarta capas de **Laertevisão** contém fotos da infância do quadrinista. Ao iniciar o folhear das páginas, o leitor se depara, antes da primeira tira, com o desenho infantil de um trem (FIGURA 79). Os créditos, ao final, informam que se trata de imagem "do arquivo pessoal do autor" (LAERTE, 2007c, p. 126). Subentende-se que seria um desenho

feito pelo Laerte criança. Durante todo o livro são intercaladas às tiras fotos, textos e desenhos do Laerte infante, além de anúncios publicitários contemporâneos à fase pueril do quadrinista.

Figura 79 – Desenho



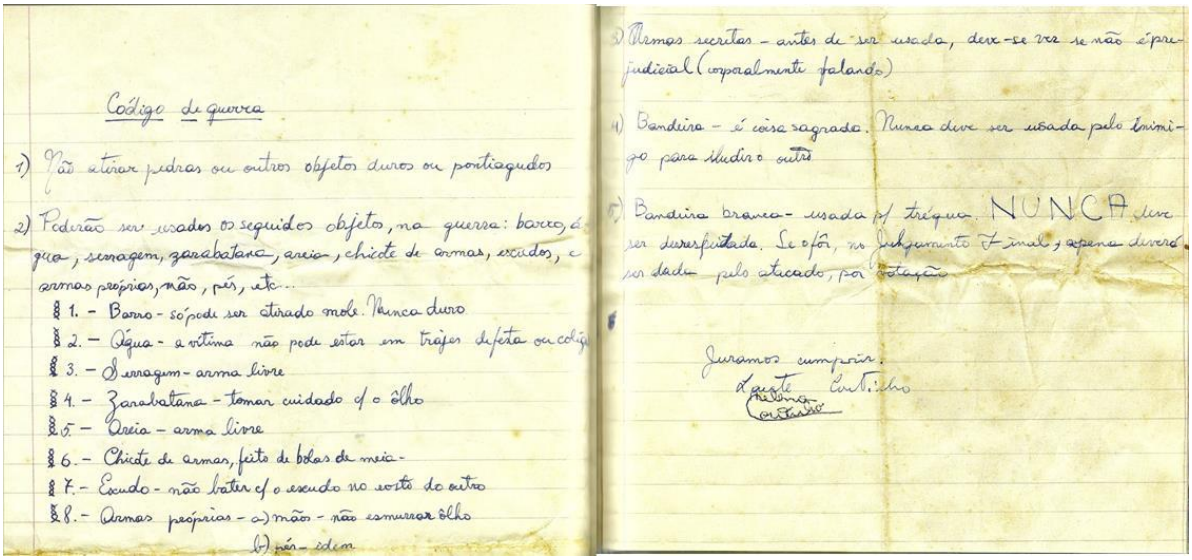
Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 4.

Vale dizer que o resultado desta mescla entre histórias em quadrinhos e outros tipos de imagem não foi obtido apenas graças ao exercício da criatividade de Laerte: "A idéia inicial, o conceito de um livro de quadrinhos com menos 'cara de quadrinhos' é do Rogério de Campos. O trabalho gráfico, a edição de imagens, é o [*sic*] meu filho Rafael e do coletivo dele, Base V. As fotos quem tinha guardado foi a dona Lila, minha mãe." (LAERTE, 2007a, p. 3). Assim, foi obtido um resultado curioso, em que todas as tiras são produzidas pelo quadrinista, mas há outras imagens que, mesmo versando sobre ele – caso de suas fotografias de infância – não foram produzidas ou selecionadas por ele. A argumentação de Baetens (2004) sobre a dificuldade de qualificar como quadrinhos de caráter autobiográfico aqueles que são roteirizados e desenhados por indivíduos diferentes parece inadequada para uma eventual aplicação a estes autobioquadrinhos: afinal, toda a parte de quadrinhos foi produzida por Laerte, ainda que as outras imagens dialoguem intensamente com as tiras. Um exemplo interessante de como funciona esta comunicação pode ser visto nas Figuras 80 e 81, que contêm textos sequencialmente dispostos no álbum (páginas 69 a 71):

Figura 80 – Código de guerra I

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 69.

Figura 81 – Código de guerra II



Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 70-71.

A tira da Figura 80 intercala temporalidades diferentes, unidas pelo fluxo de consciência. Enfoca uma faceta do relacionamento do personagem Laerte com o sexo oposto,

da infância à puberdade. O narrador faz referência, na segunda vinheta, a um "código de guerra" que dispunha os termos do combate, assinado pelo narrador e sua irmã. Num movimento inesperado, o virar de páginas descortina a reprodução de um texto intitulado "Código de guerra", assinado por Laerte e Helena Coutinho. O conjunto formado pela tira e pelo texto escrito cria um efeito de verdade na narrativa, intensificando sua credibilidade, fortalecendo a crença do leitor na identificação entre a história do álbum e a história de vida do quadrinista. Seria problemático, entretanto, ignorar que a representação da vida nesta tira tem cunho interpretativo, como mostra o deslocamento espaço-temporal ocorrido na narrativa, obedecendo ao mesmo princípio discutido na seção anterior. A própria transposição para os quadrinhos já é uma recriação inerente ao meio, uma metaforização do "real":

> Ainda que determinada cena recriada na ficção remeta a um fato vivenciado pelo autor, deve-se distinguir entre a busca de provas e a confirmação de verdades atribuídas ao acontecimento, do modo como a situação foi metaforizada e deslocada pela ficção. O nome próprio de uma personagem, mesmo que faça referência a pessoas conhecidas do escritor, não impede que sua encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso. (SOUZA, 2011, p. 19-20).

Não há, portanto, como separar sem perdas a verdade biográfica da ficção, binômios de uma mesma equação. É interessante notar, entretanto, que a própria tira, ao mesmo tempo em que se alimenta do efeito de verdade da consubstanciação do "Código de guerra", também rasura esta sobreposição entre dado e verdade: o "código de guerra" da tira menciona que ele "dispunha sobre bandeiras e tesouros", mas não há, no texto assinado por Laerte e sua irmã, qualquer menção à palavra tesouro.

Reforçar o efeito de verdade, porém, não é tarefa unicamente de desenhos e textos produzidos por Laerte. Há grande quantidade de fotos familiares, nem sempre em relação direta com as tiras contíguas. Algumas vezes, dialogam com tiras em outros pontos do álbum; noutras, parecem ser elementos de composição para criar atmosfera, fotografia e desenho "[...] criando uma estranha tensão entre os dois sistemas de representação." (GARCÍA, 2012, p. 283). Nas Figuras 82 e 83, é possível ver fotografia e imagem referenciando uma à outra, porém separadas por um grande intervalo de páginas:

Figura 82 – Foto de Laerte ao piano

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 6.

Figura 83 – Preferências musicais

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 105.

A foto da Figura 82, que também consta na capa do álbum, familiariza o leitor com a ideia de que o quadrinista, em sua infância (pelo menos) tocara piano. A primeira vinheta da Figura 83 mostra que o personagem Laerte foi iniciado no manuseio do instrumento musical pela avó, que também o apresentou à música clássica. Nas vinhetas seguintes, através do fluxo de consciência, são passadas em revista as transformações das preferências musicais ao longo da vida do personagem, culminando com uma espécie de "retorno" a Mozart por influência de êxtase narcótico.

Outras fotografias se juntam a esta, construindo uma trama que se associa à apresentada nas tiras, se não como referência plástica direta, ao menos como contexto de reforço ao efeito de verdade. Nem todas retratam Laerte, bem como nem em todas que supostamente o fazem é possível identificá-lo facilmente (FIGURAS 84 e 85):

Figura 84 – Mulheres

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 14.

Figura 85 – Crianças fardadas

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 19.

A foto das mulheres (FIGURA 84) não traz qualquer identificação. As roupas e penteados das retratadas, mais o amarelado das bordas da fotografia que gerou esta reprodução impressa, são indícios de que o momento imortalizado remonta aos anos 50 ou 60 do século XX. É interessante notar que a foto está presa a um álbum, como denotam as cantoneiras que a fixam, o suporte esverdeado que a contém e as bordas contíguas de outras fotografias ao redor. A imagem seguinte, com um grupo de crianças de uniforme – aparentemente, alunos em traje escolar – por sua vez, faz supor que se trate de um retrato de Laerte em sua infância, mas a inferência não encontra suporte em qualquer legenda explicativa. A comparação com outras fotos do quadrinista espalhadas por **Laertevisão** não permite uma identificação conclusiva, tampouco. Nas fotos que compõem o álbum, aliás, a imprecisão do registro segue como norma: há desenhos de infância, fotografias do quadrinista e de outros, mas não há texto que costure a profusão de imagens, de vários momentos da vida de Laerte, numa narrativa contínua. Elipses e lapsos são a regra nesta construção lacunar, que emula o frouxo princípio ordenador das tiras. A repulsa ao diacrônico, a uma sequência linear que possa coser a história numa estratégia narrativa mais diretamente perceptível, de fato, é

corroborada pelo próprio “Prefácio”, que, fugindo ao lugar-comum do que se esperaria de uma obra de caráter biográfico, não traz dados escritos sobre a vida do quadrinista ou mesmo uma apresentação da obra, e sim, uma tira (FIGURA 86). A ausência de prefácios, posfácios e de quaisquer dados biográficos em prosa, aliadas à disposição e construção das tiras, arruína qualquer pretensão de elaboração linear de uma história de vida de Laerte partindo deste álbum. Permanece apenas a impressão de que há um passado fugidio, quase ao alcance, mas inacessível, em sua totalidade: “[...] [A] inexistência do relato cria um paradoxo que nos detém: há ali um passado e a imagem só é capaz de nos lembrar de que ele está definitivamente esquecido. Há, portanto a presentificação de uma ausência.” (ENTLER, 2012, p. 136).

Figura 86 – Prefácio

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 5.

Fabiana Bruno (2012), ao discorrer sobre a forma como podem ser percorridas e compreendidas fotos de família, alude ao que chama de fotobiografia:

> O mundo da *foto*biografia está conectado ao universo da "fotografia de família". Compor uma *foto*biografia, portanto, significa mergulhar mais profundamente na intimidade e nos segredos dos baús, das malas, das páginas dos álbuns, dos porta-retratos, das caixinhas e gavetas, das carteiras e bolsas, em suma, dos arquivos ditos "de família". É adentrar no anonimato de uma fotografia que até então estava depositada estritamente no contexto da vida privada, repousando no ambiente das relações familiares. (BRUNO, 2012, p. 92, grifos da autora).

No artigo, a teórica estuda a forma como idosos recompõem suas narrativas familiares fotobiográficas a partir de conjuntos de fotos que, à proporção que têm seu número ou mesmo sua ordem de apresentação alterados, conduzem a diferentes versões e sequências de rememorações por parte dos participantes da pesquisa. Disto, pode-se deduzir que o significado da fotografia é sempre relacional, contextual, sempre sujeito à interpretação:

> Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista [...]. E é dessa maneira que a presença e a proliferação de todas as fotos contribuem para a erosão da própria noção de significado, para esse loteamento da verdade em verdades relativas [...]. (SONTAG, 2008, p. 122).

É também possível argumentar que em **Laertevisão** é efetuada uma montagem que sequencia tiras e outras imagens de modo a gerar verossimilhança à narrativa, associando a proximidade física da sequência de páginas com a proximidade de conteúdo, superpondo história de vida e representação ficcional nestes autobioquadrinhos:

> A montagem confere, pois, às imagens, este estatuto de enunciação que as converterá, segundo seu valor de uso, em *justas* ou *injustas*: tal como um filme de ficção [...] pode levar as imagens a um grau de intensidade capaz de fazer surgir delas uma *verdade*, também um simples telejornal pode utilizar imagens documentais até chegar a produzir uma falsificação de uma realidade histórica que, contudo, arquivam. Pode-se compreender em que momento a montagem acaba por se encontrar no centro exato da questão concreta – do uso singular e não da verdade geral – das imagens. É tão *naif* associar montagem e mentira [...] como se negar a ver a proporção constitutiva da montagem sobre o material visual que esta elabora e interpreta.[115] (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 202, grifos do autor).

A análise de Didi-Huberman é importante, ao propor evitar a projeção de juízo de valor que simplesmente subsuma a ficcionalidade inerente a todo trabalho documental à mentira. Como construção histórica, a montagem, assim como qualquer elaboração de cunho

[115] El montaje confiere, pues, a las imágenes, este estatus de enunciación que las convertirá, según su valor de uso, en *justas* o *injustas*: tal como un filme de ficción [...] puede llevar las imágenes a un grado de intensidad capaz de hacer surgir de ellas una *verdad*, también un simples telediario puede utilizar unas imágenes documentales hasta llegar a produzir una falsificación de una realidad histórica que, sin embargo, archivan. Se puede comprender em qué momento el montaje acaba por encontrarse em pleno centro de la cuestión concreta – del uso singular y no de la verdad general – de las imágenes. Es tan *naif* asimilar montaje y mentira [...] como negarse a ver la proporción constitutiva del montaje sobre el material visual que éste elabora e interpreta.

biográfico, mesclará dados e ficção, oriundos da perspectiva única daquele que costura a narrativa (SOUZA, 2011). Curiosamente, entretanto, em **Laertevisão**, não são as fotografias e outros documentos familiares os únicos elementos a dialogar com as tiras na produção deste efeito de verdade. O ambiente em que estas imagens interagem é também enriquecido por anúncios publicitários e outras imagens, veiculadas por mídia impressa, como as das Figuras 87 e 88:

Figura 87 – Anúncio de sapatos

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 27.

Figura 88 – Notícias de celebridades

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 114.

Os créditos das imagens informam que o anúncio da Figura 87 foi publicado, originalmente, na revista **O cruzeiro**, em 1966. As notícias sobre as celebridades (FIGURA 88), por sua vez, constavam numa edição da revista **Capricho** de 1974. A presença de publicidade e de notícias facilmente detectáveis por um leitor apto como produtos veiculados pela primeira vez em décadas anteriores produz uma identificação que complementa o efeito de verdade já encetado pelas fotos familiares, mas não realiza unicamente isso. Reunir fotografias, anúncios e notícias de época num álbum que se propõe a apresentar a infância em aspectos mediados pelos meios de comunicação de massa reforça a percepção do indivíduo como constituído socialmente, para além do núcleo familiar. Neste contexto, "[...] a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é publicidade do privado; o privado é consumido como tal, publicamente [...] " (BARTHES, 2009a, p. 145-146). Além disso, a tentativa de reconstruir o *zeitgeist* produz um efeito de nostalgia, no qual o "[...] sujeito nostálgico espera e crê poder recuperar o objeto perdido, se reaproximar do objeto distante. Ele está animado pelo desejo de

reverter o curso da história [...], e de retornar, sob a grande perda, da queda, de uma breve catástrofe inicial.” [116] (MOSER, 1999, p. 88).

A perda da juventude, dos referenciais primevos, retorna, portanto, como nostalgia, como desejo de recuperar o passado. A estrutura de **Laertevisão**, porém, seguindo a categorização proposta por Moser (1999), não aponta nem para uma nostalgia de primeiro nível, que envolve a fruição não reflexiva de elementos que fazem recordar certa anterioridade histórica, nem para uma nostalgia de segundo nível, fundada na crítica ao culto ao passado do primeiro nível, mas num terceiro nível:

> É no terceiro nível, finalmente, que se pode chegar ao âmago do despertar da nostalgia. É aqui que se pode observar um comportamento nostálgico, ou uma manipulação de materiais nostálgicos que, incluindo os níveis um e dois, recupera o prazer nostálgico, ao preço da provocação. Sob o aspecto da consumação dos afetos, é o comportamento mais sofisticado, pois inclui uma consciência estético-crítica do nível dois, mas com livre acesso ao primeiro nível, mediante a transgressão do cânone estético estabelecido no segundo nível. Este comportamento pressupõe, portanto, uma perfeita competência cultural e estética do nível dois, sem a qual o prazer do mau gosto exporia o sujeito às sanções impostas à fruição nostálgica do primeiro nível: exclusão, desprezo, descrédito social. Contrariamente ao segundo nível, o contato com o afeto nostálgico não é neutralizado pelo manuseio crítico e didático do material, mas reforçado por uma transgressão provocadora.[117] (MOSER, 1999, p. 93).

Exemplificando como funciona a aplicação do terceiro nível da nostalgia em **Laertevisão**, é possível analisar a Figura 89:

---

[116] [...] sujet nostalgique espère et croit pouvoir récuper l'objet perdu, se rapprocher de l'objet éloigné. Il est animé par le désir de renverser le cours de l'histoire [...] et de retourner en arrière, en deçà de la grande perte, de la Chute, bref d'une catastrophe initiale.

[117] C'est au troisième niveau, finalement qu'on touche au coeur des ruses de la nostalgie. Car c'est ici qu'on observe un comportement nostalgique, ou une manipulation de matériaux nostalgiques qui, tout en incluant les niveaux un et deux, récupère le plaisir nostalgique au prix de la provocation. De la part des consommateurs d'affects, c'est le comportement le plus sophistiqué, car il inclut une conscience esthético-critique du niveau deux, mais se donne libre accès au premier niveau moyennant la transgression du canon esthétique établi au second niveau.Ce comportement présuppose donc une parfaite compétence culturelle et esthétique du niveau deux, sans quoi le plaisir du mauvais goût exposerait le sujet aux sanctions imposées à la jouissance nostalgique de premier degré: exclusion, mépris, discrédit social. Contrairement au second niveau, le contact avec l'affect nostalgique n'est pas neutralisé par le maniement critique et didactique du matériau, mais force par une transgression provocatrice.

Figura 89 – Nostalgia de terceiro nível

Fonte: LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c, p. 99.

Aqui, signos associados a uma "arte erudita", como poesia de Olavo Bilac e obras de Botticelli, são intercalados a uma animação produzida pelos Estúdios Hanna-Barbera na década de 60, **Don Pixote**. Programas televisivos, então, são elencados no mesmo rol de produtos tidos como mais sofisticados, numa sequência que equipara a cultura de massa às artes plásticas e à literatura. O personagem Laerte não demonstra perceber solução de continuidade entre as instâncias, ou sequer percebê-las como instâncias. Neste contexto, a afetividade nostálgica de terceiro nível voltada a um desenho animado não interdita ou desautoriza a fruição de obras de Bilac ou de Botticelli, trabalhando antes com a integração dos meios.

Ao borrar a distinção entre popular e erudito, entre arte e meios de comunicação de massa, entre biografia e ficção, entre história pessoal e consumo, **Laertevisão** empreende um movimento centrífugo que permite o falar de si de modo lacunar e complexo, dialogando, por meio da intertextualidade – ou, como quer Groensteen (2010b), já que se trata de referências imagéticas, da intericonicidade (*l'intericonicité*) – com sistemas de representação diversos, das HQ aos registros pessoais e à publicidade.

A forma como este falar de si é construída nestes autobioquadrinhos faz pensar na diferença entre estes e os quadrinhos biográficos, como foram concebidos nos *underground comix*. Basicamente, o interesse inicial, como informa Mendia (2013), convergia para um processo catártico, em que aspectos da sexualidade, dúvidas pessoais, ansiedades, encontravam válvula de escape e modo de expressão. Neste período de experimentação, estas HQ adotaram uma linha confessional, seguindo uma secular tradição, inicialmente de fundo religioso, mas que, no alvorecer do século XX, foi reforçada pelo advento da psicanálise:

> Ora, a confissão é um ritual de discurso [...] que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a, intervém, para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se [...]. (FOUCAULT, 2005, p. 61).

Comparando as duas formas, à luz da descrição do ato confessional proporcionada por Foucault, o que se verifica em **Laertevisão** não é a busca pela singularidade, a ser submetida ao julgamento do leitor, mas, ao contrário, a incorporação de fatos corriqueiros à narração de uma história de vida, gerando efeito de verdade e identificação com aquele que lê. Não se trata de uma busca por absolvição ou punição, tampouco um impulso de apresentar mazelas e questões íntimas na esperança de exorcizar demônios interiores. Quando Laerte expõe, de modo fragmentário, experiências que envolvem gostos musicais e brincadeiras infantis baseadas em séries televisivas, sua história não busca convencer o leitor inequivocamente da facticidade da narrativa, mas encontrar, pelo viés nostálgico, a ressonância afetiva de vivências similares.

E é nesta busca por identificação que se compreende, de modo mais amplo, como a ideia de autobioquadrinhos ressignifica a ideia de quadrinhos biográficos, mantendo a ideia de rememoração, mas imergindo mais profundamente na subjetividade, abraçando uma temporalidade do eu em que o desenhar e o falar de si se complementam na construção de um relato que não esconde seu quê ficcional, pois que é interpretação, mas que simultaneamente reflete, para o leitor, uma verossimilhança solidamente assentada na descontínua cotidianidade, um meio sem começo ou fim facilmente determinados. De modo reconfortante, as lembranças de Laerte se tornam lembranças de todos, modos particulares de lidar com

experiências amplamente disseminadas. “Há, portanto, continuidade da forma, mas descontinuidade, fragmentação da memória.”[118] (MOSER, 2000, p. 40).

Laertevisão, por conseguinte, se apoia numa dupla inserção, em que Laerte apresenta aspectos supostamente provindos de sua vivência pessoal, porém apagando traços objetivos que, de modo geral, acompanham histórias de vida, como datas, nomes e registros biográficos precisos. O quadrinista, enquanto recorre ao fluxo de consciência que desloca tempo e espaço, constrói uma narrativa ancorada em objetos, modos de agir e vivências comuns que remetem diretamente a períodos e experiências datados, constituindo, desta maneira uma memória cultural advinda desta materialidade (CONNERTON, 2000).

Assim, os quadrinhos autobiográficos tradicionais, aos quais inicialmente se poderia associar **Laertevisão**, são submetidos a um jogo de revaloração, em que elementos como a precisão e a linearidade no falar de si são abandonados em prol do exercício do fluxo de consciência: “A anulação de valor corresponde a um esquecimento (de valor), mas postula o gesto contraditório de um esquecimento ativo, orquestrado, organizado.”[119] (MOSER, 2000, p. 35). Neste contexto, a reciclagem cultural se manifesta no contar uma história pessoal que evita sistematicamente grandes dramas ou perdas, que busca nos dias comuns a solidez que o barro comum das narrativas gráficas, baseado nos grandes picos emocionais das pequenas e grandes tragédias, relega ao desinteresse. Por este prisma, é possível revisitar o uso do biográfico numa HQ, trilhando caminhos mais ousados, sem medo de gerar lacunas, sem a necessidade de tudo explicar, falando e desenhando a si próprio num formato no qual o leitor possa se reconhecer, sem deixar de se maravilhar.

5.3 NAS CURVAS DO LABIRINTO

No ano de 2004, Edgar Franco lançou o livro **HQtrônicas**, fruto de sua dissertação de Mestrado. Nesta obra, o teórico discorre sobre a utilização de recursos digitais na elaboração de histórias em quadrinhos no mundo virtual. Pioneiro no estudo da influência destas ferramentas na elaboração de HQ no Brasil, Franco apresentou histórias em quadrinhos que exploravam possibilidades que iam desde a produção completa dos quadrinhos por meio de *softwares* específicos, dispensando papel e nanquim, até a incorporação de sons e movimentos, no limite entre HQ e animação. Neste último caso, o pensador entende que

[118] Il y a donc continuité de la forme, mais descontinuité, fragmentation de la mémoire.
[119] L’annulation de valeur correspond à un oubli (de valeur), mais il postule le geste contradictoire d’un oubli actif, orchestré, organisé.

haveria uma categoria particular na qual se enquadrariam estes produtos culturais, que denominou de HQtrônicas.

O prognóstico de **HQtrônicas**, o livro, sugeria que poderia haver um gradual aumento do uso de recursos digitais, impulsionado pelo provável incremento da utilização de suportes não físicos para as histórias em quadrinhos e pelo avanço tecnológico. No momento em que sua pesquisa era publicada, Franco partia do que considerava como primeiras manifestações do fenômeno. Reavaliando as HQtrônicas anos depois, Franco (2013) veio a estabelecer uma cronologia para estas histórias em quadrinhos, levando em conta os avanços tecnológicos e o uso que os quadrinistas vieram a dar a estas possibilidades. Segundo o teórico, com o tempo, houve certo esvaziamento desta proposta:

> A partir de 2005, muitas HQtrônicas saíram do ar, muitos artistas que criaram HQs hipermidiáticas como simples curiosidade ou experimentalismo momentâneo abandonaram a linguagem, migrando para a animação propriamente dita [...], e outros retornaram para o formato tradicional dos quadrinhos em suporte papel, mas utilizando a internet como espaço para difusão de suas obras [...]. (FRANCO, 2013, p. 24).

Talvez as HQtrônicas não tenham, ao menos ainda, se popularizado, mas isto não significa que o ambiente virtual tenha sido desprezado. Muito pelo contrário, o crescimento se dá a olhos vistos. Como observa Luna (2013), o quadrinho digital apresenta três vantagens que justificariam sua expansão: a interatividade facilitada com os leitores, potencializada pela velocidade de retorno; a viabilidade financeira, contando com o barateamento de custos em relação à impressão e a possibilidade de ganhos com *merchandising*; a visibilidade que o trabalho adquire, podendo ser apreciado até em países não lusófonos, via tradutor *online*.

No momento, o modelo que mais cresce no Brasil é a publicação em *blogs*, formato atraente para artistas que desejam expor seus trabalhos a custo reduzido na grande vitrine que é a internet, mas estas *webcomics* (nome geral para histórias em quadrinhos publicadas na internet) não necessariamente recorrem ao arsenal de ferramentas cibernéticas disponíveis, sendo corriqueira a mera digitalização de trabalhos feitos a nanquim e propostas mais tímidas no uso de recursos digitais (SANTOS; CORRÊA; TOMÉ, 2012).

Laerte pode ser compreendido como um dos quadrinistas que se vale mais discretamente das ferramentas eletrônicas. Apesar de marcar presença no ambiente digital desde o final da década de 1990, Laerte não é grande entusiasta das potencialidades destas tecnologias e basicamente produz resultados que se assemelham aos gerados no suporte papel, mesmo quando é preponderante o uso de *softwares* na produção gráfica: “[...] em muitos deles [trabalhos de Laerte] a parte desenhada em papel é só um ponto de partida para uma arte-final

em photoshop." (LAERTE, 2013a, p. 4). Sua primeira experiência em expor na internet se deu no sítio "[...] *Cyber Comix*, que reunia trabalhos de autores de destaque, como Laerte, Adão Iturrusgarai e Spacca. O site foi criado em 1997 e encerrou suas atividades em 2002." (RAMOS, 2013a, p. 84). Em 1998, o quadrinista iniciou sua carreira solo no mundo digital, que consistiu em exibir tiras já publicadas na **Folha de São Paulo**, num sítio hoje desatualizado[120], povoado por HQ de personagens do ciclo dos Piratas do Tietê, quase todos descontinuados no início deste século – com exceção de Hugo, que será estudado mais detalhadamente em outro momento.

Em novembro de 2008, Laerte deu início ao *blog* **Manual do minotauro**. Inicialmente, parecia ser intenção do quadrinista continuar explorando, como se tornou comum na imprensa (FRAISSE, 2011), formas de articulação entre os suportes papel e tela. Com efeito, em sua segunda postagem, intitulada "experiência", o quadrinista escreve: "Este blog foi criado para permitir uma visão completa da história MANUAL DO MINOTAURO, que sairá em tiras diárias na Folha de São Paulo e em alguns outros jornais. Elas serão postadas aqui à medida em que sairem [*sic*] – um dia depois." (LAERTE, 2008b, p. 1, grifo do autor). A ideia inicial, portanto, se alicerçava em dar visibilidade a um conjunto específico, já que seu foco era apenas expor, propiciando visão global, uma série de tiras a serem publicadas na **Folha de São Paulo**. Ao que tudo indica, porém, a previsão foi superada pela prática, já que, embora o último capítulo da história tenha sido postado em 2 de dezembro de 2008, no dia seguinte começou a postagem de nova série, "Eu, travesti", sem maiores esclarecimentos. As tiras também passaram, com o tempo, a se antecipar à publicação em jornal (LAERTE, 2009a) ou mesmo a escapar a este critério de seleção: "Alguém sugeriu, achei bacana: vou postar aqui outras coisas, também, além das tiras que saem na Folha. Algumas antigas, outras inéditas." (LAERTE, 2009a, p. 1).

Pelo que se percebe, das postagens em vernáculo e em histórias em quadrinhos, a seleção do material a ser exibido no *blog* está em transformação constante, apresentando trabalhos atuais e anteriores do artista. Desta maneira, como ocorre com tantos *blogs*, **Manual do minotauro** funciona, para Laerte, como um espaço no qual é possível expor inquietações, dialogar com seu público, discutir temas que interesse do quadrinista e outras questões de ordem:

[120] http://www2.uol.com.br/laerte/

> Os comentários dos leitores e as postagens de Laerte fornecem uma valiosa fonte de informações sobre o processo criativo do artista e a forma como o seu trabalho é recebido por alguns leitores. Pode-se pensar sobre o momento da criação do blog: Laerte não é muito proficiente em tecnologia ou entusiasmado pela tecnologia digital, mas ele cria um blog com a intenção de mostrar uma série específica de tiras. Por que ele não criou esse blog antes? Por que ele seguiu este caminho para criar um blog apenas para que as pessoas pudessem ler um conjunto específico de tiras? Eventualmente ele mantém um fluxo não filtrado de tiras, mas em primeiro lugar, Laerte escolhe uma determinada série, e depois outra, e outra, dando várias dicas sobre esta fase específica do seu trabalho e de sua vida.[121] (WERNECK, 2012, p. 7-8).

Assim, **Manual do minotauro** ultrapassa e expande seu propósito original, ao se transformar num espaço de discussão com leitores e tela na qual Laerte pode desenvolver experimentações formais e de conteúdo no universo das histórias em quadrinhos. Pode-se dizer que esta iniciativa se alinha à maneira como os *blogs*, em geral, se apresentam:

> Os *blogs* vêm permitir algo novo, algo que os *media* de massas não podiam dar, pelo menos com total plenitude: a possibilidade de cada um dar a sua opinião sobre um determinado assunto. Recorde-se que *blog* é uma abreviação de *weblog* que resulta das palavras inglesas *web* (rede) e *log* (diário de bordo onde os navegadores registavam os pormenores das viagens realizadas). Na realidade os *blogs* podem ser considerados autênticos diários, mas em formato electrónico. (RODRIGUES, 2006, p. 21).

Pensando mais especificamente nas relações entre HQ e internet, porém, verifica-se, como observam Fenty, Houp e Taylor (2005), que muitas *webcomics* – como as obras de Laerte postadas no **Manual do minotauro** – apresentam pontos de contato com os *underground comix*, a saber: uso de meios de distribuição mais baratos (via internet), alternativos a um parque gráfico industrial do *mainstream*, por exemplo; possibilidade de experimentações formais mais ousadas; conteúdo com menores restrições a temas polêmicos, como o sexo; os quadrinistas que geram as *webcomics*, como os que geravam os *underground comix*, não contavam, para a empreitada, com grande suporte financeiro[122]; do mesmo modo

[121]The readers' comments and Laerte's posts offer an invaluable source of information about the artist's creative process, and the way his work is received by some readers. One can wonder about the timing of the establishment of the blog: Laerte himself is not very tech-savvy or enthusiastic about digital technology, but he creates a blog with the intent to show a specific series of strips. Why didn't he create this blog before? Why did he go all the way to create a blog just so people could read one specific set of strips? Eventually he keeps an unfiltered stream of strips, but at first, Laerte chooses a certain series, and then another, and another, giving out several hints about this specific phase of his work, and his life.

[122] O artigo, de 2005, não previa formas de entrada de receita que surgiriam nos anos posteriores para os quadrinistas que exibem suas obras na internet, como a possibilidade de publicação impressa das HQ apresentadas *online*, criação de marca e linha de produtos baseados nos personagens, licenciamento de personagens para *marketing*, venda de espaço no *blog* para fins publicitários e outros. Isto, porém, aproxima ainda mais as *webcomics* dos *underground comix*, pois estes também vieram, com o tempo, a se tornar rentáveis para os artistas, ainda que este propósito não figurasse na motivação inicial declarada.

que os *underground comix* davam importância ao sexo e às drogas, certas *webcomics* "[...] focam em áreas de subculturas, como videogames, role-playing games, programação de computadores e outras formas de 'cultura geek."[123] (FENTY; HOUP; TAYLOR, 2005, p. 3). Com relação a este último item, Laerte, como se verá, não desenvolve um trabalho particularmente pujante no que toca ao aprofundamento na questão tecnológica, mas encontrou uma pauta a explorar na discussão de gêneros. Inicialmente, porém, serão analisadas tiras nas quais a experimentação, formal e de conteúdo, segue por outros caminhos.

5.3.1 Muitos fios e uma Ariadne em processo

Figura 90 – Gatos

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 18 jul. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/5h5qEu>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Na tira da Figura 90, o recordatório possui tom mais reflexivo do que propriamente o de uma história com início, meio e fim. O texto gráfico remete à suposta individualidade felina, enquanto o texto icônico joga com os muitos fenótipos dos gatos, todos olhando fixamente para algo fora do quadrinho (o leitor, numa abordagem metalinguística), numa expressão característica destes animais (ROUSSELET-BLANC, 2010) e que parece corroborar o que diz o recordatório. A diversidade de raças sugere a universalidade do comportamento, produzindo assim a dicotomia entre a individualidade dos seres e a comunidade de seus hábitos: a singularidade dos "Eus" gatos se inscreve no ato coletivo de olhar fixamente que partilham. O olhar dos felídeos e a relação de complementaridade entre escrita e imagem poderiam ser interpretados como partes da intriga; porém, se o tratamento do conflito dramático parece ser o específico da narrativa, ela não detém a exclusividade de sua

[123] [...] focus on subculture areas, like hardcore video gamming, role-playing games, computer programming, and other forms of "geek culture."

manipulação (FRANCO JR., 2009), e a dificuldade de identificar os momentos da história põe em xeque sua classificação como uma narrativa.

A leitura desta HQ se solidariza com outras elucubradas nesta tese, que identificaram questionamentos empreendidos por Laerte em **Laertevisão**, ao remover a tira de sua histórica zona de conforto. A desvinculação do humor está presente, mas a estrutura que desafia a construção narrativa básica evita a insinuação de um desfecho. Santos, Padovani e Costa (2010), discutindo cronologicamente a obra de Laerte, entendem certas tiras atuais como "conceituais", "filosóficas"; em outra abordagem, as produções de **Manual do minotauro** também são descritas como quadrinho-poesia (LIMA NETO; OLIVEIRA, S., 2013). Por sua vez, Ramos (2010b), numa investigação focada neste momento produtivo do quadrinista, elabora que esta seria a base de um novo gênero, que chamou de tiras livres, ainda em processo de consolidação, nas quais "[...] a inovação feriu o pacto implícito estabelecido entre autor e leitor. Este passou a não encontrar nos textos diários as piadas que costumava ler habitualmente." (RAMOS, 2010b, p. 4). Além disso, um aspecto distintivo seria a ausência de uma estratégia narrativa claramente delineada, de um fio condutor que orientasse o leitor da tira para um final cômico – ou, ao menos, definido:

> O diferencial dessas tiras é que elas se pautam numa liberdade temática, na ausência do humor e em tentativas nítidas de experimentação gráfica. Por isso, distinguem-se dos demais e se consolidaram num gênero novo, autônomo, peculiar da produção nacional de histórias em quadrinhos. Por se centrar na liberdade de produção, propusemos [...] que o termo tira livre fosse apropriado para se referir ao novo gênero. (RAMOS, 2011, p. 96, grifo do autor).

Vale dizer que, em se tratando de histórias em quadrinhos mais longas, *não reconhecidas como tiras*, Edgar Franco e colaboradores (2012, p. 64) relatam a existência de produções que "[...] exigem uma leitura diferente da convencional [...] [e inovam] na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos.". Segundo os pesquisadores, tais HQ já estariam sendo produzidas no final da década de 80 do século passado e nelas "[...] é possível falar numa co-autoria [*sic*] do leitor naquilo que diz respeito à construção de sentido [...]" (FRANCO et al., 2012, p. 65). Conceituando estes quadrinhos, o texto elabora que

> [...] histórias em quadrinhos poético-filosóficas, ou poéticas (fantásticas) filosóficas são aquelas que apresentam, de maneira explícita em sua arte, a intenção de que seja feita uma reflexão poética, enquanto aberta criativamente ao contínuo movimento da vida, e filosófica, enquanto provocação a um pensar aprofundado sobre a condição humana. (FRANCO et al, 2012, p. 63).

Voltando à tira da Figura 90, ora sob análise, em que pese a polissemia inerente a todo texto, o grau de indeterminação é significativamente maior do que aquele visível na conformação mais comum da tira cômica narrativa, em que se pode distinguir uma sequência reconhecível cuja linha de chegada é a produção do risível. Neste contexto, a leitura desenvolvida nesta tese desta tira que apresenta gatos olhando fixamente não adere com tanta força ao objeto; em se tratando de uma HQ na qual a participação do leitor na construção do sentido é tão mais intensa, a exigência cartesiana da *una* resposta cede ainda mais terreno à cautelosa sugestão de *uma* interpretação.

Ainda na seara das experimentações de conteúdo da tira livre, um segundo exemplo pode ser visto na Figura 91:

Figura 91 – Pernas

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 11 jul. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/MFXEXj>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Na primeira vinheta (FIGURA 91), vê-se um par de pernas sobre a areia, implicitamente informando que há uma pessoa de pé. Em seguida, nos dois outros quadros, o movimento da água, em direção à areia, avançando e se retraindo, leva o leitor a inferir que se trata de uma praia, pois um curso de água doce ou um lago não produziriam este vaivém. Na última vinheta, a surpresa: quando o foco da "câmera" recua, é revelado que nada há além de pernas e pés. A que conclusões se pode chegar? Que as pernas sempre foram as únicas partes humanas e o desfecho é apenas o inusitado de mostrar isto ao leitor apenas com a diminuição do *zoom*? Que o objetivo é chocar com a perspectiva da mutilação? Que, embora apenas pés e tornozelos tenham sido molhados, as gotas que escorrem pelos joelhos indicam que parte (ou até todo o resto do corpo) derreteu ou se dissolveu? É difícil aspirar, na interpretação desta tira, a algo mais do que formular hipóteses. Talvez mais adequado fosse considerar a HQ como uma metáfora visual de sentido cambiante.

Há uma diferença, porém, entre a tira da Figura 90 e a tira da Figura 91, e cumpre assinalá-la. Enquanto a primeira foge ao modelo narrativo convencional, a segunda apresenta,

claramente, uma estrutura com começo, meio e fim, o movimento das águas servindo como marcador temporal. Tecnicamente, há um final para a tira "Pernas", mas ele simplesmente não fornece ao leitor um sentido inequívoco para esta narrativa, e tampouco produz efeito cômico.

O que se depreende, portanto, é que a tira livre se aproxima muito mais de uma estrutura mais aberta do que de mera abstração ou *nonsense*. Ao compartir com o leitor a responsabilidade de decidir o que significa cada obra, ou mesmo se deve significar algo além de estímulo sensorial, Laerte destaca no produto massivo o componente singular, à proporção que atrela mais fortemente o sentido à percepção individual. Desta forma, tiras livres seriam "[...] produções que usam o formato da tira para produzir experiências gráficas, narrativas ou não, com final aberto ou não, sem compor uma história seriada ou cômica." (RAMOS, 2013b, p. 1287).

Manual do minotauro, vale dizer, não apresenta apenas HQ que desestabilizam a economia que rege os conteúdos tradicionais das tiras, mas também é um espaço para experimentações formais, tais quais a exibida na Figura 92:

Figura 92 – Espaço e cor

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 2 dez. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/iNTmGm>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Na tira livre da Figura 92, um homem manobra um carro, girando-o em 180 graus. Enquanto isso, recordatórios contam a história de alguém que teve sua família e lar destroçados, na infância, por "uma milícia de relativistas culturais ateus". O imagético e o linguístico podem ou não estar relacionados nesta construção de sentido aberto: como ocorre com a Figura 91, só é possível especular. Teria o homem manobrado o carro em indignação a uma pergunta que teria sido formulada antes do tempo da tira? Seria o narrador personagem diferente do motorista, a ele se dirigindo? Ou, na proposta de estratégia narrativa mais frouxa da tira livre, seria a imagem apenas experimentação estética, funcionando numa lógica paralela à evolução da narrativa linguística?

Embora não seja possível ser taxativo na escolha por uma das hipóteses formuladas – ou por quaisquer outras que venham a sê-lo – alguns pontos chamam a atenção. O primeiro é a descrição hiperbólica da "dizimação da família" do narrador. A "milícia de relativistas culturais ateus" parece ser um oximoro, já que milícia remonta a um grupo de indivíduos dedicado a impor seu poder por meio de atitudes violentas não sancionadas pelas autoridades, enquanto que relativismo cultural, por definição, é uma tentativa de compreensão da diferença em seus próprios termos: "O relativismo cultural desenvolveu-se na antropologia social como um meio de enfatizar tanto a dificuldade de se fazer comparações entre culturas quanto a ausência de quaisquer critérios independentes para se formar juízos sobre os méritos relativos de diferentes tradições sociais." (OUTHWAITE; BOTTOMORE, 1996, p. 25).

Após a descrição contraditória dos algozes de sua família, o narrador afirma: "Destruíram o jardim, fuzilaram o rotweiller, jogaram meus pais no calabouço.". Este trecho parece dialogar com o poema "No caminho, com Maiakóvski", de Eduardo Alves da Costa. Onde o poema denuncia a opressão, porém, o texto de Laerte parece operar com mordacidade, com a ideia contraditória de uma milícia de praticantes do relativismo cultural.

> [...]
> Tu sabes,
> conheces melhor do que eu
> a velha história.
> Na primeira noite eles se aproximam
> e roubam uma flor
> do nosso jardim.
> E não dizemos nada.
> Na segunda noite,
> já não se escondem:
> pisam as flores,
> matam nosso cão,
> e não dizemos nada.
> Até que um dia,
> o mais frágil deles
> entra sozinho em nossa casa,
> rouba-nos a luz, e,
> conhecendo nosso medo,
> arranca-nos a voz da garganta.
> E já não podemos dizer nada.
> [...]. (COSTA, 2003, p. 47).

O último recordatório surge na forma interrogativa: "Isto responde à sua pergunta?". Deste modo, surge um questionamento em resposta a outro, que teria sido feito longe dos olhos do leitor. Se considerada a hipótese da inter-relação entre imagem e texto linguístico, o carro funcionaria como metáfora visual, corroborando a agressividade da última fala do narrador com o "dar as costas" do motorista.

Nesta tira, talvez até mais do que o texto linguístico, porém, chama a atenção a forma como as imagens foram construídas e o uso criativo das cores: as vinhetas, em lugar dos formatos tradicionais, mormente quadrados ou retangulares, são definidas por espaços geométricos cromados amarelos; um retângulo cinza representa a sombra do veículo; outro retângulo azul, que ultrapassa os contornos do automóvel, informa sua cor; uma figura deformada, quase um círculo, dá a coloração da roupa do condutor, verde; uma mancha laranja define o tom da pele do homem; de forma curiosa, inusitada, as formas geométricas se movem, acompanhando a manobra do carro; as vinhetas se sobrepõem no topo, alterando a tonalidade no espaço da intersecção; os recordatórios ultrapassam o espaço do quadrinho. A proposta formal nesta tira livre é jogar não só com o conteúdo, mas com a forma.

Tecidas estas considerações sobre forma e conteúdo em tiras livres no **Manual do minotauro**, abre-se espaço para o início da discussão sobre reciclagem cultural nestas obras. O primeiro ponto a apresentar, porém, visa esclarecer se o objeto obedece os requisitos necessários a se qualificar. Ora, como discutido no segundo capítulo, segundo Zilá Bernd (2009), quatro requisitos são necessários para a aplicação do conceito de reciclagem cultural. Três deles, a saber, a mundialização e a reprodução de caráter industrial e que se vale de meios tecnológicos, são satisfeitos pela própria veiculação em rede, vez que os quadrinhos, em ambiente tecnológico virtual, possuem alcance global. O último, não obstante demanda um pouco mais de reflexão.

A comodificação requer que o objeto cultural adentre o mercado e que o possua valor comercial. A maior parte das tiras do **Manual do minotauro**, foi publicada na **Folha de São Paulo** ou de outras maneiras e isto garantiria que, em sua primeira versão, lhes foi atribuído valor econômico. Há, entretanto, tiras gestadas exclusivamente para o *blog* e o acesso a este espaço é gratuito. Além disso, as HQ publicadas em jornais e revistas foram retiradas do contexto editorial que lhes conferia valor financeiro e rearranjadas por Laerte de nova maneira, seja propiciando visão de conjunto, seja dialogando com outros produtos engendrados pelo quadrinista em épocas anteriores. Embora individualmente as tiras selecionadas para este capítulo sejam idênticas às encontradas nos veículos para os quais foram produzidas, o rearranjo que sofreram as transforma quando vistas no **Manual do minotauro**.

Felizmente, não se trata de dificuldade intransponível. O novo conjunto também serve a um propósito econômico. No canto superior direito do *blog* há um *banner* (FIGURA 93) que, quando clicado, remete o leitor à Narval Comix (novamente a influência *underground*), empresa criada por Laerte e seu filho, o também quadrinista Rafael Coutinho. A iniciativa

visa facultar a publicação de quadrinhos autorais e vender HQ, produtos associados e outras formas de artes visuais e decorativas. Assim, **Manual do minotauro** funciona como fórum para Laerte e seus leitores, como vitrine para o trabalho de Laerte e também como divulgação e chamariz para um empreendimento mercantil do quadrinista, encaixando-se na exigência de valor de mercado preconizada pela comodificação[124].

Figura 93 – Narval Comix

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. Disponível em: <http://goo.gl/1ftr8K>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Mas estar habilitado para não é o mesmo que ocupar a posição, e é preciso verificar se, nas tiras do **Manual do minotauro** selecionadas, a reciclagem cultural pode ser aferida. Com relação ao conteúdo, a resposta é positiva, se levada em conta a discussão encetada na análise de **Laertevisão**. Deveras, a quebra da lógica do riso como necessário à construção da tira que não se enquadrasse na temática da aventura (RAMOS, 2009b) já configuraria a reciclagem, mas as tiras livres vão além, questionando a própria necessidade de predeterminação de sentido na estratégia narrativa. Uma tira livre potencializa a participação do leitor,

[124] A argumentação aqui desenvolvida pode ser transportada, analogamente, a tiras extraídas do *blog* **Muriel total**, que serão analisadas posteriormente.

estimulando-o a contribuir com o processo mais ativamente, numa espécie de coautoria do argumento da HQ. Desta forma, mesmo o produto final ainda sendo reconhecido como tira, sua configuração básica é transformada, o que torna a ideia do que seria este gênero novamente fluida e sujeita a influxos criativos que intensifiquem ainda mais as mudanças. Como as alterações não implicam em um "ponto zero" de apagamento total da identidade prévia, é visível que:

> Este ponto zero nunca é alcançado em processos de reciclagem cultural, nos quais permanece sempre um traço de memória inscrito no aspecto material dos objetos reciclados. Este traço de memória pode ser reativado para que a natureza histórica do processo, uma vez mais, se torne aparente.[125] (MOSER, 2007, p. 9).

Há mais do que propostas de conteúdo no **Manual do minotauro**, porém. O aspecto formal também merece investigação. Como visto na Figura 92, Laerte traz usos inusitados de cor e organização do espaço que diferenciam suas HQ das corriqueiramente encontradas no mercado. Estas experimentações resgatam um tópico interessante sobre a constituição das tiras e da reciclagem cultural que podem ser melhor compreendidos num breve relato de alguns aspectos concernentes a como o gênero evoluiu.

A criação e disseminação das tiras está inextricavelmente ligada a sua publicação nos jornais estadunidenses, como visto no capítulo 1. De fato, suas dimensões foram paulatinamente definidas a partir do espaço disponível nos veículos de imprensa e para a maximização dos lucros: "A padronização facilitava a venda das histórias. As empresas especializadas – os *syndicates* – poderiam oferecer um mesmo produto a vários jornais, prática que teve início nos primeiros anos do século XX, nos Estados Unidos." (RAMOS, 2011, p. 91).

Mas não foi sempre assim. Um incipiente modo de expressão necessita de leitores aptos, capazes de captar a informação e decodificá-la, e cativar a recepção requer tempo e persistência. Quando as tiras começaram a se popularizar, por exemplo, não havia padrões amplamente reconhecidos e aceitos para a sequência de leitura, e as vinhetas eram numeradas, para indicar que o olho deveria se mover da esquerda para a direita e de cima para baixo para acompanhar a história. Este artifício foi utilizado por algumas décadas, até que os leitores tivessem dominado a *expertise* na leitura de HQ:

---

[125] This zero point is never reached in processes of cultural recycling where there always remains a memory trace inscribed into the material aspect of the recycled objects. This memory trace can be reactivated so that the historical nature of the process once again becomes apparent.

> Com a padronização dos formatos para histórias em quadrinhos em jornais e a codificação de suas convenções de leitura, na década de 1910 a maioria das tiras de jornal na América não utilizavam números em suas vinhetas; nos anos de 1930 tais números haviam desaparecido quase inteiramente [...].[126] (WITEK, 2009, p. 151).

Neste momento crítico do alvorecer do século passado, havia limitação de conteúdo para as tiras, que deveriam se adequar à política editorial do jornal em que se inscreviam. Tais restrições, não obstante, não se estendiam às opções formais dos quadrinistas primevos: "Se a liberdade para expressar ideias estava restrita, o oposto era verdade quando o assunto era estilo e técnica. Cada um dos cartunistas era livre para preencher o espaço reservado na página (frequentemente a página inteira) por quaisquer meios gráficos à sua disposição."[127] (CANEMAKER, 2005, p. 73).

Portanto, o que se verifica é que se hoje o tamanho e a disposição interna dos elementos que compõem uma tira obedece, na maioria dos casos, a convenções de composição, isso não significa que esta organização seja atemporal, a-histórica. Ao questionar o modelo formal, Laerte retoma a discussão do ponto em que foi interrompida há cem anos, demonstrando que "[...] o artista pode, por sua vez, de modo crítico, recuperar os objetos postos em circulação retornando-os à sua opacidade original."[128] (LAROSE, 2004, p. 225). Destarte, para que os experimentos formais possam ser melhor compreendidos em seu aspecto de reciclagem, há que ressaltar que a estrutura canônica da tira de jornal tradicional é evocada na leitura da tira livre, o corriqueiro comparecendo de imediato como o referencial a partir do qual se avalia o diferente, de modo que perdura o traço original do produto, porém contando com o esquecimento ativo (MOSER, 2000) que permite a inovação, que parcialmente anula as regras preestabelecidas para a elaboração de uma tira . "Pode-se mesmo estabelecer uma regra geral: quanto mais a identidade original do material é esquecida no processo, mais o material estará disponível para uma reinserção bem-sucedida no novo sistema." (MOSER, 2009, p. 19).

---

[126] With the standardization of formats for newspaper comics and the codification of their reading conventions, by the 1910s the majority of newspaper strips in America no longer used numbers for their panels; by the 1930s such numbers had disappeared nearly entirely [...].

[127] If the freedom to express ideas was restricted, the opposite was true when it came to style and technique. Each of the cartoonists was free to fill the allotted space on the page (often the entire page) with any graphic means at his disposal.

[128] [...] l'artist peut à son tour, de façon critique, récuperér les objects mis en circulation pour les recycler en les rendant à leur opacité de principe.

Figura 94 – O minotauro

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 7 fev. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/hUOuPd>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Outro exemplo de experiência formal é apresentado na Figura 94. Protagonizada pelo minotauro que dá nome ao *blog*, a tira trabalha evidenciando construção de figura e fundo: "A área que tem a função de FUNDO não só parece recuar em nossa percepção, como também recebe menos atenção; nessa relação de FIGURA-FUNDO – que pode modificar-se a todo instante – atenção maior é sempre concentrada na FIGURA." (OSTROWER, 1983, p. 55, grifos da autora). Aqui, a figura é representada pelo minotauro sentado numa elevação, enquanto que o fundo traz os antecedentes desta situação, com a caminhada do personagem através de um labirinto.

É interessante como Laerte trabalha a separação entre os momentos da ação de fundo não como vinhetas convencionais, mas dividindo as mesmas curvas do labirinto, num embaralhamento de tempo e espaço. Neste exercício gráfico, as paredes da estrutura funcionam como requadros.

Pensando agora na narrativa, vê-se o minotauro adentrar o labirinto. Contrariando a visão mitológica grega clássica, ele não habita o centro desta construção, e sim entra e sai livremente. Uma vez lá dentro, encontra um esqueleto que, atrás de uma parede, parece estar em tocaia; contudo, se, no mito grego, o minotauro era uma fera que significava a aniquilação para todos que penetrassem seu lar, nesta tira quem ocupa o centro do labirinto é um esqueleto, imageticamente associado a outro mito, a personificação da Morte. Este, contudo, parece estar ligado à vida, pois toca violino e festeja com o personagem principal. O encontro pode ser interpretado como de caráter iniciático, pois antecede a saída do labirinto – a Morte, nesta alegoria, sendo entendida não como o fim da existência, mas como uma transformação do ser, recebida com alegria. Findo o processo e fora do labirinto, o minotauro se dirige a uma elevação, na qual se senta, saindo do fundo para a figura.

Nesta interpretação da tira livre, a sequência narrativa exige do leitor que altere ligeiramente o movimento do olhar, seguindo até o fim o fundo da tira e retornando para a

conclusão com a figura ao centro, projetada contra os muros do labirinto, que a enquadram. Se for tomado como dado a fase pessoal da vida de Laerte, porém, é possível aprofundar a leitura. O minotauro desenhado pelo quadrinista tem expressão pacífica e se veste com trajes associados ao universo masculino e poderia ser tomado como indubitavelmente deste gênero, não fosse um pequeno detalhe em sua caracterização: ele só possui um chifre. A imagem permite descartar, com razoável dose de certeza, defeito congênito ou simples efeito estético, já que a existência fantasma do corno é marcada por uma cicatriz. Este minotauro foi parcialmente amochado pela retirada do chifre, símbolo de virilidade. Quando se adota esta leitura, o labirinto passa a ser o tortuoso caminho de descoberta e aceitação do próprio gênero, correlato ao processo pessoal de questionamento de Laerte na atualidade, e a Morte festiva passa a ser vista como o ritual que conduz a esta percepção. O minotauro, ao manter um dos cornos, não se adequa à dualidade masculino-feminino preconizada pela heteronormatividade e se recolhe à reflexão sobre sua condição no topo de um outeiro, longe do labirinto aprisionador. O personagem agora se encontra parcialmente colorido por uma tonalidade rosada, pouco mais clara do que a do morro em que se senta, cor esta associada a movimentos sociais de defesa dos direitos de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBTTT). O fato de a tira se encerrar com o minotauro em estado de reflexão insinua que a ênfase da tira está no caráter processual e inacabado da transformação.

Aproveitando a deixa, a militância de Laerte pela discussão dos gêneros e como isto afeta sua produção é o tópico da próxima seção.

5.4 HISTÓRIA EM QUADRINHOS, GÊNERO E TRAVESTILIDADE: MOVIMENTOS DE UM QUADRINISTA EM TRÂNSITO

A entrevista concedida à revista **Bravo!** (LAERTE, 2010d) desencadeou um intenso assédio a Laerte, por parte da imprensa. O número de diálogos com o quadrinista disponíveis pode mesmo ser definido como antes e depois deste momento, tal o volume do material gerado. No momento inaugural de exposição pública, 2010, Laerte detalhava ao periódico suas motivações para o modo não convencional de trajar-se:

> Recorrendo à pratica, não planejo mudar de gênero definitivamente nem colocar em xeque a minha bissexualidade. O *crossdressing*, no meu caso, se refere menos à atividade sexual e mais à transposição de limites. É uma necessidade imperiosa de perscrutar e vivenciar os códigos femininos. (LAERTE,2010d, p. 80).

Neste momento inicial do processo, em que Laerte se identificava como *crossdresser*, havia buscado apoio no Brazilian Crossdresser Club (BCC). A entidade foi fundada em 1997, inspirada por similar existente nos EUA: "Começou como uma espécie de fórum, com recursos embrionários da internet, em que homens que gostavam de se vestir de mulher compartilhavam experiências. Em pouco tempo, se revelou como um catalisador de algo que estava disperso e era invisível." (SILVA, Fernando, 2013, p. 2). A filiação não durou muito; Laerte mostrava, ao ser questionado, certas insatisfações, como a discordância do lema do clube, "Existimos pelo prazer de ser mulher" (FINOTTI, 2010) e logo, ele, "[...] que no grupo era conhecido como Sônia – foi se distanciando da associação à medida que começou a dispensar a clandestinidade e se sentir mais confortável em se travestir com roupas e acessórios femininos." (ASSIS, 2013, p. 4). Entendendo que a identidade *crossdresser* não atendia a seus anseios, Laerte, após se desligar do BCC, se tornou cofundador da "[...] Abrat, Associação Brasileira de Transgêner@s – assim mesmo, com @. A ONG foi criada no final de 2011 e desde o início é dirigida por Laerte, e Márcia, junto com mais duas trans da capital paranaense, Letícia e Maite Schneider." (SILVA, Fernando, 2013, p. 4).

Não por acaso, dos membros fundadores da Abrat, somente Laerte manteve seu nome de registro civil. A postura pode ser compreendida como incrustrada em uma proposta mais ampla, da qual o abandono do BCC e da denominação *crossdresser* fazem parte. Em entrevista à revista **Brasileiros**, em junho de 2011 – antes da criação da Abrat, portanto – ele já declarava: "Eu sou uma travesti, tá?" (LAERTE, 2011a, p. 4). Neste momento, uma comparação entre os termos *crossdresser* e travesti se faz pertinente.

Autor de uma pesquisa etnográfica realizada com um grupo de travestis no Rio de Janeiro entre 2004 e 2005, Leandro de Oliveira apresenta um conceito de *crossdresser* elaborado a partir do próprio trabalho de campo:

> A categoria *cross-dressing* não emerge do discurso dos frequentadores, mas consiste em ferramenta analítica que busca circunscrever o uso de vestimentas femininas por homens que aparentemente não utilizam hormônios e próteses de silicone para modelação de seus corpos, como as travestis. Os *cross-dressers* com que conversei no decorrer da pesquisa tendem a se identificar como gays ou bichas-*boy*[129], de acordo com o contexto. Nessas redes sociais, o *cross-dressing* está diretamente associado a uma determinada forma de exercício da homossexualidade e a certas estratégias de obtenção de parceiros sexuais. (OLIVEIRA, Leandro, 2010, p. 255).

[129] De acordo com os informantes da pesquisa, "[...] bicha-*boy* é uma bicha que não virou travesti." (OLIVEIRA, Leandro, 2010, p. 241).

Na perspectiva dos frequentadores do ambiente em que se desenrolou a pesquisa, por conseguinte, há uma diferença clara entre *crossdressers* e travestis, de caráter comportamental. É interessante notar que a referência não surgiu espontaneamente, mas sob provocação do pesquisador, o que sugere também uma distância social entre os indivíduos de cada categoria. O entendimento de Laerte, conquanto não contradiga a pesquisa de Leandro de Oliveira, é significativamente mais incisivo. A citação mais longa a seguir, oriunda de 2012, advém de um depoimento de Laerte e mostra o delineamento de sua trajetória intergenérica:

> Detono o conceito crossdressing. É um termo que nasceu nos Estados Unidos para grupos de homens heterossexuais transgêneros. A transgeneralidade é um termo guarda-chuva, define pessoas que manifestam conflito de gênero ou identidade sexual e as separa das travestis. Ou seja, os caras mantiveram o estigma sobre a homossexualidade e criaram os clubes de crossdressing.
>
> A palavra migrou para o Brasil. Perdeu muito do sentido sexista e ganhou um conteúdo classista, típico da nossa cultura. Quem se diz crossdresser quer manter um status de normalidade, não quer ser visto como travesti, homossexual. Aí, parece um hobby, do tipo 'faço escalada e crossdressing'. Isso não me serve porque esse é o modo como me visto normalmente, não é mais algo que eu pratique, é o meu modo de expressão. Não tenho mais roupas masculinas.
>
> Se você digitar CD ou crossdressing, no Google, vai achar sites de pessoas que fazem programa, implantes e modificações corporais. Se aprofundar o conhecimento sobre as travestis, vai saber que muitas não alteram o corpo, não fazem programa, ou não gostariam de estar fazendo. São contingências sociais que precisam ser reconhecidas. Não podemos fazer das palavras trincheiras ou usá-las para isolar determinados grupos.
>
> Meu objetivo é uma situação na qual não existam separações. Essa vivência me leva a pensar e descobrir a dimensão do gênero. Por que as condições biológicas determinaram um edifício cultural tão absolutamente sólido e muros intransponíveis?
>
> Gênero é uma construção social que faz parte da cultura e não da biologia. As possibilidades são inúmeras. Que tipo de futuro aguarda o ser humano em relação a esses costumes? Vamos continuar chamando determinadas coisas de femininas e masculinas? (LAERTE, 2012b, p. 32).

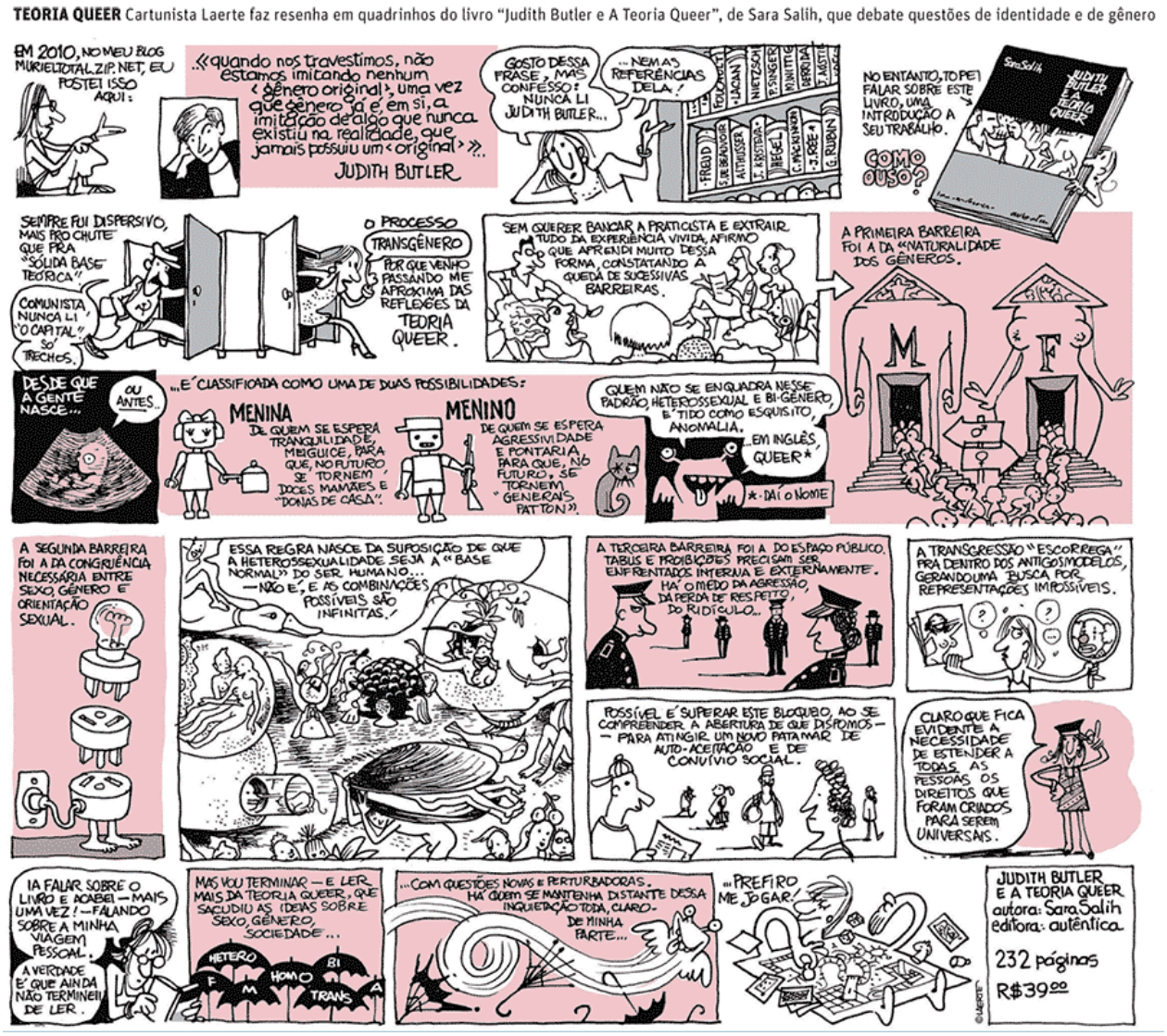
Quando Laerte decide abandonar a identidade de gênero *crossdresser* em prol da travestilidade (SILVA, Fernando, 2013), não se trata de "ninharia semântica" – para utilizar a expressão cunhada por Hall (2003) – mas de uma ressignificação do termo. O modo dubitativo com o qual o quadrinista apresenta suas inquietações e a ressemantização de certos termos, na tentativa de revalorar positivamente o que é insultuoso, são pistas da existência de um suporte acadêmico para o posicionamento de Laerte. Com efeito, há diálogo entre as posições defendidas por ele e princípios preconizados pela teórica Judith Butler:

> Na verdade, eu diria que é precisamente a *expropriabilidade* do discurso dominante, "autorizado", que constitui um espaço potencial para sua ressignificação subversiva. O que acontece, por exemplo, quando aqueles que tiveram negado o poder social para reivindicar "liberdade" ou "democracia" apropriam-se desses termos do discurso dominante e retrabalham ou ressignificam esses termos altamente catexizados para inspirar um movimento político?[130] (BUTLER, 1997a, p. 157-158, grifo da autora).

O alinhamento entre a atual militância de Laerte e o trabalho de Butler não escapou à **Folha de São Paulo**, que estampou, no dia 5 de janeiro de 2013: "O cartunista Laerte Coutinho [...] foi convidado pela [Folha] 'Ilustrada' para fazer uma resenha de 'Judith Butler e a teoria queer', de Sarah Salih" (LAERTE..., 2013, p. 1). A proposta teve como fruto uma história em quadrinhos, reproduzida abaixo (FIGURA 95):

[130] Indeed, I would argue that is precisely the *expropriability* of the dominant, "authorized" discourse that constitutes one potencial site of its subversive resignification. What happens, for instance, when those who have been denied the social power to claim "freedom" or "democracy" appropriate those terms from the dominant discourse and rework or resignify those highly cathected terms to rally a political movement?

Figura 95 – Judith Butler e a teoria queer



Fonte: LAERTE faz resenha em quadrinhos de livro sobre questões de gênero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 jan. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/NiFucL>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Na HQ, rica em metáforas visuais, o personagem Laerte imbrica sua trajetória existencial recente à resenha da obra de Sara Salih. O primeiro ponto a destacar, não é demais lembrar, é o risco de sobrepor o teor biográfico da obra à vida pessoal do quadrinista, o que não seria pertinente, mesmo havendo sobreposições de nomes e situações, e veemência por parte do eu do enunciado (SOUZA, 2011). Apesar disso, os dados suportam a comparação, no quinto quadrinho, entre a militância de Laerte à época de sua filiação ao PCB e a atual fase, de discussão dos gêneros. A comparação emerge em entrevista concedida pelo quadrinista:

> Quando fui comunista, tive uma experiência de militar mesmo, de ir a reuniões, de fazer projetos em função de algum substrato ideológico. Eu tenho minhas inclinações pelo socialismo, mas a transgeneridade veio para mim de uma forma tão íntima, tão forte, que eu vi que tinha mudado. (LAERTE, 2012a, p. 21).

Portanto, ao menos parte da explicação para o comportamento atual de Laerte, para seu ativismo na questão da transgeneridade, repousa, aparentemente, no sentimento visceral de ter encontrado uma causa com a qual se identificar. A comparação com a militância comunista dá o tom de politização da proposta que defende no presente, que perpassa a fundação da Abrat, a bandeira levantada com os quadrinhos e sua própria projeção e discussões que levanta enquanto figura pública.

Seguindo esta linha de argumentação, vê-se, numa metáfora visual, ainda na vinheta citada, que o quadrinista mostra o personagem Laerte entrando num armário, de bigode, vestindo uma camisa com o símbolo socialista da foice e do martelo e outros trajes associados ao vestuário masculino; ao sair do outro lado, todavia, está de cabelos longos, vestido e sapato alto. É possível cotejar a atuação no PCB, nos anos de chumbo da ditadura, em que o Partido estava proscrito, como algo oculto, resguardado, enquanto que a discussão de gênero, de modo oposto, é pública. Num nível pessoal, considerando que Laerte admite sempre ter tido relações sexuais "clandestinas" com homens e que isso o torturou por décadas (LAERTE, 2011a), a imagem pode ter outra simbologia.

A ideia de "sair do armário", hoje lugar-comum no jargão do autodeclarar-se homossexual é ato mais complexo do que sugere a simplificação do senso comum, como sinaliza Sedgwick (2007, p. 39): "Viver no armário, e então sair dele, nunca são questões puramente herméticas. As geografias pessoais e políticas são, antes, as mais imponderáveis e convulsivas do segredo aberto.". Neste sentido, ainda segundo esta teórica, não há apenas um armário, mas vários, representados pelas várias interações que conectam o indivíduo ao mundo:

> Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não. É igualmente difícil adivinhar, no caso de cada interlocutor, se, sabendo, considerariam a informação importante. (SEDGWICK, 2007, p. 22).

Ao se revelar publicamente à imprensa, Laerte rompeu com a descontinuidade dos armários múltiplos e os abriu simultaneamente. Ao conceder entrevistas aos mais variados veículos de comunicação, tornou-se argumento para o debate. Ao abdicar de trajes associados ao gênero masculino em quaisquer ambientes, abriu mão, também, do anonimato. Hoje,

quando é entrevistado, muitas vezes a profissão, que o tornou célebre, nem mesmo é mencionada; a ordem do dia é, frequentemente, sua condição de travesti.

Mas sua visibilidade não decorre apenas de discussões, a militância que desenvolve está ligada a atitudes. No ano de 2012, entrou em conflito com o proprietário de uma pizzaria por desejar utilizar o banheiro feminino (CANCIAN, 2012). Sua proposta não era reestabelecer a dicotomia, candidatando-se ao uso perpétuo do lavabo feminino, mas pleitear o direito de uso de ambos, como forma de pôr em xeque este padrão básico de divisão de gêneros. O quadrinista sustenta seu ponto de vista numa entrevista, citando a teórica Beatriz Preciado: "Banheiro público é um tabu, sob muitos aspectos. [...] Os banheiros públicos, então, passaram a ser locais de fabricação de gênero, como diz Beatriz Preciado. A quebra das regras, ali, se reveste de um caráter dramático, uma autêntica heresia." (LAERTE, 2013b, p. 10). A polêmica inspirou o roteiro do filme **Vestido de Laerte**, de 2012, dirigido por Cláudia Priscilla e Pedro Marques, que arrebatou o prêmio de melhor filme no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Laerte, que protagoniza a película, concorreu na categoria de melhor atriz. Ainda em 2012, nas entrevistas concedidas à imprensa, Laerte passou a se referir a si próprio como "a" Laerte, flexionando as classes gramaticais ao feminino[131], forma mantida até o início de 2014.

Laerte também se envolveu no movimento social de repúdio à eleição do deputado federal Marcos Feliciano à presidência da Comissão de Direitos Humanos da Câmara Federal. O deputado fora duramente criticado por tomar medidas tidas como homofóbicas[132], tais quais a apresentação de um projeto de lei que permitiria ao profissional da área de Psicologia promover tratamento de cura da homossexualidade em pacientes – o que a caracterizaria como uma patologia. O deputado deixou a presidência em fevereiro de 2014. Antes disso, porém, em 2013, manifestantes instituíram o que foi denominado de "Comissão

[131] Sem ignorar o uso político da língua de que faz Laerte, mas para manter a coerência com a forma como as referências à sua pessoa vêm sendo redigidas nesta tese, será mantida a flexão masculina.

[132] Com relação ao uso do termo homofobia, esta tese parte do princípio de que deve ser manejado cuidadosamente, tomando por base as preocupações expostas por Mello, Brito e Maroja: "Optamos pela utilização do termo homofobia [...] [também] por ser o mais utilizado pelo movimento LGBT no Brasil e no mundo para caracterizar o ódio e a aversão dirigidos a lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (Junqueira, 2007; e Borillo, 2001). Contudo, é importante mencionar que o preconceito, a discriminação, a intolerância e o ódio que atingem os diferentes segmentos da população LGBT, representados pelas diferentes letras que compõem a sigla, possuem especificidades próprias. Deve-se destacar, também, que a adoção do sufixo 'fobia' para caracterizar qualquer modalidade de preconceito e discriminação sexual e de gênero parece-nos limitada, já que reforça um discurso biológico e patologizante, quando se sabe que os fundamentos das disputas de poder entre grupos diversos, inclusive sexuais, são claramente de ordem social, política, cultural e econômica." (MELLO; BRITO; MAROJA, 2012, p. 405).

Extraordinária! de Direitos Humanos e Minorias", presidida por Laerte, que teve algumas reuniões e congregou ativistas de vários países (FIGURA 96):

Figura 96 – *Banner* de convocação pública para a primeira sessão da Comissão Extraordinária! de Direitos Humanos e Minorias

Fonte: CONECTAS Direitos Humanos. **Comissão Extraordinária! de Direitos Humanos e Minorias**. Disponível em: <http://goo.gl/Eq7iUl>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Atualmente, ainda em processo de experimentação, Laerte declarou se considerar como "[...] pansexual, muito provavelmente bissexual [...]" (LAERTE, 2014a, p. 3) e cogita a possibilidade de realizar implante de seios. Por conta de suas ações e declarações, atraiu atenção internacional, tendo sido entrevistado pelo jornal espanhol El país. Talvez para aproveitar a visibilidade proporcionada pela ocasião, falou menos de seu processo pessoal de descoberta e mais da situação dos transgêneros no Brasil, tecendo críticas à política institucional:

> Algo bom que o governo poderia fazer seria parar de ceder tanto às forças políticas comprometidas ou coniventes com a discriminação e a violência – como as do fundamentalismo religioso –. Eu acho que o movimento vem fazendo o suficiente para crescer em mobilização e na capacidade de mobilizar a sociedade – de ser visto como parte integrante da sociedade, beneficiários de direitos que devem ser universais –.[133] (LAERTE, 2014b, p. 4).

Sua trajetória, que não parece almejar a estabilidade de uma definição, se reflete nas temáticas abordadas em certas tiras que produz e que começarão a ser analisadas na próxima seção.

5.4.1 A outra face do minotauro

No dia 3 de dezembro de 2008, Laerte publicou, no **Manual do minotauro**, a primeira tira de uma série denominada "Eu, travesti" (FIGURA 95):

Figura 97 – "Eu, travesti – parte 1"[134]

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 3 dez. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/snQmdc>. Acesso em: 20 fev. 2014.

"Eu, travesti" veio a público quase dois anos antes da entrevista concedida à revista **Bravo!** e, como informa Werneck (2012), alguns meses antes que Laerte começasse a se apresentar em espaços públicos como *crossdresser*. Olhando em retrospectiva, a HQ parece adquirir tom confessional, já que, como Laerte, o personagem sentia, na ocasião, que estaria

[133] Algo bueno que el Gobierno podría hacer sería parar de ceder tanto a las fuerzas políticas comprometidas o coniventes con la discriminación y la violencia – como las del fundamentalismo religioso –. Creo que el movimiento viene haciendo lo necesario para crecer en movilización y en la capacidad de movilizar la sociedad – de ser visto como parte integrante de la sociedad, beneficiarios de derechos que deben ser universales –.

[134] A maior parte das tiras analisadas não tem título. Quando possuírem, como no caso desta, serão mantidos, entre aspas.

"pronto para um novo patamar", no qual pudesse se "montar"[135] e ser visto por outras pessoas. Na trama, que se desenrolou por 13 episódios, um médico aos poucos cede à necessidade de se travestir. Contando com a cumplicidade de um colega de trabalho, oculta o fato da esposa e sai às ruas, à procura de clientes. A série espelha a questão colocada por Sedgwick (2007) dos múltiplos armários, na medida em que apresenta um homem que se permite exteriorizar seu desejo apenas longe das referências familiares do lar – e, talvez, do trabalho, pois não é especificado na série se o colega de profissão do médico compactua com a situação por conhecimento de causa ou sob pretexto.

Além de "Eu, travesti", Laerte desenvolve no *blog* histórias de dois personagens, Rebolo e Fabiel, um casal homossexual. Nem todas as tiras os contemplam como protagonistas, todavia, embora todas as HQ da série, de alguma maneira, abordem questões de gênero. Uma destas tiras pode ser vista na Figura 98:

Figura 98 – "Rebolo e Fabiel 15"

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 2 fev. 2014. Disponível em: <http://goo.gl/KOG21a>. Acesso em: 7 mar. 2014.

[135] Tanto no universo travesti quanto no *crossdresser*, se montar significa, para um homem, trajar-se com roupas, acessórios e maquiagem associados ao feminino.

Pode-se perceber, nesta história, alguns elementos do experimentalismo formal já discutidos, como o uso da cor. A sequência de seis vinhetas em azul apresenta uma recordação, enquanto a última, com fundo branco e personagens em tons cambiantes de amarelo e marrom, apresenta o narrador, no presente. Este relata as peripécias vividas para conseguir um encontro amoroso com outro homem, casado. O processo dura meses, entre sugestões, beijo, invenção de desculpa a ser dada à esposa do objeto de desejo, condução ao motel e colocação do preservativo. As etapas são descritas até o ponto em que ocorrem as carícias preliminares. Neste momento, o narrador relata que ousou "relar na bunda" do parceiro e obteve a resposta: "Opa! Passivo não faço não.". Passivo, neste caso, grifado em vermelho, numa alusão metafórica ao sinal de "pare" do semáforo. No presente, descobre-se que o narrador, que não é identificado por um nome, contava sua história a Fabiel, finalizando com a declaração: "Aí eu dei, – fazer o quê?".

O binômio ativo/passivo remete a uma visão da homossexualidade que a compara a uma relação heterossexual, na qual o homem, viril, "ativo", penetra e a mulher, "passiva", é penetrada. Na situação em tela, portanto, percebe-se fundamentos heteronormativos em ação, hierarquizando gêneros com base na mecânica do ato sexual. Desta forma, o cultural se sobrepõe ao biológico, o gênero ao exercício da sexualidade. O homem de barba identifica o ato sexual, na sua condição masculina, como de "ativo", daquele que penetra, que domina, o que o distanciaria da posição "feminina" da ação – e, por extensão, da denominação homossexual. Neste contexto, o último reduto da autopercepção heterossexual é a salvaguarda do ânus, pela manutenção do desempenho na zona de conforto de um simulacro de relação convencional entre homem e mulher: "Em outras palavras, algumas partes do corpo se tornam focos concebíveis de prazer precisamente porque elas correspondem a ao ideal normativo de um corpo forjado pelo gênero."[136] (BUTLER, 1990, p. 70).

É interessante notar, entretanto, que a perspectiva de virilidade do personagem não leva em conta a questão da iniciativa, que é largamente atribuída ao macho na relação heterossexual: da aproximação à criação das condições objetivas para o coito, todos os atos advieram do empreendedorismo do narrador, cabendo ao homem de barba o papel de cortejado, comumente atribuído à fêmea.

Manual do minotauro é um *blog* eclético, voltado à experimentação, no qual diversos produtos são apresentados. Assim sendo, há uma discussão de gênero, mas ela não ocupa a

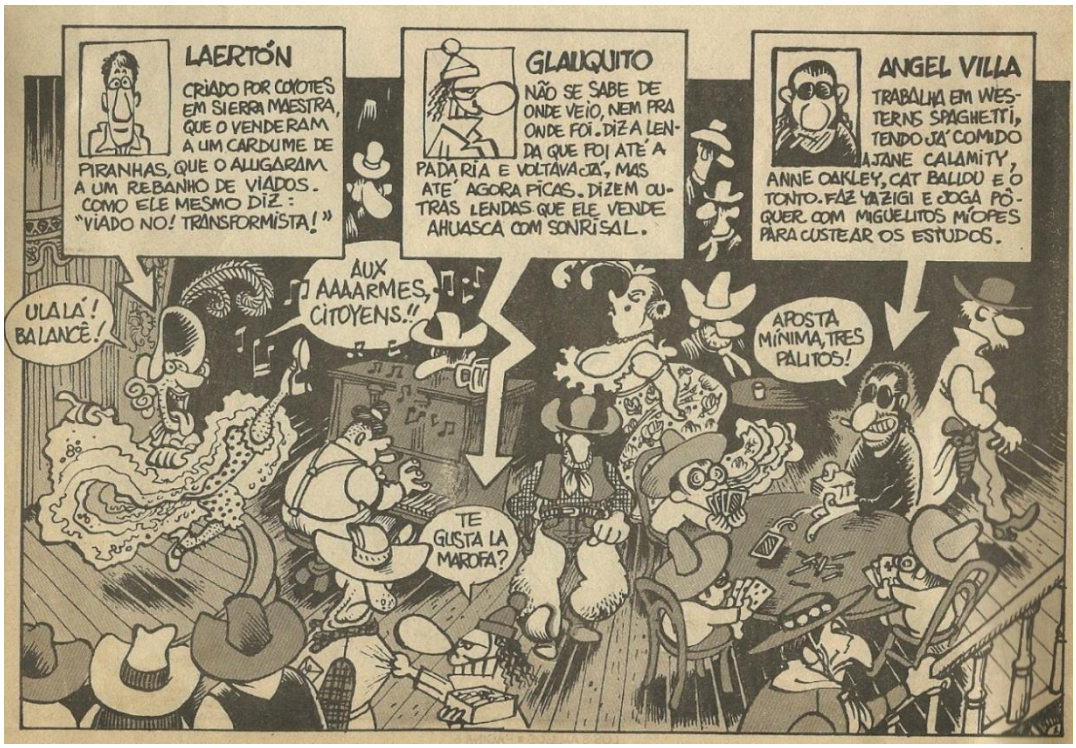
[136] In other words, some parts of the body become conceivable foci of pleasure precisely because they correspond to a normative ideal of a gender-specific body.

totalidade do espaço, dividindo-o com tiras livres e outras manifestações. No geral, porém, o que se percebe é que, quando se trata de HQ com a mirada gendrada, as narrativas de Laerte tendem a ser mais lineares, deixando menos espaço para que o leitor complete o sentido. Em outras palavras, entra em ação uma estratégia narrativa mais claramente discernível, ainda que o risível nem sempre se manifeste. Este formato comparece de modo mais expressivo em outro *blog* de Laerte, **Muriel total**, que será o foco da próxima seção.

5.4.2 De Hugo a Muriel

No ano de 1989, foi originalmente publicada a revista **Chiclete com Banana Especial**, dedicada a Los 3 Amigos. Estes personagens eram representações gráficas dos quadrinistas Laerte, Angeli e Glauco, numa referência ao filme **¡Three Amigos!**, de 1986, dirigido por John Landis e estrelado por Steve Martin, Chevy Chase e Martin Short. As histórias faziam releituras escrachadas de clichês de películas de faroeste e narravam as aventuras de Laertón, Angel Villa e Glauquito. Numa delas, justamente a que mostra a "origem secreta" do trio, surge o que pode ser a primeira imagem de um personagem travestido desenhado por Laerte, justamente uma autorrepresentação (FIGURA 99):

Figura 99 – Los 3 Amigos



Fonte: LAERTE; ANGELI; GLAUCO. **Los 3 Amigos**: vale la pena ver de nuevo. n. 1. Relançamento. São Paulo: Circo; Sampa, [1992], p. 4.

Apesar do que mostra a imagem, contudo, a palavra utilizada para descrever Laertón não é travesti ou *crossdresser*, mas transformista. Durante a narrativa, na qual a heterossexualidade do personagem é questionada continuamente, ele é sequestrado por uma gangue de motoqueiros e resgatado por Angel Villa e Glauquito (LAERTE; ANGELI; GLAUCO, [1992]). A negação da homossexualidade por Laertón, a despeito do estereótipo de gênero que a retratação insinua, dialoga com o clima de trabalho em que conviviam os quadrinistas durante a criação da série, como descrito por Angeli:

> A homossexualidade, então, não era uma questão que eles abordavam diretamente, mas aparecia na forma de brincadeiras. A partir de meados dos anos 80, o trio se reunia com frequência no estúdio de Angeli, no bairro do Sumaré. Desenhavam juntos Los 3 Amigos – um pastiche de faroeste ambientado no México, no qual representavam versões cucarachas de si mesmos: Laertón, Angel Villa e Glauquito. As aventuras anti-heroicas do trio pelo lugarejo de Marisales duraram quase dez anos e representaram um dos momentos altos do quadrinho brasileiro.
>
> Foi nessa época que Glauco desenvolveu o hábito de bolinar o parceiro. "Ele chegava por trás do Laerte e dizia: 'Laertiiiiiiiinho!!!', contou Angeli, imitando a cena de uma encoxada. "O Laerte ficava quietinho. Não falava nada. Fui percebendo que aquilo não era só brincadeira. Pensei comigo: ele tem que sair do armário. Disse ao Glauco que era melhor não fazer mais aquilo. Mas daí quem começou a brincar foi o Laer-te [*sic*]: "Você só fala. Encoxa, mas não faz nada." Angeli deu risada. (SILVA, Fernando, 2013, p. 15).

Outra caracterização como travesti desenhada por Laerte ocorreu em uma série de tiras estrelada por Overman. Uma sátira aos super-heróis, Overman vive numa pensão em São Paulo, dividindo quarto com outro personagem, chamado Ésquilo. Suas aventuras exploram clichês do *mainstream*, como o da virilidade dos heróis[137] (FIGURA 98):

[137] Embora haja registro de personagens homossexuais em HQ, nos EUA, desde os anos 30 do século XX, eram normalmente concebidos como personagens secundários, normalmente na função de alívio cômico. As primeiras histórias documentadas com conteúdo explícito a este respeito viriam a ser publicadas por Tom Finland, localmente, na década posterior. Hoje, a esmagadora maioria dos super-heróis segue o modelo heteronormativo de orientação sexual, ainda que as duas maiores editoras estadunidenses do *mainstream*, Marvel e DC Comics, já possuam, em seu elenco, personagens homossexuais. A atitude, entretanto, não parece ser de desafio aos modelos vigentes, mas de apropriação da visibilidade adquirida por movimentos sociais LGBTTT nas últimas décadas para fins mercadológicos (GREYSON, 2007).

Figura 100 – Overman

Fonte: LAERTE. **Overman**: o álbum, o mito. São Paulo: Devir; Jacaranda, 2008c, p. 31.

Na tira retratada na Figura 100, Overman se vicia em jogar fliperama e, em função desta necessidade, passa a se travestir e prostituir. Nesta HQ, produzida originalmente na primeira década deste século, percebe-se que o personagem utiliza um uniforme que parece coberto por um vestido curto em cujo bojo se alojam seus peitorais masculinos hipertrofiados. Além disso, ele porta uma bolsa e sapatos de salto alto, tem batom nos lábios e assume posição, com uma das mãos à cintura e uma das pernas à frente da outra, flexionada, que imita comicamente a sensualidade, expondo o personagem ao ridículo da situação forçada por motivo fútil. Pode-se ainda dizer que, para Overman, a condição de travesti está associada à obtenção de vantagem pecuniária – o que vincula a representação à imagem corrente no senso comum da prostituição como apanágio da travestilidade.

Também os Piratas do Tietê, em mais de uma ocasião, foram representados como travestis. No caso ora apresentado (FIGURA 101), a tira mostra o Capitão chamando por seus subordinados: “Homens!”. Ao constatar que estão travestidos, se retrata do vocativo. Os bucaneiros, na segunda vinheta, comparecem trajando, respectivamente, saia e bustiê, vestido, e blusa, saia e sapato alto. A expressão visual, em termos heteronormativos, apresenta signos conflitantes, em que barbas convivem com roupas e adereços socialmente definidos como de uso feminino. A negativa do Capitão de manter para eles o designativo de “homens” – chamamento ao qual, por sinal, todos acorreram, demonstrando que com ele se identificam – mostra sobreposição entre sexo e gênero. O risível, aqui, é produzido pelo desfile canhestro e inusitado, bem como pela admoestação moralizadora do Capitão, que, embora questione muitos valores socialmente aceitos, se rende, nesta HQ, à hierarquização de gêneros e aos padrões dominantes de heterossexualidade.

Figura 101 – Piratas do Tietê travestidos

Fonte: LAERTE. **Piratas do Tietê**: a escória em quadrinhos. Porto Alegre: L&PM, 2006a, p. 67. v. 1. (L&PM Pocket, 518).

Na caracterização de Laertón, a justificativa para a travestilidade era uma imposição do ofício; para Overman, se tratava de imposição de vício; para os Piratas, nenhum motivo é dado. Nas três situações, porém, a homossexualidade é condição dúbia, não só pelo exibido nas tiras estudadas, mas na produção geral sobre os personagens, que são majoritariamente apresentados como heterossexuais. Nesta configuração, mesmo que a qualificação de bissexual, não pleiteada em nenhuma das tiras destes personagens lidas para esta tese[138], se apresentasse em algum outro momento, estaria diluída pela abundância de referências exclusivamente heterossexuais – o que coloca qualquer desejo homossexual ou mesmo a condição de heterossexual travesti sob o signo da provisoriedade. É possível, mesmo, dada a baixa frequência destas manifestações, considerá-las como efeitos localizados na busca pelo risível, sendo a comicidade gerada pela representação grotesca do travesti outro traço que as tiras partilham. Neste sentido, pode-se dizer que o primeiro personagem fixo de Laerte a se travestir em caráter permanente, sem recorrer à desqualificação do gênero para efeito cômico, foi Hugo.

Hugo Baracchini foi criado por Laerte no início dos anos 1990, a pedido da **Folha de São Paulo**, para ilustrar seu caderno de informática (WERNECK, 2012). De todos os personagens criados por Laerte nos anos de 1990, Hugo foi o único mantido pelo quadrinista, ao menos até 2013. O quadrinista explica o porquê desta longevidade numa entrevista de 2010, período em que ainda se reconhecia como *crossdresser*, mas já questionava este posicionamento:

[138] Além das obras que trazem histórias destes personagens citadas nesta tese, foi consultado o sítio http://www2.uol.com.br/laerte/

> Tem a ver com a "travestividade", uma coisa que estou vivenciando, e eu mantive meio na marra, eu forcei essa existência – de forma natural eu não faria isso. Forcei por ser uma forma de refletir, como para mim a atividade de me travestir é uma coisa nova e misteriosa, e também cheia de informação que não tenho (risos); eu uso o Hugo para fazer essa prospecção. (LAERTE, 2010a, p. 1).

Em 1992, foi publicada uma tira na qual Baracchini tem seu corpo preenchido por silicone, assumindo, abaixo do pescoço, as formas de uma mulher biológica (FIGURA 102):

Figura 102 – "Silicone blues"

Fonte: LAERTE. **Muriel total**. 7 mar. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/eSK0lB>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Neste flerte de Laerte com a ideia de jogar com os limites de gênero e de sexualidade, é interessante notar que Hugo é preenchido por silicone através de uma bomba de combustível e que, no segundo quadrinho, o médico – assim se infere devido ao traje, ao procedimento, e à identificação pelo título de doutor – observa não o paciente, mas a área que, numa bomba ordinária, marcaria a quantidade de litros e o valor a ser pago. Ao final, por sinal, o estipêndio determinado pela intervenção é insinuado pelo médico com um sorriso lascivo. O texto deste último quadrinho parece fazer referência a uma piada bastante conhecida, em que um elefante salva uma formiga do afogamento e, quando esta diz "Obrigado seu elefante", recebe como resposta: "Obrigado nada, pode ir baixando as calcinhas!", o que reforça a hipótese de que o médico esteja a exigir compensação de natureza sexual.

"Silicone blues", título da tira – que acabou se transformando numa série – é possivelmente a primeira HQ em que Laerte aborda a transexualidade de modo cômico, porém sem que o risível se manifeste às custas da degradação deste gênero. Embora a transformação pareça ser, abaixo do pescoço, completa (a silhueta desenhada no equipamento, na primeira vinheta, exibe o formato de genitália feminina), isto não causa ao médico, e tampouco ao paciente, sensação de repulsa. Pelo contrário, ambos parecem satisfeitos com a

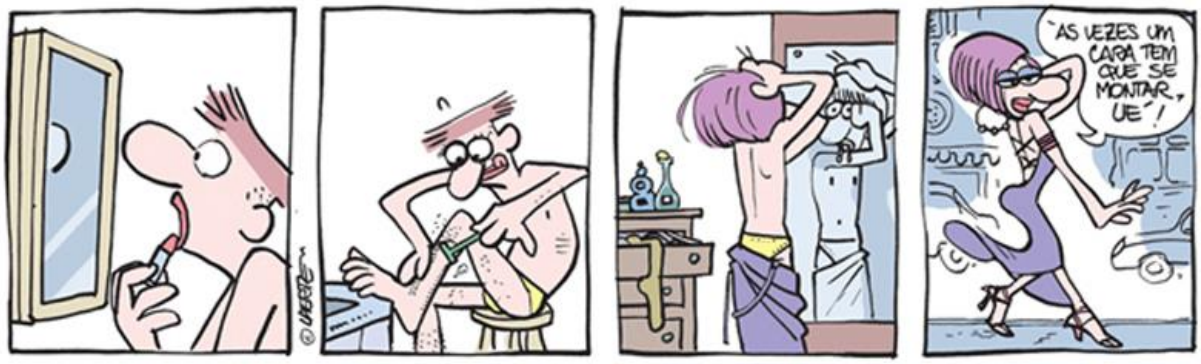
nova situação. Na insinuação obscena do doutor, inclusive, repousa a aceitação de Hugo como objeto de desejo e não de abjeção, no sentido dado a este termo por Butler (1993, p. 243):

> Quero propor que certas zonas abjetas no interior da sociabilidade também apresentam essa ameaça, constituindo zonas inabitáveis, as quais um sujeito fantasia como ameaça a sua própria integridade com a perspectiva de uma dissolução psicótica ("Eu prefiro morrer do que fazer ou ser isso!").[139]

Apesar da visão sexista do médico, que vê o corpo feminino como moeda de barganha, a aceitação de Hugo em sua nova versão, ou a falta de estranhamento, estipula uma abordagem que descola a transexualidade do ridículo, do abjeto, perturbando a diretriz heteronormativa de rejeição, de tratamento grotesco a qualquer manifestação sexual não enquadrada no tradicional par ordenado macho/fêmea. Um dado curioso é que, ao ser lacrada, a fôrma da qual Hugo emerge com seu novo corpo se assemelha a um armário, dialogando, segundo esta interpretação, com a noção de que o personagem emergiria deste "armário" com nova identidade de gênero, após procedimento cirúrgico.

No ano de 2004, Laerte foi ainda além da quebra de paradigmas de "Silicone blues", publicando a tira que se vê na Figura 103:

Figura 103 – "Overture"



Fonte: LAERTE. **Muriel total**. 11 mar. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/HWlhn0>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Esta HQ, na qual Hugo se traveste sem a concorrência de qualquer fator superveniente, motivou o contato de um fã, que sugeriu a Laerte que a tira poderia ser uma manifestação de desejo oculto do próprio quadrinista, desencadeando os eventos que o levariam à transformação transgênera: "Recebi um e-mail de uma pessoa, atualmente minha

[139] I want to propose that certain abject zones within sociality also deliver this threat, constituting zones of uninhabitability which a subject fantasizes as threatening its own integrity with the prospect of a psychotic dissolution ("I would rather die than do or be that!").

amiga, que me mostrou essa possibilidade. Que não é loucura se vestir com roupas femininas, usar salto. É legal. O Hugo é a Muriel, e agora está mais para a Muriel. Tanto que chamam as histórias de 'O Blog da Muriel'." (LAERTE, 2012b, p. 34). Assim, "Overture" funciona como um ponto de partida para personagem e quadrinista. As tiras e postagens de **Muriel total** não são assinadas por Laerte, mas por Muriel, reforçando a noção de Hugo/Muriel como *alter ego* de Laerte/Sônia, este último o nome que o quadrinista assumia quando frequentava as reuniões do Brazilian Crossdresser Club. Hugo, como Laerte, é "um cara que deseja se montar", escapando à lógica dualista de, pela redesignação genital, modelar cirurgicamente seu pênis em uma vagina, como ocorreu, de modo fantástico, em "Silicone blues", desenhada mais de uma década antes de "Overture".

O uso da terminologia *alter ego* para a relação entre Hugo e Laerte tem sido difundido pela mídia (ASSIS, 2013) e já era assinalado pelo próprio quadrinista, na entrevista inaugural sobre sua metamorfose concedida à revista **Bravo!**: "Desde que nasceu, o *Hugo se porta como um alter ego do Laerte*. Ele costuma assumir nos quadrinhos grilos e desejos que se confundem com os meus." (LAERTE, 2010d, p. 79, grifo nosso). A expressão latina é utilizada hoje no jargão psicanalítico como equivalente a duplo (ZIMERMAN, 2001). Sobre o assunto, Freud (2010a, p. 264) afirma que:

> É fácil apreciar, seguindo o modelo do tema do duplo, os outros distúrbios do Eu explorados por Hoffmann. São um recuo a determinadas fases da evolução do sentimento do Eu, uma regressão a um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros.

Considerando que Hugo manifesta certas atitudes, como a de se travestir por impulso em "Overture", antes que o próprio Laerte se desse conscientemente conta deste desejo, a noção de duplo, como entendida por Freud, parece adequada. Quando Hugo "se montou" e saiu às ruas, escapando à coercitividade social, desafiou este limite do Eu, antes mesmo que seu criador ousasse declarar publicamente a vontade de fazê-lo e com uma segurança que, nas entrevistas publicadas, Laerte só passou a exibir anos depois de começar a se travestir, e nunca de modo tão assertivo quanto nas tiras do personagem. Na manifestação física que é o desenho, abriu-se um espaço de autorreconhecimento e exploração íntima para o quadrinista, simultaneamente prospectivo e de apresentação de ideias mais elaboradas.

Na Figura 103, ao contrário das apresentadas anteriormente nesta seção, se vê a transformação ocorrendo passo a passo, o que cria um efeito de verdade mais denso. Nas demais, o personagem já aparece travestido, como que por mágica, diminuindo a sensação de realidade que a caracterização grosseira intenta precisamente evitar. Mesmo "Silicone blues"

oculta a transformação de Hugo no "armário" tecnológico e constrói parte da comicidade do processo na expressão do personagem com a mangueira na boca, ainda que evitando o abjeto no resultado final. Percebe-se também o empenho de Baracchini, fruto de motivação interior, para "se montar", trabalhando para exibir sensualidade, em contraste com o ridículo dos travestis expostos nas tiras de Los 3 amigos, Overman e Piratas do Tietê.

Um dado que salta aos olhos é a permanência da estrutura de tira cômica em **Muriel total**. Aparentemente, ao manter um personagem de fase anterior, Laerte manteve também a estratégia narrativa, que torna o caráter experimental deste *blog* bem mais discreto do que o visto no **Manual do minotauro**. A diferença pode ser melhor explicada mediante uma comparação (FIGURAS 104 e 105):

Figura 104 – "Et cum spiritu tuo"

Fonte: LAERTE. **Muriel total**. 31 jan. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/S7ZiwJ>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Figura 105 – "Rebolo e Fabiel 6"

Fonte: LAERTE. **Manual do minotauro**. 28 nov. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/OeYKiZ>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Tanto a Figura 104 quanto a Figura 105 relatam cenas de homofobia, com violência física. No primeiro caso, os agressores são vistos, na primeira vinheta, portando cartunescas clavas com pregos e gargalhando. Imersos nas trevas, só suas silhuetas são visíveis. No segundo caso, a narrativa começa já com Rebolo hospitalizado e o agressor não é mostrado. Em ambas as situações, percebe-se o caráter de denúncia do crime homofóbico, mas, na primeira, o uso de clavas na representação dos violentos os aproxima do ideário de hominídeos pré-históricos, pela escolha estereotipada da arma.

A crítica, ao associar os criminosos a formas brutais de comportamento e aparência masculina, se alinha com o pensamento de Butler (1990) sobre a melancolia heterossexual. Conforme esta teórica, há uma matriz heterossexual idealizada que determina os comportamentos socialmente aceitos, dentro dos padrões de heteronormatividade. Ao tentar alcançar tais padrões linearmente irreais, o indivíduo heterossexual nega todo desejo homossexual que possa manifestar, sob pena de desestabilização do sistema, incorporando esta perda como melancolia:

> Se aceitarmos a noção de que a heterossexualidade se naturaliza insistindo na radical alteridade da homossexualidade, então a identidade heterossexual é adquirida através de uma incorporação melancólica do amor que ela repudia: o homem que insiste sobre a coerência de sua heterossexualidade reivindicará que nunca amou outro homem e, portanto, nunca perdeu outro homem.[140] (BUTLER, 1997b, p. 139).

Esta melancolia heterossexual pode ser percebida "[...] nas identificações hiperbólicas pelas quais as heterossexualidades masculina e feminina rotineiramente se autoconfirmam."[141] (BUTLER, 1997b, p. 147). Dentre estes comportamentos hiperbólicos, a violência homofóbica pode ser contabilizada, assumindo a dupla função de aproximar o agressor do ideal heterossexual, pela exibição de poder físico sobre outra pessoa, e, ao mesmo tempo, afastar este indivíduo do modelo homossexual, cuja simples existência perturba a identidade heterossexual construída.

Voltando à tira de Muriel, seu assassinato liberta seu espírito para ir habitar as plagas de "Nosso lar". A HQ, postada em 2011, faz referência à película **Nosso lar**, dirigida por Wagner de Assis, em 2010, bem como ao livro homônimo de Chico Xavier. Ambas as narrativas falam de uma colônia situada no pós-vida para recepcionar almas desencarnadas,

[140] If we accept the notion that heterosexuality naturalizes itself by insisting on the radical otherness of homosexuality, then heterosexual identity is purchased through a melancholic incorporation of the love that it disavows: the man who insists upon the coherence of his heterosexuality will claim that he never loved another man, and hence never lost another man.

[141] [...] in the hyperbolic identifications by which mundane heterosexual masculinity and femininity confirm themselves.

segundo a concepção espírita. A tira conclui com um jogo de palavras, em que Muriel declara "Mas nem morta!!", expressão idiomática que significa "de jeito nenhum", como forma de negação ao fato de estar, efetivamente, morta.

Já na tira de Rebolo e Fabiel, embora haja uma narrativa contínua, sem os experimentalismos de uma tira livre, a piada foi dispensada, perdurando a intensidade dramática. Rebolo conta aos que o visitam detalhes do ataque que sofreu e a cada vinheta fica mais claro que foi despropositado. A menção a câmeras de segurança, produção de retrato falado e constituição de advogado sugerem medidas a serem tomadas por quem passa por situação semelhante. Sem a necessidade de concluir com a provocação do riso, não foi preciso produzir a mudança de *script* que o geraria (POSSENTI, 2013) e a história pôde continuar no mesmo tom, sem interromper a denúncia.

As narrativas de **Muriel total** oscilam, de modo geral, entre a tira cômica, a grande maioria, e algumas que parecem se dedicar a provar pontos de vista, como o da Figura 106:

Figura 106 – "Pregações"

Fonte: LAERTE. **Muriel total**. 16 dez. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/KI2PpN>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Em "Pregações" o meio parece se submeter à ideia, funcionando mais como seu suporte do que propriamente como espaço de construção e experimentação estética. Discutindo o tópico religião, Muriel cita a culpabilização dos judeus pela morte de Jesus, o estabelecimento da mulher como responsável pela existência do pecado e a naturalização da escravidão dos negros pelos brancos, contrastando estes princípios com a demonização da homossexualidade. Sabe-se que a Bíblia contém passagens que podem ser interpretadas de modo a justificar todas estas assertivas. Entretanto, ao comparar homossexuais, judeus, mulheres e negros, Muriel estabelece uma paridade entre os quatro segmentos da sociedade, demonstrando a incoerência de qualquer um deles apoiar iniciativas de cunho religioso que discriminem os outros. Do ponto de vista formal, as quatro vinhetas se alinham numa contínua aproximação de câmera, culminando, no clímax da argumentação, com a pergunta

reflexiva de Muriel: “Ou estou enganada?”. O texto funciona como metalinguagem, com o personagem se dirigindo diretamente ao leitor.

A manutenção de Hugo/Muriel após o abandono dos demais personagens contemporâneos concedeu sobrevida à estrutura de tira cômica que Laerte desenvolvia desde a década de 90, em que o humor ao final da narrativa é regra. Neste contexto, a produção do risível, por vezes, se alterna ou conjuga à manifestação mais direta de um discurso engajado, havendo alguns poucos exemplos em que a HQ busca convidar o leitor a ponderar sobre tema específico e afim, como é o caso de “Pregações”. A leitura integral das tiras de **Muriel total** corrobora com a declaração de Laerte de se tratar de um espaço para que o quadrinista pudesse pensar sobre sua nova situação, mantido com certo esforço (LAERTE, 2010a). Numa postagem datada de 7 de junho de 2013, o quadrinista informou que as tiras de Muriel não mais sairiam na **Folha de São Paulo** ou em qualquer outro veículo de comunicação, exceto o próprio *blog* e o sítio da Abrat[142]. A última tira postada tem a data de 30 de julho de 2013, o que faz supor que o *blog* possa ter sido descontinuado, talvez em função do esgotamento do personagem, pelo desgaste do trabalho paralelo a **Manual do minotauro**, ou, ainda, pela dificuldade de manter vivo um modelo de produção de tiras que parece anacrônico, se comparado a outros trabalhos analisados nesta tese – ou, mais provavelmente, como resultado de alguma combinação entre estes e outros fatores. Uma incursão ao universo transgênero mais próxima ao atual experimentalismo de Laerte pode ser vista na última obra analisada nesta tese, **Muchacha**, na próxima seção.

5.4.3 Cha cha muchacha

Em 2010, Laerte lançou o álbum **Muchacha**. Assim como **Laertevisão**, o livro reúne tiras seriadas publicadas anteriormente na **Folha de São Paulo**, porém com alguns acréscimos:

> Comecei a escrever um roteiro para fazer essa história em livro, uma graphic novel com narrativa clássica, mas comecei a achar que a própria edição que tinha feito, semana por semana na *Folha*, era cabível, desde que alguns capítulos fossem introduzidos. No livro tem umas três ou quatro tiras que eu fiz para o blog [**Manual do Minotauro**], que não saíram no jornal, mais o capítulo desenhado pelo meu filho Rafael. (LAERTE, [2011b], p. 2).

[142] O acesso ao endereço eletrônico apontado na postagem, www.abrat.org, entre março e maio de 2014, levava a uma página em que se perfilavam anúncios comerciais, sem qualquer relação com a Associação Brasileira de Transgêner@s.

Há ainda outra semelhança com **Laertevisão**, a temática: ambos exploram o universo da televisão nos anos 50. Não obstante, enquanto que aquela obra foca no aspecto da recepção, **Muchacha** trabalha com os bastidores da produção televisiva. A história contém vários *plots* e *subplots*, e se inicia retratando as peripécias das filmagens de um seriado de aventuras, **Capitão Tigre**, estrelado por Lairo Villa (Capitão Tigre), Aurélia (Sulfana, o par romântico do herói) e Djalma (Milhafre, um vilão), com roteiros escritos por João Luiz Cabayba, antagonista manifesto de Djalma. Após perder seu patrocinador, o seriado é cancelado e Lairo submerge em delírios nos quais acredita ser o personagem que protagoniza. Enquanto isso, **Capitão Tigre** é substituído na programação por uma série de animação estrelada pelo Morcego Frederico. Lairo é internado num manicômio, do qual logo escapa, obtendo refúgio com Cabayba, que almeja relançá-lo ao sucesso. Visto pelos olhos perturbados de Lairo, os episódios da série do Morcego Frederico, que intercalam toda a obra, discutem a Guerra Fria, assunto palpitante na época, porém do ponto de vista socialista, numa referência à relação opressora que tem com sua mãe, Anna Theodora, militante comunista. Lairo foge da casa de Cabayba e encontra Ruth e seu irmão, Nelson Rubens, além do Professor Século, personagens que parecem também sofrer de delírios, em maior ou menor grau. Para desgosto de Djalma, Aurélia morre atropelada ao sair da casa de seu amante, Cabayba, o que aumenta o ressentimento que o ator já nutria pelo roteirista. Insatisfeito com os personagens sem falas que recebe nos estúdios de TV, Djalma procura um cartomante argentino, Lupi, que o convence a se travestir e se apresentar como a cantora cubana Muchacha. Cabayba se enamora por Muchacha e Djalma vê a oportunidade de vingança. Aceitando convite para ir ao apartamento do roteirista, Muchacha entra em luta corporal com ele na tentativa de matá-lo, caindo da sacada e sendo salva por Lairo (agora atendendo por Campeão Tigre), Ruth, Nelson e o Professor Século. Embora não tenham encontrado cadáver, Cabayba é processado por assassinato e Djalma resolve abrir mão do sucesso de Muchacha para que sua nêmesis não seja liberada da acusação. Cabayba é absolvido, mas sua carreira foi arruinada. Ao fim, Lairo se junta a um circo e Ruth decide escrever histórias em quadrinhos sobre o Capitão Tigre (uma história foi desenhada por Rafael Coutinho, filho de Laerte, para esta edição), não logrando êxito em publicá-las.

Para iniciar a análise, dentro do recorte de gênero da seção, cumpre centrar a investigação sobre os personagens e elementos da trama nos quais o viés estudado se sobressai, sem a pretensão de crer no tema como chave de leitura para a obra, ou mesmo de esgotá-lo. Mantendo esta perspectiva, um ponto de partida conveniente pode ser o personagem Djalma. Milhafre, como visto, era um personagem interpretado por este ator em

Capitão Tigre. Tratava-se do rei do reino de Taligor, deposto pelo Capitão Tigre. Seu sucessor, o rei Almedar, porém, se mostrou tirânico e capturou o herói, que acaba sendo libertado por Milhafre e Sulfana. Embora a heroína afiance o caráter do ex-vilão, Capitão Tigre o trespassa com sua espada (FIGURA 107).

Figura 107 – Milhafre

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 11. (Quadrinhos na Cia.).

Milhafre é um personagem sem falas em **Capitão Tigre**. Mesmo no momento em que ganha importância na história, concorrendo ativamente para a libertação do protagonista, é Sulfana quem se pronuncia em seu lugar. A transformação de seu papel, de antagonista em aliado, em nada influencia sua caracterização física, tampouco: o olhar sombreado, o riso ameaçador e o corpo envolto pela capa continuam a lhe conferir o aspecto vilanesco estereotipado de um folhetim. Cabayba, ao escrever os roteiros, se recusa a conceder voz própria a Milhafre, mesmo após a internação de Lairo, quando Apenas Djalma e Aurélia passam a suportar a série (FIGURA 108):

Figura 108 – Cabayba rejeita Djalma

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 21. (Quadrinhos na Cia.).

Nesta e em outras passagens, fica implícita a homossexualidade de Djalma, ainda que o ator jamais a declare, preservando este aspecto de sua intimidade. Ao se recusar a abrir este armário (SEDGWICK, 2007) em sua vida privada como Djalma – embora venha a fazê-lo mais tarde, em outra identidade, como Muchacha – o personagem se aproxima da estratégia do homossexual astucioso, ou malandro:

> Trabalhando necessariamente com a ambigüidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente diferença e conduta e não marginalidade e norma, não explicitando a própria condição foneticamente ou através de *buttons*, *slogans*, etiquetas, etc., o homossexual malandro deixaria também de explicitar a violência social contra si mesmo. (SANTIAGO, 2004, p. 201).

A estratégia de situar o homossexual latino-americano neste *entre-lugar*, "[...] não uma vítima da execrável injustiça do armário ocidental nem um modelo de integração social indolor [...]" (POSSO, 2008, p. 110), faculta a minimização da violência, porém não a erradica. O epíteto "fresco" de que se vale Cabayba para nomear Djalma ao negar o pedido indireto de Aurélia por seu amigo, por exemplo, vem carregado de violência verbal e pode ser enquadrado como o tipo de reação hiperbólica à homossexualidade de que fala Butler (1997b), ao tratar da melancolia heterossexual. Neste ponto, é preciso asseverar que, se certos personagens de **Muchacha** exibem atitudes homofóbicas, isto não representa a totalidade deles (Aurélia é amiga de Djalma e Lairo, ao final, salva sua vida, por exemplo). O conceito de melancolia heterossexual, como expressa a terminologia, não significa que a repulsa extrema à homossexualidade é um atavismo heterossexual, mas uma necessidade extremada

de adequação a normas de regulação de gênero, manifestada por determinados indivíduos em estado de melancolia[143]:

> Nas ocasiões em que tenho procurado elucidar a melancolia heterossexual, ou seja, uma recusa de conteúdos homossexuais que emerge na heterossexualidade como a consolidação de normas de gênero [...], eu estou tentando mostrar como a proibição de certas formas de amor se torna arraigada como uma verdade ontológica sobre o assunto: o "sou", de "Eu sou um homem" encobre a proibição "Eu não posso amar um homem", de modo que a afirmação ontológica carrega a força da própria proibição. Isso só acontece, no entanto, em condições de melancolia, e isso não significa que toda a heterossexualidade é estruturada desta maneira, ou que não possa haver "indiferença" simples para a questão da homossexualidade por parte de alguns heterossexuais, em vez de repúdio inconsciente.[144] (BUTLER, 2004, p. 199).

Em seu ato violento, Cabayba explicita, para Aurélia, na Figura 106, a razão da ausência de falas para Milhafre em **Capitão Tigre**. No mundo televisivo em que vive Djalma, porém, sua invisibilidade social ultrapassa o limite de uma série e da antipatia de um roteirista. No programa infantil em que veio a atuar após o cancelamento de **Capitão Tigre**, sob o papel da bruxa Sigfrida, o personagem também foi silenciado (FIGURA 109):

[143] A melancolia é a resposta, em nível inconsciente, dada por indivíduos à perda de um objeto amado, existente ou idealizado, com consequente baixa de autoestima. "Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada, por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe quem, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda." (FREUD, 2010b, p. 130).

[144] On the occasions where I have sought to elucidate a heterosexual melancholia, that is, a refusal of homosexual attachments that emerges within the heterosexuality as the consolidation of gender norms [...], I am trying to show how a prohibition on certain forms of love become installed as an ontological truth about the subject: The "am" of "I am a man" encodes the prohibition "I may not love a man," so that the ontological claim carries the force of prohibition itself. This only happens, however, under conditions of melancholia, and it does not mean that all heterosexuality is structured in this way or that there cannot be plain "indifference" to the question of homosexuality on the part of some heterosexuals rather than unconscious repudiation.

Figura 109 – A bruxa Sigfrida

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 39. (Quadrinhos na Cia.).

Sistematicamente Djalma é censurado em aparições públicas em meios de comunicação de massa. Até mesmo no velório de Aurélia, Cabayba consegue fazer com que sua imagem não saia na fotografia tirada para o jornal (FIGURA 110). Do mesmo modo que ocorrera com Milhafre e a bruxa Sigfrida, o rosto de Djalma é coberto, desta vez, não com maquiagem, mas sobreposto por uma vela, numa metáfora visual à forma velada como a homossexualidade é discriminada:

Figura 110 – O velório de Aurélia

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 47. (Quadrinhos na Cia.).

Ao impedir Djalma de falar em público e até de exprimir, por linguagem corporal, sua expressão facial, Cabayba age no sentido de silenciar o homossexual, censurando-o: "A censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições." (ORLANDI, 2013, p. 104). Por este prisma, o espaço na ficção televisiva e jornais é denunciado como negado ao homossexual, ainda que o interdito não funcione sempre explicitamente: Djalma pode ocupar postos na TV ou aparecer numa foto em jornal, apenas não pode dar vazão a sua expressividade. Mantendo a censura ao Outro ao nível da negação plausível, sem jamais declarar abertamente a seu adversário que o repele, Cabayba mina a crença em sua habilidade, ao ponto de Yolanda (FIGURA 109) duvidar de seu talento vocal. A atitude hostil de Cabayba, impondo a Djalma, além do silêncio, a invisibilidade, reverbera novamente a melancolia heterossexual, fazendo supor que tal necessidade de calar seu desafeto trai, de alguma forma, sentimento de ameaça, de receio que certos sentidos tomem corpo a partir da dizibilidade de formações discursivas que validem a homossexualidade e venham a abalar seu *status* heterossexual:

> A declaração, então, "Eu sou um homossexual", é fabulosamente mal interpretada como "Eu quero você sexualmente." Uma assertiva que é, em primeira instância, reflexiva, que atribui um status só para si mesmo, é considerada como sendo uma solicitação, ou seja, uma reivindicação que anuncia a disponibilidade ou desejo, a intenção de agir, o ato em si: o veículo verbal de sedução. Com efeito, uma intenção de desejo é atribuída à declaração *ou* a declaração é, em si, investida com o poder *contagioso* da palavra mágica, em que ouvir a enunciação é "contratar" a sexualidade à qual se refere.[145] (BUTLER, 1997b, p. 113, grifos da autora).

A situação se transforma, todavia, quando Djalma se traveste. Aconselhado pelo cartomante Lupi, que lhe promete a adoração de multidões, o ator resolve criar a personagem cantora Muchacha para, finalmente, dar vazão a sua voz (FIGURA 111). Ao vê-la pela primeira vez, Cabayba cai de amores por ela, aproveitando para passar-lhe um bilhete com seu número de telefone, na ausência de Lupi (FIGURA 112).

[145] The statement, then, "I am a homosexual", is fabulously misconstrued in "I want you sexually." A claim that is, in the first instance, reflexive, that attributes a status only to oneself, is taken to be solicitous, that is, a claim that announces availability or desire, the intenct to act, the act itself: the verbal vehicle of seduction. In effect, a desirous intention is attributed to the statement *or* the statement is itself invested with the *contagious* power of the magical word, whereby to hear the utterance is to "contract" the sexuality to which it refers.

Figura 111 – Surge Muchacha

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 49 (Quadrinhos na Cia.).

Figura 112 – Cabayba se apaixona por Muchacha

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 59. (Quadrinhos na Cia.).

Cabayba não reconhece Djalma em Muchacha nem dá a entender ter percebido que se trata de uma travesti. De modo crítico, a narrativa se alinha mais fortemente com a ideia da melancolia heterossexual, revelando no roteirista o desejo homossexual reprimido que encontra uma circunstância socialmente aceitável para se manifestar, em que o interdito não é verbalizado. Muchacha não explicita sua travestilidade, deixando Cabayba livre para fazer a corte sem ter que lidar com mecanismos repressores. Djalma também não obsta os avanços de Cabayba, vendo a oportunidade de obter sua vingança.

Evitar o interdito da declaração de homossexualidade obtém ainda outro efeito positivo para os planos de Djalma: finalmente lhe é permitido falar numa transmissão televisiva (FIGURA 113). Neste ponto, a narrativa suspende parcialmente o efeito de mímese com a declaração do entrevistador do programa "Ouvindo estrelas", que informa que Muchacha teria "feito uma operação e se tornado a mulher que sempre desejou ser". Sabe-se que a primeira cirurgia de redesignação genital ocorreu no Brasil apenas em 1979 e que o médico que realizou a intervenção, o cirurgião plástico Roberto Farina, foi acusado, e absolvido, do crime de lesão corporal a seu paciente (DEL PRIORE, 2011).

Figura 113 – Muchacha na TV

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 62. (Quadrinhos na Cia.).

Apesar de os idos da primeira cirurgia de mudança de sexo masculino para feminino no Brasil não terem transcorrido de forma tão pacífica quanto a retratada no universo ficcional de **Muchacha**, é preciso averiguar o efeito que esta alteridade provoca na economia narrativa da HQ. Em primeiro lugar, é preciso dizer que a notícia da cirurgia – que, como é revelado depois, jamais ocorreu – parece atender ao duplo propósito de obter projeção midiática pela polêmica e auxiliar no processo de sedução de Cabayba, justificando seu interesse pela cantora sem o comprometimento do exercício performativo de sua exacerbada heterossexualidade. Havendo um órgão sexual feminino, tecnicamente, a atração física poderia não ser considerada homossexual, para o roteirista.

À continuidade, o jogo de sedução empreendido por Muchacha/Djalma tem seu ápice num encontro marcado no apartamento de Cabayba. Em sua fantasia, o roteirista imagina Muchacha dançando ao som de **Cha cha muchacha**, canção composta por Rubén Rada, trajando vestimentas de odalisca semelhantes às de Sulfana, como Aurélia por vezes fazia em seus colóquios amorosos; ao mesmo tempo, Cabayba se vê como um sultão. O devaneio do roteirista mostra sua tentativa de adequação da situação ao modelo heteronormativo em que cabe ao macho a posição viril de comando, em que ele detém todos os direitos sobre a fêmea, numa relação de propriedade. É então que Muchacha saca um revólver e se ouve um disparo (FIGURA 114):

Figura 114 – Encontro com Cabayba

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 74 (Quadrinhos na Cia.).

O tiro, aparentemente, não atingiu nenhum dos contendores, que entram em luta corporal pela posse da arma. No calor do conflito, Cabayba consegue tomar o revólver e Muchacha cai pela sacada do apartamento, sendo aparada e transportada por Lairo e seus companheiros numa rede de segurança do corpo de bombeiros. Um atônito Cabayba armado, à sacada, procurando pelo corpo, é visto por Lupi, que o acusa de assassinato. A falta de um cadáver garante a absolvição, apesar de Djalma ter abandonado o papel a fim de incriminar Cabayba por seu desaparecimento e de se avolumarem provas circunstanciais. O escândalo, porém, é fatal para a carreira de Cabayba, que passa a viver de pequenos expedientes, como produzir anúncios de roupas íntimas femininas. E é justamente num sonho, canal para o inconsciente, que o ex-roteirista tem a revelação do desejo reprimido, vendo-se trajando *lingerie* (FIGURA 115). Ao fim e ao cabo, fica a insinuação de que, em outra manifestação de melancolia heterossexual, subjaz em Cabayba o desejo de também se travestir e a busca de uma módica satisfação por meio de uma via menos conflitiva com a heteronormatividade: a posse de Muchacha, que permite projetar e manter por perto o objeto desta projeção.

Figura 115 – Cabayba vestindo *lingerie*

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 86 (Quadrinhos na Cia.).

Desta forma se justificaria a agressividade de Cabayba para com Djalma, fora de seu alcance e exibindo características associadas à homossexualidade que ameaçavam, por sua mera existência, todo o esquema de repressão ao desejo. Desterrar o ator ao silêncio funcionaria para Cabayba, simbolicamente, como silenciar a própria voz interna, açulada pela voz do Outro, insistentemente relembrando possibilidades à força submergidas. Afora isto, Djalma também já se fantasiava, a princípio como Milhafre, uma figura pouco viril se contrastada ao Capitão Tigre, e depois se travestindo como a bruxa Sigfrida. Isto contribuiria para aumentar o desprezo de Cabayba, vendo o ator realizar mais um de seus bloqueados anseios. A rapidez com que Muchacha se torna alvo das afeições do roteirista é igualmente

indício que faz questionar se, ao menos inconscientemente, a identidade masculina da cantora não havia sido percebida e o desejo, subitamente livre dos interditos, pôde se manifestar em toda a sua intensidade.

> As coisas se complicam ainda mais para aqueles e aquelas que se percebem com interesses ou desejos distintos da norma heterossexual. A esses restam poucas alternativas: o silêncio, a dissimulação ou a segregação. A produção da heterossexualidade é acompanhada pela rejeição da homossexualidade. Uma rejeição que se expressa, muitas vezes, por declarada homofobia. (LOURO, 2007, p. 27).

Para além da melancolia heterossexual discutida a partir das atitudes de Cabayba, porém, a caracterização de Muchacha demanda considerações mais aprofundadas. Discutir, diante das câmeras, o fato de Muchacha ter supostamente realizado cirurgia de redesignação sexual afeta, de saída, paradigmas imagéticos da homossexualidade na ficção televisiva e cinematográfica dos anos 50, quando a influência dos EUA gerava modelos cuja aplicabilidade era visível na produção nacional (ORTIZ, 2008).

Nos Estados Unidos, no princípio da Guerra Fria, era corriqueiro que a homossexualidade fosse associada ao crime e ao comunismo, mazelas da ocasião (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006). Na indústria cinematográfica estas identificações eram produzidas sob a batuta do Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA), o Production Code, criado em 1922, que exercia sobre os filmes o mesmo papel censor que o Comics Code exercia sobre os quadrinhos (PENNINGTON, 2007). Neste contexto repressor, ao homossexual só era permitido ser retratado no cinema de forma sutil, recebendo maior destaque apenas se obedecesse ao preconizado pelo Production Code:

> Em parte foi permitido que esses personagens queer ligeiramente mais evidentes aparecessem em filmes de Hollywood porque suas existências foram temperadas com um "valor moral de compensação": os filmes puniam seus personagens queer matando-os, muitas vezes de formas bastante brutais.[146] (BENSHOFF; GRIFFIN, 2006, p. 90).

Por outro lado, quando um homem travestido era representado, tanto podia ser justiçado, como ocorreu com o personagem de Anthony Perkins em **Psicose**, de 1962, dirigido por Alfred Hitchcock, quanto ser tratado de modo cômico, como Jack Lemmon e Tony Curtis em **Quanto mais quente melhor**, dirigido por Billy Wilder em 1959. Em ambos os casos,

[146] Partly these slightly more overt queer characters were allowed to appear in Hollywood films because their existences were tempered with a 'compensation moral value': the films punish their queer characters by killing them, often in quite brutal ways.

porém, em que pese o objetivo dramático ou risível, os personagens, estereotipados, ocultam sua condição e suas motivações para a travestilidade não advêm de manifestações saudáveis do desejo, mas de desequilíbrio psíquico (**Psicose**) ou como única rota de fuga de uma situação potencialmente letal (**Quanto mais quente melhor**).

Nas produções televisivas brasileiras, por sua vez, o padrão depreciativo de representação homossexual não era muito diferente, como se percebe nas primeiras telenovelas a incluir personagens desta orientação sexual: "Na década de 1970, as primeiras obras [telenovelas] ligaram as personagens com a criminalidade. Depois, construíram as personagens baseadas nos estereótipos da 'bicha louca'/afetada e/ou afeminados ou das lésbicas masculinizadas 'sapatonas' [...]." (COLLING, 2013, p. 88).

Pensando nestes exemplos, **Muchacha** contrasta ao apresentar a personagem-título abertamente expondo sua condição transexual, sem que qualquer impulso escuso ou obscuro surgisse a contrapelo. O tema da cirurgia surge na conversa e é discutido com naturalidade, embora cause "furor". Apesar disso, o desvio do padrão heteronormativo não é total, pois perdura a concepção binária de gênero, já que Muchacha não é vista como transexual, mas, feita a cirurgia, como mulher.

Conforme observa Salih (2012), Butler não aponta caminhos diretos para se subtrair à repetição performativa; não seria desprovido de mérito, porém, à guisa de tentativa, cotejar a estratégia narrativa de **Muchacha** ao que a teórica *queer* chama de agência:

> O assunto não é *determinado* pelas regras através das quais é gerado porque o significado *não é um ato fundador, mas sim um processo regulado de repetição* que simultaneamente se oculta e impõe suas regras, precisamente através da produção de efeitos de verdade. Em certo sentido, todo significado ocorre dentro da órbita da compulsão à repetição; "agência", então, está situada no interior da possibilidade de uma variação daquela repetição.[147] (BUTLER, 1990, p. 145, grifos da autora).

Haveria agência em **Muchacha**, por conseguinte, quando a retratação de uma transexual, mesmo categorizada como mulher no binarismo macho/fêmea, não é feita de modo depreciativo, ocorrendo, em oposto, uma valoração positiva do personagem. A possibilidade de tratar o tema de modo casual em um programa televisivo sem recorrer ao grotesco também confere caráter positivo à representação de Muchacha, ainda que permaneça no ar o questionamento se a mídia seria tão receptiva se fosse revelado se tratar, em lugar de

[147] The subject is not *determined* by the rules through which it is generated because signification is *not a founding act, but rather a regulated process of repetition* that both conceals itself and enforces its rules precisely through the production of substantializing effects. In a sense, all signification takes place within the orbit of compulsion to repeat; "agency", then, is to be located within the possibility of a variation on the repetition.

um homem submetido à mudança de sexo, da ambiguidade de um travesti, irredutível a quaisquer dos modelos heterossexuais: "O travestismo, frequentemente associado à homossexualidade, se converteu em uma categoria epistêmica oposta ao binarismo heterossexual, sancionado pela tradição patriarcal da cultura hispânica e ocidental, em geral."[148] (KLAWIK, 2008, p. 102). Há ainda que ressaltar que o fato de a personagem construída por Djalma ser apresentada como cubana trai certo ar de exotismo, capaz de, se não gerar simpatia, ao menos amenizar a antipatia contra Muchacha, incorporando-se à mítica da artista e transportando o desejo homossexual para local longínquo. Desta forma, se há reprodução de valores, há também aspectos em que se verifica diferença na representação performativa, caracterizando a variação da repetição que define a agência.

Mas pode haver outra abordagem possível de agência em **Muchacha**. Para esboçá-la, entretanto, faz-se necessário mergulhar mais um pouco nos postulados de Butler. Em **Gender trouble** (1990), a teórica discute sobre o potencial subversivo da paródia e apresenta como exemplo práticas de travestismo:

> A noção de uma identidade de gênero original ou primária é frequentemente parodiada no escopo das práticas culturais de drag, cross-dressing, e a satirização sexual de identidades butch/femmes[149]. [...] A performance de drag joga com a distinção entre a anatomia do performer e o gênero que está sendo performado. [...] Por mais que a drag crie uma imagem unificada de "mulher" [...], isto também revela a distinção daqueles aspectos da experiência de gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. *Ao imitar o gênero, a drag implicitamente revela a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência*.[150] (BUTLER, 1990, p. 137, grifo da autora).

A ideia da paródia como subversiva para a questão de gênero teve grande impacto no meio acadêmico. O posicionamento teórico de Butler gerou críticas: Se a performance é

---

[148] El travestismo, a menudo asociado con la homosexualidad, se convirtió en una categoría epistémica opuesta al binarismo heterosexual, sancionado por la tradición patriarcal de la cultura hispánica y occidental, en general.

[149] "*Butch* e *femme* são duas dessas palavras de difícil tradução. *Butch* significa a lésbica que normalmente usa roupas neutras ou masculinas, faz o tipo mais durona, toma a iniciativa em boa parte das situações e apresenta uma fachada de auto-suficiência.
Femme significa a lésbica mais identificada com vestidos e maquiagem, aparente fragilidade, sedução indireta e o comportamento de quem gosta de ser ajudada e elogiada.
São dois tipos culturais que, é claro, não existem em estado puro, sendo cada mulher uma mistura das duas tendências de comportamento e aparência, ou de nenhuma delas, como a androginia vem demonstrando." (BRIGHT, 1998, p. 9).

[150] The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual satirization of butch/femmes identities. [...] The performance of drag plays upon the distinction between the anatomy of the performer and the gender that is being performed. [...] As much as drag creates a unified picture of "woman" [...], it also reveals the distinctness of those aspects of gendered experience which are falsely naturalized as a unity through the regulatory fiction of heterosexual coherence. *In imitating gender, drag implicity reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency*.

executada dentro das amarras da performatividade – ou seja, dentro de um *script* normativo – como seria possível haver espaço para insubordinação, para agência? A paródia terá força suficiente para exercer um papel questionador, subversivo? (JAGGER, 2008).

Num livro posterior, **Excitable speech** (1997b), Butler esclarece que existe espaço para a agência, para o uso subversivo da paródia, quando há "[...] a repetição de uma subordinação original para outro propósito, cujo futuro está parcialmente aberto."[151] (BUTLER, 1997b, p. 38). Assim, apesar do poder coercitivo das normas que impõem a performatividade, a teórica acredita que existe alguma margem de manobra, à medida que o discurso seja excedido, parcialmente alterado, deslocando sentidos cristalizados.

Guacira Lopes Louro, em **Um corpo estranho** (2004), também aponta a *drag* como exemplo paródico subversivo. Sua argumentação, porém, é desenvolvida de modo significativamente diferente daquela encetada por Butler:

> É no camarim que ela [a *drag*] "se monta". A "montaria" consiste na minuciosa e longa tarefa de transformação de seu corpo, um processo que supõe técnicas e truques (como uma cuidadosa depilação, a dissimulação do pênis ou, ainda, por exemplo, o uso de seis pares de meias-calças para "corrigir" as pernas finas); um processo que continua com uma exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e que se completa com pesada maquiagem (corretivo, base, batom, muito *blush*, cílios postiços e perucas). Ao executar, por fim, seus últimos movimentos, retocando o batom ou o delineador dos olhos, a "*drag* 'baixa", conforme uma delas afirma. É nesse momento que a *drag* efetivamente *incorpora*, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem. [...].
>
> A *drag* assume, explicitamente, que fabrica seu corpo, ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretende se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse; ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher. A *drag* propositadamente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. (LOURO, 2004, p. 84-85, grifo da autora).

Basicamente, o que torna o exemplo parodístico da performance da *drag* descrito por Louro diferente daquele construído por Butler é a elaboração imagética. Enquanto a pesquisadora brasileira apresenta marcas de distinção no corpo físico da *drag* que a destacam e a tornam reconhecível, a estudiosa estadunidense, por sua vez, utiliza a palavra anatomia (*anatomy*) como uma rubrica que contém o corpo físico e pressupõe a suficiência do repertório do leitor para que projete no significante o significado que lhe permita a leitura subversiva. A parcimônia de Butler na descrição da *drag* é coerente com o que discutira em

[151] [...] the repetition of an originary subordination for another purpose, one whose future is partially open.

outra obra, **Boddies that matter** (BUTLER, 1993), na qual admite a existência de um corpo físico, mas salienta que seu foco de trabalho é a construção discursiva deste corpo e de sua própria percepção. Neste caso, atenderia melhor à discussão desejada que o discurso recebesse mais atenção que a materialidade. A tendência a desenvolver mais o discursivo é perceptível em outro texto desta pesquisadora, no qual ela analisa uma manifestação do grupo ativista AIDS Coalition to Unleash Power (ACT UP) realizada pela primeira vez em Boston, em 1988, o *Die-in*, na qual os participantes se deixam cair como mortos no local de protesto:

> Aqueles precedentes ou convenções foram retomados no Die-in, onde as pessoas "morreram" todas de uma vez. Eles caíram na rua, todos de uma vez, e linhas brancas foram desenhadas ao redor dos corpos, como se fossem linhas policiais marcando o lugar dos mortos. Foi uma simbolização chocante. Foi inteligível na medida em que se aproximava de convenções que foram produzidas no interior de culturas de protesto anteriores, mas foi uma renovação. Era um novo prenúncio de um certo tipo de desobediência civil. E foi extremamente gráfico. Ele fez as pessoas pararem e *terem que ler* o que estava acontecendo.
>
> [...] Mas as coisas que desafiam as nossas práticas de leitura, que nos tornam inseguros sobre como ler ou nos fazem pensar que temos que renegociar a forma pela qual lemos os sinais públicos, estas parecem realmente importantes para mim.[152] (BUTLER, 1996, p. 122, grifo da autora).

Mesmo ao trabalhar com uma cena visual e "extremamente gráfica", cuja descrição era necessária para a argumentação, Butler procura reduzir ao mínimo o imagético em sua elaboração discursiva. O processo analítico é eivado de flexões do verbo ler (*to read*), que até é utilizado para interpretação de imagens, mas remete rapidamente e com propriedade ao texto linguístico.

De volta a **Boddies that matter**, Butler apresenta outro exemplo de subversão que burla a performatividade. Este particularmente interessa a esta tese, já que o objeto de análise é uma tira. A discussão é precedida pela análise do efeito de citação que permeia o ato de fala performativo, ou seja, parte do fato de que certas palavras repetem e legitimam uma normatividade já anteriormente estabelecida[153]; assim, quando pronunciadas, têm poder instituinte sobre o indivíduo, como "Eu os declaro marido e mulher", por exemplo:

---

[152]Those precedents or conventions were taken up in the Die-in, where people 'die' all at once. They went down on the street, all at once, and white lines were drawn around the bodies, as if they were police lines marking the place of the dead. It was a shocking simbolization. It was legible insofar as it was drawing on conventions that had been produced within previous protest cultures, but it was a renovation. It was a new adumbration of a certain kind of civil disobedience. And it was extremely graphic. It made people stop and *have to read* what was happening.
[...] But the ones that challenges our practices of reading, that make us uncertain about how to read, or make us think that we have to renegociate the way in which we read public signs, these seem really important to me.

[153] "Poderia um enunciado performativo obter sucesso se sua formulação não repetir um 'código' ou enunciado iterável, ou em outras palavras, se a fórmula que eu pronuncio a fim de abrir uma reunião, batizar um navio ou

> As normas de gênero operam exigindo a incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, que estão quase sempre relacionados com a idealização do vínculo heterossexual. Neste sentido, o performativo introdutório: "É uma menina!" antecipa a eventual chegada da sanção: "Eu os declaro marido e mulher." Daí, também, o prazer peculiar da tira em que a criança é interpelada pela primeira vez pelo discurso com "É uma lésbica!" Longe de uma piada essencialista, a apropriação queer do performativo reproduz mimicamente e expõe tanto o poder vinculativo da lei de heterossexualidade quanto *sua expropriabilidade*.[154] (BUTLER, 1993, p. 231-232, grifo da autora).

Caso a palavra tira (*cartoon strip*) não estivesse presente no texto, seria difícil deduzir que é disso que se trata no exemplo selecionado por Butler. A HQ foi reduzida à expressão conceitual do roteiro, a única referência gráfica preservada sendo a expressão linguística "É uma lésbica!" ("*It's a lesbian!*"). O desenvolvimento da discussão se articula com a forma como a teórica argumenta, focando na questão discursiva. A abordagem – que, de certa forma, remete ao mito da caverna platônico – não ignora o aspecto material, mas é preciso ponderar:

a) que, segundo a própria Butler, não se deve ignorar o aspecto performativo que orquestra os atos humanos;
b) que histórias em quadrinhos, como visto no capítulo 1, produzem, por questões de aproveitamento de espaço inerentes ao meio, condensações de movimentos, ideias, imagens;
c) que estas condensações geram convenções de leitura que se agrupam numa espécie de gramática visual reconhecível pelo leitor apto.

Assim sendo, é razoável supor que o imagético, numa história em quadrinhos produzida para ser veiculada como meio de comunicação de massa, também seja performativamente consubstanciado num produto formal que obedeça a normas reguladoras, entre as quais pode estar incluída a heteronormatividade. Só assim a HQ planejada para o público em geral pode alcançar seu nicho de mercado sem sobressaltos no gráfico de vendas,

---

declarar um casamento não são reconhecíveis como *em conformidade* com um modelo iterável, se não fosse, então, reconhecível de alguma forma como uma 'citação'?" [Could a performative utterance succeed if its formulation did not repeat a "code" or iterable utterance, or in other words, if the formula I pronounce in order to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable as *conforming* with an iterable model, if it were not then identifiable in some way as a "citation"?] (DERRIDA, 1988, p. 18, grifo do autor).

[154] Gender norms operate by requiring the embodiment of certain ideals of femininity and masculinity, ones that are almost always related to the idealization of the heterosexual bond. In this sense, the iniciatory performative, "It's a girl!" anticipates the eventual arrival of the sanction, "I pronounce you man and wife." Hence, also, the peculiar pleasure of the cartoon strip in which the infant is first interpellated into discourse with "It's a lesbian!" Far from an essencialist joke, the queer appropriation of the performative mimes and exposes both the binding power of the heterosexualizing law *and its expropriability*.

identificando-se com padrões de leitura amplamente difundidos e evitando chocar o leitor com a apresentação de imagens que possam se distanciar de padrões socialmente aceitos e disseminados.

A imagem não é uma *tabula rasa*, longe disso. Este princípio é ainda mais importante quando há uma finalidade comercial envolvida e é por esta razão que Barthes (1990), analisando uma composição publicitária, teoriza sobre como seria sua apreensão sem os complementos linguísticos e contextuais que ajudam na elaboração do sentido preconizado pela peça de propaganda: "Se retiramos todos esses signos da imagem, restará, ainda, um certo material informativo; privado de todo saber, continuo a 'ler' a imagem, a 'compreender' que ela reúne, num mesmo espaço, um certo número de objetos identificáveis (nomeáveis) e não somente formas e cores." (BARTHES, 1990, p. 30).

Um exemplo prático de como funcionariam a performatividade e a heteronormatividade na construção de imagens na própria obra de Laerte pode ser encontrado na comparação entre as Figuras 116 e 117:

Figura 116 – Capitão travestido

Fonte: LAERTE. **Piratas do Tietê**: histórias de pavio curto. Porto Alegre: L&PM, 2006b, p. 80. v. 2. (L&PM Pocket, 550).

Figura 117 – Capa de **Muchacha**

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. I. (Quadrinhos na Cia.).

Na tira da Figura 116 o Capitão está na cadeia e é abordado por dois convictos, estereótipos de brutamontes. A dupla informa ao novato que, como plagiador, ele será tratado como "mulherzinha", ou seja, será seviciado por eles. Contrariando a expectativa a uma situação em que seria violado, e com isso gerando o efeito cômico da HQ, o Capitão reage animadamente e, na última vinheta, aparece de vestido longo, o movimento de retirada de uma das luvas compridas que calçara indicando que iniciara um *strip-tease*. Na performance, o pirata, como plagiador que é, imita Gilda, personagem vivida por Rita Hayworth no filme homônimo, de 1946, dirigido por Charles Vidor[155]. Como reação a sua atitude inesperada, um dos presos, com expressão desgostosa, diz ao outro: "Eu brochei, e você?".

[155] Cíntia Braga (2013) observa que a imitação de divas do cinema é lugar-comum entre travestis, tanto no processo de "montagem", quanto no desempenho geral. Analisando a forma como se posicionam diante de uma penteadeira Silvana e Samara – duas travestis que estrelam o documentário **Bombadeira**, de 2007, dirigido por Luís Carlos de Alencar – a teórica registra semelhança visual com cenas consagradas de atrizes como Marlene Dietrich, Greta Garbo e Brigitte Bardot, entre as quais poderia ser incluída a própria Rita Hayworth: "Silvana, Samara e a penteadeira. O clichê do gênero e o clichê do cinema. [...] O caso é que, mesmo que elas não tenham as referências fílmicas da diva na penteadeira, a intencionalidade que elas investem sobre a encenação que desempenham e que compõem suas *auto-mise-en-scénes* é clara: fazer-se mulher no cinema." (BRAGA, 2013, p. 151).

Há um duplo sentido possível no uso da palavra “mulherzinha”, que parece significar sujeitar-se a servir sexualmente, para os dois prisioneiros, e atuar num papel feminino, para o plagiador. Qualquer que seja o entendimento semântico, entretanto, o pirata se travestiu e se prepara para desnudar-se, o que provoca a repulsa dos colegas de cela. À primeira vista, poderia parecer contraditório que os presidiários manifestassem desejo de conjunção carnal com o Capitão e recuassem diante de sua pronta aceitação do papel, mesmo que tenha sido com base em equívoco. O problema aqui apresentado, possivelmente, é que, para os padrões heteronormativos, o ato sexual no qual aquele que sofre a penetração não consente preserva parcialmente a virilidade da vítima, caracterizando uma relação entre machos heterossexuais. Mesmo o epíteto “mulherzinha” remete ao binarismo homem-mulher do gênero heterossexual, preservando condições em que o ato seria possível entre dois entes do sexo masculino. No entanto, quando aquele que será penetrado aceita de bom grado o ato, o pacto é quebrado e os papéis se descolam do padrão, desnudando o coito como uma relação homossexual. Empunhar o falo viril na penetração, nestas circunstâncias, não submete o penetrado, mas aquiesce ao desejo manifesto por ele, satisfazendo-o e levando o pseudoagressor a abrir mão da posição de poder.

Esta seria uma análise da tira a partir do seu roteiro. Trabalhando a imagem, não obstante, o que se percebe no Capitão travestido é uma visão estereotipada. Na produção do risível, inclusive, a rejeição do par de prisioneiros ao travesti pode estar associada à imagem abjeta construída do personagem, com postura desajeitada, pelos visíveis nas pernas, axilas, peito e face e formas que imitam grotescamente a sensualidade. Assim, o efeito produzido pelo travesti é oposto ao que poderia ser interpretado como sensual. Certos códigos visuais, como o vestido longo com abertura frontal pela qual passa uma perna e a posição enviesada do corpo de modo a exibir as formas foram mantidos, para que a insinuação de sensualidade fosse compreensível, bem como as razões pelas quais esta ideia falha. O risível só pode ser construído a partir de um repertório ao qual o leitor tenha acesso, que contenha representações femininas do que poderia ser considerado como sedutor e permita a comparação com aquilo que possui algumas das características necessárias, mas não em quantidade suficiente para alcançar este patamar. A exequibilidade desta estratégia está vinculada à habilidade de cotejar representações “realistas” (como o filme **Gilda**) e representações “não realistas” (como a tira dos Piratas do Tietê ora investigada), de modo a tornar possível pôr referências obtidas em fontes tão distintas em grau de equiparação numa abrangente e diversificada categoria do imagético. Para este efeito, tecnicamente, é necessário levar a cabo determinados procedimentos durante a produção de uma história em quadrinhos:

> Para o quadrinista, a remoção de detalhes realistas permite que outros aspectos sejam enfatizados ou impostos às imagens, tais quais linha, forma, cor, orientação e composição. Esses atributos, por sua vez, acentuam conexões ou relações que são menos aparentes em imagens realistas.[156] (MEDLEY, 2010, p. 68).

Logo, se a forma como as imagens são construídas numa HQ afeta a percepção de sua leitura, é forçoso concluir que a inteligibilidade e a convergência para a estratégia narrativa contidas na história são tributárias da escolha de certos elementos que permitam o enquadramento das imagens em categorias mais gerais. No caso da Figura 117, por exemplo, fica patente como o uso diferenciado dos recursos leva a um resultado bastante diverso daquele obtido com a tira dos Piratas do Tietê. Embora o posicionamento de corpo de Muchacha se assemelhe ao buscado pelo Capitão, sua postura não explora o abjeto. As curvas da personagem são acentuadas pelo movimento de quadris e pelo vestido ajustado, produzindo, desta vez, sensualidade, em lugar de destacar, como no caso do bucaneiro, o ventre dilatado. O sorriso de Muchacha, longe do riso cartunesco na boca desproporcional do Capitão, se coaduna ao olhar semicerrado, num convite ao observador. As mãos sobre a cabeça sugerem uma dança provocativa, sem que qualquer pelo seja visto nas axilas ou braços. Bem diferentes do ato de despir as luvas do Capitão, em que, se os braços levantados permitem a identificação da tentativa de seduzir pelo tirar de luvas, rapidamente a visão se torna um arremedo de lubricidade pela exibição pilosa. O penteado e os adereços de Muchacha, por fim, completam a composição da representação atraente da personagem, em contraposição aos brincos que o Capitão já utilizava e manteve após a transformação, permanecendo associados à imagem do pirata da primeira vinheta.

Diante do exposto, depreende-se que a imagem de travesti de Muchacha foge aos padrões heteronormativos que orientam, em certos casos, a produção de imagens e nelas se consubstanciam, imprimindo aos desenhos características abjetas. A capacidade de subversão do modelo ainda é potencializada, em se considerando que a Figura 117 reproduz a capa da publicação. Ou seja, este poderoso chamariz de público apresenta uma imagem não convencional de travesti, tornando patente para o leitor – e até para o não leitor, que apenas observar a obra exposta, sem ao menos tocá-la – que a representação contesta certos ditames heteronormativos.

[156] For the comic creator, the removal of realistic details allows for other aspects to be emphasized or imposed upon the images, such as line, shape, colour, orientation and composition. These attributes in turn accentuate connections or relationships that are less apparent in realistic images.

Em **Muchacha** há ainda um ponto sobre a forma como as imagens são apresentadas que é importante salientar. Diz respeito aos diferentes estilos de desenho presentes nesta obra. Inicialmente, cumpre elucidar que:

> Histórias em quadrinhos contemporâneas estão enraizadas estilisticamente na confluência de duas tradições distintas de representação visual. A primeira nasce da caricatura, com seus princípios básicos de simplificação e exagero, enquanto a outra deriva da recriação de aparências físicas na ilustração realista. Cada um desses estilos visuais também vem a manter consigo um conjunto característico de tendências narrativas e uma orientação para os seus temas e assuntos que aqui serão chamados de seu "ethos narrativo".[157] (WITEK, 2012, p. 28).

As tradições de que fala Witek se prestam a várias tipologias, numa escala de possibilidades que vai desde desenhos ultrarrealistas até aqueles que comportam traços rudimentares e debochados. Convivem, em **Muchacha**, estilos diferentes que transitam por esta escala. Há representações como as de Muchacha, que, se não chegam a ter precisão fotográfica, preocupam-se com a manutenção de proporções anatômicas para as figuras humanas, retratam objetos cotidianos em detalhes e constroem cenários por vezes mais elaborados e verossímeis. Por outro lado, estas imagens se alternam a representações da animação do Morcego Frederico, com animais antropomorfizados e muitos dos exageros e desproporções que são comuns a desenhos animados produzidos com vistas ao público infantil (FIGURA 118):

[157] Contemporary comics are rooted stylistically in the confluence of two distinct traditions of visual representation. The first grows out of the caricature, with its basic principles of simplification and exaggeration, while the other derives from the recreation of physical appearances in realistic illustration. Each of these visual styles also has come to carry with it a characteristic set of narrative tendencies and an orientation toward its themes and subject matter that here will be called its "narrative ethos".

Figura 118 – O julgamento do Morcego Frederico

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 60. (Quadrinhos na Cia.).

Na Figura 118, o Morcego Frederico, personagem da animação que substituiu **Capitão Tigre** na programação televisiva, é, num dos episódios da série, julgado e condenado à morte por garroteamento. Num movimento típico de desenhos animados, o protagonista revela que estava usando uma fantasia de si mesmo e escapa do verdugo abandonando a pele falsa. O juiz, percebendo o estratagema de Frederico, modifica a pena para morte por empalamento, que anularia o truque. Note-se a forma como os personagens são representados: o Morcego Frederico é um animal humanizado, com proporções semelhantes às de uma criança; o carrasco permanece silencioso e envolto em sombras, como imagem da própria Morte; o juiz, esterotipado, é obeso, nariz avermelhado, usa peruca, toga e óculos escuros. Todos os personagens, como sói ocorrer em animações, têm apenas quatro dedos.

Confrontando o episódio do Morcego Frederico com o julgamento de Cabayba (FIGURA 119), têm-se:

Figura 119 – O julgamento de Cabayba

Fonte: LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c, p. 78. (Quadrinhos na Cia.).

Nesta tira, há uma combinação de estilos. Os personagens do "mundo real" habitado pela Muchacha são desenhados em estilo mais realista, inclusive com cinco dedos cada; todavia, o juiz que avalia o caso de Cabayba é o mesmo que julgara o Morcego Frederico! A manutenção da mesma representação, aliada à fala chula do magistrado, "Ordem na corte ou eu mando capar!", sugerem uma crítica ao sistema judiciário. Em se considerando a história pessoal de Laerte e o contexto de produção de **Muchacha**, seria mesmo razoável inferir que a visão burlesca dos julgamentos guarda relação com a forma como os crimes homofóbicos são tratados no país. A própria ameaça de "capar" os que tumultuam a sessão no tribunal tem forte teor heteronormativo, pois busca intimidar com a possibilidade de privação da virilidade os homens presentes, ao mesmo tempo insinuando que este é um espaço de poder afeito apenas à presença masculina heterossexual. Tudo isto sendo proferido com a batida do símbolo fálico que é o martelo, percutido à mesa como demonstração de autoridade e potência sexual do único que não só não será castrado, mas detém o poder de castrar.

Voltando à leitura da tira feita por Butler (1993), após esta exposição sobre o imagético, é possível continuar a discutir o texto da teórica. Pensar a HQ apenas sob o prisma do texto linguístico propicia encontrar nexo de subversão na frase "É uma lésbica!", mas, à

falta de análise que envolva o elemento icônico ou da reprodução da imagem, surge a dúvida: Estará o desenho em concordância com o teor contestatório do texto linguístico? O discurso, afinal, não se manifesta apenas em palavras, mas também em outras formas de comunicação, como as imagens, e pode ser até mais forte num desenho, que seleciona traços dentro de convenções formais para construir uma representação. Desta forma, por exemplo, o bebê da tira poderia ter, em sua aparência, elementos constitutivos de biologia masculina adulta, como os pelos do Capitão travestido, ou mesmo características mais sutis, como um rosto com traços ligeiramente mais grosseiros, contrastando com feições menos grosseiras dos que cercassem a recém-nascida. Neste contexto, valores heteronormativos estariam presentes na conformação icônica da personagem infantil, consolidando a visão da lésbica como masculinizada. A performatividade entraria, então, em cena, e as palavras atuariam não de modo contestador, mas sim, estabelecendo correlação direta entre aparência e orientação sexual, corroborando ideias preconcebidas sobre os gêneros.

Não seria possível afirmar que a leitura de Butler, centrada na expressão linguística do discurso, condicione outras análises, mas é interessante observar como outros pesquisadores de quadrinhos, valendo-se de pressupostos butlerianos, elaboram suas argumentações: Miller e Pratt (2004), analisando obras de Fabrice Neaud, Jean-Cristophe Menu e Julie Doucet, avaliam as possibilidades de denúncia da homofobia através da imagem apenas em trabalhos de Neaud, mas não confrontam esta percepção com textos de Butler; Tolmie (2011), por sua vez, tendo como objeto a HQ **Fun Home**, de Alison Bechdel, faz pouco uso de conceitos de Butler e concentra sua investigação na discussão de memória e desejo a partir do roteiro da narrativa; Dean-Ruzicka (2013), que também se debruçou sobre a obra de Alison Bechdel, por fim, partindo dos operadores discursivos luto e melancolia, articula sua argumentação intimamente com o pensamento de Butler, porém não nos momentos em que se dedica às imagens, restringindo o diálogo com a teórica *queer* à avaliação do roteiro da HQ.

Não foram encontradas, nas referências consultadas, muitas obras que utilizem o olhar de Butler sobre os gêneros como parâmetro de análise para histórias em quadrinhos, mas não deixa de ser curioso verificar que, dos três artigos localizados, nenhum coteja conceitos da teórica ao estudo de imagens. Isto não inviabiliza de maneira alguma a contribuição de Butler aos estudos *queer*, mas sugere que talvez seja possível ampliar o foco de seus valiosos entendimentos, de modo a tentar apreender na dimensão imagética objetos como as histórias em quadrinhos. E é persistindo na tentativa de colaborar, modestamente, com a expansão dos estudos sobre HQ que, finalizando o capítulo, será perscrutada a correlação entre reciclagem cultural e obras de Laerte que enfocam questões de gênero.

5.4.4 Vasculhando o armário: reciclagem cultural e gênero em obras de Laerte

As tiras analisadas dos *blogs* **Manual do minotauro** e **Muriel total**, somadas às de **Muchacha**, constroem um quadro que se inter-relaciona com a militância de Laerte em questões de gênero. Neste sentido, o primeiro aspecto a ser observado para fins de identificação de processos de reciclagem cultural é temático.

À medida em que narrativas que contribuem para dar visibilidade e dizibilidade a grupos como os travestis são construídas, o assunto passa a figurar na agenda de diversos meios de comunicação de massa, nem sempre com profundidade suficiente para se subtrair significativamente ao modelo heteronormativo. Sob este aspecto, um primeiro ponto a ser discutido viria da comparação entre a forma como o *mainstream* aborda o tópico da homossexualidade e o modo como ele surge nas produções de Laerte.

No mercado de quadrinhos brasileiros, afora produtos expressamente voltados ao público infantil, dominam os quadrinhos das editoras estadunidenses Marvel e DC Comics[158]. Por décadas, a homossexualidade que pululava nos *comix* e em outros quadrinhos alternativos posteriores foi tabu na grande indústria de HQ, só vindo a despontar em 1992 em histórias da Marvel e apenas no século XXI na DC Comics, que tardou a se desatrelar do Comics Code. A inclusão de personagens LGBTTT, entretanto, parece obedecer mais ao critério de busca pelo incremento de vendas do que propriamente ao objetivo de dar suporte a causas sociais (GREYSON, 2007).

A presença de personagens reconhecida ou assumidamente homossexuais numa história em quadrinhos, contudo, não se configura necessariamente em subversão. As primeiras caracterizações homossexuais nos quadrinhos de super-heróis do *mainstream* eram tímidas, estereotipadas, e, mesmo quando se tornaram mais comuns, permaneceram presas ao modelo heteronormativo. Mesmo as produções de Laerte e de outros membros do movimento udigrudi, nos anos 80 e 90, escapavam pouco da reprodução destes valores. A existência destes personagens, porém, de certa forma diminuía sua invisibilidade social, já que estereótipos pelo menos dão a conhecer o Outro, ainda que de forma reducionista (ZINK, 2011).

Assim, a produção hodierna de Laerte, discutindo a travestilidade, pode ser considerada como exercício de reciclagem cultural, já que é reconhecível a representação do

[158] Este cômputo exclui os mangás, que, embora tenham grandes tiragens no país, requerem instrumentos de análise diferentes dos utilizados nesta tese, devido à peculiar gramática narrativa que seguem.

travesti em suas tiras, porém sua caracterização questiona padrões de heteronormatividade. Histórias como as de Muriel funcionam como arenas em que são discutidas questões como a homofobia. Colocar novamente em disponibilidade estes sentidos permite que voltem a ser discutidos, pois "[...] os materiais que, tornados como objeto de uma censura ou de um tabu, são interditos; sua reativação terá necessariamente uma importância política [...]"[159] (MOSER, 1993, p. 526). E é provavelmente por conta da priorização desta abordagem política que as tiras que trabalham gênero tendem a ser mais lineares, com estratégias narrativas mais facilmente discerníveis, sobretudo aquelas com personagens fixos (Rebolo e Fabiel, Muriel, Muchacha).

As tiras de Laerte abrem a possibilidade de diálogo com teóricos *queer* como Judith Butler, contando até com algumas citações de textos desta pesquisadora em postagens do *blog* **Muriel total**. Temas como melancolia heterossexual encontram ressonância nestas HQ. Desta maneira, pondo em movimento formações discursivas heteronormativas que tentam se cristalizar como tradição, as obras de Laerte apresentam as duas faces da reciclagem cultural:

> A primeira é sua dimensão crítica; por seu componente de passar ao grau zero e de se afastar das continuidades, o ato de reciclar comporta um potencial para a crítica cultural. A segunda é seu momento negativo, que o uso ecológico do termo ensaia levar ao esquecimento; reciclar começa pela destruição, pela negação do que é culturalmente formado, constituído instituído.[160] (KLUCINSKAS; MOSER, 2004, p. 22).

Trazer ao debate questões que se chocam com pilares da heteronormatividade poderia ser um empecilho para a inserção destes produtos culturais no mercado financeiro, ponto fulcral para que se possa enquadrá-los na categoria de objetos em que se identifica a reciclagem cultural (BERND, 2009), quiçá a assinatura do artista consagrado não fosse um ativo financeiro capaz de atrair leitores. A posição de Laerte, destacado há décadas no mercado nacional de histórias em quadrinhos, muito possivelmente permitiu a segurança da experimentação temática sem o enfrentamento de total boicote midiático. A ampliação da visibilidade dada pela militância do quadrinista certamente deve ter sido também fator a contribuir para que continuasse a publicar, quebrando paradigmas editoriais estabelecidos nos jornais. Estes dados pessoais, não obstante, não devem ser encarados como dados das HQ,

---

[159] [...] des matériaux qui, faisant l'object d'une censure ou d'un tabou, son interdits; leur réactivation aura automatiquement une importance politique [...].

[160] Le premier est sa dimension critique; par sa composante de mise à zéro et de sortie des continuités, l'acte de recycler comporte un potentiel de critique culturelle. Le deuxième est son moment négatif, que l'usage écologiste du terme essaie de faire oublier; recycler commence par la destruction, par la négation de ce qui est culturellement formé, constitué, institué.

mas como parte de seu contexto de produção, evitando a ideia da reciclagem como derivação direta do gênio individual e da criatividade de um artista (BARCK, 2004).

Outro aspecto interessante das HQ de Laerte estudadas é o modo como as imagens são trabalhadas. A referência a outras representações de travestis, por exemplo, é recuperável no acesso aos desenhos, estabelecendo imediata comparação. Com efeito, não haveria subversão ou reciclagem se não fosse possível identificar elementos gráficos que remetessem a usos e padrões anteriores (KLUCINSKAS; MOSER, 2004).

Butler (1993) não analisa a imagem do homossexual a partir de sua materialidade e das marcas que o discurso imprime nos corpos, como faz Louro (2004). Se seguidas estritamente as recomendações de Butler neste caso, um importante elemento deixaria de ser analisado, para efeitos desta tese: a discursividade impressa na condensação imagética que é o desenho numa HQ. Em **Muchacha**, por exemplo, há toda uma sensualidade na protagonista que difere do modo depreciativo e caricato que é usual neste tipo de representação. A possibilidade de outras formas de apresentação do travesti, realçando o aspecto sedutor, já havia sido apontada em análise de obra cinematográfica (PIRAJÁ, 2013) e demonstra que imagens possuem o potencial de liberação de significados represados por interditos.

Este último enunciado faz refletir sobre postulados butlerianos que poderiam guardar pontos de convergência com a reciclagem cultural. A ideia de performatividade, de repetição como encenação de formas de estar no mundo pré-ordenadas, envolve também a noção de excesso[161], uma válvula de escape para a subversão que pode ser encarada com um possível foco para esta convergência:

> Se cada performance repete a si mesma para instituir o efeito de identidade, então cada repetição demanda um intervalo de repetição entre os atos, por assim dizer, no qual risco e excesso ameaçam perturbar a identidade que está sendo constituída. O inconsciente é este excesso que permite e contesta cada performance, e que nunca aparece totalmente na performance em si.[162] (BUTLER, 1993, p. 317).

O excesso encerra a possibilidade da agência, a oportunidade de realizar a repetição performativa de modo ligeiramente diferente, introduzindo um elemento a mais, perturbador

[161] Convém salientar que o excesso a que Butler se refere é uma noção derridiana: "Será entendido que o excesso não é uma simples saída fora da série, já que sabemos que esse gesto recai sobre alguma categoria da série. O excesso – mas pode-se ainda chama-lo assim? – não é mais do que um certo deslocamento da série. É uma certa redobra [...] na série de oposição e mesmo na sua dialética." (DERRIDA, 2005, p. 51).

[162] If every performance repeats itself to instititute the effect of identity, then every repetition requires an interval between the acts, as it were, in which risk and excess threaten to disrupt the identity being constituted. The unconscious is this excess that enables and contest every performance, and which never fully appears within the performance itself.

do *status quo*, que pode ser a semente da subversão. Assim, a maior parte da performance compulsória é mantida, mas a significativa alteração introduzida faz com que o sentido volte a ficar em disponibilidade e seja novamente discutido. Ora, a reciclagem cultural não é exatamente a criação de um produto a partir de outro, mantendo disponível o traço original, permitindo a identificação e desestabilizando a formação discursiva que sustentava o objeto em sua conformação tradicional? (MOSER, 1993)

Excesso e reciclagem cultural, embora operem de maneira semelhante na reavaliação de discursos que se apresentam como cristalizados, se diferenciam em outras características: a reciclagem cultural, como já foi discutido, possui quatro balizadores, a comodificação dos objetos por entrada no mercado, a reprodutibilidade industrial, o uso de meios tecnológicos de reprodução e a mundialização em contexto pós-colonial (BERND, 2009); já o excesso, na forma como é apropriado por Butler, não possui parâmetros tão definidos, até porque não parece ser proposta da teórica apresentar soluções prontas, e sim incitar a reflexão sobre o tema (SALIH, 2012). Além disso, a reciclagem cultural atinge basicamente objetos artísticos, enquanto que o excesso tem alcance mais amplo, já que seu foco é o discurso.

Neste contexto, as tiras de Laerte analisadas neste capítulo podem ser qualificadas como exercitando o excesso, tanto em imagem quanto em conteúdo, por apresentarem representações de homossexuais e travestis que subvertem ao menos parcialmente o modelo heteronormativo. Ao mesmo tempo, podem ser vistas como exemplares de reciclagem cultural, já que: a) são reproduzidas massivamente pela tecnologia digital na internet, no caso de **Manual do minotauro** e **Muriel total**, e em prensas modernas, num parque gráfico, no caso de **Muchacha**; b) circulam na rede mundial, no caso das tiras publicadas nos *blogs*, e discutem formas de subtração à heteronormatividade, temas prementes num contexto de mundialização; c) se inserem num contexto mercantil; e d) obedecendo ao elemento fundamental da reciclagem cultural, sugerem, ao observador, representações outras da homossexualidade e da travestilidade que contribuam para aumentar a dizibilidade de gêneros ordinariamente submetidos a regras heteronormativas ainda lamentavelmente predominantes.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre histórias em quadrinhos é discorrer sobre uma forma artística relativamente jovem. De modo geral, os teóricos costumam situar seu nascimento no século XIX, ainda que a questão de sua origem permaneça sendo objeto de apaixonada disputa. Com efeito, fixar a nacionalidade, a língua, o meio em que surgem as HQ não é uma ação desinteressada, mas um alinhamento a estruturas que vinculam esta escolha à forma como se compreende o próprio *status* das histórias em quadrinhos, como arte ou produto de cultura de massa. Qualquer que seja a matriz selecionada, subjaz o espectro que acompanha as HQ há décadas: a busca por legitimidade.

Arte ou entretenimento? A resposta a esta pergunta não precisa ser unívoca, até porque o estabelecimento de uma categoria absoluta que a todas as HQ contivesse teria o condão de pleitear uma unidade que o objeto não comporta, negando seu caráter híbrido. Ademais, arte e entretenimento, dois extremos numa escala, não são necessariamente instâncias incomunicáveis.

A dificuldade de compreender histórias em quadrinhos como fadadas a pertencer a uma ou outra categoria reflete a dificuldade que é estabelecer um conceito que consiga determinar sua especificidade. E, se a mobilidade midiática trabalha no sentido de manter as margens que separam as HQ de outras formas de expressão, como o cinema, em permanente negociação, tampouco se pode afirmar que haja consenso teórico sobre que características um conceito adequado deveria contemplar. “Adequado”, na verdade, talvez esteja no cerne da discussão. Adequado a quê? Adequado a quem? Quando Foucault (2009a) estabelece que a ciência é sempre interessada, quando García Canclini (2005) demonstra que o fazer científico não existe num vácuo social isolado das relações de poder existentes no meio acadêmico, abre-se a possibilidade de investigar até que ponto a seleção ativa de elementos feita pelo pesquisador para compor um conceito de histórias em quadrinhos está em consonância com sua própria abordagem teórica.

Dada a dificuldade de conceituar um objeto que não tem fronteiras perfeitamente delimitadas e cujas definições disponíveis não concordam sobre o que exatamente deveriam especificar, talvez fosse conveniente pensar no uso da metáfora como ferramenta explicativa. Versátil e intuitiva, a metáfora não é uma solução definitiva e dialoga com o conceito, havendo pontos de contato (GARCÍA CANCLINI, 2007). No caso das histórias em quadrinhos, parece viável utilizar a metáfora da *valência*, proposta por Moser (2001), por permitir que diferentes características de diferentes conceitos sejam tomadas, sem

necessariamente selecionar um único deles como balizador. Assim esta tese, também ela interessada, pôde se valer da terminologia histórias em quadrinhos sem associá-la a uma definição constritora, que poderia se tornar incompatível com a variação formal e de conteúdo de seu objeto de estudo. Uma abordagem mais flexível também se mostrou "adequada" para lidar com o operador discursivo que atravessa as análises deste trabalho, a reciclagem cultural, um conceito que, por excelência, toma como matéria-prima empréstimos e embaçamento de fronteiras.

Quando foi formulado o problema norteador desta pesquisa, "De que forma o conceito de reciclagem cultural se manifesta em obras do quadrinista Laerte?", a observação assistemática preliminar já havia sinalizado que era razoável iniciar a investigação não questionando *se* haveria manifestações de reciclagem cultural na obra deste quadrinista, mas *como* se dariam estas manifestações. A perquirição, agora sistemática, operacionalizou a busca pela divisão da longa carreira de Laerte em três fases, sem a pretensão de esgotar as possibilidades de estabelecimento de tipologias para este objeto.

A análise da primeira fase – que teve como recorte primordialmente caricaturas, charges e cartuns produzidos por Laerte – se debruçou sobre a ação do quadrinista durante o período da ditadura militar. Na ocasião, Laerte trabalhou para sindicatos e traduziu, em imagens, inquietações que permeavam o estrato social dos trabalhadores do período, como o desemprego, os abusos do patronato, as greves. **Ilustração sindical** (LAERTE, 1989), obra que colige desenhos de Laerte para a imprensa sindical, é um material de referência visual para o modo como o mundo do trabalho e o mundo social eram vistos pelas entidades representativas do operariado à época. A polarização política existente durante o regime de exceção também se reflete nas obras, que gozam de caracterização maniqueísta. A tendência dos quadrinhos a produzir simplificações e estereótipos encontra ressonância nos tipos recorrentes trazidos pelas imagens, como, por exemplo: trabalhadores unidos e sendo apoiados pelo sindicato; patrões rotundos, encasacados e que jamais enfrentam os trabalhadores diretamente; criaturas monstruosas enviadas pelos patrões, confrontadas e derrotadas pela força dos números do operariado; a condição da mulher, ao mesmo tempo trabalhadora e, inexoravelmente, mãe.

Além de **Ilustração sindical**, foram consultadas outras obras que retratam a passagem de Laerte pela imprensa sindical (LAERTE, [2009b]; MIANI, 2007). De modo geral, contudo, não foram encontrados muitos exemplos de reciclagem cultural nas obras analisadas. Provavelmente deve ter contribuído para isto o fato de existir uma pauta se sobrepondo à criatividade. Numa época de extremos políticos, os dados indicam que a ideia se colocava

como prioridade e tinha de ser retratada de modo inequívoco, obedecendo a padrões predeterminados. A reciclagem cultural, movimentando-se no jogo, infere uma flexibilidade em que sentidos remetem a sentidos, modificando-os. A orientação rígida de pensamento não é um solo fértil para a ambiguidade.

Em sua passagem pelo movimento sindical, Laerte estivera filiado ao PCB e viveu um período de militância. Paralelo a este, porém, produziu charges para a grande imprensa, mormente a **Gazeta Mercantil**, para a qual trabalhou por dez anos. É difícil aferir se o quadrinista viveu (ou vive) conflito interior ao servir, simultaneamente, para usar o jargão da época, ao capital e ao proletariado. O que se pôde averiguar – e, de resto, é mais compatível com o propósito desta tese – é que em **O tamanho da coisa** (LAERTE, 1985), que traz, sobretudo, charges de Laerte para a grande imprensa, os exemplos de reciclagem cultural se tornam mais abundantes. Embora charges, por definição, se associem a momentos históricos precisos, muitas delas dialogam com outras formas de expressão, como o cinema, estabelecendo uma reelaboração icônica que permite distinguir a referência imagética anterior. Nestes casos, a estratégia narrativa voltada à produção do riso parece ter um papel, já que a busca pela reviravolta no *script* (POSSENTI, 2013) introduz na equação o inusitado e o duplo sentido, elementos compatíveis com a reciclagem cultural.

As charges, autocontidas, exploram situações particulares; assim sendo, embora possam servir como fonte de estudo para construção de modelos históricos (MOTTA, 2006), não guardam maior relação entre si que as semelhanças estéticas do traço e o alinhamento editorial com o órgão da imprensa que as publicou, originalmente. Por conseguinte, não se prestam, na totalidade, à construção de uma narrativa maior sobre uma categoria social, como ocorre com as obras publicadas pela imprensa sindical. O efeito sugerido pela compilação das imagens em **Ilustração sindical** é o da orientação discursiva de modo a produzir uma história em que os sujeitos assumem papéis moral e politicamente determinados. É razoável supor que o atrelamento da ideia a uma formação discursiva de modo tão estreito permita menor margem de manobra para jogos de reinterpretação de signos imagéticos, mais abundantes em **O tamanho da coisa**.

Passando para a fase seguinte da obra de Laerte, que se iniciou logo após o período em que se encerrou a ditadura militar brasileira, a análise considerou que a produção do quadrinista estava intimamente imbricada à conjuntura histórica em que as HQ se desenvolviam, tanto no cenário nacional quanto no internacional: fora do país, com a criação dos *underground comix*, em resposta à ação censora do Comics Code; internamente, inspirado pelos *underground comix*, com o movimento udigrudi e a fundação da Editora Circo.

O *corpus* analisado para esta fase se constituiu de duas histórias em quadrinhos longas dos Piratas do Tietê. Na primeira, "O jacaré do Tietê", é discutida a representação do religioso. A equiparação da divindade indígena Tupã a outras formas de representação, dentro e fora do campo do sagrado, traz à baila hierarquias solidamente posicionadas no discurso (BOURDIEU, 2009), abrindo espaço para o diálogo com estas concepções da religiosidade. Seguindo esta linha de raciocínio, foi possível pensar na reciclagem cultural da História (MOSER, 2007), no sentido de deslocamento de espaços de poder tradicionalmente estabelecidos, ao se colocar lado a lado entidades de panteões diferentes, ressaltando suas semelhanças, e estes mesmos seres a aspectos econômicos. Construir um universo ficcional que sintoniza todos estes elementos também perturba o uso que faz o senso comum da palavra mito, excluindo de seu alcance, por exemplo, instituições religiosas de matriz cristã, e permitindo o enquadramento de todos estes sistemas de crenças em uma noção de mito mais próxima à de Barthes (2009b), como um vetor de consubstanciação de sentidos.

Pensar a fé como teatralização e a magia como associada à religião formal é um afastamento de tipologias sociais tradicionais e contém o gérmen do entendimento da produção de Laerte neste período como uma fase distinta. O uso mais livre do sexo e a busca por histórias em quadrinhos autorais, longe das demandas sindicais e da política editorial dos grandes veículos de imprensa são características que sugerem, na elaboração de uma taxonomia, uma categoria diferenciada de produtos culturais.

A história em quadrinhos analisada a seguir, "Vozes da selva", foi publicada, originalmente em três capítulos mensais. O modelo de publicação de histórias em quadrinhos em episódios é de longa data um formato corriqueiro para narrativas de aventura e dialoga com as peripécias dos folhetins do século XIX. Para esta HQ, Laerte convoca um personagem tradicional do *mainstream*, o Fantasma. Aqui também ocorre um deslocamento de posições, confundindo os princípios hierárquicos estabelecidos. A posição de narrador seria o primeiro deles, com o papel de exclusividade dado ao Fantasma em suas narrativas tradicionais sendo compartido com Guran, seu coadjuvante, e com o Capitão, dos Piratas do Tietê. Outro aspecto explorado é o do sexo evidenciado e não reprodutivo, impensável sob a vigência do Comics Code, mas presente em "Vozes da selva". Destarte, Diana, esposa do Fantasma, encontra seu despertar sexual com os Piratas, numa relação extraconjugal. Apenas após o desaparecimento do herói fantasiado Diana pôde desenvolver uma vida própria, com sucessos e vida amorosa voltada para o prazer. Pode-se interpretar "Vozes da selva" como uma crítica às HQ tradicionais, configuradas pelo Comics Code, em comparação com os quadrinhos derivados

dos *underground comix*, pródigos na concessão de voz ao subalterno e na abordagem mais direta da sexualidade.

É interessante observar como, em histórias em quadrinhos longas, o argumento desenvolvido mais extensamente possibilita análises de reciclagem cultural que vão além das metáforas visuais. Não significa que não seja viável este tipo de leitura em charges ou cartuns, apenas que uma narrativa mais dilatada comporta maior espaço para o desenvolvimento da trama e, consequentemente, mais oportunidades de aprofundar a complexidade da HQ. Nos dois casos citados, as histórias em quadrinhos empreendem reciclagem da História, subvertendo valores tradicionais, embora os mantendo disponíveis para comparação (MOSER, 1993). Em "Vozes da selva", ainda, a reciclagem é discernível na representação da sexualidade, ainda mais presente do que em "O jacaré do Tietê", corriqueira nos *comix*, porém incomum numa publicação não caracterizada como pornográfica e de distribuição regular no mercado formal.

Encaminhando esta digressão para o âmbito do recorte que foi caracterizado como terceira fase da obra de Laerte, os exemplos selecionados compreendem tiras. Mais extensas do que uma charge, porém não tão distendidas quanto uma história em quadrinhos longa, representam o gênero – dentro do hipergênero histórias em quadrinhos (RAMOS, 2009a) – de maior representatividade em meio à produção de Laerte. A abundância deste material contribuiu para que o recorte fosse mais volumoso no capítulo a ele destinado.

Laertevisão (LAERTE, 2007c), primeira obra investigada, trata de um livro de memórias afetivas, ligadas à emergência da televisão no Brasil, nos anos 50. Neste álbum, tiras se unem a fotografias, recortes de jornais e revistas, anúncios publicitários e reproduções de documentos pessoais da infância do quadrinista, gerando um forte efeito de verdade. Deliberadamente, a fronteira entre ficção e biografia é borrada, contribuindo para a polêmica sobre o conceito de autobiografia em quadrinhos. Considerando as abordagens possíveis do problema, pareceu pertinente dispor destas HQ como autobioquadrinhos, como são definidos por Miller e Pratt (2004). Afinal, a principal objeção à ideia de quadrinhos autobiográficos se baseia na duplicidade de eus nas HQ, coexistindo o eu da enunciação, suposto biografado, e o eu do enunciado, sua representação gráfica. Ora, avaliar como contraditório trabalhar imageticamente conteúdos, que é um apanágio das histórias em quadrinhos, equivale a dizer que dados biográficos são, de algum modo, incompatíveis com o meio. O conceito de autobioquadrinhos, desta forma, atende melhor à caracterização do falar de si nos quadrinhos, pois não tenta julgar as HQ por critérios mais adequados à literatura, e sim leva em conta suas especificidades.

E é justamente na qualidade de autobioquadrinhos que **Laertevisão** desenvolve práticas de reciclagem cultural. As tiras apresentadas nesta obra escapam à tradicional veia cômica, que já foi tida como um dos eixos de definição deste gênero no Brasil (RAMOS, 2005). Não significa que o cômico seja completamente banido, o que resultaria em outra forma de extremização, mas na relativização de sua obrigatoriedade. Após décadas, produziu-se uma expectativa de construção do risível ao final da HQ que condicionou sua produção a este mecanismo. Ao apresentar outras soluções narrativas para o desfecho, **Laertevisão** subverte esta lógica, gerando histórias que, se são logo reconhecidas como tiras, por seu aspecto formal e pela assinatura do quadrinista, provocam, no desconforto da ausência da graça, a percepção de que se trata de um produto algo diferente. Com a ideia anterior de tira disponível, confrontada a um modelo diverso, está tipificada a reciclagem cultural (MOSER, 1993).

Dentre as mais sólidas investidas de Laerte no campo virtual, estão os *blogs* **Manual do minotauro** e **Muriel total**. Também trabalhando com tiras, os sítios abrigam obras diversamente produzidas e orientadas. No primeiro caso, abre-se espaço para a experimentação formal e de conteúdo, no campo de dimensões, cores, exploração do espaço; no segundo, a ideia prevalece sobre a imagem e a estrutura é mais convencional, majoritariamente delineada com o risível como conclusão da narrativa. Ambos, porém, utilizam modestamente os recursos tecnológicos propiciados pela mídia digital internet (SANTOS, CORRÊA; TOMÉ, 2012).

Se se reputar a **Laertevisão** a prática da reciclagem cultural por desonerar a tira do riso, certas HQ de **Manual do minotauro** poderão ser tomadas como um passo adiante: abolem a própria necessidade de uma estratégia narrativa que oriente o sentido da história. Estas são as chamadas tiras livres, em que o sentido é construído pelo leitor sem o concurso de um direcionamento de sentido facilmente perceptível na HQ (RAMOS, 2011). Não se trataria exatamente de *nonsense*, ou de ausência de significado, mas de uma história em quadrinhos de final aberto, sujeita a interpretação e projeção individuais.

Já nas tiras de **Muriel total** a temática de gênero e sexualidade é tão poderosa que torna problemática a existência de um roteiro mais hermético, que pudesse tornar o discurso irreconhecível ou diminuísse as chances de identificação da estratégia narrativa. Assim, a maior parte destas HQ, mas não todas, operam na sequência da tira cômica, porém todas discutem questões afeitas à transgeneridade, sobretudo a travestilidade.

Embora situações e temas encontrem ressonância na vida pessoal de Laerte, é preciso lembrar que a biografia do autor não é simplesmente transposta para a ficção, trata-se de uma

apropriação de ideias sem a aspiração de ser uma transcrição da verdade (SOUZA, 2011). Assim, o fato de Laerte, hoje, militar na discussão política de gênero é um dado que compõe o contexto de produção da obra, não uma sobredeterminação. Não deixa de ser, entretanto, curioso, que as tiras de **Muriel total** padeçam de certo didatismo que também pode ser encontrado em trabalhos contidos em **Ilustração sindical**, outra fase em que o quadrinista desenhava de modo engajado. Assim como ocorrera com as publicações na imprensa sindical, vale dizer, também em **Muriel total** há uma reciclagem da História, no momento em que conceitos tidos como cristalizados são reorientados ao debate: em **Ilustração sindical**, discutiu-se a forma de atuar em entidades de classe; em **Muriel total**, a possibilidade de dar dizibilidade ao transgênero fora da moldura do abjeto, do grotesco.

No último conjunto de tiras analisado, o álbum **Muchacha** (LAERTE, 2010c), foi identificado intenso diálogo com pressupostos da teórica *queer* Judith Butler, como a melancolia heterossexual (BUTLER, 1990), que conduzem a obra a um patamar de reciclagem da História análogo ao encontrado nas tiras de **Muriel total** e em algumas de **Manual do minotauro**. Há um aspecto, contudo, também presente nos *blogs*, que foi discutido em **Muchacha**: a possibilidade de agência pela construção da imagem.

Butler, em suas obras estudadas, trabalha basicamente com a discursividade acerca dos gêneros, que se sobrepõe aos próprios corpos físicos. Ao analisar uma tira, na qual identifica a agência por desequilibrar sentidos instituídos, chega a abstrair da argumentação a imagem (BUTLER, 1993). Ocorre que, numa história em quadrinhos, para facilitar o reconhecimento dos elementos da composição, são comuns simplificações e repetição de atributos que tornem mais fácil a identificação. Assim, estereótipos e desqualificações dos sujeitos, produzidas no discurso, podem ser materializadas em desenhos. Do mesmo modo, ações de visibilização positiva dos sujeitos podem carregar uma imagem, tornando sua elaboração uma forma de agência. A representação do travesti, em **Muchacha**, explorando sensualidade em lugar do ridículo, se enquadraria nesta segunda possibilidade. Este é um dado importante, pois, mesmo na tira analisada por Butler (1993), na qual a fala do personagem questiona a performatividade condicionada pela heteronormatividade, o texto pode ser transformado em chacota se a caracterização dos personagens envolvidos não der suporte ao viés contestatório.

Como se pode ver, nas tiras selecionadas para discussão de gênero e travestilidade se manifesta a reciclagem cultural por meio da reelaboração da imagem do transgênero, que pode até produzir efeito cômico (**Muriel total**), mas não às custas de sua desqualificação. No caso de **Muchacha**, há ainda que se considerar que é material impresso, circulando em

livrarias, espaços mais tradicionais de divulgação, e que esta ressemantização do travesti se encontra, em cores, já na capa do álbum.

A divisão da obra de Laerte em fases, a fim de explorar as possibilidades de reciclagem cultural, é uma tentativa de organizar um universo plural que resiste à unificação. As imagens gestadas por Laerte, sejam caricaturas, charges, cartuns, tiras ou HQ longas, superam a sacralização deste artifício, concebido apenas como a contribuição ao estudo que é esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

a) Referências gerais

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **História**: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da História. Bauru, SP: Edusc, 2007. (Coleção História).

ALMEIDA, Fernando Afonso de. **Linguagem e humor**: comicidade em Les frustrés de Claire Bretécher. Niterói: EdUFF, 1999. (Ensaios, 15).

ALONSO, Ana Jorge; LÓPEZ, Marcial García. El valor ideológico de los tebeos em el contexto de los conflitos bélicos. In: ALONSO, Ana Jorge (Coord.); RETAMAR, Rocío de la Maya (Coord.); GONZÁLEZ, Alfonso Cortés (Coord.). **Las dimensiones social y política del cómic**. Málaga, Espanha: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2006. p. 17--52.

ANDRAUS, Gazy. A situação histórico-social dos fanzine no Brasil. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (Org.). **A história em quadrinhos no Brasil**: análise, evolução e mercado. São Paulo: Laços, 2011. p. 179-199.

ANGELI. Angeli matador: entrevista. **Caros Amigos**, São Paulo, ano 5, n. 50, p. 30-37, maio 2001.

ANSELMO, Zilda Augusto. **Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução de Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 17-52.

ASSIS, Diego. Livre, leve e solta. **Rolling Stone Brasil**, São Paulo, ano 7, n. 86, nov. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/b1mRjU>. Acesso em: 7 mar. 2014.

ASSUMPÇÃO JR., Francisco B. **Psicologia e histórias em quadrinhos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

BAETA, Agda Dias. Margarida no Brasil: retrato de uma mulher pós-moderna. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); RAMOS, Paulo (Org.). **Muito além dos quadrinhos**: análises e reflexões sobre a 9ª arte. São Paulo: Devir, 2009. p. 15-38.

BAETENS, Jan. Autobiographies et bande dessinées. **Belphegor**: littérature populaire et culture médiatique, Halifax, Canadá, v. 4, n. 1, p. 1-9, nov. 2004. Disponível em: <http://goo.gl/H19xBF>. Acesso em: 30 dez. 2013.

BAHIA, Marcio. Mídias em movimento: o conceito de midiamoção e a indústria do entretenimento. In: WALTY, Ivete Lara Camargo (Org.); CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.); ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). **Mobilidades culturais**: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 13-29. (Coleção Obras em Dobras).

BALZER, Jens. “Hully gee, I’m a hieroglyphe”: mobilizing the gaze and the invention of comics in New York City, 1895. In: AHRENS, Jörn (Ed.); METELING, Arno (Ed.). **Comics and the city**: urban space in prints, picture and sequence. Nova York: Continuum, 2010. p. 19-31.

BARAJAS, Rafael. Posada, cronista gráfico da identidade popular. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 189-224. (Humanitas).

BARCK, Karlheinz. Revisiter le passé: reflexions sur la materialité du recyclage. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d’Ottawa, 2004, p. 87-93.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009a.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza, Rejane Janowitzer. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009b.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEATY, Bart. Autobiography as authenticity. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 226--235.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In: ADORNO, Theodor W. et al. **Teoria da cultura de massa**. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 209-240.

BENSCHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. **Queer images**: history of gay and lesbian film in America. Lanhan, EUA: Rowman and Littlefield, 2006.

BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica da tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 47-93. (Tópicos).

BERND, Zilá. Um viajante transcultural: homenagem a Walter Moser. In: WALTY, Ivete Lara Camargo (Org.); CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.); ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). **Mobilidades culturais**: agentes e processos. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 239-248. (Coleção Obras em Dobras).

BESSA, Telma. 1º de maio/2003: o ferramenteiro da VW e o presidente do Brasil. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, PR, ano 3, n. 24, maio 2003. Disponível em: <http://goo.gl/V68U0>. Acesso em: 30 jan. 2012.

BILHETES do João Ferrador. Prefácio de Luís Inácio da Silva. São Paulo: Grafite, 1980.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BONGCO, Mila. **Reading comics**: language, culture and the concept of the superhero in comic books. Nova York: Garland, 2000.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. Tradução de Sergio Miceli. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. Tradução de Sergio Miceli e outros. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 27-78. (Coleção Estudos, 20).

BRAGA, Cíntia Guedes. Imagine uma mulher... Agora, imagine outras! In: COLLING, Leandro (Org.); THÜRLER, Djalma (Org.). **Estudos e políticas do CUS**: Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EdUFBA, 2013. p. 137-165. (Coleção CULT, 15).

BRIGHT, Susie. **Sexo entre mulheres**: um guia irreverente. Tradução de Sonia Simon. São Paulo: Summus, 1998.

BROGNIEZ, Laurence. **Feminine singulier**: les desseins du moi: Julie Doucet, Dominique Goblet. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/y6um6g>. Acesso em: 22 nov. 2013.

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das "supervivências": as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 92--106.

BUENO, Eduardo. **Capitães do Brasil**: a saga dos primeiros colonizadores. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Coleção Terra Brasilis, III).

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica de Daniel Arão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção História).

BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of "sex". Nova York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (Ed.). **Sexualidades transgresoras**: una antología de estudios queer. Versão espanhola de Maria Antónia Oliver-Rotger do original inglês. Barcelona, Espanha: Icaria, 2002. p. 55-79.

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. Nova York; Londres: Routledge, 1997a.

BUTLER, Judith. Gender as performance: an interview with Judith Butler. In: OSBORNE, P. (Ed.). **A critical sense**: interviews with intellectuals. Londres: Routledge, 1996. p. 109-125.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. Nova York; Londres: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. **The psychic life of power**: theories in subjection. Stanford, EUA: Stanford University Press, 1997b.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Nova York; Londres: Routledge, 2004b.

CAGNIN, Antônio Luiz. Yellow Kid, o moleque que-não-era-amarelo. In: CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara (Org.). **As histórias em quadrinhos no Brasil**: teoria e prática. São Paulo: Intercom; Unesp; Proex, 1997. (GT Intercom, 7).

CANCIAN, Natália. Cartunista vai à Justiça para ter direito de usar banheiro feminino. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/Br6FM3>. Acesso em: 30 abr. 2012.

CANEMAKER, John. **Winsor McCay**: his life and art. 2. ed. rev. e ampl. Nova York: Harry N. Abrams, 2005.

CARDOSO, Érika. A enunciação pornográfica no catecismo de Carlos Zéfiro. **Revista Contemporânea**: Dossiê História e Literatura, Rio de Janeiro, ano 3, n. 4, v. 2, p. 1-25, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/3itPYl>. Acesso em: 2 jan. 2014.

CAVALCANTI, Ionaldo de Andrade. **O mundo dos quadrinhos**. São Paulo: Símbolo, 1977.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Colaboração de Peter Selz e Joshua P. Taylor. Tradução de Waltensir Dutra e outros. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção A).

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

COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de (Org.). **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 103-114. (Debates, 26).

COLLING, Leandro. Mais visíveis e mais heteronormativos: a performatividade de gênero das personagens não-heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo. In: COLLING, Leandro (Org.); THÜRLER, Djalma (Org.). **Estudos e políticas do CUS**: Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EdUFBA, 2013. p. 87-110. (Coleção CULT, 15).

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas).

CONNERTON, Paul. Lieux de mémoire, lieux d'oubli. Versão francesa de Marie-Pascale Huglo do original ingês. In: HUGLO, Marie-Pascale (Dir.); MÉCHOULAN, Éric (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Passions du passé**: recyclages de la mémoire et usages de l'oubli. Montréal: L'Harmattan, 2000. p. 51-92. (Ouverture Philosophique).

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise das histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Eduardo Alves da. **No caminho, com Maiakóvski**: poesia reunida. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

COUTINHO, Matheus. **O longo caminho da recuperação**. 17 maio 2013. Disponível em: <http://goo.gl/67pqOf>. Acesso em: 4 nov. 2013.

DALZELL, Tom (Ed.); VICTOR, Terry (Ed.). **The concise new Partridge dictionary of slang and unconventional English**. 8. ed. Nova York: Routledge, 2007.

DAVIES, Christie. Cartuns, caricaturas e piadas: roteiros e estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 93-124. (Humanitas).

DE GRANDIS, Rita. Mondialisation et recyclage culturel. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d'Ottawa, 2004. p. 53-61.

DEAN-RUZICKA, Rachel. Mourning and melancholia in Alison Bechdel's Fun home: a family tragicomic. **ImageTexT**: Interdisciplinary Comics Studies, Gainesville, EUA, v. 7, n. 2, p. 1-16, outono 2013. Disponível em: <http://goo.gl/mWDCqQ>. Acesso em: 17 jan. 2014.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na História do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2010.

DELPORTE, July. **La bédé-realité**: la bande dessinée autobiographique à l'heure des technologies numériques. 2011. 107 f. Mémoire (Maîtrise ès Arts en Études Cinematographiques)–Faculté des Arts et Sciences, Université de Montréal, Montréal, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/VUUmll>. Acesso em: 28 dez. 2013.

DERRIDA, Jacques. Signature event context. In: DERRIDA, Jacques. **Limited inc**.Versão inglesa de Samuel Weber do original francês. Evanston, EUA: Northwestern University Press, 1988, p. 1-23.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Versão espanhola de Mariana Miracle do original francês. Barcelona, Espanha: Paidós, 2004.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Tradução de Álvaro de Moya. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. (Pensamento Crítico, 14).

DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J. **The power of comics**: history, form and culture. Introdução de Paul Levitz. Nova York: Continuum, 2009.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. Revisão de Geraldo Gérson de Souza. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates, 19).

EISNER, Will. **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço**. São Paulo: Brasiliense, 1995a. Tradução não indicada.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995b.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 133--150.

FALK, Lee. **Os bebês do Fantasma**, Rio de Janeiro, edição especial, p. 6, jun. 1979.

FALK, Lee. **Fantasma**: casamento e lua-de-mel, Rio de Janeiro, edição histórica, 1979.

FALK, Lee. A volta do ditador. **Fantasma**, Rio de Janeiro, n. 29, p. 3-33, maio 1991.

FEDEL, Agnelo. **Os iconográfilos**: teorias, colecionismo e quadrinhos. São Paulo: LCTE, 2007.

FENTY, Sean; HOUP, Trena; TAYLOR, Laurie. Webcomics: the influence and continuation of comix revolution. **ImageTexT**: Interdisciplinary Comics Studies, Gainesville, EUA, v. 1, n. 2, p. 1-11, inverno 2005. Disponível em: <http://goo.gl/rL138j>. Acesso em: 17 jan. 2014.

FINOTTI, Ivan. Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de ser mulher. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 nov. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/xAXu6x>. Acesso em: 7 fev. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. (Campo Teórico).

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005. 1 v. (Biblioteca de Filosofia e História da Ciência).

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009b. (Leituras Filosóficas).

FRAISSE, Emmanuel. Internet e literatura. Tradução de Rita Cristina Lima Lages e Silva. In: MARTINS, Aracy Alves (Org.). et al. **Livros & telas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 60-74.

FRANCO, Edgar Silveira. Histórias em quadrinhos e hipermídia: as HQtrônicas chegam à sua terceira geração. In: LUIZ, Lucio (Org.). **Os quadrinhos na era digital**: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2013. p. 15-34.

FRANCO, Edgar Silveira. **Hqtrônicas**: do suporte de papel à rede internet. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

FRANCO, Edgar Silveira. Quadrinhos poéticos (fantásticos) filosóficos. **Imaginário!**, João Pessoa, n. 3, p. 57-86, dez. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/LfNnTG>. Acesso em: 20 fev. 2014.

FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas (Org.); ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá, PR: Eduem, 2009. p. 33-58.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Du linéaire au tabulaire. **Comunications**, Paris, n. 24, p. 7-23, 1976. Disponível em: <http://goo.gl/1ywSCb>. Acesso em: 20 dez. 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"], Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]**. Versão portuguesa de Paulo César Lima de Souza do original alemão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-283. (Obras Completas, 14).

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia {1917 [1915]}. In: FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, Ensaios de metapsicologia e outros textos [1914-1916]**. Versão portuguesa de Paulo César Lima de Souza do original alemão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 127-144. (Obras Completas, 12).

GABILLIET, Jean-Paul. **Of comics and men**: a cultural history of American comic books. Translated by Bart Beaty, Nick Nguyen. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2010.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Selo Martins).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Tradução de Maurício Santana Dias. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006. (Ensaios Latino-americanos, 1).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Gourmets multiculturels: jouir du patrimoine des autres. Versão francesa de Nicolas Goyer e Armando Gómez do original espanhol. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d'Ottawa, 2004. p. 33-44.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Los muchos modos de ser extranjero. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Dir.). **Extranjeros em la tecnología y la cultura**. Buenos Aires: Ariel, 2009. p. 1-11. (Colección Fundación Telefónica).

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **La sociedad sin relato**: antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires; Madrid: Katz, 2010. (Conocimiento, 3068).

GASCA, Luis; GUBERN, Román. **El discurso del cómic**. Madrid: Cátedra, 2011. (Signo e Imagen, 10).

GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis 2**: Maria Erótica e o clamor do sexo: imprensa pornografia, comunismo e censura na ditadura militar, 1964-1985. São Paulo: Editoractiva Produções Artísticas, 2010.

GONZÁLEZ, Alfonso Cortés. Historieta social y de actualidad: Martinez el facha. In: ALONSO, Ana Jorge (Coord.); RETAMAR, Rocío de la Maya (Coord.); GONZÁLEZ, Alfonso Cortés (Coord.). **Las dimensiones social y política del cómic**. Málaga, Espanha: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2006. p. 53-70.

GOODWIN, Ricky. A monovisão dos estereótipos no desenho de humor contemporâneo. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 535-555. (Humanitas).

GRENDLER, Paul F. **The european renaissance in american life**. Westport, EUA: Praeger, 2006.

GREYSON, Devon. GLBTQ contents in comics/graphic novels for teens. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/15Ob4q>. Acesso em: 1 fev. 2014.

GRIMSON, Alejandro. Cultura, identidade, frontera. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Dir.). **Extranjeros em la tecnología y la cultura**. Buenos Aires: Ariel, 2009. p. 13-28. (Colección Fundación Telefónica).

GROENSTEEN, Thierry. **La bande dessinée**: mode d'emploi. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2007. (Reflexions Faites).

GROENSTEEN, Thierry. Challenges to international comics studies in the context of globalization. In: BERNDT, Jaqueline (Org.). **Comics worlds and the worlds of comics**: towards scholarship on a global scale. Kyoto, Japão: International Manga Research Center, 2010a. p. 15-26. (Global Manga Studies, 1).

GROENSTEEN, Thierry. **Parodies**: la bande dessinée au second degree. Paris: Skira Flammarion, 2010b. (Lo Mundo de La Bande Dessinée).

GROENSTEEN, Thierry. Rodolphe Töpffer. In: CIMENT, Gilles (Ed.); GROENSTEEN, Thierry (Ed.). **100 cases de maîtres**: un art graphique, la bande dessinée. Paris: La Martinière, 2010c. [p. 216-217].

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. 2 ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. Why are comics still in search of cultural legitimation? Versão inglesa de Shirley Smolderen do original francês. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 3-11.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende e outros. Belo horizonte: Editora UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. (Humanitas).

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. Tradução de Vera Pereira. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-39, abr. 1997. Disponível em: <http://goo.gl/tGfRx>. Acesso em: 12 dez. 2011.

HARVEY, Robert C. How comics came to be: through the juncture of word and image from magazine gag cartoons to newspaper strips, tools for critical appreciation plus rare seldom witnessed historical facts. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 25-45.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Paidéia).

HEER, Jeet; WORCESTER, Kent. Introduction. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **Arguing comics**: literary mass on a popular medium. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2004. p. I-XXIII.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. (Humanitas).

INFOTV. **Sea hunt**. [1992-2013]. Disponível em: <http://goo.gl/d0ZFDe>. Acesso em: 2 jan. 2014.

INTERVOZES. **Vozes da democracia**: histórias da comunicação na redemocratização do Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Intervozes, 2006.

JAGGER, Gill. **Judith Butler**: sexual politics, social change and the power of the performative. Nova York: Routledge, 2008.

JAMESON, Fredric R. **The geopolitical aesthetic**: cinema and space in the world system. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 1995.

JOLY, Benoît. **24X24**: a vague epic. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/p4OFDu>. Acesso em: 18 nov. 2013.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001. (Verbum).

KIRCHHEIMER, Mónica Susana. Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporânea. **Revista Oficios Terrestres**, La Plata, Argentina, v. 27, n. 27, p. 1-29, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/lc8uFu>. Acesso em: 22 dez. 2013.

KLAWIK, Krzysztof. Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lembel y Francisco Casas em la urbe chilena. **Alpha**, Osorno, Chile, n. 26, p. 101-117, jul. 2008. Disponível em: <http://goo.gl/hFH7b4>. Acesso em: 22 ago. 2013.

KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. Introduction: l'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d'Ottawa, 2004. p. 1--27.

KUNZLE, David. Rodolphe Töpffer's aesthetic revolution. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009, p. 17-24.

LACROIX, Yves. Em deçà de la fonction narrative: une estratégie de lecture: pour une definition minimale du médium. In: LEMAY, Silvain (Org.). **Regards sur la bande dessinée**. Montréal: Les 400 Cups, 2005. p. 15-47.

LAHUERTA, Milton. O século XX brasileiro: autoritarismo, modernização e democracia. In: AGGIO, Alberto (Org.); LAHUERTA, Milton (Org.). **Pensar o século XX**: problemas políticos e história nacional na América Latina. São Paulo: Unesp, 2003.

LAROSE, Topologies de la valeur. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d'Ottawa, 2004. p. 221-229.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em Ciências Humanas. Tradução de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

LEFÈVRE, Pascal. Researching comics on a global scale. In: BERNDT, Jaqueline (Org.). **Comics worlds and the worlds of comics**: towards scholarship on a global scale. Kyoto, Japão: International Manga Research Center, 2010. p. 85-95. (Global Manga Studies, 1).

LEJEUNE, Phillipe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 13-47. (Humanitas).

LENT, John, A. The comics debates internationally. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 69-76.

LIMA NETO, Raimundo Celestino; OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. Quadrinhos como labirinto: prolegômenos de uma poética das histórias em quadrinhos. **Imaginário!**, João Pessoa, n. 5, p. 54-77, dez. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/UsjoxN>. Acesso em: 25 fev. 2014.

LINS, Maria da Penha Pereira. **O tópico discursivo em textos de quadrinhos**. Vitória: Edufes, 2008.

LITS, Marc. La culture de masse: un objet migrant intermédiatique et interculturel. In: GARNEAU, Michèle (Dir.); LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Enjeux interculturels des medias**: altérités, transferts et violences. Ottawa: Université d'Ottawa, 2011. p. 19-36. (Transferts Culturels).

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 7-34.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUNA, Pedro de. HQ digitais e quadrinhos na internet. In: LUIZ, Lucio (Org.). **Os quadrinhos na era digital**: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2013. p. 51-61.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. Enjeux et perspectives de l'étude interculturelle. In: GARNEAU, Michèle (Dir.); LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Enjeux interculturelle des médias**: alterités, transferts e violences. Ottawa: Université d'Ottawa, 2011. p. 3-15. (Transferts Culturels).

LUYTEN, Sônia Bibe. **Mangá**: o poder dos quadrinhos japoneses. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2001.

MAGALHÃES, Henrique. **Humor em pílulas**: a força criativa das tiras brasileiras. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2006. (Coleção Quiosque, 16).

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Leitura e Crítica).

MAINGUENEAU, Dominique. Le dialogue philosophique comme hypergenre: quelques réflexions à partir de la recherche de la vérité par la lumière naturelle de Descartes e Les dialogues sur la religion naturelle de Hume. In: COSSUTA, Frédéric (Dir.). **Le dialogue**: introduction à un genre philosophique. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2004. p. 85-103.

MANN, Thomas. Introduction to Franz Masereel, Passionate Journey: a novel told in 165 woodcuts. This essay originally appeared as the introduction to Passionate Journey: a novel told in 165 woodcuts, by Franz Masereel, published in 1948 by Lear Publishers Inc. Versão inglesa de Joseph M. Bernstein do original alemão. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **Arguing comics**: literary mass on a popular medium. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2004. p. 13-21.

MAO, Catherine. **L'artiste de bande dessinée et son miroir**: l'autoportrait détourné. 28 set. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/osP0En>. Acesso em: 30 dez. 2013.

MARTIN, Annabelle. Le portrait d'Edmond Baudoin: réflexions sur l'efficacité d'une oeuvre à saisir la vie. **Belphegor**: littérature populaire et culture médiatique, Halifax, Canadá, v. 4, n. 1, p. 1-29, nov. 2004. Disponível em: <http://goo.gl/0aKLBW>. Acesso em: 30 dez. 2013.

MÉCHOULAN, Éric. Intermédialités: le temp des ilusions perdues. **Intermédialités**: histoire et theories des arts, des lettres et des techniques, Montréal, Canadá, n. 1, p. 9-27, 2003. Disponível em: <http://goo.gl/TwD9P4>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MEDLEY, Stuart. Discerning pictures: how we look and understand images in comics. **Studies in Comics**, Bristol, Inglaterra, v. 1, n. 1, p. 53-70, 2010. Disponível em: <http://goo.gl/3p4w0O>. Acesso em: 22 jan. 2014.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2007.
MELLO, Luiz; BRITO, Walderes; MAROJA, Daniela. Políticas públicas para a população LGBT no Brasil: notas sobre alcances e possibilidades. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 39, p. 403-429, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/lTTVVr>. Acesso em: 31 maio 2014.

MENDIA, Irene Costa. Justin Green y el surgimiento del comic autobiográfico. **Cuadernos de Cómic**: Revista de Estudio y Divulgación de la Historieta, Madri, n. 1, p. 111-140, set. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/1BDKsK>. Acesso em: 5 jan. 2014.

MESKIN, Aaron; COOK, Roy T. The art and philosophy of comics: an introduction. In: MESKIN, Aaron (Ed.); COOK, Roy T. (Ed.). **The art of comics**: a philosophical approach. Malden, EUA: Wiley-Blackwell, 2012. p. XIV-XLII.

McCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**: como a imaginação e a tecnologia vêm revolucionando essa forma de arte. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.

McCLOUD, Scott. **Understanding comics**: the invisible art. Nova York: Harper Perennial, 1994.

MIANI, Rozinaldo Antonio. Bilhetes do João Ferrador: um gênero comunicativo da resistência sindical. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A AMÉRICA LATINA DE COMUNICAÇÃO, 11., 2007, Pelotas, RS. **Anais eletrônicos...** Pelotas, RS: UCPel: 2007. Disponível em: <http://goo.gl/JSAKW>. Acesso em: 28 jan. 2012.

MILLER, Ann. **Reading bande dessinée**: critical approaches to French-language comic strip. Bristol, Inglaterra: Intellect, 2007.

MILLER, Ann; PRATT, Murray. Transgressive bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: towards a theory of the 'AutobioBD'. **Belphegor**: littérature populaire et culture médiatique, Halifax, Canadá, v. 4, n. 1, p. 1-18, nov. 2004. Disponível em: <http://goo.gl/O1BXVr>. Acesso em: 30 dez. 2013.

MITCHELL, W. J. T. Beyond comparison. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 116- -123.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOIX, Terenci. **Historia social del cómic**. Barcelona: Bruguera, 2007. (Bruguera Ensayo).

MOLOTIU, Andrei. Abstract form: sequential dinamismo and iconostasis in abstract comics and in Steve Ditko's Amazing Spider-Man. In: SMITH, Matthew J. (Ed.); DUNCAN, Randy (Ed.). **Critical approaches to comics**: theories and methods. Nova York; Londres: Routledge, 2012. p. 84-100.

MOSER, Walter. Estratégias memorialísticas nos filmes comerciais de (an)amnésia (1997--2007). In: BAHIA, Márcio (Org.); MOSER, Walter (ORG.); PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). **Filmes de (an)amnésia**: memória e esquecimento no cinema comercial contemporâneo. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 17-49. (Tela e Texto).

MOSER, Walter. O estudo do não-contemporâneo: historiofagia ou historiografia. Tradução de Víviam Morello, Alena Ciulla. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, nov. 1995. (Série Traduções).

MOSER, Walter. Garbage and recycling: from literary theme to mode of production. **Other Voices**, Philadelphia, EUA, v. 3, n. 1, p. 1-14, maio 2007. Disponível em: <http://goo.gl/0iOMqh>. Acesso em: 18 set. 2013.

MOSER, Walter. Mélancolie et nostalgie: affects de la spätzeit. **Études Littéraires**, Québec, Canadá, v. 31, n. 2, p. 83-103, 1999. Disponível em: <http://goo.gl/bNOlOC>. Acesso em: 4 nov. 2013.

MOSER, Walter. Recyclages culturels: élaboration d'une problématique. In: DUCHET, Claude (dir.); VACHON, Stéphane (Dir.). **La recherche littéraire**: objets et methods. Montréal: XYZ; Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1993. p. 519-533. (Documents).

MOSER, Walter. Résurgences et valences du baroque. In: MOSER, Walter (Dir.); GOYER, Nicolas (Dir.). **Résurgences baroques**: les trajectoires d'un processus tranculturel. Bruxelas: La Lettre Volée, 2001. p. 25-44. (Essais).

MOSER, Walter. La topie "memoire oubli" et le recyclage des materiaux baroques. In: HUGLO, Marie Pascale (Dir.); MÉCHOULAN, Éric (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Passions du passé**: recyclages de la mémoire et usages de l'oubli. Montréal: L'Harmattan, 2000. p. 25--49. (Ouverture Philosophique).

MOSQUERA, Gerardo. **Cozido e cru**. Tradução de Fernando Penner. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Nova Biblioteca de Ciências Sociais).

MOURA, Pedro. Bande dessinée et narration (Système de la bande dessinée 2). **Ler BD**, Lisboa, p. 1-8, 1 jan. 2012a. Disponível em: <http://goo.gl/JSw3tQ>. Acesso em: 4 jan. 2013.

MOURA, Pedro. A voz do oud: criação de espaços multiculturais e a assunção da voz do "outro" na banda desenhada francófona contemporânea. **Estrema**: Revista Interdisciplinar de Humanidades, Lisboa, n. 1, p. 1-30, 2012b. Disponível em: <http://goo.gl/0iZF8k>. Acesso em: 12 out. 2013.

MOYA, Álvaro de. Era uma vez um menino amarelo. In: MOYA, Álvaro de (Org.). **Shazam!** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 15-96. (Debates, 26).

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: [S.l.]., 1955.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Magia e religião na Umbanda. **Revista USP**, São Paulo, n. 31, p. 76-89, set./nov. 1996. Disponível em: <http://goo.gl/4QVxhm>. Acesso em: 28 out. 2013.

NYBERG, Amy Kiste. **Comics Code history**: the seal of approval. 2011. Disponível em: <http://goo.gl/r3DAzS>. Acesso em: 18 jan. 2014.

NYBERG, Amy Kiste. William Gaines and the battle over EC Comics. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 58-68.

OLIVEIRA, Leandro de. Entre discursos, jeitos e gestos: performance de gênero e sexualidade no mercado erótico de travestis e cross-dressers. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.); BASTOS, Liliana Cabral (Org.). **Para além da identidade**: fluxos, movimentos e trânsitos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 235-259. (Humanitas).

OLIVEIRA, Luciel Henrique de. **Diretrizes para elaborar uma pensata**. [2007-2014]. Disponível em: <http://goo.gl/XznZFi>. Acesso em: 2 fev. 2014.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado**: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990). Brasília: UnB; Finatec, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 13. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

OUTHWAITE, William (Ed.); BOTTOMORE, Tom (Ed.). **Dicionário do pensamento social do século XX**. Tradução de Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971-1982). 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos**: 100 anos de uma mídia popular. Rio de janeiro: Ediouro, 2006.

PEETERS, Benoît. **La bande dessinée**: um exposé pour comprendre, um essai pour réfléchir. [Paris]: Flammarion, 1993. (Dominós, 14).

PEETERS, Benoît. **Lire la bande dessinée**. [Paris]: Flammarion, 2003. (Champs Arts, 530).

PEKAR, Harvey. Crumb. In: PEKAR, Harvey; CRUMB, Robert. **Bob e Harv**: dois anti--heróis americanos. Tradução de Mariana Diehl Bandarra. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2010. p.11.

PENNINGTON, Jody. **The history of sex in american film**. Westport, EUA: Praeger, 2007.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **Feitiço contra o feiticeiro**: histórias em quadrinhos e manifestação ideológica. Goiânia: Cegraf UFG, 1989.

PIRAJÁ, Tess Chamusca. Travestilidade, sexualidade e gênero no seriado Ó paí, ó. In: COLLING, Leandro (Org.); THÜRLER, Djalma (Org.). **Estudos e políticas do CUS**: Grupo de Pesquisa Cultura e Sexualidade. Salvador: EdUFBA, 2013. p. 167-192. (Coleção CULT, 15).

POISSANT, Louise. Eimprents et emprunts: mémoire et recyclage dans les arts médiatiques. In: HUGLO, Marie-Pascale (Dir.); MÉCHOULAN, Éric (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Passions du passé**: recyclages de la mémoire et usages de l'oubli. Montréal, Canadá: L'Harmattan, 2000. p. 137-156. (Ouverture Philosophique).

POMIER, Frédéric. **Comment lire la bande dessinée?** Paris: Klicksieck, 2005. (50 Questions, 25).

POSSENTI, Sírio. **Humor, língua e discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

POSSO, Karl. Híbridos produtivos: Silviano Santiago, sobre a homossexualidade. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 109-142. (Intelectuais do Brasil).

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 16. ed. São Paulo: Ática, 2004.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Unimarco; Loyola, 1994. (50 Palavras, 3).

RAKEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45. (Humanitas).

RAMOS, Paulo. Estratégias de referenciação em textos multimodais: uma aplicação em tiras cômicas. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 12, n. 3, p. 743-763, set./dez. 2012a. Disponível em: <http://goo.gl/0kvpu>. Acesso em: 22 fev. 2013.

RAMOS, Paulo. **Faces do humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011.

RAMOS, Paulo. Histórias em quadrinhos: um novo objeto de estudos. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 35, p. 1574-1583, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/FQBHhE>. Acesso em: 15 jan. 2014.

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

RAMOS, Paulo. O papel revolucionário dos blogs na circulação de tiras no Brasil. In: LUIZ, Lucio (Org.). **Os quadrinhos na era digital**: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial, 2013a. p. 81-92.

RAMOS, Paulo. Piadas e tiras em quadrinhos: a oralidade presente nos textos de humor. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 34, p. 1158-1163, 2005. Disponível em: <http://goo.gl/8Ycbjo>. Acesso em: 15 jan. 2014.

RAMOS, Paulo. Revendo o formato da tira cômica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009b, Caxias do Sul, RS. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/5QESma>. Acesso em: 12 dez. 2013.

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

RAMOS, Paulo. Roberto Marinho editor de quadrinhos. In: SANTOS, Roberto Elísio dos. et al. **Gibi**: a revista sinônimo de quadrinhos. São Paulo: Via Lettera, 2010a. p. 77-99.

RAMOS, Paulo. Tira ou tirinha? Um gênero com nome relativamente instável. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 42, n. 3, p. 1281-1291, set./dez. 2013b. Disponível em: <http://goo.gl/4UxAZI>. Acesso em: 15 jan. 2014.

RAMOS, Paulo. Tiras livres: um gênero em processo de consolidação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul, RS. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2010b. Disponível em: <http://goo.gl/Z1dZI>. Acesso em: 10 maio 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**: arquivos do sonho operário. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org; Ed. 34, 2005.

REGGIANI, Federico. Historietas, autobiografia y enunciación: las increíbles aventuras del yo. In: BARALE, Ana María Peppino (Coord.). **Narrativa gráfica**: los entresijos de la historieta. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012. p. 105-119.

RHEAULT, Sylvain. L'autoreprésentation en bande dessinée, autoportrait ou autobiographie? **Voix Pluriels**, Ontario, Canadá, v. 8, n. 2, p. 109-115, 2011. Disponível em: <http://goo.gl/9XPlQZ>. Acesso em: 22 dez. 2013.

RIFAS, Leonard. Ideology: the construction of race and History in Tintin in the Congo. In: SMITH, Matthew J. (Ed.); DUNCAN, Randy (Ed.). **Critical approaches to comics**: theories and methods. Nova York; Londres: Routledge, 2012. p. 221-234.

RODRIGUES, Catarina. **Blogs e a fragmentação do espaço público**. Covilhã, Portugal: Universidade da Beira Interior, 2006. (Estudos em Comunicação).

ROUSSELET-BLANC, Pierre (Dir.). **Larousse do gato e do gatinho**: raças, cuidados, comportamentos. Tradução de Clara Colotto. 2. ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

ROXBOROUGH, Ian. Inflação e pacto social no Brasil e no México. Tradução de Anna Volochko. **Lua Nova**, São Paulo, n. 25, p. 197-224, abr. 1992. Disponível em: <http://goo.gl/cUKZ7>. Acesso em: 22 jan. 2013.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira. Da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANCHOTENE, Carlos Renan Samuel. **Mídia, humor e política**: a charge da televisão. Rio de Janeiro: E-papers, 2011. 1 arquivo PDF.

SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso: primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. In: SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. p. 194-204.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Humor, crítica e erotismo nos quadrinhos dos anos 1980 e 1990. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (Org.). **A história em quadrinhos no Brasil**: análise, evolução e mercado. São Paulo: Laços, 2011a. p. 148--178.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para reler os quadrinhos Disney**: linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002. (Comunicar).

SANTOS, Roberto Elísio dos. A renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras na década de 1980. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, SP, v. 12, n. 22, p. 24-34, jan./jun. 2011b. Disponível em: <http://goo.gl/2SMUew>. Acesso em: 14 set. 2012.

SANTOS, Roberto Elísio dos; CORRÊA, Victor; TOMÉ, Marcel Luiz. As histórias em quadrinhos na tela do computador. **Revista Comunicação Midiática**, São Caetano do Sul, SP, n. 7, n. 1, p. 117-137, jan./abr. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/3wdmHt>. Acesso em: 17 nov. 2013.

SANTOS, Roberto Elísio dos; PADOVANI, Flavio; COSTA, Osvaldo da. Do quadrinho político ao filosófico: a trajetória do cartunista Laerte. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33., 2010, Caxias do Sul, RS. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2010. Disponível em: <http://goo.gl/Phs8EQ>. Acesso em: 2 dez. 2011.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo: uma discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. (Sociología y Política).

SCHUMACHER, Michael. **Will Eisner**: um sonhador nos quadrinhos. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013. (Biblioteca Azul).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, p. 19-54, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://goo.gl/I8IMY3>. Acesso em: 15 dez. 2013.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memória em terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella (Org.); NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. p. 37--58.

SILVA, André Luís Corrêa da. **"João Ferrador na República de São Bernardo"**: o impacto do "novo" movimento sindical do ABC paulista no processo de transição democrática (1977--1980). 2006. 346 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política)–Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://goo.gl/tKknC>. Acesso em: 20 jan. 2012.

SILVA, Fabio Luiz Carneiro Mourilhe. **O quadro nos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. (Luminária Academia).

SILVA, Fernando de Barros e. Laerte em trânsito. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/VzTrmQ>. Acesso em: 3 mar. 2014.

SILVA, Marcos Antonio da. **Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SILVA, Nadilson Manoel da. **Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinho**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

SIN City. Direção: Frank Miller, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino. Produção: Elizabeth Avellan, Frank Miller e Robert Rodriguez. Intérpretes: Jessica Alba, Benício Del Toro, Brittany Murphy, Clive Owen, Mickey Rourke, Bruce Willis, Elijah Wood e outros. Roteiro: Frank Miller. [S.l.]: Troublemaker Studios, 2005. 1 DVD (124 min), widescreen, color. Produzido por Buena Vista Home Entertainement. Baseado na série de histórias em quadrinhos "Sin City", de Frank Miller.

SMITH, Matthew J. (Ed.); DUNCAN, Randy (Ed.). **Critical approaches to comics**: theories and methods. Nova York; Londres: Routledge, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. **Janelas indiscretas**: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Humanitas).

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120. (Humanitas).

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STULLER, Jennifer K. Second-wave feminism in the pages of Lois Lane. In: SMITH, Matthew J. (Ed.); DUNCAN, Randy (Ed.). **Critical approaches to comics**: theories and methods. Nova York; Londres: Routledge, 2012. p. 235-251.

SUZIGAN, Wilson. O desenvolvimento tecnológico da indústria brasileira e constituição de um sistema nacional de inovação. **Indicadores Econômicos FEE**, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 121-129, 1993. Disponível em: <http://goo.gl/tGDgw>. Acesso em: 20 jan. 2012.

TEMPOS modernos. Direção: Charles Chaplin. Produção: Charles Chaplin e United Artists. Intérpretes: Charles Chaplin, Paulette Godard, Henry Bergman e outros. Roteiro: Charles Chaplin. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. (Coleção Folha Charles Chaplin, 3). 1 DVD (83 min), mudo, p & b.

TILLEUIL, Jean-Louis; VANBRABAND, Catherine; MARLET, Pierre. **Lectures de la bande dessinée**: théorie, méthode, applications, bibliographie. Louvain-la-Neuve, Bélgica: Academia, 1991.

TOLMIE, Jane. Modernism, memory and desire: queer cultural production in Alison Bechdel's Fun home. **Topia**: Canadian Journal of Cultural Studies, Toronto, n. 22, p. 77-95, outono 2009. Disponível em: <http://goo.gl/j1YPIL>. Acesso em: 22 fev. 2014.

TORRES, Décio. **O pop**: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

TORRES, Roberto. **Gordurinha**: baiano burro nasce morto. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2008. (Coleção Gente da Bahia, 2).

TRAVISANI, Tatiana Giovannone. Imagem em movimento na arte: o digital como processo criativo. **Aurora**: artes e mídias digitais, São Paulo, v. 8, p. 112-127, 2010. Disponível em: <http://goo.gl/IUT02>. Acesso em: 10 jul. 2011.

TRÓPIA, Patrícia Vieira. **Força sindical**: política e ideologia no sindicalismo brasileiro. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

TURGEON, David. **Crise de l'autobiographie**. 2010. Disponível em: <http://goo.gl/L7KiI5>. Acesso em: 27 dez. 2013.

URTEAGA, Eguzki. **Las relaciones laborales em Francia**. San Vicente, Espanha: Club Universitario, 2010.

VAZQUEZ, Laura. **El oficio de las viñetas**: la indústria de la historieta argentina. Buenos Aires: Paidós, 2010. (Estudios de Comunicación, 32).

VELLOSO, Mônica Pimenta. A mulata, o papagaio e a francesa. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 365-387. (Humanitas).

VERGUEIRO, Waldomiro. Desenvolvimento e tendências do mercado de quadrinhos no Brasil. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (Org.). **A história em quadrinhos no Brasil**: análise, evolução e mercado. São Paulo: Laços, 2011. p. 13-56.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma "alfabetização" necessária. In: RAMA, Angela (Org.); VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010a. p. 31-64.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, Angela (Org.); VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010b. p. 7-29.

VILLORO, Juan. Identidades fronterizas. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). **Conflictos interculturales**. Barcelona, Espanha: Gedisa, 2011. p. 29-40. (Série Culturas).

WAUGH, Coulton. **The comics**. Introduction of M. Thomas Inge. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 1991. (Studies in Popular Culture).

WERNECK, Daniel L. **Decoding Laerte**: "minotaur handbook" and the politics of gender. 2012. Disponível em: <http://goo.gl/Qsvhnb>. Acesso em: 10 jan. 2014.

WERTHAM, Fredric. **Seduction of the innocent**: the influence of comic book on today's youth. 2. ed. Nova York; Toronto: Rinehart, 1954.

WILL Eisner: profissão cartunista. Direção: Marisa Furtado de Oliveira e Paulo Serran. Produção: Marisa Furtado de Oliveira e Paulo Serran. [Rio de Janeiro]: Scriptorium; TV Senac; Rob Digital, 2008. 1 DVD.

WITEK, Joseph. The arrow and the grid. In: HEER, Jet (Ed.); WORCESTER, Kent (Ed.). **A comics studies reader**. Jackson, EUA: University Press of Mississipi, 2009. p. 149-156.

WITEK, Joseph. Comics modes: caricature and illustration in the Crumb family's Dirty Laundry. In: SMITH, Matthew J. (Ed.); DUNCAN, Randy (Ed.). **Critical approaches to comics**: theories and methods. Nova York; Londres: Routledge, 2012. p. 27-42.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

YOUNG, Richard. Les espaces de la création, de la résistance culturelle et du recyclage. In: KLUCINSKAS, Jean (Dir.); MOSER, Walter (Dir.). **Esthétique et recyclages culturels**: explorations de la culture contemporaine. Ottawa: Université d'Ottawa, 2004. p. 45-52.

ZILBERMAN, Regina. A tela e o jogo: onde está o livro. In: MARTINS, Aracy Alves (Org.). et al. **Livros & telas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 75-92.

ZIMERMAN, David E. **Vocabulário contemporâneo de psicanálise**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

ZINK, Rui. Da bondade dos estereótipos. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 47--68. (Humanitas).

ZINK, Rui. **Literatura gráfica?** Banda desenhada portuguesa contemporânea. Oeiras, Portugal: Celta, 1999.

b) Referências específicas: entrevistas, obras e outros textos de Laerte

LAERTE faz resenha em quadrinhos de livro sobre questões de gênero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 jan. 2013. Disponível em: <http://goo.gl/G7kep9>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LAERTE. "Eu sou uma travesti": entrevista. **Brasileiros**, São Paulo, n. 47, jun. 2011a. Disponível em: <http://goo.gl/lp40zk>. Acesso em: 30 abr. 2012.

LAERTE. "Gostaria de não ter renegado minha homossexualidade por 40 anos": entrevista. **iGay**, 11 mar. 2014a. Disponível em: <http://goo.gl/2U0j4b>. Acesso em: 2 abr. 2014.

LAERTE. “La libertad sexual en Brasil es una ilusión”: entrevista. **El País**, Madri, 22 jan. 2014b. Disponível em: <http://goo.gl/F7nGe3>. Acesso em: 20 fev. 2014.

LAERTE. “Me trate com respeito”: entrevista. **Continuum**, n. 39, p. 32-36, out./nov. 2012b. 1 arquivo PDF. Disponível em: <http://goo.gl/x2ymUH>. Acesso em: 19 jan. 2014.

LAERTE. “Tenho vergonha de quase tudo que desenhei”: entrevista. **Bravo!**, São Paulo, ano 12, n. 157, p. 76-80, set. 2010d.

LAERTE. 7 pecados capitais. **Manual do minotauro**. 10 jan. 2009a. Disponível em: <http://goo.gl/WlMcla>. Acesso em: 7 fev. 2014.

LAERTE. **Deus 3**: a missão. São Paulo: Olho d’Água, 2003.

LAERTE. Entrevista com Laerte Coutinho. **Fábio Visnadi**. 5 set. 2013a. Disponível em: <http://goo.gl/7HXxVQ>. Acesso em: 7 fev. 2014.

LAERTE. Entrevista com Laerte. **Panacea**, [S.l.], ano 10, n. 36, 1994. Disponível em: <http://goo.gl/px9Ld>. Acesso em: 27 set. 2011.

LAERTE. **Entrevista**. 13 jun. 2008a. São Paulo: Rádio USP, 2008. Entrevista concedida ao programa Audiopapo. Disponível em: <http://goo.gl/KBiCUu>. Acesso em: 12 ago. 2012.

LAERTE. Entrevista. **Caros Amigos**, São Paulo, ano 7, n. 84, p. 32-38, mar. 2004.

LAERTE. Entrevista. **Junior**, São Paulo, ano 6, n. 46, p. 20-23, dez. 2012a.

LAERTE. Experiência. **Manual do minotauro**. 5 nov. 2008b. Disponível em: <http://goo.gl/QQztzZ>. Acesso em: 7 fev. 2014.

LAERTE. Harvey Pekar. In: PEKAR, Harvey; CRUMB, Robert. **Bob e Harv**: dois anti-heróis americanos. Tradução de Mariana Diehl Bandarra. 2. ed. São Paulo: Conrad, 2010b. p. 7.

LAERTE. **Hugo para principiantes**. São Paulo: Devir, 2005.

LAERTE. **Ilustração sindical**. 5. ed. São Paulo: Oboré, 1989.

LAERTE. Laerte em carne, osso e minissaia. **Último Segundo**. 26 out. 2010a. Disponível em: <http://goo.gl/XFnWE4>. Acesso em: 27 set. 2011.

LAERTE. Laerte et real. In: **1º FESTIVAL de humor do Rio de Janeiro 2008**. Rio de Janeiro: [Paz e Terra], [2009b]. p. 76-137.

LAERTE. **Laerte**: entrevista. [2011b]. Disponível em: <http://goo.gl/fT74aa>. Acesso em: 29 set. 2011.

LAERTE. Laerte-à-porter: entrevista. **Blog da Fausta**. 10 set. 2013b. Disponível em: <http://goo.gl/SOtT65>. Acesso em: 10 fev. 2014.

LAERTE. **Laertevisão**: coisas que não esqueci. São Paulo: Conrad, 2007c.

LAERTE. Melhor personagem. **Revista O Grito**. 11 dez. 2007a. Disponível em: <http://goo.gl/2v2eLZ>. Acesso em: 27 set. 2011.

LAERTE. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. (Quadrinhos na Cia.).

LAERTE. O jacaré do Tietê. In: LAERTE. **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007b. p. 57-71. v. 1.

LAERTE. **O tamanho da coisa**. São Paulo: Circo; Oboré, 1985. (Série Traço e Riso).

LAERTE. **Overman**: o álbum, o mito. São Paulo: Devir; Jacaranda, 2008c.

LAERTE. **Piratas do Tietê**: a escória em quadrinhos. Porto Alegre: L&PM, 2006a. v. 1. (L&PM Pocket, 518).

LAERTE. **Piratas do Tietê**: histórias de pavio curto. Porto Alegre: L&PM, 2006b. p. 67. v. 2. (L&PM Pocket, 550).

LAERTE. Resposta. **Manual do minotauro**. 12 jan. 2009c. Disponível em: <http://goo.gl/vtWi7Z>. Acesso em: 7 fev. 2014.

LAERTE. Tá lá dentro... **Status Humor**, São Paulo, n. 47A, p. 33-35, maio [1978].

LAERTE. Vozes da selva I. In: LAERTE. **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d. p. 18-30. v. 2.

LAERTE. Vozes da selva II. In: LAERTE. **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d. p. 31-40. v. 2.

LAERTE. Vozes da selva III. In: LAERTE. **Piratas do Tietê**: a saga completa. São Paulo: Devir, 2007d. p. 41-50. v. 2.

LAERTE; ANGELI; GLAUCO. **Los 3 Amigos**: vale la pena ver de nuevo. n. 1. Relançamento. São Paulo: Circo; Sampa, [1992].