

A ARTE QUADRINIZADA SOB O VIÉS DISCURSIVO UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A ESPECIFICIDADE DE TEXTOS QUADRINIZADOS

Ilka de Oliveira Mota
ilkamotaeducacao@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9991950104035858>

INTRODUÇÃO

A arte quadrinizada sempre causou-nos fascínio seja como professora seja como pesquisadora, uma vez que se trata de uma forma muito peculiar de significação, como veremos ao longo deste artigo.

As eras midiática e tecnológica promoveram modificações significativas no universo simbólico, linguageiro. Assistiu-se a uma verdadeira explosão de diferentes linguagens, refletindo sobremaneira no modo de se fazer livros didáticos (LD), por exemplo. Desde meados da década de 70, as páginas dos LDs, principalmente os de línguas portuguesa e inglesa, ganharam um tipo particular de texto, qual seja, os chamados *quadrinhos* ou *textos quadrinizados*. Compreender o modo de seu funcionamento e linguagem é fundamental para nós que trabalhamos com esse instrumento linguístico no contexto escolar.

Para tratar dessa questão, apoiar-nos-emos na perspectiva discursiva da linguagem. No entanto, para tal, situaremos o leitor, ainda que brevemente, a respeito da especificidade desse campo do saber.

É importante dizer que a Análise de Discurso tem por objetivo fundamental compreender como um objeto simbólico produz sentidos. Tal compreensão implica em explicitar como o texto – qualquer texto – organiza os gestos de interpretação que relacionam sujeito e sentido. Isso porque, discursivamente, o texto é compreendido como uma unidade de sentido, o que significa que ele transcende a definição canônica de um conjunto de palavras organizadas com começo, meio, progressão e fim. Dito de outro modo, por *objeto simbólico* (leia-se também *materialidade simbólica*) entendemos tudo aquilo que significa para e por sujeitos historicamente determinados. Enquanto

materialidade simbólica, o texto pode ser tanto uma palavra, um conjunto de palavras organizadas, quanto uma imagem ou ambas, palavras e imagens conjuntamente, como é o caso de textos construídos sob o recurso da quadrinização¹. Como afirma Ginach (2005, p. 9), “os sentidos, em seus vários trajetos na história, assumem muitas formas que também significam”.

Assim, um texto, como dissemos, é uma unidade complexa de significação, por isso, texto é tudo que provem de um discurso que o sustenta. Isto é, um texto não consiste só e unicamente de palavras nem por um número limite delas. Uma palavra tem estatuto de texto quando revestida de textualidade, isto é, quando sua interpretação derivar de um discurso que a sustenta, que a provê de realidade significativa. Portanto, texto depende necessariamente das condições de produção: momento histórico-social, espaço geográfico, contexto situacional.

O mesmo acontece com o plano não-verbal. Uma imagem também pode ser considerada texto, por duas razões. A primeira é o fato de ela ser uma unidade de significação, isto é, ela significa para e por sujeitos historicamente constituídos. A segunda diz respeito ao fato de que, para significar, ela passa (é atravessada) necessariamente pela língua(gem), isto é, pelas discursividades que se constituem na sociedade.

Outra questão importante a ser levada em consideração é o meio material. Este não é indiferente aos sentidos, pois, no domínio do discurso, tudo significa: seu objeto, quem o enuncia, sua formulação (o modo como o discurso se textualiza, isto é, como se põe em texto), o tipo de suporte (texto impresso, texto falado, texto-tela, texto verbo-visual) e de sua circulação.

Se, com o advento da imprensa por Gutenberg, o livro impresso passou a ser uma extensão da faculdade visual do homem, criando um novo mundo, “o mundo moderno”, e tornando o espaço “visual, uniforme e contínuo”, como afirma McLuhan (1964, p. 196-7), a espessura material dos signos verbo-visuais e de seus suportes fica mais evidente e intensificada com o surgimento da sociedade midiática. Nessa sociedade,

1 Não podemos nos esquecer da arte cinematográfica que é uma arte heterogênea do ponto de vista de sua constituição por ser constituída de diferentes signos (verbais e não verbais).

intensifica-se o caráter visual dos signos. As palavras ganham uma carga visual intensa, resultando na instauração de diferentes processos de significação, textualizações, novos gêneros e formas de cultura.

A fotografia e o cinema, por exemplo, são aparatos tecnológicos que, provindos do contexto dos *mass media*, têm produzido diferentes relações do homem com a linguagem e com o mundo, provocando impactos em outros segmentos estético-linguageiros, como a literatura e as artes gráficas e visuais. No que tange à pintura, esta também sofreu modificações importantes. Segundo Pignatari (1974, p. 77), a fotografia é “a principal responsável pela crise da figuração que abalou a pintura do século XIX, gerando o impressionismo e o pontilhismo (que conduziram à abstração)”.

Vale dizer que o advento da fotografia não fez desaparecer a pintura, como destaca Santaella (2002, p. 52), nem

morreu o teatro, nem morreu o romance com o advento do cinema. A invenção de Gutenberg provocou o aumento da produção de livros, tanto quanto a prensa mecânica e a maquinária moderna viriam acelerar ainda mais essa produção. O livro não desapareceu com a explosão do jornal, nem deverão ambos, livro e jornal, desaparecer com o surgimento das redes teleinformáticas. Poderão, no máximo, mudar de suporte, do papel para a tela eletrônica, assim como o livro saltou do curso para o papiro e desta para o papel.

Acrescentamos, não somente surgiram outros modos de significação, como também o surgimento deste ou daquele suporte midiático, desta ou daquela linguagem, passa a estabelecer necessariamente outras relações de e com os sentidos, produzindo diferentes modos de leitura e de subjetivação. Não se trata, portanto, da simples irrupção de novas textualizações em suportes diferentes. Discursivamente, os meios são constitutivos dos sentidos e dos sujeitos, isto é, a matéria simbólica não é indiferente ao processo de significação nem à constituição dos sujeitos na sociedade. Por isso, com o surgimento da fotografia, por exemplo, não somente se instaura um novo modo de olhar (significar) o mundo, seus objetos, como também se produz uma verdadeira modificação (deslocamento) nas artes que a antecedem, como a pintura, incitando a irrupção de outras. Enquanto uma nova forma de expressão, a fotografia causa impactos em outras

artes então dominantes. Mais exatamente, com a fotografia, a pintura também se vê na iminência de mudanças, reformulações, (re)estruturações, deslocamentos; ela passa a instaurar novos paradigmas, impulsionando a criação de novos modos de se significar a “realidade”. Daí o surgimento da arte abstrata cujo resultado é o rompimento com o paradigma então vigente, qual seja, o realismo-naturalismo².

Tanto a fotografia, como, mais tarde, o cinema e os quadrinhos, vêm desestabilizar um certo modo de pensar o mundo, de significá-lo, instaurando novos modos de constituição do olhar e, por conseguinte, da leitura. Em todos esses meios materiais, cada qual ao seu modo, o olhar passa a se constituir diferentemente, uma vez que se trata de materialidades simbólicas que trazem em seu bojo suas próprias regras de funcionamento, em uma palavra: uma sintaxe específica. Ao ser agenciado pela multiplicidade de linguagens (signos verbo-visuais), o olhar passa a ser interpelado pela dinamicidade e rapidez que as novas linguagens convocam. Com relação às artes cinematográfica e quadrinizada principalmente, trata-se de linguagens cujos significantes não são lineares, mas, por um efeito imaginário de unidade, podem se apresentar linearmente e com efeito de transparência³.

Já com relação à literatura, obras de autores como Edgar Allan Poe, Mallarmé, Lewis Carrol, Machado de Assis, cada uma à sua maneira, trouxeram, graças à era midiática, a atenção para a composição tipográfica (verbo-visual conjuntamente), rompendo com a dimensão puramente verbal da obra literária (ou levando-a a seu limite com as artes visuais). É nesse contexto material, histórico-social, que se dá a passagem do verbal ao icônico, segundo Pignatari (1974, p. 106-107),

2 Todas as artes inter-relacionam-se de vários modos. No caso da arte quadrinizada, por exemplo, o quadrinho tem relação, além do cinema, com a pintura. Nele entram em relação os enunciados piadísticos e o desenho, o traçado, a gestualidade, conjuntamente, elementos estes constitutivos do universo pictórico.

3 Esse caráter de não linearidade é bastante evidente na pintura abstrata. Nela, os significantes parecem se apresentar simultaneamente para o apreciador. O mesmo se dá com as artes cinematográfica e quadrinizada. Embora o seu processo de produção não seja linear – os cortes e recortes e recursos como o *zoom*, a decupagem, os tipos diversos de planos, etc. são marcas materiais de seu caráter não linear, heterogêneo –, por seu lado, há um efeito imaginário de linearidade para quem vê e/ou lê o objeto tal qual se apresenta à sua frente.

Nos fins do século passado e começo do presente, a palavra escrita impressa havia atingido o ponto máximo de sua curva ascendente, enquanto meio hegemônico de comunicação de massa e algumas de suas manifestações (como o cartaz publicitário e o *Un coup de dés*) já eram índices de que ela estava inaugurando um novo mundo de codificação – o moderno mundo da ideografia ocidental.

O modo de constituição da arte quadrinizada é o índice mais evidente produzido com e nesse novo mundo ideográfico (icônico) a que Pignatari se refere. O texto quadrinizado traz um tipo de textualização que demanda um novo modo de olhar-ler. Predominantemente verbo-visual, o texto quadrinizado, sob a influência do cinema, vai instaurar uma nova sintaxe. Expliquemo-nos.

Como o próprio nome parece indicar, o quadrinho, tipo de texto produzido sob o recurso da quadrinização, isto é, sob a justaposição de quadros sequenciais, é fruto desse contexto sócio-histórico e ideológico, em que o icônico ganha força. Caracterizado, predominantemente, pelos planos verbal e não-verbal, o quadrinho vem provocar um verdadeiro deslocamento no modo de ler, subvertendo a ideia hegemônica de texto como um conjunto de palavras organizadas. Neste tipo de texto, não há um predomínio de um plano sobre o outro, isto é, um plano (o visual) não está subordinado a outro (verbal). Ambos os planos funcionam igualmente, produzindo efeitos no processo de leitura. Como resultado desse funcionamento, o olhar pressuposto para a prática de leitura do quadrinho teve, necessariamente, de passar por um processo de “aprendizagem”, isto é, o olhar passou a ter que “aprender” a ler os quadrinhos, a sua sintaxe, como aconteceu, igualmente, com a arte cinematográfica.

Desse modo, a arte quadrinizada pode ser considerada uma forma bastante complexa de materialidade simbólica, na qual se entrecruzam linguagens de diferentes naturezas: palavras, palavras iconizadas, sons – é o caso das palavras onomatopaicas, isto é, aquelas que imitam o som dos signos que representam –, (efeito de) movimento, espaços, imagem (gestual) etc. Enquanto possibilidade expressiva, ela surge no final do século XIX, conforme Nicolau (2007), graças à era midiática, instaurando, assim como o cinema, um novo processo de significação, como já afirmamos. Aprofundaremos, a

seguir, as especificidades do texto quadrinizado, a fim de compreender o seu funcionamento.

Elementos constituintes dos textos quadrinizados

A arte quadrinizada, especialmente as tiras e às histórias em quadrinhos, é heterogênea em sua constituição enquanto matéria simbólica. Ela se constitui na articulação com, pelo menos, duas outras linguagens, que também são heterogêneas por excelência: a pictórica e a cinematográfica.

Com relação à arte pictórica, entram em relação a gestualidade dos personagens, o desenho (o próprio traçado), a(s) forma(s), a(s) cor(es), o tamanho dos objetos desenhados, etc. No que diz respeito à arte cinematográfica, a influência de procedimentos cinematográficos no processo de produção dos quadrinhos pode ser identificada, por exemplo, na possibilidade de diferentes recortes e enquadramentos, estabelecendo uma espécie de escala dos planos, que vai do mais aberto, o chamado Plano Geral (PG), até os mais fechados, o primeiríssimo plano (PPP), que mostra só o rosto, e o Plano de Detalhe, que recorta uma parte do corpo ou um objeto. Entre esses planos há uma série de enquadramentos possíveis, sobre os quais não vamos nos deter neste texto.

As tirinhas, com seu clássico formato de narrativas piadísticas, desdobradas em três tempos ou três quadros, surgem um pouco depois das histórias em quadrinho, ou seja, aquelas são decorrência destas. Entretanto, para o objetivo deste trabalho, não interessa o estabelecimento rígido das diferenças entre essas duas formas de expressão artística.

Retomando o que dissemos, do ponto de vista do discurso, ambas, tirinhas e histórias em quadrinhos são *textos*, uma vez que estão intimamente relacionadas com a exterioridade, isto é, com o contexto sócio-histórico e ideológico em que são produzidas. Noutras palavras, são objetos que trazem em sua constituição diferentes gestos de interpretação, diferentes posições do sujeito, diferentes formações discursivas, distintos recortes de memória, em uma palavra: distintas relações com a exterioridade.

A similaridade entre essas duas formas de textualização está no fato de ambas serem um tipo especial de texto caracterizado pelo *recurso da quadrinização*. O famoso quadrinista Eisner (*apud* MENDONÇA, 2005) por exemplo, denomina esse modo de manifestação languageira como “arte sequencial”, devido ao fato de sua estruturação composicional se caracterizar pela justaposição de quadros sequenciais. O autor utiliza-se da denominação “quadrinhos” para se referir tanto às tirinhas quanto às histórias em quadrinho, que é a mesma posição adotada por nós neste trabalho. Nas palavras de Klawe e Cohen (1972, p. 110),

os quadrinhos, como o próprio nome indica, são um conjunto e uma sequência. O que faz do bloco de imagens uma série é o fato de que cada quadro ganha sentido depois de visto o anterior; a ação contínua estabelece a ligação entre as diferentes figuras. Existem cortes de tempo e espaço, mas estão ligados a uma rede de ações lógicas e coerentes.

No que diz respeito à lógica e coerência nas sequências, tomemos, a título de exemplificação, o recorte a seguir.



Recorte 1

É possível observar que, do primeiro ao último quadro, há, retomando a citação acima, cortes que, organizados do modo como estão, estabelecem, imaginariamente, uma rede de ações lógicas e coerentes, o que significa que o texto quadrinizado apresenta uma sintaxe que lhe é própria, convocando, por conseguinte, um olhar-leitor específico.

A diferença fundamental entre elas, tiras e histórias em quadrinho, é que, enquanto aquelas são mais sintéticas porque constituídas de até cinco quadros aproximadamente, quadros estes geralmente justapostos a uma pequena narrativa de caráter humorístico, estas, por sua vez, são narrativas mais longas, caracterizadas pela justaposição de várias sequências de quadros, resultando, comumente, em uma narrativa com uma progressão ao nível do imaginário: com começo, meio e fim. Vale dizer que na tirinha também há narrativa (narratividade), mas ela se constitui diferentemente. A síntese, que se dá por meios de recursos expressivos da língua, tais como jogos de palavras, enunciados chistosos, entre outros, e do universo imagético (desenho, palavras iconizadas e onomatopaicas), parece ser uma de suas regularidades.

Embora apresente essa diferença em sua configuração (uma é sintética, a outra, analítica), partimos da ideia de que tiras e histórias em quadrinhos são textos bastante complexos do ponto de vista de sua significação. Complexos porque, para se constituírem como tais, organizam-se a partir de dois planos: o verbal (linguístico) e o não-verbal (imagens visuais) atravessados por diferentes discursos, sem contar que ambas significam na e pela discursividade cômica. Noutras palavras, ambos os planos se caracterizam por sua inscrição no campo da comicidade, campo do qual trataremos no próximo item. Por isso, neste trabalho, referir-nos-emos tanto às tirinhas quanto às histórias em quadrinho como QHs, pelo fato de nosso *corpus* de pesquisa ser constituído tanto por tiras quanto por histórias em quadrinho conjuntamente.

Desse modo, por se tratarem de duas formas semelhantes de textualização, constituindo-se em um modo de funcionamento bastante específico, torna-se necessário um estudo mais detalhado de sua especificidade.

Tal como comenta Cirne (1972, p. 12), “os quadrinhos são menos simples do que aparentam”. Isto porque eles apresentam um modo de significação específico, o que

implica, necessariamente, uma forma particular de leitura⁴. Como afirma o autor (CIRNE, 1972, p. 15),

[...] não se pode ler uma estória quadrinizada como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, ou até mesmo uma fotonovela ou um filme. São expressões estéticas diferentes, ocupam espaços criativos diferentes [...] Embora haja um denominador comum para a leitura que se preocupa com manifestações e discursos artísticos, existem leituras particulares para cada prática estética.

Isso acontece porque, como já dissemos, a materialidade significativa não é indiferente aos sentidos. As diferentes materialidades simbólicas – com suas diferentes naturezas significantes – não significam indiferentemente, uma vez que são sempre “diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem. (...) Há sentidos que precisam ser trabalhados na música, outros, na pintura, outros na literatura, para que signifiquem consistentemente” (ORLANDI, 1995).

Com relação aos QHs, pode-se dizer, levando-se em conta o seu modo de funcionamento, que ele é índice de que não há apenas um sistema de signos (o verbal), que há, isto sim, um entrecruzamento de diferentes naturezas sígnicas que impõem, ao leitor, um modo de leitura específico⁵. Noutras palavras, o modo de funcionamento do texto quadrinizado, tal como afirma Cirne (1972) na citação acima, deixa entrever, estabelece um modo particular para o olhar do leitor, devido, entre outras coisas, à sintaxe que lhe é própria⁶. A ordem sintática que o caracteriza (justaposição de quadros sequenciais, sucessivos (re)cortes, *zoom*, espaço *off*, etc.) afeta o gesto de interpretação do leitor, afeta os sentidos. Lembramos, ainda, que essa ordem sintática é atravessada por diferentes discursividades.

4 Isto é, um modo particular de capturar o olhar do leitor.

5 Diante de um texto construído a partir do recurso da quadrinização, o olhar do leitor é *inclinado* a ler de uma certa forma, qual seja, *da forma como se deve ler um texto de quadrinhos*.

6 Ao longo deste Capítulo, vamos colocar em evidência alguns modos de seu funcionamento.

Por isso, o universo linguageiro dos textos de quadrinhos constitui um material rico para a análise e compreensão das várias linguagens que suscitam. Isso pode ser observado tanto do ponto de vista de seu funcionamento composicional (estrutura organizacional) quanto discursivo⁷.

Com relação ao modo de estruturação (formulação) dos textos quadrinizados, estes são constituídos conjuntamente por narrativa (plano linguístico) e elementos icônicos, tais como a forma e o contorno dos balões (para a fala, para a expressão do medo, do sonho, do pensamento etc.), o tamanho e o tipo das letras (para sentimentos como a raiva, o grito, o amor etc.), os sinais usados no lugar das letras (para os palavrões, para línguas estrangeiras ou extraterrestres), a disposição do texto (sem parágrafos ou travessões), por exemplo (MENDONÇA, 2005, p. 206). Esses últimos elementos são fundamentais na constituição do texto quadrinado e garantem seu reconhecimento, pelo leitor, como um tipo específico.

O fato de ser possível reconhecer um texto pela sua configuração, em nosso caso, reconhecer um texto como *texto quadrinado*, faz-nos tocar, necessariamente, na noção de tipo. Do ponto de vista do discurso, os tipos são as fixações de processos discursivos definidos na própria relação de interlocução. Neste sentido, concordamos com Orlandi (1988, p. 23) quando afirma que, do ponto de vista da *operacionalização*, a noção de tipo tem função metodológica fundamental na medida em que:

permite que se generalizem certas características, se agrupem certas propriedades e se distingam classes. É um princípio organizador equivalente ao de categoria. Dada a institucionalização da linguagem – o fato de que há um processo de legitimação histórica, das suas formas –, os tipos se estabelecem como produto dessa institucionalização e se fixam como padrões, como modelos. Esses produtos, os tipos, vão entrar nas condições de produção do discurso, em seu funcionamento que, por sua vez, determina aquilo que pode vir a constituir um novo tipo ou a reproduzir uma forma já estabelecida

Esta afirmação leva em conta o fato de todo dizer ter necessariamente sua *configuração*, uma das razões de ser possível se reconhecer um *tipo* em qualquer instanciação de linguagem.

7 Do ponto de vista do discurso, não há separação estanque entre organização (composição) e ordem.

Tal como observa Bibe-Luyten (1987, p. 12), dentre os diversos elementos que entram na composição dos quadrinhos, o que caracteriza e garante dinamicidade à leitura são os *balões*. De acordo com esta autora, “o balão é a marca registrada dos quadrinhos”. Com relação ao seu modo de significação, a autora continua, “na sua forma bem comportada, [o balão] indica a fala coloquial de seus personagens. No entanto, quando estes mudam de humor, expressando emoções diversas (surpresa, ódio, alegria, medo), os balões acompanham tipologicamente, participando também da imagem”.

De acordo com Bibe-Luyten (1987, p. 18-19), Richard Outcault foi o primeiro quadrinista a introduzir balões no texto de quadrinhos. Com o seu surgimento, os personagens ganham voz autônoma, resultando no desaparecimento da figura do narrador. Com isso, “a narrativa ganha um novo dinamismo” (BIBE-LUYTEN, 1987, p. 19), pois, além do desaparecimento do narrador, desaparece o texto de rodapé que, inicialmente, acompanhava cada imagem. Resta dizer que, junto com os balões, surgem as onomatopeias conferindo efeito de sonoridade às imagens.

No que tange à inserção do plano linguístico no campo imagético dos quadrinhos, Moya (1977, p. 112) afirma que as palavras sofrem um tratamento plástico, passando a ser desenhadas. Neste sentido, o tamanho, a cor, a forma, a espessura, etc. tornam-se elementos importantes para o funcionamento do texto quadrinizado.

O aspecto sonoro e icônico do texto quadrinizado

Retomando o que dissemos sobre os quadrinhos, é certo afirmar que eles têm uma forma material específica. Compreendido como uma modalidade da linguagem, o quadrinho é construído a partir da conjugação de dois signos gráficos: o visual e o linguístico. Tendo em vista esse funcionamento, não há, como já explicitado, sobreposição hierárquica de um plano em relação ao outro, uma vez que, do ponto de vista da produção de sentidos, os dois planos, verbal e não-verbal, significam igualmente. Esse caráter híbrido faz parte de seu funcionamento como *texto quadrinizado*.

Além disso, quanto à natureza do significante, o plano verbal, no texto quadrinizado, caracteriza-se, fundamentalmente, por se constituir num texto escrito, que tem por objetivo “reproduzir” a língua falada. Nas palavras de Lins (2006, p. 2)

[o]s diálogos parecem estar no entremeio do oral com o escrito: constituem um texto que é planejado para parecer não-planejado, ou seja, parece haver a preocupação de se construir uma espontaneidade verbal, com um “parecer ser”, que é minuciosamente planejado anteriormente. Assim, pode-se afirmar que o texto de quadrinhos representa um gênero discursivo que não é oral, mas é oral, porém se atualiza na escrita e se completa com o visual. É um texto para ser lido, mas com o objetivo de se fazer escutar.

A tirinha abaixo, de autoria de Maurício de Souza, ilustra bem o que foi afirmado na citação acima:



Recorte 2

Esse efeito de se “fazer escutar”, que os textos quadrinizados comumente produzem, é corroborado, do ponto de vista linguístico, principalmente, pelas onomatopéias. No quadrinho 1, acima, a onomatopéia “*splash*”, além de produzir o efeito de queda na lama, recebe um *tratamento plástico*, ou seja, ela é desenhada (iconizada) de uma forma que lembra ou “faz ver”, do ponto de vista imagético, o tombo de Chico Bento na lama.

Do mesmo modo que os balões, as onomatopéias são igualmente importantes no processo de leitura, uma vez que produzem efeitos de natureza sonora. Neste sentido, dentro do contexto dos quadrinhos, a onomatopéia é uma forma expressiva de linguagem, cujo objetivo é imitar ou ilustrar “diretamente”. Discursivamente, trata-se aí da produção de um efeito de realidade na leitura.

Concebidos dessa forma, pode-se dizer que a existência de quadrinhos indica que o texto, sua configuração, transcende a definição já canonizada de simples sequência de parágrafos organizados pelo célebre começo, meio, progressão e fim. Os quadrinhos que não apresentam diálogos seriam um exemplo mais nítido disso que estamos afirmando. Podem apenas se constituir de imagens que significam.

A narratividade é outro aspecto constitutivo dos textos quadrinizados. Segundo Marinho (2004), as HQs são enredos narrados, quadro a quadro, por meio de desenhos e textos que utilizam o discurso direto. Para Eguti (2001), os quadrinhos têm como objetivo principal a narração de fatos procurando simular uma conversa, na qual os personagens interagem face a face, expressando-se por palavras e expressões faciais e corporais. O contexto é obtido por meio de descrições detalhadas, de uma relação conjunta entre os planos imagético e linguístico, o que significa que, nas HQs, o contexto é produzido pela junção entre esses dois planos, os quais tanto um quanto outro são necessários ao seu funcionamento e, conseqüentemente, ao processo de leitura/compreensão.

Conforme observa Lins (2006), com relação ao funcionamento das palavras no plano imagético das HQs, as palavras, em sua maioria, recebem um tratamento plástico, ou seja, elas geralmente são desenhadas e iconizadas⁸. Neste sentido, o tamanho, a cor, a forma, a espessura, etc. tornam-se elementos importantes para esse tipo de texto. Como Cirne observa (1972, p. 30), “o ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual. Isso porque, diante do papel em branco, os desenhistas estão sempre à procura de novas



Recorte 3

expressões gráficas capazes de produzir efeitos sonoros, e o efeito de um *buum* ou de um *crash* – quando relacionado de modo conflitante com a imagem – é, antes de mais nada, plástico”. Observe-se, a título de exemplificação, no recorte 3, o tratamento plástico que as onomatopéias recebem, produzindo o efeito de confusão, ruídos, tombos etc⁹.

O quadrinho e sua relação com o cinema

Os quadrinizados têm íntima relação com o cinema (CIRNE, p. 2003), não é à toa que eles já foram nomeados de “cineminha de papel” por MacCloud (1995). Dentre as semelhanças significativas entre esses dois processos de manifestação estética (cinema

8 Palavras iconizadas são palavras que passaram por um tratamento especial, isto é, são trabalhadas de uma tal forma que evocam, em nossa memória, os objetos que representam.

9 Esse caráter plástico da onomatopéia também pode ser observado no quadrinho 2, acima.

e quadrinho), o autor aponta a decupagem¹⁰, os cortes, os planos, o enquadramento, o *zoom*, etc.

No quadrinho, a seguir, apresentam-se cinco sequências, mas, para nosso objetivo, vamos nos ater apenas às duas primeiras. Observemos:



Recorte 4

Como se pode observar, do primeiro para o segundo quadro, há uma mudança significativa na montagem: enquanto o primeiro mostra Mafalda sentada, fazendo sua lição de casa (tarefa escolar), o segundo mostra a lição de casa feita por Mafalda (zoom na página em que a personagem escreve). Para que esse efeito fosse produzido, foi preciso que o artista se valesse de um procedimento bastante comum no universo cinematográfico chamado *close up* ou *zoom*.

Já no recorte 5, abaixo, o efeito produzido é o de movimento. Mais precisamente, a cena se passa em um carro em movimento, em que há dois personagens, um dos quais (o homem) é o motorista e a mulher, a passageira. Observe-se que os frisos (riscos) na diagonal (janela/vidro do carro), e na horizontal produzem a impressão de que o carro está em movimento.

10 O termo *decupagem* é um jargão cinematográfico, proveniente do francês, que consiste em *cortar em pedaços* (ABREU, 1996, p. 17). Esse procedimento tem por objetivo tornar o objeto hiper-visível, isto é, ele produz um efeito de hipervisibilidade na leitura, pois corta e aproxima.



Recorte 5¹

Para Klawa e Cohen (1972), a aproximação entre cinema e quadrinhos se deve ao fato de ambos terem surgido da preocupação de representar e dar a sensação de movimento.

Embora ambos sejam feitos de *quadrinhos em movimento*, esse (efeito de) movimento se dá de modo distinto nessas duas modalidades de linguagem. No cinema, o espaço entre um quadro e outro é preenchido mentalmente, produzindo, para o espectador, a ilusão de uma realidade unificada. A diferença básica está na justaposição. Enquanto, nos quadrinhos, cada quadro ocupa um espaço adjacente, justaposto, no filme, cada um é projetado no mesmo espaço, a tela. O espaço é para os quadrinhos o que o tempo é para o filme.

Especialmente no texto quadrinizado, a justaposição de um quadrinho a outro instaura uma participação decisiva do leitor. Como observam Klawa e Cohen (1972, p. 110-1), é necessário que o leitor complete o “vazio” entre um e outro quadrinho. Nas palavras dos autores:

Um herói vai abrir uma porta; sua mão dirige-se para a maçaneta. No quadro seguinte está correndo pelas ruas. Foi preciso que o leitor preenchesse com sua imaginação a falta dos seguintes movimentos – o personagem abre a porta, sai, a porta bate, ele começa a correr – para que houvesse uma coerência entre os dois quadros.

Ainda sobre a participação do leitor na leitura de quadrinhos, Silva (2008, p. 4), apoiado em Cirne (1972), escreve:

sobre o aspecto sintético das tiras em quadrinhos, podemos afirmar que o funcionamento de sua linguagem é elíptico, visto que a representação em seu plano espaço-temporal é demarcada por rupturas e espaços vazios que devem ser preenchidos com informações produzidas pelo leitor no processo de produção de sentido.

Esse preenchimento, a que os autores acima citados se referem, é um indício de que o leitor de quadrinhos não é indiferente ao processo de significação. Ao contrário, ele participa do jogo estabelecido pela justaposição dos quadros, dos cortes, do zoom, do enquadramento, da decupagem. Neste sentido, é certo afirmar que o caráter elíptico das tirinhas é índice de que o texto não significa por si mesmo. Para Cirne (1972, p. 39-40), “a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse (resultante do emprego numeroso, visto que necessário, de cortes espaciais e espaço-temporais) a sua marca registrada”. Por isso, é necessária, como Klawe e Cohen (1972) bem afirmaram, a participação, sob a forma de preenchimento, do leitor.

No que diz respeito ao tipo de linguagem implicada, podemos dizer que tanto o cinema quanto os quadrinhos são tipos de narrativas. A diferença entre eles é que a linguagem dos quadrinhos caracteriza-se por seu aspecto verbo-visual, já a do cinema, pelo áudio-visual: não necessita de balões e onomatopéias, o que não quer dizer que não faça uso deles. No cinema, o aparato sonoro é um elemento importante para a produção de determinados efeitos de sentido.

A espessura material do texto quadrinizado

Cirne (1972, p. 23-24) define o quadrinizado como “uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas”. É importante lembrar aqui que esta é, pois, uma definição pertencente ao campo da semiótica. Gostaríamos de alargar esse modo de conceber a narrativa quadrinizada, conduzindo-a ao campo no qual esta pesquisa está apoiada. Fazendo isso, estaremos considerando os aspectos importantes concernentes à discursividade, ideologia, gesto(s) de interpretação, posição de sujeito, exterioridade e memória discursiva etc. Noutras palavras, sugerimos pensar o texto quadrinizado a partir da perspectiva discursiva, que tem como objetivo, entre outros, compreender os processos de significação que os textos atestam, reconhecendo neles a sua opacidade, o seu modo de funcionamento. Assim sendo, esse lugar teórico-metodológico a partir do qual lançaremos nosso olhar, permitirá que compreendamos os quadrinhos como resultado do cruzamento da língua(gem) com a história para significar.

É preciso destacar que a complexidade dos quadrinhos não se deve unicamente às diferentes semioses que os constituem, os sucessivos (re)cortes, enquadramentos distintos etc. A sua complexidade se deve também aos discursos que o atravessam. Não nos referimos apenas aos enunciados presentes nos quadrinhos, aos discursos que emergem neles. Referimo-nos, também, aos gestos de interpretação (posições de sujeito, traços do interdiscurso) que emergem nos próprios recortes, nos enquadramentos, enfim, nos procedimentos herdados do cinema. Os recortes, o(s) enquadramento(s), dentro das condições de produção dos quadrinhos, são gestos no nível do símbolo. Eles também apresentam uma espessura material passível de ser analisada, como veremos.

Neste sentido, os quadrinhos não diferem de outros textos. Neles, também é possível vislumbrar diferentes gestos de interpretação, diferentes posições de sujeito, traços do interdiscurso, diferentes “compromissos” com os sentidos¹¹. O ponto mais relevante dos quadrinhos é o fato de pertencerem à ordem do discurso cômico, daí a sua diferença com outros tipos de texto. Como veremos no próximo capítulo, o campo da comicidade rompe com o *logos*, com a racionalidade, com o "mundo semanticamente normal" de que fala Pêcheux (1983), mundo este sem a poesia e os procedimentos que lhe são comuns.

Assim, para compreender o seu modo de funcionamento, é necessário um gesto de interpretação que se diferencie do gesto de interpretação dos sujeitos pragmáticos ‘colados’ às evidências dos sentidos. É preciso, pois, um aparato teórico-metodológico capaz de colocar em evidência o processo de significação que trabalha (costura) os quadrinhos.

11 Cirne (1972, p. 23-24) define o quadrinizado como “uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas”. É importante lembrar aqui que esta é, pois, uma definição pertencente ao campo da semiótica. Gostaríamos de alargar esse modo de conceber a narrativa quadrinizada, conduzindo-a ao campo no qual esta pesquisa está apoiada. Fazendo isso, estaremos considerando os aspectos importantes concernentes à discursividade, ideologia, gesto(s) de interpretação, posição de sujeito, exterioridade e memória discursiva etc. Noutras palavras, sugerimos pensar o texto quadrinizado a partir da perspectiva discursiva, que tem como objetivo, entre outros, compreender os processos de significação que os textos atestam, reconhecendo neles a sua opacidade, o seu modo de funcionamento. Assim sendo, esse lugar teórico-metodológico a partir do qual lançaremos nosso olhar, permitirá que compreendamos o quadrinhos como resultado do cruzamento da língua(gem) com a história para significar.

Situando nossa reflexão na perspectiva discursiva da linguagem, remetemos os quadrinhos ao discurso. Essa posição implica uma relação crítica – não evidente nem transparente – em relação ao seu modo de significação. Significa, portanto, considerar que não há uma relação direta entre pensamento, linguagem e mundo: os sentidos não são neutros, transparentes, mas historicamente produzidos. Desse modo, se os fatos do mundo demandam sentido, interpretação(ões) (HENRY, 1984 [1994]), por sua vez, a materialidade significativa, sujeita à falha e à história, possibilita a interpretação.

Alguns dos diversos elementos que caracterizam os quadrinhos, sobre os quais já falamos, podem dar “corpo” (espessura, textualidade) aos sentidos e podem também indicar um “compromisso” com certos traços da memória discursiva, com formações discursivas.

Apesar de se apresentar como uma unidade de sentido, a arte quadrinizada é heterogênea em sua constituição. E são várias as formas possíveis de heterogeneidade quadrinizada: a própria justaposição dos quadrinhos (a sua ordem), os (re)cortes, o *zoom*, os tipos de plano, cores, espacialidade e gestualidade, etc. A união de todos esses elementos significam dentro de uma região de sentidos (e não outra), a qual é preciso analisar. Dito de outro modo, o *zoom*, o (re)corte, o espaço (inclusive o espaço off, mostraremos a seguir), gestualidade, etc., implicam a articulação e a organização dos sentidos; implicam, portanto, gesto no nível do simbólico.

Tomemos o quadrinho de Hägar, a seguir. De autoria de Dik Browne, o quadrinho



Recorte 5

mostra a personagem Helga (mãe) ensinando a sua filha, o que e como se deve fazer para que o cão (da família) obedeça.

Trata-se de uma pequena narrativa piadística constituída de sete quadros sequenciais. Notemos que, no 6º. (sexto) quadro, há uma mudança brusca provocada pelo *zoom* em Helga, mais precisamente na parte superior de seu corpo. Além do enunciado “PLAY DEAD!”, escrito em caixa alta e seguido de ponto de exclamação, temos o caráter gestual produzindo efeitos na leitura. Com expressão facial rígida, Helga fala e aponta, ao mesmo tempo, o dedo indicador para o cachorro, que, embora não apareça diretamente na cena, está presente nela elipticamente¹², como se pode observar, a seguir, o quadro que extraímos do recorte 6:



Recorte 6

Consideramos este *zoom* (ou efeito de *zoom*), procedimento tipicamente cinematográfico, como um gesto no nível do simbólico. Trata-se de um recurso que faz emergir traços do interdiscurso, mais precisamente, de uma memória discursiva sobre as relações (de poder e de autoridade) estabelecidas entre mãe e filho construídas historicamente. Ele explicita as relações de

força postas em jogo na narrativa piadística. O enquadramento materializa o poder que Helga exerce sobre o seu marido. Nesse sentido, ele, enquanto gesto no nível do simbólico, marca relações muito específicas com os sentidos.

Além desse aspecto não-verbal, temos o aspecto verbal que corrobora essa memória. Pela observação dos dois planos conjuntamente – o não-verbal (gesto do dedo e expressão facial de Helga) e o verbal em que temos a fala de Helga no imperativo¹³ -, podemos observar as posições de sujeito no discurso. O enquadramento é, no nosso modo de ver, um gesto de interpretação; portanto, ele tem uma espessura material; ele evidencia a imagem sobre a mãe, Helga, (imagem de superioridade) e,

12 Trata-se de um espaço *off*, recurso bastante recorrente na arte cinematográfica.

13 O tom imperativo na fala de Helga é corroborado pelo uso dos verbos no modo imperativo: *come in, roll over, sit up, play dead*, etc.

consequentemente, dos demais personagens presentes no quadrinho (imagem de inferioridade).

Além do enquadramento, há também a plasticidade da letra produzindo efeitos de sentido na leitura. Trata-se de uma letra trabalhada (elaborada), que materializa a posição da personagem (ver quadros 4, 5 e 6, na sequência), isto é, a posição (discursiva) da qual enuncia. Eis a espessura material da letra.

No último quadro (ver recorte 6), há a inscrição de um elemento inesperado, Hãgar – daí a necessidade de ampliação do quadro. Observe-se que, em relação aos seis primeiros, o último quadro abre-se, alarga-se, para que haja a inserção do elemento inesperado, responsável pelo humor na tira.

Considerações finais

Concluindo este texto, nosso objetivo fundamental foi delinear as regularidades que constituem textos quadrinizados, observando o seu modo de funcionamento e significação. Partimos do pressuposto de que tanto o plano verbal como o não-verbal significam igualmente, produzindo efeitos de sentido na leitura, o que implica, em outros termos, que não sobrepomos, em nosso gesto analítico, um em relação ao outro. Assim sendo, contra a tendência à dicotomização e/ou à hierarquização de um dos planos, nossa posição é a de que ambos os planos, verbal e não-verbal, significam igualmente dentro do jogo das redes de sentido, isto é, das discursividades produzidas em sua historicidade. Assim, todo texto, indiferentemente de sua natureza simbólica, significa, uma vez que é produzido dentro de um contexto sócio-histórico e ideológico emergindo sentidos para sujeitos também situados social e historicamente.

Como já afirmamos, a arte quadrinizada é heterogênea em sua constituição enquanto matéria simbólica. Ela se constitui na articulação com, pelo menos, duas outras artes/linguagens, que também são heterogêneas nelas mesmas: a pictórica e a cinematográfica. Essa sua natureza a torna complexa, comparecendo com um lugar produtivo para a produção de conhecimento, como pudemos evidenciar nesse pequeno estudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N. C. O olhar pornô: a apresentação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, SP: Editora Mercado das Letras, 1996.

BIBE-LUYTEN, S. M. O que é história em quadrinhos. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CIRNE, M. Para ler os quadrinhos. Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972.

EGUTI, C. A. A Representatividade da oralidade nas Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. Dissertação de Mestrado, 2001.

GINACH, E. L. Discurso, silenciamento e alteração material no filme Deus é brasileiro. Campinas, SP. Dissertação de Mestrado, UNICAMP/IEL, 2005.

HENRY, Paul (1984). “A história não existe?”. In: Eni P. Orlandi (org.). Gestos de leitura. Campinas, SP: Editora Pontes, 1994.

KLAWA, L. e COHEN, H. “Os quadrinhos e a comunicação de massa”. In: Álvaro de Moyá. Shazam! São Paulo: Editora Perspectiva, p. 103-114, 1972.

LINS, M. P. P. A combinação verbal/não-verbal e a progressão temática nos textos de quadrinhos. Congresso Nacional de Linguística e Filologia: X Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2006.

MCLU MARINHO, E. S.(2004). Histórias em quadrinhos: oralidade em sua construção. Cadernos do CNLF (CiFEFil), Rio de Janeiro, v. VIII, n. 12, p. 111-118.

HAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. Trad. Décio Pignatari. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 1964.

MENDONÇA, M. R. S. “Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos”. In: Dionisio et Al. (orgs). Gêneros textuais e ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MOYA, A. Shazam! São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1977.

ORLANDI, E. Discurso e leitura. Editora Cortez: São Paulo; Editora da Universidade de Campinas: Campinas, 1988.

ORLANDI, Eni P. “Efeitos do verbal sobre o não-verbal”. In Revista Rua, Campinas, nº. 1: p 35-47, 1995.

PECHEUX, Michel. O discurso: estrutura ou acontecimento. 2ª. Ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Editora Pontes, 1997/1983.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1974.

SANTAELLA, Lúcia. “Cultura midiática”. In: Ana Maria Balogh, Antonio Adami, Juan Droguett, Haydée Dourado de Faria Cardoso (orgs.). *Mídia, Cultura, Comunicação*. São Paulo, SP: Arte & Ciência, 2002.

SILVA, J. R. C. “O gênero tira de humor e os recursos enunciativos que geram o efeito risível”. In: XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Rio de Janeiro, 2008.

SOBRE A AUTORA

Ilka de Oliveira Mota possui graduação em Letras (Português e Inglês) com Bacharelado em Secretário Executivo Bilingue (1998), Mestrado em Linguística pela UNICAMP (2004) e Doutorado em Linguística Aplicada (2010) também pela UNICAMP. Atualmente é Professora Adjunto I da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Tem experiência na Área de Letras, Linguística, Ensino de Línguas e EaD. Trabalha com a perspectiva discursiva da linguagem, Análise de Discurso na interface com os estudos foucaultianos e psicanalíticos.