



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

GABRIEL DE OLIVEIRA MONTE

SOB O SIGNO DE CAPRICÓRNIO: UMA EXPERIÊNCIA COM QUADRINHOS
AUTOBIOGRÁFICOS

FORTALEZA

2022

GABRIEL DE OLIVEIRA MONTE

SOB O SIGNO DE CAPRICÓRNIO: UMA EXPERIÊNCIA COM QUADRINHOS
AUTOBIOGRÁFICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

Coorientador: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M767s Monte, Gabriel de Oliveira.
Sob o signo de capricórnio : experimentos com quadrinhos autobiográficos / Gabriel de Oliveira Monte.
– 2022.
150 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Júnior.
Coorientação: Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho.
1. Autobiografia. 2. Quadrinhos autobiográficos. 3. Narrativa. 4. Processos de criação. 5. Personagens autobiográficos. I. Título.

CDD 700

GABRIEL DE OLIVEIRA MONTE

SOB O SIGNO DE CAPRICÓRNI: UMA EXPERIÊNCIA COM QUADRINHOS
AUTOBIOGRÁFICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em: 17/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Felipe de Castro Muanis
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)

Em memória de Claudio Silva Monte

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e Mariana, por todo o suporte e amor nesse longo caminho. Sem elas não teria conseguido e nem ficado são.

Aos meus orientadores, que compartilharam seus conhecimentos, colaborações, ajuda. Se fico satisfeito com tudo que fiz, devo a eles. Tutunho sempre com as palavras que eu precisava ouvir para crescer, às vezes me entendendo mais do que eu mesmo. E João Vilnei sempre presente, sempre preciso e sempre amigo. Sem ele esse trabalho não seria possível.

Aos meus colegas do mestrado em artes por toda convivência (mesmo que uma parte virtual por conta da pandemia do novo coronavírus), todas as trocas de saberes e experiências.

Aos amigos da Oficina de Quadrinhos que sempre incentivaram, compartilharam conhecimento e bons momentos.

À FUNCAP pelo período que eu pude ser bolsista e me dedicar integralmente à pesquisa. A bolsa foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

Num primeiro momento, a pesquisa tinha como objetivo a criação de um quadrinho do tipo silencioso que também fosse autobiográfico, cujo título seria "Rei de Paus: memórias de carnaval que não vivi". Após algumas páginas criadas e postulações teóricas, deixei os quadrinhos mudos de lado e voltei a trabalhar com o desenvolvimento de um quadrinho autobiográfico. Agora o objetivo principal da pesquisa é entender como decupar acontecimentos dispersos ao longo da vida e transformá-los em uma narrativa autobiográfica. O primeiro trabalho realizado no decorrer da pesquisa foi o "Quadrinhos em Monóculos", no qual experimentei a possibilidade de criar várias narrativas utilizando um grupo de unidades narrativas. Esse trabalho levou ao segundo, "Prólogo", onde fiz páginas que foram utilizadas como introdução para o quadrinho autobiográfico que, no fim, foi incorporado à versão final desse quadrinho não mais como uma introdução, mas com páginas e quadros incorporados a ele. Esses experimentos me apontaram para uma analogia entre narrativas autobiográficas e as constelações do firmamento. Cada estrela seria uma história, rodeada de vários corpos celestes (que podem ser personagens, cenários), que, quando observada juntamente com outras, criaram uma narrativa. O conhecimento e as ideias gerados com essas duas experiências são articulados com as proposições sobre narrativa de Thierry Groensteen (2013) e Gerard Genette (2017) e autobiografia de Philippe Lejeune (2008) e Elizabeth El-Refaie (2012).

Palavras-chave: autobiografia; quadrinhos autobiográficos; narrativa; processos de criação; personagens autobiográficos.

ABSTRACT

At first, the research aimed to create a silent comic that was also autobiographical, whose title would be "Rei de Paus: memórias de carnaval que não vivi". After some pages created and theoretical postulations, I left the silent comics aside and went back to work with the development of an autobiographical comic. Now the main objective of the research is to understand how to decouple events dispersed throughout life and transform them into an autobiographical narrative. The first work carried out during the research was the "Quadrinhos em monóculos", in which I experimented with the possibility of creating several narratives using a group of narrative units. This work led to the second, "Prólogo", where I made pages that were used as an introduction to the autobiographical comic that, in the end, was incorporated into the final version of this comic no longer as an introduction, but with pages and frames incorporated into it. These experiments pointed me to an analogy between autobiographical narratives and the constellations of the sky. Each star would be a story, surrounded by various celestial bodies (which can be characters, scenarios), which, when observed together with others, created a narrative. The knowledge and ideas generated with these two experiences are articulated with the propositions about narrative by Thierry Groensteen (2013) and Gerard Genette (2017) and the autobiography of Philippe Lejeune (2008) and Elizabeth El-Refaie (2012).

Keywords: autobiography; graphic memoir; narrative; creation processes; autobiographical character

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	– Capa da primeira edição da Zap Comix	14
Figura 02	– Binky Brown e imagens profanas	14
Figura 03	– Página de autobiografia de Harvey Pekar desenhada por Robert Crumb.	15
Figura 04	– Roland conta para Paul sobre sua infância	21
Figura 05	– Trecho de uma das histórias de Paracuellos	22
Figura 06	– Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário	25
Figura 07	– Programação da Rede Globo no dia 11 de setembro	29
Figura 08	– Recorte do Jornal O Povo de 1996	30
Figura 09	– Quadrinização de um acontecimento que não lembro	32
Figura 10	– Foto de referência para a página mostrada na Figura 09	33
Figura 11	– Lino Arruda e seu corpo monstruoso	35
Figura 12	– Exemplo de recordador intervencionista	40
Figura 13	– O recordador envolvido	41
Figura 14	– Recordador não-confiável, o texto diz o contrário das ações	42
Figura 15	– Aos poucos, o mostrador impede que o leitor veja a cena	43
Figura 16	– Mostrador retraído	44
Figura 17	– Mostrador retraído	44
Figura 18	– Exemplo 01 de mostrador envolvido	45
Figura 19	– Exemplo 02 de mostrador envolvido	46
Figura 20	– Mostrador não-confiável. Achamos que a personagem está morta	47
Figura 21	– Uma das páginas posteriores a da Figura 20, a personagem não está morta	48
Figura 22	– Onde “nasce” o filho mau	51
Figura 23	– O ponto de vista do filho debaixo da mesa	52
Figura 24	– A cena pela visão da neta	54
Figura 25	– Cena impossível de ter sido vista pela neta	55
Figura 26	– Páginas de “Autobioficção”	56

Figura 27	– Página de “No hay gatos en Buenos Aires”	57
Figura 28	– Harvey Pekar no traço de Robert Crumb	58
Figura 29	– Um trecho do quadrinho autobiográfico de Tomine	62
Figura 30	– As peças que compõem Building Stories	64
Figura 31	– Uma página dupla de “Aqui”	65
Figura 32	– Modelo dos desenhos já prontos para escrever o texto	67
Figura 33	– Quadros feitos pelos participantes	67
Figura 34	– Monóculos Prontos	67
Figura 35	– Parte do Atlas Mnemosyne	71
Figura 36	– A página entre outras	75
Figura 37	– A mesma página justaposta a outras	76
Figura 38	– Efeito Kuleshov	77
Figura 39	– O quadro 5 na primeira versão	78
Figura 40	– O mesmo quadro na nova versão	79
Figura 41	– Processo de montagem da última versão	80
Figura 42	– Páginas da última versão feita de “Todo carnaval tem seu fim”	81
Figura 43	– Quadro de “Todo carnaval tem seu fim”	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	QUADRINHOS E REALIDADE	13
2.1	O que são autobiografias?	17
2.2	Construindo memórias ou a pós-memória	28
2.3	Criando outros corpos	33
3	CRIADOR E CRIATURA: A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, NARRADOR E PERSONAGENS NOS QUADRINHOS	36
3.1	A questão do narrador	36
3.1.1	O narrador nos quadrinhos biográficos: narrador diegético e narrador exterior	49
3.2	As personagens autobiográficas	58
4	CRIAÇÃO DE QUADRINHOS AUTOBIOGRÁFICOS	63
4.1	Quadrinhos em monóculos	63
4.2	Metodologia para criação de quadrinhos autobiográficos	68
4.3	Montagem	69
4.4	Do prólogo à versão final: a montagem como método para criação de um quadrinho autobiográfico	75
4.5	Lá e de volta outra vez	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
	REFERÊNCIAS	90
	APÊNDICE A – PRÓLOGO	95
	APÊNDICE B – PRIMEIRA VERSÃO.....	101
	APÊNDICE C – SEGUNDA VERSÃO.....	121
	APÊNDICE D –VERSÃO FINAL	137

1 INTRODUÇÃO

Meu processo de alfabetização começou em casa, com meu pai, que era professor de biologia, e minha mãe, que trabalhava na secretaria do Departamento de Bioquímica da Universidade Federal do Ceará (UFC). Enquanto liam quadrinhos da Turma da Mônica e Disney, eles iam passando seus dedos pelas palavras. Um dia, estava saindo junto com minha mãe da UFC e falei a palavra “Metropole”, para o espanto dela. A palavra correta era Metrópole, nome da empresa responsável pela frota de ônibus intermunicipal entre Fortaleza e Caucaia. Eu tinha quatro anos quando isso aconteceu. Dos quatro aos seis, li e reli uma edição bem gasta do Almanaque do Cebolinha, alguns quadrinhos de Donald e Tio Patinhas e muitas revistas Herói – eu tinha todas que falavam sobre Cavaleiros do Zodíaco, meu anime preferido, que me levou a gostar de constelações e astronomia (um dos momentos mais aguardados na série foi o do surgimento do Cavaleiro de Ouro da constelação de Capricórnio, meu signo).

Dos sete anos até o fim da infância fui tomado pelos quadrinhos de super-heróis. Eu tinha uma coleção de encadernados das primeiras histórias do Homem-Aranha, uns dois ou três quadrinhos do Batman e pegava algumas outras revistas da Marvel com um primo mais velho. Durante a década de 2000, a editora Conrad lançou os mangás de Cavaleiros do Zodíaco e Dragon Ball, como grande fã do primeiro, comprei toda a coleção dele com dinheiro que deveriam ser para merendar na escola. Esse novo contato com Cavaleiros do Zodíaco fez com que eu procurasse por mais mangás, o que me levou a ter alguns gigabytes de *scans* piratas no meu antigo computador. Ao chegar na fase adulta, fui gradualmente deixando de me interessar por quadrinhos. Só voltei depois que meu pai faleceu, quando eu tinha 22 anos.

Quando voltei a me interessar por quadrinhos, as prateleiras eram preenchidas não apenas por gibis de super-heróis e mangás de luta, mas por toda uma diversidade de gêneros. Dentre eles, me chamavam atenção os autobiográficos, como “Persépolis” (2004), de Marjane Satrapi, “Maus” (2005), de Art Spiegelman, “*Fun Home*” (2007), de Alison Bechdel e “Minha Vida” (2010), de Robert Crumb. Lembro de ter me deslumbrado por “Palestina” (2011), de Joe Sacco, e, após pesquisas sobre quadrinhos autobiográficos na internet, ter feito *download* de toda a série “*American Splendor*” (1976-1991), de Harvey Pekar e seus colaboradores.

Em 2015, entrei como monitor para a Oficina de Quadrinhos da UFC, projeto de extensão que existe há mais de 30 anos, criado pelo professor Geraldo Jesuíno, e que hoje é coordenado pelo professor Ricardo Jorge de Lucena Lucas. Em uma conversa com ele, por volta do recesso de Carnaval de 2018, contei que meu pai era carnavalesco e que durante 20 anos ele foi o destaque do Maracatu Rei de Paus em Fortaleza. O Maracatu é uma dança em forma de

cortejo que ocorre nas ruas no período de carnaval, principalmente nos estados do Nordeste. [...] cujo papel na vida social no Brasil colônia está relacionado à resistência cultural das populações de escravos. (PAULA, 2013, p.19) O Maracatu Rei de Paus “[...]é o mais antigo da cidade, com 50 anos de existência e é pentacampeão consecutivo. Durante sua trajetória, foram vários os títulos conquistados pelo bloco, somando 30 como campeão geral e de categoria [31 em 2020].” (PAULA, 2013, p.51).

A última vez que meu pai desfilou foi em 2010. No ano seguinte, em um ensaio antes do desfile, ele cortou o dedo do pé em um caco de vidro. O corte causou uma infecção que, por conta da diabetes, levou a outros problemas. Após uma melhora, no início de 2012, ele voltou a sofrer com dores e inchaço no dedo. No hospital precisou fazer raspagem de uma parte do pé para conter a infecção, que havia retornado. A situação não melhorou, a infecção avançou e foi necessário amputar a perna direita. Depois disso, meu pai passou a usar cadeira de rodas e não vislumbrava mais os desfiles que tanto amava. No meio desse ano, seu corpo não aguentou e ele faleceu de ataque cardíaco.

Na minha infância, costumava ajudar na confecção da fantasia, ia aos desfiles e me divertia no carnaval. Deixei de gostar quando cheguei na pré-adolescência, parei de me importar com a fantasia e nunca mais fui aos desfiles. Ricardo Jorge sugeriu que eu fizesse um quadrinho factual e desse o nome de “Memórias de carnaval que não vivi”. A ideia parecia boa, deixei guardada para quando uma boa oportunidade de produzi-la surgisse.

E a oportunidade surgiu quando eu soube do edital para formação da turma de 2019 do Programa de Pós-Graduação em Artes - UFC. A linha 2 do programa, Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas, entende que a criação artística é uma forma de pesquisa e produz conhecimento. Desse modo, eu poderia criar um quadrinho factual sobre a relação que eu tinha com meu pai e o carnaval e, através das ações que me levariam a criação desse quadrinho, obteria novas informações sobre quadrinhos autobiográficos que somente o exercício de criação me proporcionariam e, assim, contribuiria para o debate acadêmico e artístico de quadrinhos.

A minha experiência, até então, era a feitura de algumas tiras e histórias de uma página como roteirista e como desenhista. Eu teria que descobrir como criar histórias maiores e como criar uma autobiografia. Ou seja, teria que pensar em como dar conta de 30 anos de vida, fora falar sobre meu pai e sobre carnaval sem nunca ter feito nenhuma história factual e nenhum quadrinho longo.

Assim, o objetivo principal desta pesquisa é entender como é possível transformar a minha vida em uma narrativa autobiográfica. Os objetivos secundários são: discutir sobre os

limites e possibilidades em uma autobiografia e prestar uma homenagem póstuma para o artista que meu pai era. Para dar conta de chegar nesses objetivos, a metodologia adotada foi a de pesquisa em arte, em que há investigação sobre a criação artística, onde ações são realizadas e, a partir da reflexão sobre elas, são gerados conhecimento e ideias para outras ações.

Para atingir esses objetivos, desenvolvi alguns trabalhos artísticos que levaram a reflexões sobre o processo de criação, que me deram novas ideias para desenvolver outras obras, que levaram a novas reflexões e outros processos criativos. Na pesquisa em arte, segundo Zamboni (2001), o processo de investigação da pesquisa acadêmica caminha lado-a-lado com a produção artística. A criação é obtida por meio da ação (SALLES, 2011), que produz um novo conhecimento que só poderia ser adquirido pelo processo de criação da obra. Nesta pesquisa, todos os trabalhos realizados foram cruciais para o desenvolvimento da pesquisa, assim como ela proporcionou a criação de outros trabalhos artísticos.

No capítulo 2: Quadrinhos e realidade, desconstruo as definições de autobiografia de Lejeune para poder entender o que são essas narrativas criadas a partir da vida dos próprios autores. Pensando em autobiografia sempre como um recorte orientado, já que não é possível dar conta de toda uma vida, procuro entender quais as implicações de transformar memórias, relatos e histórias em uma narrativa.

No capítulo 3: Criador e criatura: a relação entre autor, narrador e personagens, uso meus quadrinhos autobiográficos e o de outros autores para dissertar sobre essa tríade que podem ser a mesma pessoa, mas na prática são três tipos diferentes, sendo dois deles versões criadas por um autor de modo a trazer para o meio dos quadrinhos as experiências de sua própria vida.

No capítulo 4: Criação de quadrinhos autobiográficos, escrevo sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos nesta pesquisa: “monóculos em quadrinhos” e as várias versões do quadrinho “Todo carnaval tem um fim”. Discorro sobre como a partir de um trabalho pude pensar em uma metodologia para desenvolver o outro e como pensar na criação de autobiografias a partir de diferentes montagens me levou a criar várias versões de uma mesma história.

2 QUADRINHOS E REALIDADE

O *Comics Code Authority* foi criado em 1954 pelas editoras como forma de auto-regulamentação (ou autocensura) para acalmar a opinião pública, inflamada após o lançamento do “A Sedução dos Inocentes”(1954), de Fredric Wertham, que colocava os quadrinhos como influência negativa para as crianças. O código de conduta tirou do mercado editoras que vendiam histórias de crime e terror (que ocupavam os primeiros lugares em vendas na década de 1950) e praticamente desapareceram do mercado, tendo o espaço ocupado pelas narrativas de super-heróis.

O Comics Code representou uma vitória dos interesses conjugados dos setores conservadores da sociedade americana e do oportunismo empresarial de determinadas companhias. Entretanto, o Code desferiu um duro golpe não só para as pretensões da EC Comics de Gaines, como também para a liberdade de expressão, mesmo dos editores inicialmente beneficiados com a derrocada da EC. Cerca de uma década depois, os comix da contracultura implodiriam de vez a submissão dos editores americanos às restrições e proibições impostas pelo Comics Code, mas neste intervalo de tempo em que editoras notáveis como a EC já haviam sucumbido. (SILVA, 2012, p.50)

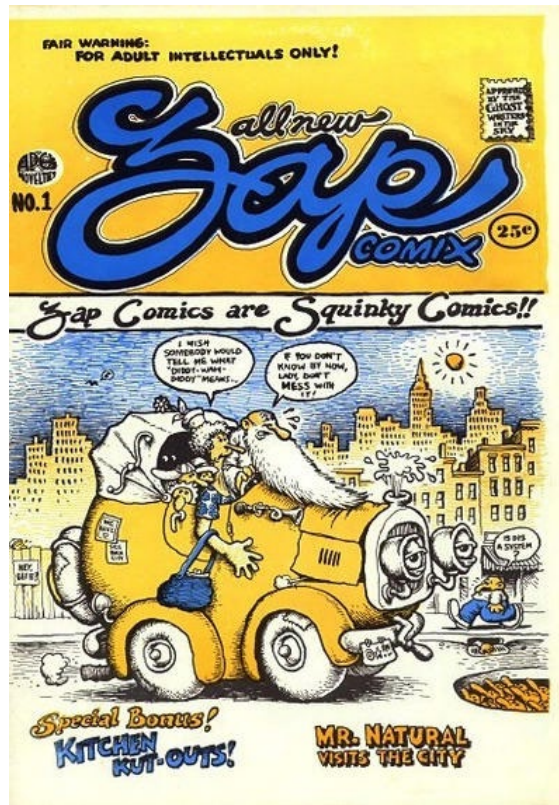
Para Mazur e Danner (2014), os pontos de vendas de quadrinhos nos Estados Unidos eram (e ainda são) dominados por um único gênero, o de super-herói, desde a década de 1960, tendo Marvel e DC Comics como as grandes editoras do meio quadrinístico. Os quadrinhos calcados na realidade começam a ter destaque nos Estados Unidos no final da década de 1960 e início de 1970, com histórias sobre drogas, política e a vida das pessoas comuns. Utilizada como recurso para escapar do convencional, eles opunham-se ao formato de história dos quadrinhos de super-heróis, como escreve Garcia (2012).

Esses quadrinhos apareciam como fanzines, feitos e fotocopiados por artistas, com pequenas tiragens e distribuídos em diversos lugares antes não ocupados por quadrinhos, como lojas de skate, sex shops e etc. Na visão dos autores desse movimento *underground*, os jovens e adultos sentiam falta de quadrinhos que não fossem infantilizados, como eram os de super-heróis na época. Os quadrinhos *undergrounds* eram um "relato sem fórmulas, absolutamente sincero e pessoal." (GARCIA, 2012), já que não possuíam qualquer limitação dos executivos de grandes editoras. Uma das principais revistas que fomentaram esse movimento alternativo foi a “*Zap Comix*”, de Robert Crumb.

O grande marco é a revista *Zap Comix*, de Robert Crumb, em 1968. Não apenas relevante pela tônica da autoexpressão, os comix – comics underground – foram uma resposta tanto ao moralismo do Comics Code, resultado das campanhas da década anterior, quanto ao sistema econômico que fazia circular as HQs, optando por toda

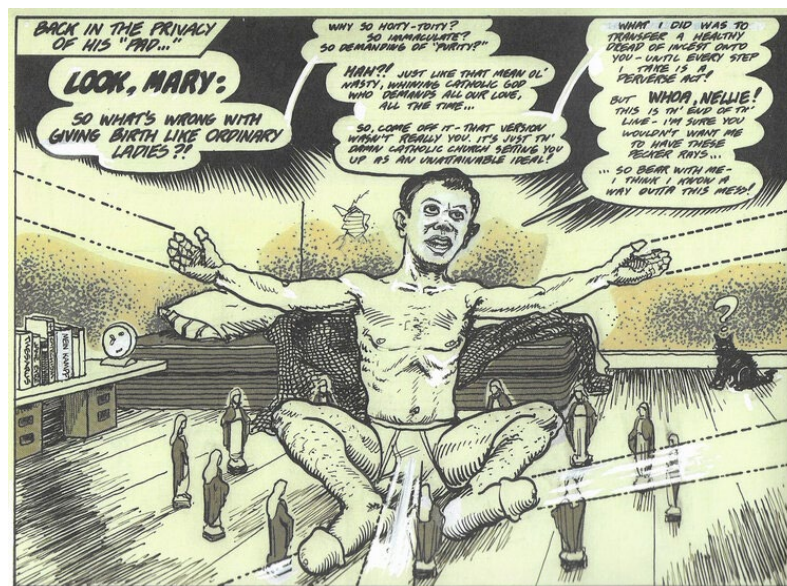
uma rede alternativa, como as head shops enquanto ponto de venda (VARGAS, p.28, 2016).

Figura 01 – Capa da primeira edição da Zap Comix



Fonte: Comics.org (2022)

Figura 02 – Binky Brown e imagens profanas



Fonte: Portal Raio Laser (2021)

Mazur e Danner (2014) e Muanis (2017) apontam o nome de Harvey Pekar como a figura de maior destaque no meio, com sua revista “*American Splendor*” (1976).

Em 1976, Crumb junta-se a Harvey Pekar, um almoxarife decadente em um hospital em Cleveland que também escrevia sobre música para um fanzine local. Pekar começa a escrever BD¹s realistas, retratando sua vida ordinária, entediada, e desenhando com bonecos palito. Estas ganham o interesse e a admiração de Crumb, que resolve ilustrar as suas histórias, que se tornam sucessos de venda. Suas narrativas em muito se assemelhavam ao estilo de Charles Bukowski, e, para Schikowski (2009), o sucesso de *American Splendor*, a revista de Pekar e Crumb, foi essencial para a banda desenhada autobiográfica ser aceita como gênero literário. Pekar se torna uma celebridade e passa a ser constantemente explorado de maneira jocosa pela mídia e por programas de televisão na década de 1980, como o *Late Show* de David Letterman, por sua personalidade atípica e antissocial, o que é bem retratado no filme *Anti-herói americano* (*American Splendor*, de Robert Pulcini e Shari Springer Berman, 2003) (MUANIS, 2017, p.39).

Figura 03 – Página de autobiografia de Harvey Pekar desenhada por Robert Crumb



Fonte: Pekar e Crumb (2015)

¹ Bandas-desenhadas, como são chamados os quadrinhos em Portugal.

Nas décadas de 1980 e 1990, escrevem Lucas e Celestino (2014), cresce o número de publicações ficcionais voltadas para um público mais velho, como “*Watchmen*” (1986), de Alan Moore e Dave Gibbons, “*V for vendetta*” (1988) de Alan Moore e David Lloyd, “*Dark Knight Returns*”, (1986), de Frank Miller e “*A Contract with God*” (1978), de Will Eisner. Esse “amadurecimento” das produções *mainstream* leva a uma busca maior do público por quadrinhos da cena *underground*, entre eles quadrinhos autobiográficos, que passam a Figurar nas *comic shops* com os quadrinhos de super-heróis (MAZUR e DANNER, 2014).

Essa produção americana influenciou a cena brasileira de quadrinhos. Em sua tese, Souza Junior (2015) comenta sobre a influência de Robert Crumb no trabalho de Angeli, sendo ele um dos primeiros autores brasileiros a se aventurar por esse gênero, mas não o único:

[...]ao longo dos anos um grande número de autores brasileiros, como Laerte (Laertevisão e nas tiras da série Piratas do Tietê, publicadas na Folha de S.Paulo), Glauco Mattoso (As aventuras de Glaucomix, o pedólatra), Lourenço Mutarelli (Caixa de Areia), Allan Sieber (na série de tiras Preto no Branco e Allan Sieber talk to himself show), Chiquinha (Histórias curtas publicadas em seu blog), Cynthia B. (revista Piauí, Bananas) e Caeto (Memória de Elefante), passam a utilizar de forma recorrente a modalidade autobiográfica em suas produções (SOUZA JUNIOR, 2015, pp.15-16)

Na última década (2010), a produção brasileira é marcada por quadrinhos em livrarias, lojas especializadas (físicas e na internet) e um afloramento de diversidade de gêneros e autores. Vargas (2020) destaca alguns fatores que levaram a isso: a consolidação de grandes eventos como o Festival Internacional de Quadrinhos em Belo Horizonte/MG, a Gibicon de Curitiba/PR, que depois se torna a Bienal de Quadrinhos, a Comic Con Experience de São Paulo/SP; os incentivos públicos com a inclusão das histórias em quadrinhos no Programa Nacional Biblioteca na Escola entre 2006 e 2014, o Programa de Ação Cultural – PROAC do estado de São Paulo; o surgimento de novos meios de autopublicação como o Catarse² e plataformas equivalentes e editoras ou selos editoriais com ênfase em quadrinhos nacionais como a Zarabatana, Veneta, Mino; o aparecimento de lojas especializadas como ponto de encontro do cenário quadrinístico e de crítica especializada em canais de Youtube, podcasts, sites e blogs. Dessa nova produção, surgiram vários quadrinhos factuais. Destaco: “Me leve quando sair” (2018), de Jéssica Groke, “Lume” (2018) de Luiza Nasser, “Os últimos dias do

² Primeira plataforma de financiamento coletivo para projetos criativos no Brasil, o Catarse entrou no ar em 17 de janeiro de 2011. Ao se cadastrar no Catarse, o realizador poderá criar e editar o rascunho de seu projeto por quanto tempo quiser. Nesse processo, ele(a) deve escolher a modalidade de financiamento, e preencher a página de rascunho da arrecadação de acordo com as regras da modalidade escolhida. Assim que entender que está tudo pronto para o lançamento, o realizador poderá publicar o projeto diretamente da página de rascunho e permitir que outras pessoas contribuam para tornar o projeto realidade.

Xerife”, (2019), de Thiago Ossostortos, “Viagem em volta de uma Ervilha” (2019), de Sofia Nestrovski e Deborah Salles, “Luzes de Niterói” (2019), de Marcello Quintanilha.

O que é interessante sobre alguns quadrinhos citados neste subtópico é que nem todos são literais em suas narrativas, não são documentos gráficos da realidade de cada artista. A autobiografia de Justin Green, por exemplo, a personagem principal se chama Binky Brown, nem o nome é o mesmo do autor. Além disso, muito do que é mostrado está apenas dentro da mente de Green. É o mesmo caso de “Viagem em volta de uma Ervilha”, em que algumas páginas são devaneios de uma das autoras com o seu gato, Ervilha. Esse quadrinho também tem outra particularidade: assim como acontece na série “*American Splendor*”, não é o autobiografado que é responsável pela quadrinização, mas uma outra pessoa. Autor e personagem com nomes diferentes, outra pessoa desenhando... Isso faz com que essas obras deixem de serem autobiografias? O que é uma autobiografia?

2.1 O que são autobiografias?

O televisor ligado exhibe a reprise do último episódio do *reality show* “Se Sobreviver, Case”, do canal Multishow. No celular, atrás de mim, acontece uma *live* com os participantes do *reality*. Em “Se Sobreviver, Case”, quatro casais são jogados na Mata Atlântica e, caso sobrevivam às intempéries da natureza, casam-se. O programa, eu descobri depois, não organiza o casamento e nem premia financeiramente para que isso ocorra (não diretamente, pelo menos, já que os participantes têm direito a cachês, direito de imagem e etc). Ele oferece ao casal uma oportunidade de se levar ao limite e testar o companheirismo. Na *live* com quatro dos participantes, é discutido um tema típico de *reality shows*: os cortes da edição, que não mostram os participantes fazendo uma coisa, não mostra fazendo uma outra e a edição só mostra uma tal coisa. Apesar de ser um espetáculo de realidade, nem tudo é mostrado, tudo passa por uma edição. Mesmo que seja um *reality*, há algo construído aí.

Essa discussão me fez lembrar de uma aula do professor Henrique Codato, na disciplina de Estética e História da Arte do curso de Dança da Universidade Federal do Ceará. Em um determinado momento, Codato nos perguntou o que era realidade. Realidade é o mundo, é o que nos acontece, é a coisa de verdade, é o real. Algumas palavras nos são tão naturais que não damos conta de explicar exatamente o que significam. Realidade, falava Codato, é real + o prefixo idade. O real é o que nos cerca, somos nós, é o nosso ao redor (eu não lembro se ele falou exatamente isso, mas é algo por aí). Idade é experiência. Então, a realidade é a experiência com o real. Agora, volto à fala dos participantes de *reality shows*: a edição não mostrou tudo. O fato de haver uma edição, acontecimentos selecionados, cortes e montagens, não remove o

fator factual desse tipo de programa. Quando algum participante fala a um programa de fofocas que a culpa de sua saída foi da edição, ele não está se eximindo de uma culpa.

No Big Brother Brasil (BBB), cada temporada tem por volta de 15 participantes, acompanhados por câmeras durante 24 horas por dia. Assim, cada dia tem centenas de horas gravadas, de diferentes ângulos, para serem exibidas em um programa que tem, no máximo, 50 minutos de duração. Como fazer para encaixar tantas horas de gravação, comerciais, apresentação e *etceteras* que permeiam esse tipo de programa? Edição. Tem que editar. Os participantes viram personagens, os editores se transformam em narradores. Como criar uma narrativa para que o público assista ao show? Esse participante é engraçado, é bonito, se juntarmos esse momento com aquele outro, podemos criar uma personagem cativante, que vai ser querida pelo público. Esses outros estão juntos falando mal daqueles outros dois, e se esses fossem os vilões da nossa história e esses outros os mocinhos, imagino, que frases assim são proferidas na sala de edição.

A linguagem híbrida adotada pela Globo é outra Fonte de tensão dentro da comunidade. A “ficcionalização” do resumo diário, descrito anteriormente por Boninho, implica no desenvolvimento de tramas e na caracterização de participantes de maneiras que se mostram algumas vezes controversas. O participante pode, por exemplo, ser retratado de maneira a parecer um conspirador de caráter questionável, ou, ao contrário, uma vítima inocente da inveja dos seus companheiros, sem que, no entanto, ele se encaixe em alguma destas categorias de maneira clara quando analisado com atenção. (GOMES, 2011, p.9)

O real é moldado, editado e transformado em uma realidade para milhões de telespectadores. A culpa pode ser da edição, a culpa pode ser do participante que forneceu esse material para os editores.

Antes, as autobiografias eram destinadas aos grandes homens da sociedade, reis, imperadores e Figuras notáveis. Klinger (2008) diz que na Argentina do século XIX, as autobiografias dessas Figuras públicas foram relevantes no processo de construção da identidade nacional. No modernismo brasileiro, continua Klinger (2008), dos anos 1920 e 1930, a escrita autobiográfica não dizia respeito só a um indivíduo, mas a todo o clã em que ele estava inserido, reafirmando o poder dos antepassados patriarcais sobre as classes sociais mais desfavorecidas. A memória desses indivíduos tornavam-se a história de construção da sociedade. Nos anos pós-ditaduras (na Argentina), aconteceu “uma inversão, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação dos valores de classe mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudança de valores.” (KLINGER, 2008, p.21) Com o tempo, as autobiografias de pessoas que

não ocupavam as posições de poder passaram a habitar as livrarias. E, na contemporaneidade, “a individualidade parece ter se tornado uma questão surpreendentemente pública em nossos tempos” (BRUNER, 2003, p.229), cada sujeito é um espetáculo em potencial. Sobre isso, Klinger (2008) fala:

Ora, o fato de muitos romances contemporâneos se voltarem sobre a própria experiência do autor não parece destoar da sociedade marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito. O avanço da cultura midiática de fim de século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico. Assistimos hoje a uma proliferação de narrativas vivenciais, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, talk shows e reality shows; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de “ego-história”, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social, e à narração auto-referente nas discussões teóricas e epistemológicas. (KLINGER, 2008. p.18)

A fala de Klinger, apesar de anterior ao surgimento do *Instagram* e do *Facebook*, pode ser utilizada para se pensar questões importantes em volta dessas duas redes sociais. Nelas, temos a possibilidade de mostrar o que queremos, nos formatos permitidos pelas plataformas, com filtros e edições. Essas ferramentas sociais permitem a criação de uma imagem a partir daquilo que se deseja mostrar. Em um exemplo ordinário, posso ter uma *feed* feito apenas com meus momentos felizes, fazendo com o que o espectador ache que minha vida é feita apenas deles. O que acontece é uma ficcionalização. Esse processo não é exclusivo das redes sociais e nem de *reality shows*. Tavares apresenta um trecho de um artigo da revista *Time* escrito por Rick Stengel:

No quadro mural que fica em frente à minha mesa de trabalho, tenho duas fotos da Era Reagan. A primeira delas mostra Ronald Reagan, com botas e chapéu de cowboy, montado num cavalo, contemplando o horizonte. A segunda foto mostra a mesma cena, mas fotografada uns dez metros mais atrás. Ela mostra Ronald Reagan, com botas e chapéu de cowboy, montado num cavalo, contemplando o horizonte – e cercado por 25 fotógrafos que se empurram e se acotovelam em busca do melhor ângulo. (TAVARES, 2005, p.26)

A maioria das pessoas só têm conhecimento ou viram a primeira imagem descrita por Stengel. Para elas, essa foto representa a realidade. O constructo-narrativo é a do ex- presidente estadunidense montado em seu cavalo. Essa imagem foi construída de modo a parecer autêntica. E não deixa de ser, uma vez que algum dos 25 fotógrafos conseguiu o melhor ângulo, a imagem que melhor representava a mensagem que Reagan queria passar para seu povo. Voltando à

definição descrita por Codato na aula, a cena tem um único real e 25 realidades. Uma delas foi escolhida para dar conta do real. De certo modo, todas as (auto)biografias não seriam assim? Não parece haver outro modo de dar acesso a tudo que aconteceu e que está acontecendo na minha vida para outra pessoa. Eu não tenho como entregar para ela a íntegra de tudo o que vivi, não cabe em um livro, não cabe em um quadrinho e não cabe em nada. A vida só cabe em si mesma.

Pesquisadores, como Ferreira (2019), El Refaie (2012), Miller (2007), Hatfield (2009) e tantos outros, tentam definir o que são os quadrinhos antes de entrarem no que realmente querem falar. Quanto a esse esforço, fico ao lado de Vargas (2015), que comenta sobre a impossibilidade de chegar a uma definição. As pessoas sabem o que são os quadrinhos, assim como sabem o que é o cinema, a literatura e a pizza. Se eu tenho dúvidas se alguma obra é um quadrinho ou não, a incerteza surge pelo meu próprio conhecimento sobre o que é um quadrinho. Poderia usar o mesmo pensamento para falar das autobiografias. Mas a questão não é tão somente a de definir o que é uma, mas sim de entender do que estamos falando.

Em uma busca sobre a definição, encontrei alguns trabalhos – Lucas e Celestino (2014), El Refaie (2012), que trazem a proposta por Lejeune: “[...]narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). O problema dessa definição, ao meu ver (e de outros críticos, como o próprio autor escreve em textos posteriores), é o engessamento dela. Quando se fala em prosa, Lejeune exclui outras manifestações possíveis, como poesia, quadrinhos, cinema, teatro, fotografia... A proposta de Lejeune também “[...] define esteticamente a autobiografia, mas a característica fundamental é a identificação entre autor, narrador e personagem, estabelecidas por meio do nome e da pessoa gramatical.” (LUCAS e CELESTINO, 2014, p.317). Consigo pensar rapidamente em dois exemplos, nos quadrinhos, de autobiografia que não se encaixam nessa característica fundamental: “A Canção de Roland” (2019), de Michel Rabagliati, e “Paracuellos” (2020), de Carlos Giménez.

Na primeira, Rabagliati conta a história de Roland, seu sogro, que descobre ter câncer. O quadrinho mostra a reação da família à doença, os cuidados com o paciente e o desenvolvimento da enfermidade, que culmina em sua morte. “A Canção de Roland” (2019) faz parte de uma série de livros publicados por Rabagliati, onde a maioria dos títulos inicia com *Paul à*³..., pois apesar de se chamar Michel, o alter ego quadrinístico dele chama-se Paul.

³ Rabagliati é do Quebec, parte francófona do Canadá. *Paul a* é o francês para Paul em. Seus livros sempre são Paul em [algum lugar], alguns dele são *Paul à la maison* (Paul em casa, tradução minha), *Paul à un travail d'été* (Paul em um trabalho de verão, tradução minha). A Canção de Roland é *Paul à Québec*.

Segundo o autor⁴, a razão para isso é fazer com que o público tenha mais identificação com ele, uma vez que Paul poderia ser qualquer um, é um nome simples.

Em “Paracuellos” (2020), Carlos Gimenez conta sua vida quando morava em um abrigo do Auxílio Social, na Espanha franquista pós-guerra civil. O autor nos mostra o quão cruéis eram os responsáveis por esses abrigos, de matriz católica, onde as crianças comiam muito mal, tomavam um copo de água por dia, recebiam castigos violentos e tinham raros momentos de diversão. Aqui, o alter ego de Gimenez chama-se Pablito Jimenez.

Figura 04 – Roland conta para Paul sobre sua infância



Fonte: RABAGLIATTI (2019)

⁴ Entrevista com Michel Rabagliatti, autor de A Canção de Roland!. Realização de Thiago Ferreira. Montreal: Canal Comix Zone, 2019. Son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6wVAViMxXio>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 05 – Trecho de uma das histórias de *Paracuellos*

Fonte: GIMÉNEZ (2020)

Nos dois exemplos ambos os autores usam acontecimentos de suas vidas para a criação de suas obras, com nomes do autor, narrador e protagonista diferentes. Mas nem por isso os trabalhos deixam de ser reconhecidos pelo mercado de quadrinhos como autobiográficos⁵. Outra coisa que vai de encontro à definição de Lejeune está no fato de que as histórias contadas

⁵ Amazon, Loja Mostra e Reboot Comic Store, em seus sites, apresenta *Paracuellos* como uma autobiografia.

nesses exemplos não focalizam apenas os próprios autores. Rabagliati dedica várias páginas para contar a história de seu sogro, assim como Gimenez fala muito sobre as outras crianças que estavam com ele no abrigo. A definição não consegue abarcar essas obras, mas elas continuam sendo autobiográficas. E aqui está a armadilha: não existe verbete que dê conta de toda a totalidade do objeto. Lejeune comenta sobre a cilada que é tentar definir algo no texto “O pacto autobiográfico (bis)”:

Qualquer pessoa que discorre sobre 'autobiografia' (ou sobre qualquer gênero literário) é obrigada a enfrentar o problema da definição, ainda que seja na prática, ao escolher seu objeto. Assim como a periodização, a definição genérica parece criar uma espécie de problema insolúvel, de círculo vicioso: é impossível estudar o objeto antes de tê-lo delimitado e impossível delimitá-lo antes de tê-lo estudado. Alguns resolvem o problema delimitando arbitrariamente um corpus de cem autobiografias (May), outros fabricam uma definição (Lejeune): a ilusão consiste em crer que os dois métodos se opõem e que são 'métodos'. Pouco importa o lado por onde se entra nesse círculo vicioso: girar-se sempre em torno do mesmo tema. (LEJEUNE, 2008, pp.50-51)

Após 25 anos, Lejeune revisita seu pacto autobiográfico e faz novas proposições. Acho importante ressaltar que, ao meu ver, tentar definir é cair em uma armadilha. A arte continua a existir independente da academia, assim, tentar colocar alguma obra em uma caixa com regras e instruções de uso é um esforço infrutífero. O que ele propôs deveria ser um ponto de partida, não o final da linha, como reconhece Lejeune:

Para mim, a definição seria um ponto de partida para fazer uma desconstrução analítica dos fatores que entram na percepção do gênero. Mas, isolada de seu contexto, citada como uma autoridade, ela poderia parecer sectária e dogmática, leita de Procusto derrisório, fórmula falsamente mágica que bloqueava a reflexão ao invés de estimulá-la. Já não me reconhecia mais nela, mas não podia negar: escrevi de fato aquilo – que, aliás, entrava em ressonância com outros aspectos normativos de meu texto (por exemplo, o que eu digo a respeito da identidade). Meu ponto de partida tinha-se transformado em ponto de chegada. Eu me tornar um novo dicionário Larousse ou La Palice. (LEJEUNE, 2008, p.25)

Pois bem. Lejeune considera, em sua revisão, que as autobiografias são regidas por um pacto autobiográfico, que é um acordo referencial onde o autor diz para o leitor que a história ali contada é algo que de fato ocorrera, daquele modo que ali está apresentado. Como diz Klinger (2008), através desse pacto referencial “eles pretendem aportar informação sobre uma realidade exterior ao texto, e portanto se submetem a uma prova de verificabilidade” (KLINGER, 2008, p.40). Em escritos posteriores, Lejeune reconsidera a questão da verificabilidade ao pensar no discurso autobiográfico que é fundado pelas memórias do autor. Assim, “conclui que o texto autobiográfico tira sua validade referencial não da verificabilidade do narrado no texto mas da relação que ele instaura com seu receptor.” (KLINGER, 2008, p.40).

O leitor pode vir a questionar a veracidade das informações que são apresentadas, embora acredite que um leitor cumprirá sua parte no pacto autobiográfico, independente da possibilidade de verificação das informações ou não. Penso que, se o apresentado for coerente e possuir verossimilhança com o real, o leitor confia em sua veracidade. Pensando na relação com a verificação dos fatos em uma autobiografia, Lejeune, já em outro texto⁶ considera que “[...] uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 1998 apud KLINGER, 2007, p.25). Nessa fala de Lejeune, vejo que há um pacto muito mais verdadeiro entre autor e leitor. Nessa situação, o leitor precisa confiar naquilo que o autor fala, independente de sua verificabilidade. O pacto não é anunciado dentro da obra (ou pelo menos isso não acontece sempre e não é uma regra), é através dos paratextos que tomamos conhecimento de que aquela obra é autobiográfica. Não fosse isso, seria possível distinguir uma autobiografia de uma ficção narrada em primeira pessoa.

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso remeta a uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida). Como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma "autobiografia" consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. (SARLO, 2007, p.

Em “Seinfeld” o protagonista se chama Jerry Seinfeld, assim como o comediante que o interpreta. A série mostra o cotidiano desse comediante que se utiliza das situações ocorridas no seu dia para construir o seu show. Se esquecermos os paratextos, poderíamos assistir aos episódios e imaginar que os acontecimentos mostrados na série aconteceram com o ator em sua vida real, pois Jerry Seinfeld também é um dos criadores da série, havendo coincidência entre personagem e autor. Todavia, parte dos eventos são inspirados em situações vividas pelo outro roteirista e produtor, Larry David: na série, Seinfeld tem como amigos Elaine, que é a representação de uma ex-namorada que se tornou uma amiga, Kramer, baseado em um vizinho e George, que seria uma versão narrativa do próprio Larry David.

As autobiografias, além da confiança depositada pelo leitor, têm como base a verossimilhança da escrita com o real. Eu posso mentir ao meu leitor e lhe contar uma história fictícia, mas os elementos da minha escrita têm poder de tocar o real, como descreve Lejeune:

O que chamo de autobiografia pode pertencer a dois sistemas diferentes: um sistema referencial 'real' (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do

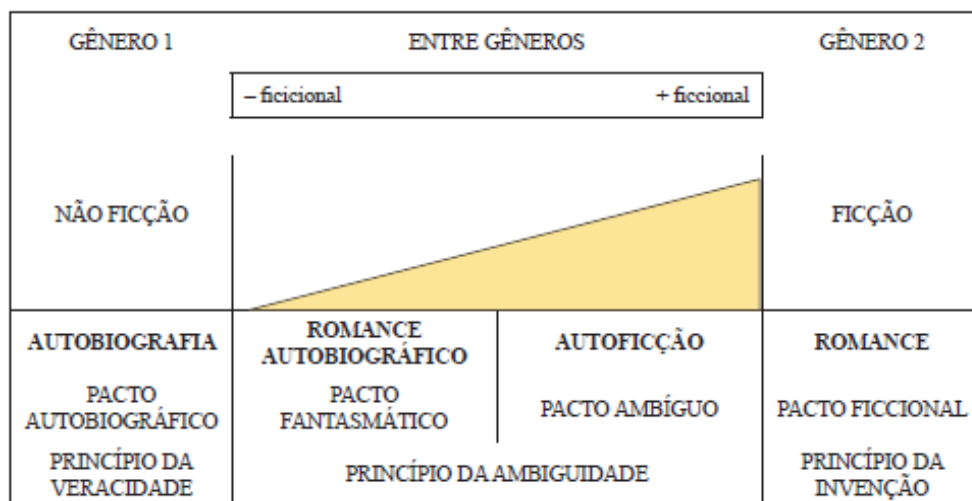
⁶ LEJEUNE, P. *Pour l'autobiographie*. Paris : Seuil, 1998. p. 234

primeiro sistema. Muitos fenômenos de ambiguidade ou de mal-entendido vêm dessa posição instável. (LEJEUNE, 2008, p.28)

Outra possibilidade, não tão extrema, é a de adicionar elementos ficcionais para contar uma história verdadeira. Em “Castro” (2011), Reinhard Kleist cria uma personagem que é um fotógrafo alemão enviado para Cuba e testemunha da revolução socialista. Através da visão desse fotógrafo, Kleist apresenta ao leitor a ascensão de Fidel Castro, seus anos de governo e o seu fim. Nas últimas páginas do livro, já depois de encerrada a narrativa, Kleist dispõe as suas referências bibliográficas para a criação da narrativa, que tem como base uma história factual. Nela, há tanto um sistema referencial real quanto uma imitação da forma que mobiliza as crenças do primeiro sistema.

Em seu trabalho sobre autoficção na literatura brasileira contemporânea, Faedrich (2015) comenta a respeito do pacto biográfico, do pacto romanesco/ficcional e do pacto oximórico. O último refere-se às autoficções, e “se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional).” (FAEDRICH, 2015, p.46) Nele, mesclam-se os outros dois, com a criação de um contrato de leitura ambíguo e uma narrativa intersticial – o que o autor escreve sobre ele, mas em uma narrativa não-factual. Faedrich cria um quadro que esquematiza os contratos de leitura e cada um dos gêneros.

Figura 06 – Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário



Fonte: Faedrich (2015)

Alguns teóricos consideram “romance autobiográfico” uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos

recorrendo à extratextualidade. Exemplo disso é *O Ateneu*, de Raul Pompeia (1996), cuja intenção é que o livro seja lido como romance. Na autoficção, um romance pode simular ser uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades, um relato autobiográfico sob a denominação de romance. (FAEDRICH, 2015, p. 47)

Penso que o quadro proposto por Faedrich tem valor ao tornar mais fácil a compreensão entre pactos e gêneros, mas não perco a chance de questionar: existe autobiografia que não seja romance autobiográfico? Klinger (2008), apoiada em Paul de Man (1979), fala que não existe uma autobiografia que seja pura, como parece ser o caso apresentado por Faedrich na Figura 06. A autobiografia pura ainda passaria por uma linguagem, um formato. “A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma Figura de leitura ou de compreensão que ocorre, até certo ponto, em todos os textos.” (DE MAN, 1979, p.921) O que seria essa autobiografia não maculada que não a própria vida do indivíduo? Qualquer tentativa de transformar a vida em um texto, acaba com sua pureza. Os eventos são transformados em palavras, frases, desenhos, design e imagens. Como eu disse anteriormente, a vida não cabe em nada, a não ser nela própria. A tentativa de escrever uma autobiografia é um processo de criação de romance ao ordenar acontecimentos, montar uma cronologia, separar histórias, editar fatos, apresentar pessoas e dar uma visão sobre aquilo que se viveu.

Como escreve Bourdieu (2006) em “A Ilusão Biográfica”, uma história de vida só é um conjunto coerente e orientado que possui uma expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva quando passa pela mão de um biógrafo. Por causa disso, aconteceu isso, aquele acontecimento é derivado daquele outro. As autobiografias seriam então narrativas que visam dar sentido existencial a um “eu”. A experiência do meu primeiro porre aconteceu há quase 15 anos. Eu não consigo fechar os olhos e reviver toda ela, mas tenho condições de falar sobre. Conteí essa história outro dia, na outra semana e nos anos seguintes. Já até faz um tempo que não falo sobre ela. Quando a contar novamente, eu não estarei acessando somente sua Fonte, o acontecimento em si, mas também essas outras versões que conteí anteriormente, como diz Bruner (2003), pois essas histórias se acumulam e vão se adaptando com o tempo, ganham novas camadas e perspectivas com experiências adquiridas ao longo da vida, alterando-se de acordo com o público para quem as contamos e ganhando mais informações a partir dos relatos de outras pessoas.

Elas ficam desatualizadas, e não apenas porque ficamos mais velhos ou mais sábios, mas porque nossas histórias de autocriação precisam se adaptar a novas circunstâncias, novos amigos, novos empreendimentos. Nossas próprias memórias tornam-se vítimas de nossas histórias autocriadas. Não é que eu não possa mais contar a você (ou a mim mesmo) a “história original e verdadeira” sobre minha desolação no verão sombrio após a morte de meu pai. Em vez disso, eu estaria contando a você (ou a mim mesmo) uma nova sobre um garoto de 12 anos “era uma vez”. E eu poderia

contar de várias maneiras, todas moldadas tanto pela minha vida desde então quanto pelas circunstâncias daquele verão longínquo. (BRUNER, 2003, p.227, tradução minha)⁷

A memória se mistura às histórias até que se chegue num ponto de não conseguir distinguir o acontecimento inicial e a narrativa que foi criada a partir dela. Se pararmos para pensar, o acontecimento já foi obliterado pelo tempo, ele não existe mais, só ocorreu em um determinado período do espaço-tempo. As memórias sobre esse acontecido têm um período de vida muito maior, elas duram do início do acontecimento até o momento que conseguimos falar sobre elas. Colocar esse acontecimento em uma autobiografia as faz durarem até mesmo quando nossa existência for apagada. É por esse motivo que vejo os fatos e acontecimentos como matéria-prima para a criação de uma autobiografia.

Nesse sentido, há uma diferença entre pensar num acontecimento cinco segundos após seu desfecho e pensar nele cinco anos depois. Iniciei esta pesquisa com a ideia de criar uma biografia sobre meu pai e o carnaval. Hoje, um ano e meio depois, crio uma autobiografia sobre a minha relação com a morte, meu pai e o carnaval. E se eu tivesse tido a ideia de criar uma autobiografia logo após a morte dele, provavelmente teria feito outra coisa. De lá para cá, envelheci, fiz outro curso de graduação, me reencontrei com os quadrinhos. E, principalmente, sinto-me agora um autor com mais recursos, eu consigo fazer outras associações e criar um outro tipo de narrativa. Por isso, não acredito na separação entre autobiografia e romance autobiográfico, tentar escrever uma autobiografia é transformar a vida em texto, é editar, adaptar, ordenar fatos e acontecimentos, é transformar pessoas em personagens.

Essa construção da autobiografia, argumenta Bruner (2003), tem similaridades com os estudos para o entendimento do “*self*” na psicologia quando é equiparada com lembretes para se construir uma boa história. Tanto a história quanto o “*self*” são formados a partir de objetivos e obstáculos. Possuem desenvolvimento e aliados trazem conexões com o restante do mundo vivido. Evoluem, mas mantêm suas identidades intactas, e também apresentam continuidade.

⁷ It is not that we have to make up these stories from scratch each time. We develop habits. Our self-making stories accumulate over time, even begin to fall into genres. They get out of date, and not just because we grow older or wiser, but because our self-making stories need to fit new circumstances, new friends, new enterprises. Our very memories become victims of our selfmaking stories. It is not that I can no longer tell you (or myself) the “original, true story” about my desolation in the bleak summer after my father died. Rather, I would be telling you (or myself) a new one about a 12-year-old “once upon a time.” And I could tell it several ways, all of them shaped as much by my life since then as by the circumstances of that long-ago summer.

2.2 Construindo memórias ou a pós-memória

No processo de escrita da autobiografia, podem ser utilizados, além das próprias memórias, documentos, álbuns de fotografias, jornais e relatos de outras pessoas. Há histórias que conheço pelo relato de outros, sobre as quais seria impossível guardar lembrança porque eu ainda era um bebê. Minha mãe conta que uma vez meu pai estava deitado, com os erguidos e me segurando no ar quando, então, fiz cocô nele. Ao pensar nessa história, crio uma imagem de como aconteceu e tomo como minha a lembrança dela, mesmo que eu não lembre e nem tenha como lembrar. O que eu tenho não é a memória real, mas uma que foi criada a partir da história que me foi contada. A isso chamam de pós-memória.

Hirsch e Young assinalam que o traço diferencial da pós-memória é o caráter ineludivelmente mediado das "lembranças". Mas os fatos do passado que as operações de uma memória direta da experiência podem reconstituir são muito poucos e estão unidos às vidas dos sujeitos e de seu entorno imediato. É pelo discurso de terceiros que os sujeitos são informados sobre o resto dos fatos contemporâneos a eles. (SARLO, p.91, 2007).

Em 11 de setembro de 2001, dois aviões atingiram as torres gêmeas do *World Trade Center* em Nova York. Em anos seguintes, alguns fãs do anime *Dragon Ball Z* relembram o ataque e comentam que por conta dele foram impedidos de assistir ao desenho. Todavia, como mostra o boletim da grade de programação da Rede Globo no dia, a emissora exibia a atração “Garrafinha” quando os ataques aconteceram.

Reportagens do sites UOL⁸ e Omelete⁹ mostram *tweets* do ano de 2019, 18 anos após os ataques, com relatos sobre a exibição de *Dragon Ball Z* ter sido interrompida. Aconteceu que se criou uma “lenda urbana” sobre o caso. As lacunas na memória sobre o ataque foram preenchidas com histórias de outras pessoas que se equivocaram sobre o acontecido, criando uma memória falsa. Resultados recentes em buscas no *Twitter* com as palavras *Dragon Ball Z* + 11 de setembro mostram que há um maior entendimento sobre essa situação, tratando essa pós-memória como “delírio coletivo”. As reportagens do UOL e Omelete não foram as primeiras a tratarem do assunto. Em um *tweet* feito no dia 11 de setembro de 2021, o jornalista Gabriel Vaquer comemora o feito de ter sido um dos primeiros a escrever sobre esse engano,

⁸ <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/11/dragon-ball-z-nao-passava-na-globo-no-momento-do-atentado-de-11-de-setembro.htm> <Acesso em 18 de setembro de 2021>.

⁹ <https://www.omelete.com.br/series-tv/dragon-ball-z-11-de-setembro-mentira> <Acesso em 18 de setembro de 2021>.

ainda em 2015¹⁰. Quando fatos são acrescentados, a memória se modifica e são criados outros caminhos mais próximos daquilo que de fato aconteceu.

Figura 07 – Programação da Rede Globo no dia 11 de setembro

PRACA: GRANDE SAO PAULO SEMANAS: 01/37 de 10/09/01 a 16/09/01 TABELA I
PUBLICO: DOMIC COM TV (4.466.506 - 100%)

EMISSORA: GLOBO	TP	PROGRAMA	QUADRO/APRESENTA	DETALHE	MEDIA		SEG	TER	QUA	QUI	SEX	SAB	DOM							
					(000)	IA	IQ	SH	IA	SH	IA	SH	IA	SH	IA	SH	IA	SH		
	IN	BAMBULIA	SSB 0925		382	9	8	35	9	36	9	33	11	38	8	33	11	35	4	33
		DISNEYLANDIA			345	8	7	31	7	31	9	33	9	35	5	25	9	30		
		SONHO DOURADO			345	8	8	35	8	35	10	40	6	30	10	36	4	34		
		MONSTER RANCHER			366	8	8	32	7	32	10	37	7	28						
		SAKURA CARD CAPTORS			422	9	9	35	9	36	10	37	8	33	11	35				
		DRAGON BALL Z			579	13	12	44	11	44	13	44	12	46	15	41				
		DIGIMON 2			471	11	11	35	10	39	12	38	9	33	11	32				
		GARRAFINHA			289	6	7	31			9	32	9	35	6	26			3	26
		NASCAR RACERS OS SUPER PILOTOS			508	11	11	37			9	52	9	48	9	49				07:10
	JN	SP TV 1A EDICAO			643	14	14	40	13	39	17	43	14	40	16	40	11	37		
	ES	GLOBO ESPORTE			740	17	16	43	17	45	11:59	11:59	11:59	11:59	11:59	11:58				
	JN	JORNAL HOJE			853	19	17	47	16	44	12:49	12:49	12:49	12:49	12:49	12:49				
	JN	PLANTAO JORNALISMO GLOBO			948	21	23	50			13:19	13:00	13:19	13:19	13:19	13:19				

Fonte: Site Entretenimento UOL (2019)¹¹

No início do processo de criação do quadrinho autobiográfico desta pesquisa, tentei organizar um álbum com fotografias e recortes de jornal do meu pai fantasiado. A minha intenção era juntar as minhas lembranças com o que aquele material poderia me dizer. Um recorte de jornal, de 1996, tinha uma fotografia grande do meu pai. Aquele informação da data era importante para que eu pudesse me situar: naquela altura, eu tinha 6 anos, estava na alfabetização e morava numa casa do bairro Padre Andrade, em Fortaleza. Em uma outra foto, meu pai está posando junto com uma tia e duas primas minhas. A mais nova deveria ter por volta de 7 anos de idade, então aquele ano já estaríamos morando em outra casa, já perto de se mudar para a última.

¹⁰ Mais informações sobre o assunto podem ser consultadas neste link: <https://natelinha.uol.com.br/noticias/2015/09/11/atentados-de-11-de-setembro-nao-interromperam-dragon-ball-z-na-globo-92432.php> <Acessado em 18 de setembro de 2021>

¹¹ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/11/dragon-ball-z-nao-passava-na-globo-no-momento-do-atentado-de-11-de-setembro.htm>. <Acesso em 18 de setembro de 2021>.

Figura 08 – Recorte do Jornal O Povo de 1996



Fonte: O próprio autor (2020)

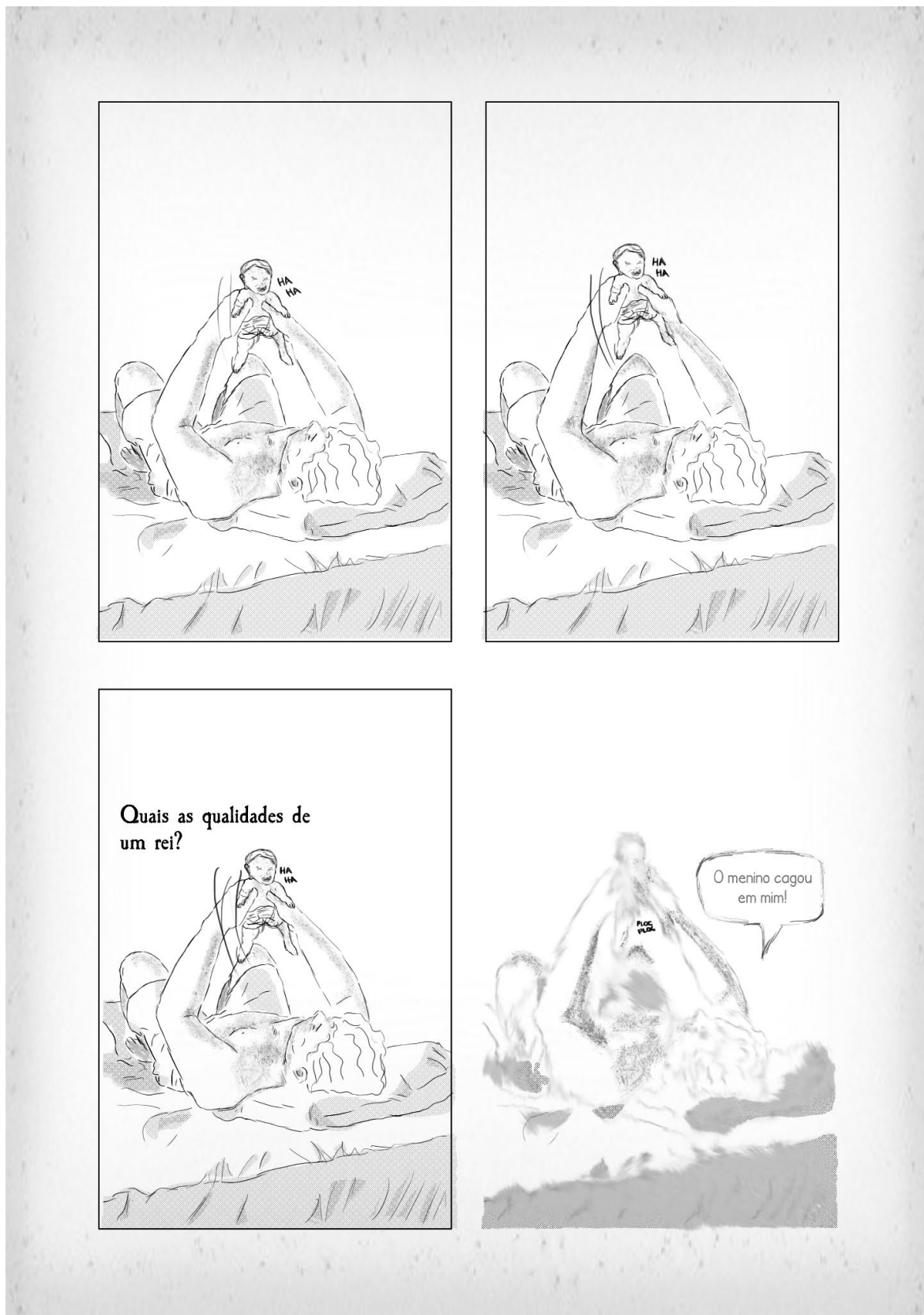
As fotografias e os recortes de jornal são um gatilho para a construção da narrativa autobiográfica. Essas imagens não são a própria história, mas a partir delas é possível recriar aquilo que já não existe – ou mesmo que não foi vivido, como fala Sarlo (2007) sobre as vítimas do Holocausto e da ditadura argentina, em que para reconstruir o passado é necessário colher relatos de outros contemporâneos das vítimas, seja através de jornais, como fazem os historiadores, ou fotografias, como fazem os filhos dos sequestrados pela ditadura. A experiência completa sobre as câmaras de gás no *Lager*¹² é irrepresentável porque não é possível haver testemunho das vítimas.

Só os que se salvarem, diz Levi, têm condições de dar testemunho, mas esse testemunho, a um só tempo obrigado e coercitivo (pois exerce sua força potencial sobre os sobreviventes), é incompleto, porque não tocou no núcleo assassino da verdade concentracionária. Mas Didi-Huberman dedica sua análise a essas quatro imagens do crematório para, de um lado, mostrar que alguém, um prisioneiro que arriscava tudo, tornou-as possíveis e, de outro, que essas imagens, apagadas, imperfeitas, são uma base para imaginar o Lager, e não um ícone fetiche que encerraria seus sentidos ao tentar representá-los. (SARLO, p.100, 2007).

O que se faz nas narrativas factuais é uma criação a partir da experiência, das memórias, dos fatos, dos relatos e etc. Quando, por exemplo, temos um relato de uma vítima sobre os campos de concentração nazistas, experienciamos a história de alguém falando sobre o Holocausto, não o próprio Holocausto. Como vimos no início deste capítulo, em *Paracuellos* não estamos vendo a história da infância do autor, mas uma recriação dela, que se dá a partir de vários elementos. Quando faço a quadrinização da história do meu pai me erguendo quando eu era bebê, ali não é meu pai e nem sou eu. É uma adaptação do acontecimento para a linguagem quadrinística. Nessa quadrinização (figura 09), o corpo usado como referência para criação do meu pai nem é o dele, mas o meu. Isso me leva a pensar que não é, apenas, uma adaptação da vida para uma linguagem, mas a criação de algo novo que tenta ser fiel a elementos pré-existentes como o acontecimento em si, relatos de outros, referências artísticas e fotografias, mas que nunca vai conseguir chegar ao que foi vivenciado, o autor chega em um ponto “como se assistisse a um teatro de sombras, ao acessar suas memórias, vê apenas silhuetas, e a partir delas, reinterpreta, modela e atualiza suas lembranças” (LIMA FILHO, 2020 p.29).

¹² “Lager são os campos de concentração e extermínio em massa nazistas, dentre os quais Auschwitz é o modelo mais paradigmático.” (OLIVEIRA e CESÁRIO, 2010, p.1319).

Figura 09 – Quadrinização de um acontecimento que não lembro



Fonte: O próprio autor (2020)

Figura 10 – Foto de referência para a página mostrada na Figura 09



Fonte: O próprio autor (2020)

2.3 Criando outros corpos

O poeta, tradutor e pesquisador Haroldo de Campos é o responsável por cunhar o termo transcrição, que é “a criação de algo ‘novo’ que se dá por meio de diferentes textos pré-existentes. O termo em si ainda pressupõe ligações à Fonte, mas se volta principalmente para a construção de um novo texto, autônomo e particular.” (FERREIRA, p.158, 2019). A teoria da transcrição foi desenvolvida por Campos ao analisar a tradução de poemas e poesias quando uma tradução literal das palavras não trazia consigo o mesmo sentido do original. Então, na busca pela fidelidade para com o original, recria-se o texto de modo a contemplar o mesmo significado.

[...] a transcrição, para Haroldo, significava acima de tudo uma postura de fidelidade, ou de hiperfidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua conFiguração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima). Segundo ele, é esse o território por excelência da transcrição: o plano linguístico, a “estrutura intratextual”, o intracódigo. (NÓBREGA, pp.250-251, 2006)

Haroldo de Campos não trata a tradução do texto original como servil ou submissa, segundo ele, o objetivo primordial é recriar a informação estética do texto-base e recriá-la no texto traduzido. Assim, o tradutor não apenas deveria conhecer a língua, mas também “[...] ser um excelente leitor de poesia, em um primeiro momento, para depois, como poeta, reescrever o texto em um idioma diferente, submetendo-o à ‘violência’ do contato com a língua estrangeira.” (COSTA, 2019, p.2). Para Campos (2011), o ato de traduzir textos criativos sempre será um ato de recriação. Quanto mais dificuldades o texto-base impuser, mais possibilidades estão abertas para a recriação.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por “signo icônico” aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2011, p.37)

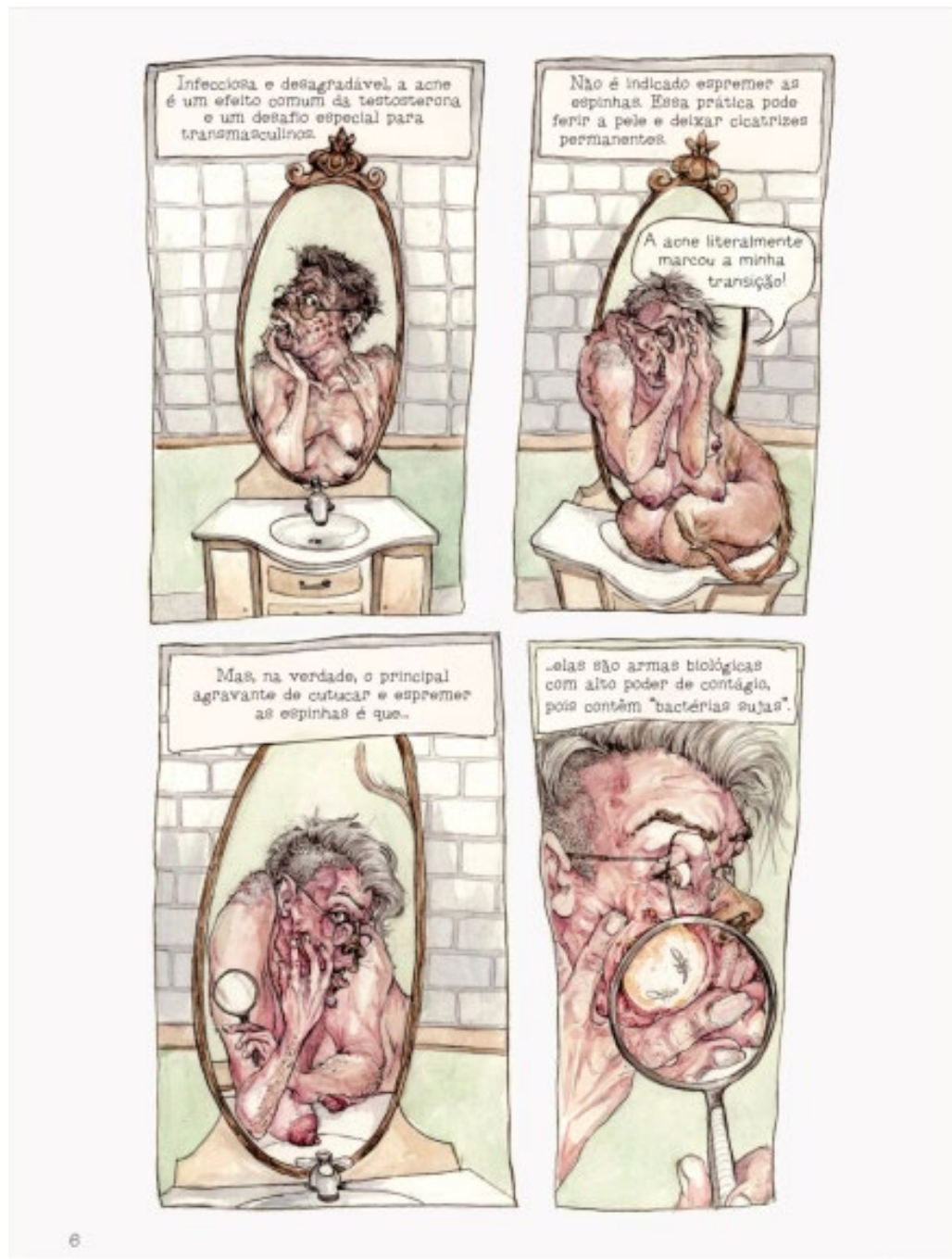
Ferreira (2019) aplica o conceito de transcrição em seus estudos sobre o Universo Cinematográfico Marvel. Para ele, é adequado pensar o universo criado no cinema como uma transcrição do universo de quadrinhos da Marvel pois “trata-se de algo novo, iniciado à sua maneira, porém, consciente dos textos em que se baseia para produzir no cinema algo diferente da reprodução do conteúdo das HQs: a recriação da estrutura do universo compartilhado.” (FERREIRA, p.159, 2019). As personagens do cinema são recriações hiper fiéis das personagens dos quadrinhos, conservam suas características, mas são adaptadas para a linguagem cinematográfica e para um novo universo diegético. Como fala Nóbrega (2006), podemos pensar que hiper fidelidade é um outro nome para transcrição.

Em *Monstrans: experimentando horromônios* (2020), Lino Arruda cria uma versão monstruosa de si nessa autobiografia. Homem trans e pessoa com deficiência física, cria um corpo que é resultado de diversos olhares e comentários que recebeu durante sua vida. Ou seja, com um desenho longe da realidade, Lino Arruda aproxima o leitor daquilo que ele sente. Ele transcria seu corpo para dentro de um outro formato para narrar melhor a sua vida.

O que eu faço na quadrinização da Figura 09 é tentar ser fiel à história que me foi contada. Dos presentes daquele acontecimento, apenas eu me encontro vivo e era um bebê, não tenho nenhuma lembrança de como aconteceu, da casa, da cama, da posição. Mas para adaptar o relato para a linguagem quadrinística, foi necessário recriar o que aconteceu em uma fotografia de referência e, usando-a como base, desenhar os quadros e criar a página. Faço o mesmo nas outras páginas do quadrinho autobiográfico objeto desta pesquisa: a partir de fotos,

relatos e lembranças, faço uma transcrição de eventos e crio uma narrativa autobiográfica. O que estou fazendo é fabular em cima dos fatos, transformar em imagem visual, em desenhos, as histórias que me foram contadas e as que eu vivi. É nesse ponto em que se separa o autor de sua personagem autobiográfica.

Figura 11 – Lino Arruda e seu corpo monstruoso



Fonte: Arruda, 2020

3 CRIADOR E CRIATURA: A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, NARRADOR E PERSONAGENS

Em uma autobiografia o autor é o sujeito que viveu as histórias, é dele e de suas experiências que ele cria a base para a construção da narrativa biográfica. Ele pode aparecer de duas formas na obra: a primeira é a instância enunciativa que conduz o leitor na narrativa, o narrador. A segunda é a que vive a diegese, uma personagem que o representa. Tanto El Refaie (2012), quanto Lucas e Celestino (2014) fazem distinção entre a tríade autor, narrador e personagem. Colocando de outro modo, o autor seria a própria pessoa, o narrador é a instância criada onde ele tece comentários sobre eventos ocorridos e a personagem é uma representação do autor que performa, dentro das condições de formato e linguagem da obra, os acontecimentos vividos.

O escritor/desenhista se coloca como narrador/sujeito em primeira pessoa ('eu') que narra sua vida numa espécie de mimesis, e, nos balões de fala, temos outra espécie de mimesis, agora como discurso relatado, na qual o autobiografado "dá" a palavra a si mesmo como se fosse outra personagem. (LUCAS E CELESTINO, 2014, p. 318).

O nosso objetivo aqui é entender a relação entre autor, narrador e personagem numa autobiografia em quadrinhos. Lembremos da primeira proposição apresentada por Lejeune, na qual uma autobiografia era marcada pela coincidência entre essas três instâncias. A primeira vista, o autor autobiográfico também é o narrador e personagem da história, já que estamos falando da mesma pessoa. Porém, a figura do narrador pode ser complexa por conta dos modos de narrar e de mostrar uma história em quadrinhos.

3.1 A questão do narrador

Quem faz a ligação entre o mundo diegético e o mundo real é o narrador, como falam Reuter (2014) e Genette (2017). Quem é ele, afinal? Na literatura, identificamos facilmente. O narrador é aquele que está contando a história. Costuma-se chamar de narrador nos quadrinhos a instância enunciativa que habita as caixas de recordatórios (CHINEN, 2015).

Porém, nos quadrinhos não dispomos somente de texto verbal. Há algo que nos é contado, mas também há algo que nos é mostrado. E nem sempre o texto do recordatório é uma narração, às vezes, como acontece em "Arma-X", de Barry Windsor-Smith, o texto dos recordatórios é uma fala de personagem que não está sendo mostrado no quadro. Ao considerar o narrador dos quadrinhos apenas como texto verbal não estaríamos nos limitando a apenas um componente da linguagem? Afinal, os quadrinhos podem ser compostos de texto verbal e

imagem, apenas de imagens ou (mais raramente) somente por texto verbal, com ou sem eventuais balões acompanhando-os. Cagnin afirma que “A História só existe quando ela é narrada, quando existe alguém que conte alguma coisa para outra pessoa. Este alguém é o narrador.” (CAGNIN, 2014, p.157). Mesmo sem esse narrador nos recordatórios, as histórias continuam existindo, as imagens também nos contam algo.

Considerar apenas o verbal funciona para entendermos o narrador literário. Mas, se estamos analisando uma linguagem que possui outros elementos, eles devem ser levados em conta para a análise da questão do narrador. Yves Reuter, no livro “A Análise da Narrativa: O texto, a ficção e a narração”, propõe que o narrador é “aquele que, no texto, conta a história. O narrador é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história.” (REUTER, 2014, p.19). A partir disso, podemos pensar que cada linguagem narrativa possui o seu próprio tipo de narrador. Corroborando isso, Thierry Groensteen diz:

Não acredito na possibilidade de estabelecer uma ciência geral da narratologia que seja válida em todos os tipos de narrativas em qualquer meio. Eu acredito que a questão do narrador pode legitimamente ser levantada em relação a qualquer tipo de história, mas que a questão deve ser colocada de novo para cada meio, porque cada um tem seu próprio mecanismo enunciativo e, conseqüentemente, uma configuração narratológica distinta. (GROENSTEEN, 2013, pp. 80-81)¹³.

Para Groensteen (2013), podemos fazer uso das teorias literárias sobre a narratologia. Todavia, devemos fazer isso somente se os conceitos forem revisados. Em outras palavras, o conhecimento das outras áreas pode ser aplicado aos quadrinhos, mas por se tratar de uma linguagem própria, esse conhecimento deve ser adaptado para o meio e pensado de acordo com as características de seus elementos. Em uma história, o narrador está no limite entre o mundo real e a diegese (e, nas narrativas do real, essa diegese é um mundo criado a partir do real, com um alto grau de verossimilhança). É ele que faz a ponte entre os dois. Posto isto, não devemos pensar que narrador e autor são a mesma pessoa. O narrador é uma instância criada pelo autor da história. Se ambos fossem a mesma pessoa, “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, por exemplo, seria um livro escrito do além-vida já que o narrador conta a história depois que morre.

¹³ I do not believe in the possibility of establishing a general science of narratology that would be valid across all types of narratives in whatever medium. I believe that the issue of the narrator can legitimately be raised in relation to any I believe that the issue of the narrator can legitimately be raised in relation to any type of story, but that the question should be posed afresh for each medium, because each has its own enunciative mechanism and, consequently, a distinct narratological conFigureation.

Ou ainda, em “Asterios Polyp” (2009) a história é contada por Ignazio, irmão gêmeo natimorto de Asterios, o protagonista da história. Groensteen dá sua definição de narrador.

Quer seja considerado como um agente compulsório ou como opcional, [o narrador] é definido em todos os casos como um intermediário entre a história e o leitor, uma instância que expressa um ponto de vista sobre os eventos relatados. Este ponto de vista é referido por Todorov como uma visão, por Genette como uma focalização, por Franz Karl Stanzel como um *Mittelbarkeit* (uma transmissão indireta, ou mediada), e por Ann Banfield como uma subjetividade. (GROENSTEEN, 2013, p.80).¹⁴

Segundo Groensteen (2013), alguns meios, por conta de suas próprias características, fazem com que esqueçamos a existência desse intermediário. É o caso do cinema, que dá ao espectador a sensação de que os eventos ocorrem diante dos olhos. Ou ainda o teatro e as artes performáticas, que são baseadas em uma performance que parece imediata, onde não existiria um agente fazendo a mediação. Os quadrinhos, ao contrário do cinema e do teatro, não criam a ilusão de que os eventos da história acontecem em tempo real. Para entender o funcionamento da narrativa quadrinística, Groensteen a separa em duas instâncias: recordador¹⁵ e mostrador.

O recordador é a instância responsável pelo texto verbal nos quadrinhos. Sua atuação acontece nos recordatórios e nas representações do som, como os diálogos e as onomatopeias. Ele pode aparecer em terceira ou em primeira pessoa. Groensteen (2013) ainda o divide em posturas:

1. Ele pode ser retraído ou pode ser intervencionista. Quando está retraído, permite que as imagens, contendo ou não diálogos, falem por si sós, não intervindo na narração. Quando está no seu modo intervencionista, ele se torna o principal narrador. Impondo sua voz, faz com que as imagens sejam desnecessárias para o entendimento da ação. Um bom exemplo de recordador intervencionista está em “Eternauta 1969”, de Héctor Oesterheld e Alberto Breccia, apresentado na Figura 12. Esse tipo de recordador é chamado por Nicolau (2008) de narrador literário.

2. Às vezes é neutro e às vezes é envolvido. Ele se mantém neutro quando não dita aos leitores como eles devem pensar. Nesse modo, o recordador é objetivo. Quando está no modo envolvido, o destino das personagens é de interesse do recordador, parecendo ele torcer pelas personagens em alguns momentos ou se lamentando por más decisões que tomam. É mais

¹⁴ The narrator, whether regarded as a compulsory agent or as optional, is defined in every case as an intermediary between the story and the reader, an instance that expresses a point of view on the events recounted. This point of view is referred to by Todorov as a vision, by Genette as a focalization, by Franz Karl Stanzel as a *Mittelbarkeit* (an indirect transmission, or mediacy), and by Ann Banfield as a subjectivity.

¹⁵ *Reciter*, na tradução para o inglês. *Récitant*, no original em francês. O livro que contém o termo ainda não foi traduzido para português. Lucas e Celestino (2014) colocam “recitante” como uma possível tradução. Optei por seguir um conselho do professor Ricardo Jorge de Lucena Lucas e traduzir como recordador já que essa instância enunciativa está presente nos recordatórios.

comum quando o recordador é uma das personagens da história, como acontece em “Eu, Wolverine”, de Chris Claremont e Frank Miller, ou em quadrinhos autobiográficos. Na figura 13 é apresentado um exemplo retirado de “*The Amazing Spider-Man #121*”, onde o recordador não é um personagem que é mostrado na história (narrador heterodiegético, de Genette), mas demonstra emoções.

3. Ele pode ser confiável ou não-confiável. Entendemos que o recordador não pode ser surpreendido, já que para contar uma história é necessário conhecer aquela história. Quando finge algum tipo de surpresa com um acontecimento, ou nos mostra um *plot twist*, o recordador será do tipo não-confiável. Em “*The Superior Foes of Spider-Man*”, roteiro de Nick Spencer e desenhos de Steve Lieber, o recordador da história é a personagem conhecido como Bumerangue. Em determinado momento, ele conta que os vilões precisam se unir para conseguir atingir seus objetivos. As imagens, por outro lado, mostram Bumerangue traindo seu parceiro. No fim da última edição, vemos que o texto do recordador nos recordatórios fazia parte de uma história que o Bumerangue contava para uma pessoa. Assim, podemos assumir que ele estava enganando o espectador, já que os acontecimentos, como mostraram as imagens, eram contrários ao que ele dizia, como é possível observar no exemplo da Figura 14.

O mostrador é a instância responsável pela mostração das imagens. Assim como o recordador, Groensteen (2013) propõe tipos de postura para o mostrador:

1. Pode manter-se retraído, no *background*, quando decide não fazer parte da narração. Isso acontece quando o texto do recordador toma todo o quadro, fazendo com que exista um bloco de texto entre dois quadros, e quando o mostrador propõe uma imagem cega, ela é toda de uma cor só, normalmente preta ou branca. Temos exemplos em “Grama (2020)”, de Keum Suk Gendry-Kim. Da página 203 à 207, o mostrador permanece retraído, evitando que o leitor veja uma cena de estupro, apresentando na página 203 o rosto da protagonista sumindo nos quadros, que são tomados pela cor preta. Nas páginas seguintes, só quadros pretos, como mostram as Figuras 15, 16 e 17.

2. Ele se mantém neutro ou envolvido. Quando não existem variações no estilo do desenho no desenvolver da história, ele é do tipo neutro. Ele torna-se envolvido quando ocorrem mudanças nos desenhos conforme a história muda, o mostrador sai do seu lugar comum para chamar atenção do leitor para o que está acontecendo. Em Wilson (Figuras 18 e 19), de Daniel Clowes, cada página possui um estilo gráfico.

3. O mostrador pode ser confiável ou não-confiável. Confiável quando sempre nos mostra aquilo que é considerado a verdade na história. E é não-confiável quando nos mostra algo dando a entender que se trata da realidade, porém é revelado que não é. Groensteen (2013)

dá o exemplo dessa segunda postura quando o mostrador mostra as imagens de um sonho como se fossem a realidade. Em “Sshhhh!”, no capítulo 5, temos a história do término de um relacionamento do protagonista nas cinco primeiras páginas. Na página 6, sua ex-namorada entra no banheiro e o encontra enforcado por uma corda presa no teto. Na página seguinte, a ex-namorada está transando com outra personagem, então o protagonista arromba a porta do quarto e atira nos dois. As páginas que vêm a seguir mostram diferentes modos de vingança do protagonista. Então, entendemos que as páginas não tratam de realidades, mas de possibilidades, como é possível ver nas Figuras 20 e 21.

Figura 12 – Exemplo de recordador intervencionista



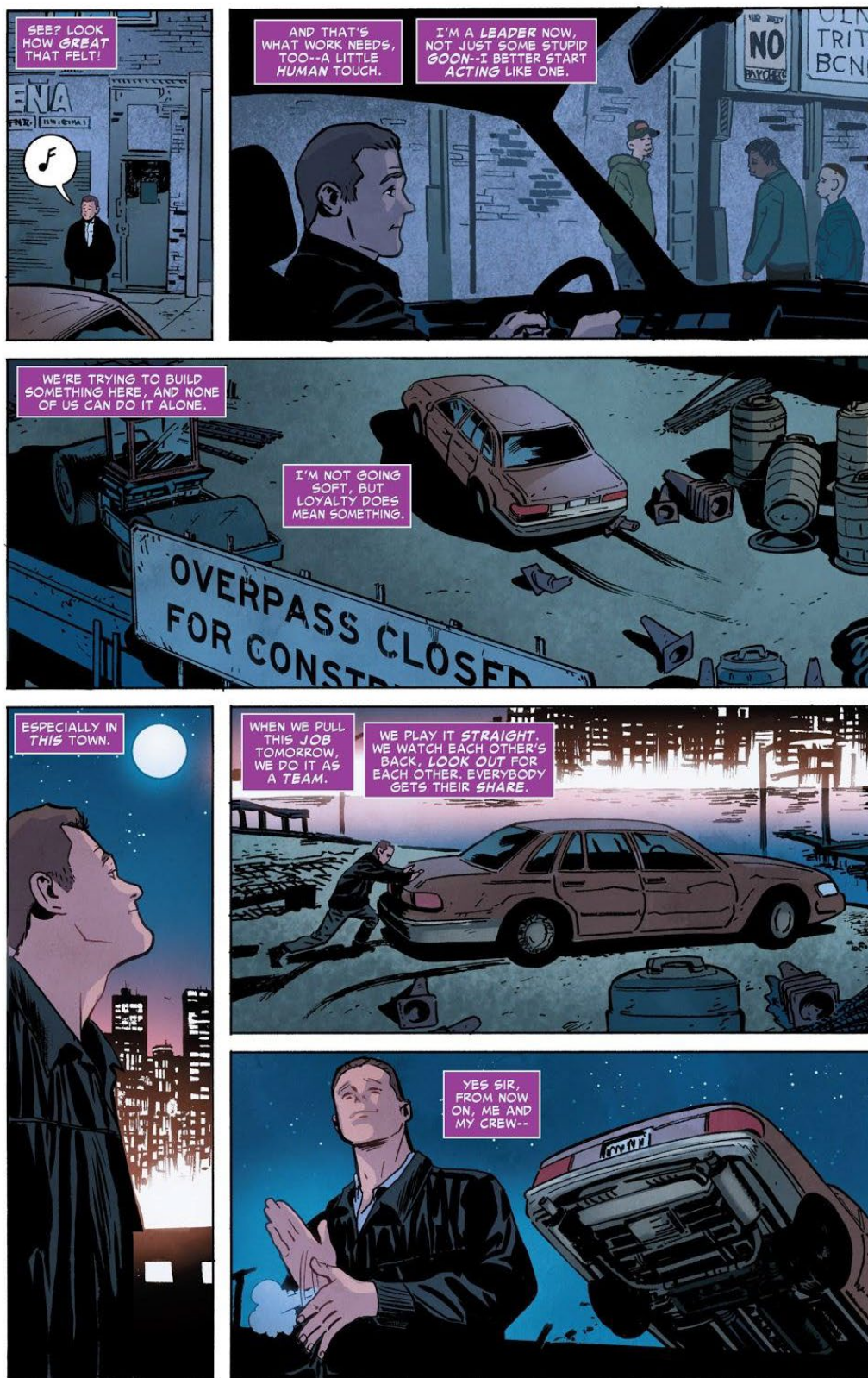
Fonte: OESTERHELD e BRECCIA (2019)

Figura 13 – O recordador envolvido



Fonte: CONWAY, Et al. (1973)

Figura 14 – Recordador não-confiável, o texto diz o contrário das ações



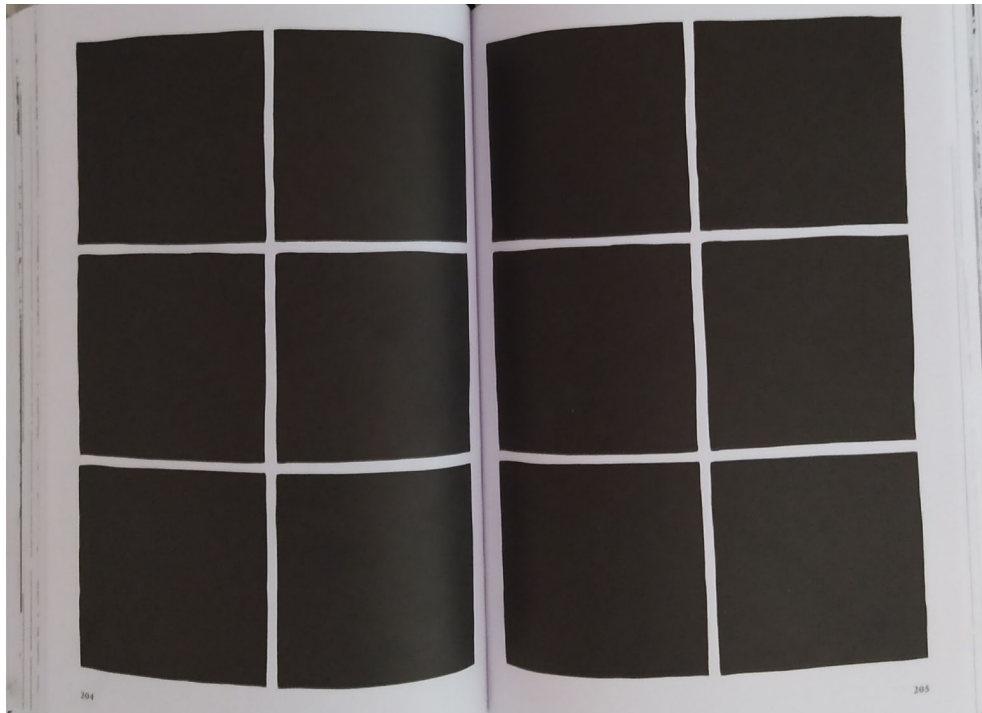
Fonte: SPENCER et al. (2013)

Figura 15 – Aos poucos, o mostrador impede que o leitor veja a cena



Fonte: Keum Suk Gendry-Kim (2020)

Figura 16 – Mostrador retraído



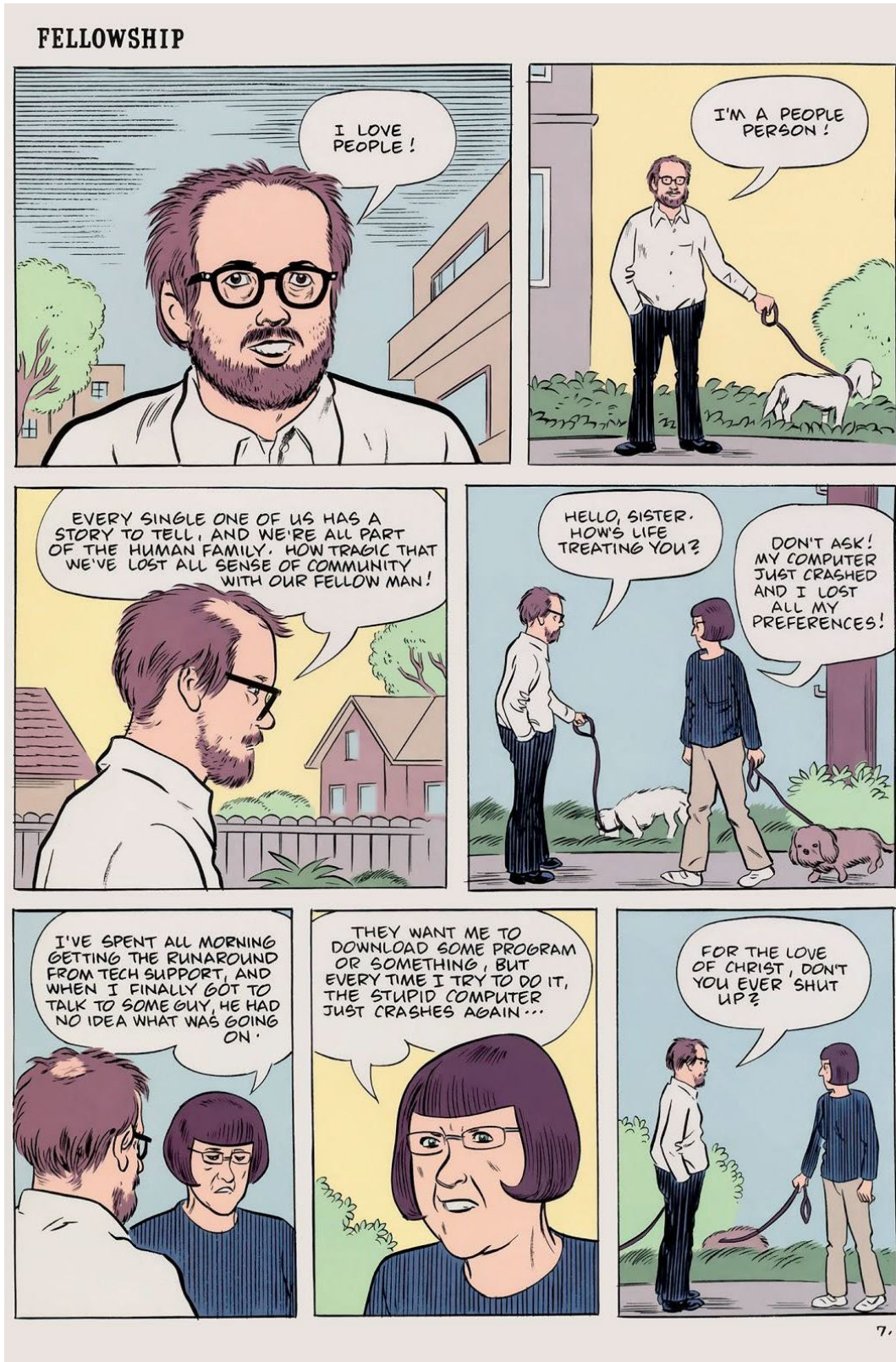
Fonte: Keum Suk Gendry-Kim (2020)

Figura 17 – Mostrador retraído



Fonte: Keum Suk Gendry-Kim (2020)

Figura 18 – Exemplo 01 de mostrador envolvido



Fonte: CLOWES (2010)

Figura 19 – Exemplo 02 de mostrador envolvido

OAKLAND



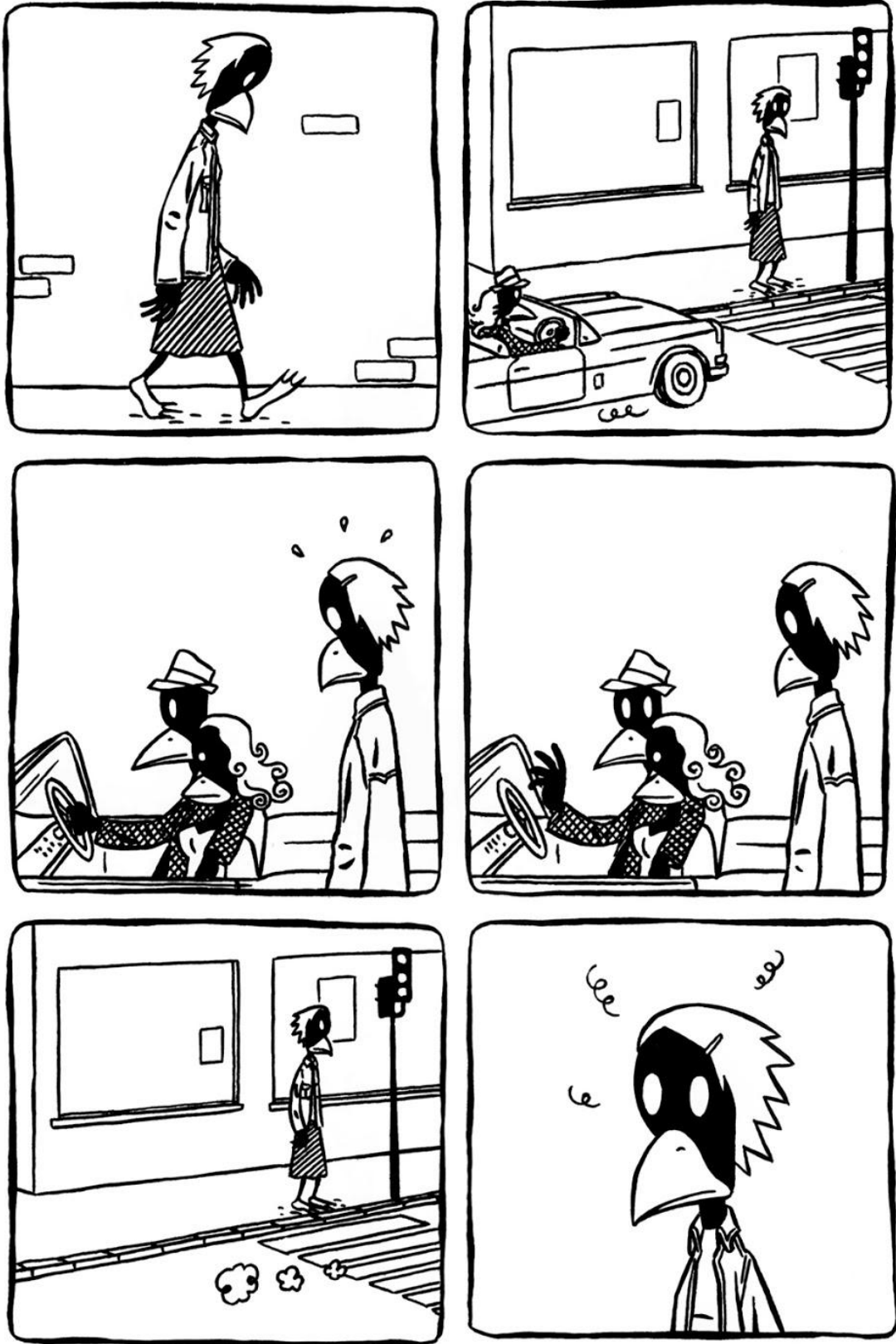
8.

Fonte: CLOWES (2010)

Figura 20 – Mostrador não-confiável. Achamos que a personagem está morta



Figura 21 – Uma das páginas posteriores a da Figura 20, a personagem não está morta



Fonte: Jason (2017).

Groensteen (2013) desenvolve a ideia de uma terceira instância enunciativa que vai coordenar o recordador e o mostrador: é o narrador fundamental¹⁶. É ele que vai unir o texto verbal do recordador com as imagens do mostrador, sendo o responsável por organizar e selecionar todas as informações que irão compor a narrativa. Anteriormente, Groensteen (2015¹⁷) havia proposto chamar essa entidade de artrólogo, uma vez que ele criava uma artrologia entre os quadros de uma página e das páginas dentro de uma história. Mas deixa essa ideia de lado já que artrólogo e narrador fundamental seriam a mesma coisa (GROENSTEEN, 2013).

Para descrever o processo comunicativo que ocorre em um quadrinho, o trio recordador/mostrador/narrador é suficiente, de acordo com Groensteen (2013), diferente do que propõe Gaudreault, que apresenta outras subdivisões para o narrador.

3.1.1. O narrador nos quadrinhos biográficos: narrador diegético e narrador exterior

O conceito de narrador fundamental nos ajuda a entender as perspectivas que podem ser trabalhadas em uma história. Nos quadrinhos autobiográficos, temos uma primeira ideia de que a história se passa em primeira pessoa. Mas como afirmam Lucas e Celestino (2014), é possível que o texto verbal esteja em primeira pessoa, a mostração não, acontecendo em terceira. Quem também atenta o fato de a personagem ser observada a partir de uma visão em terceira pessoa, enquanto o narrador age em primeira, é Garcia (2012). Ele considera que a instância enunciativa presente nos recordatórios é o narrador da história, diferente do que pensa Groensteen. Em um quadrinho autobiográfico, o narrador fundamental organiza o relato da personagem autobiográfica e articula com a mostração de sua história, criando a narrativa. Traduzindo para a linguagem quadrinística, o narrador está na disposição do layout das páginas, como Groensteen diz:

Se eu atribuo a responsabilidade (entre outros) pelo layout ao narrador, isso é porque eu o vejo como uma operação que desempenha um papel integral na narração, e não apenas uma questão de estética, técnica ou de ornamentação. As propriedades narrativas do layout surgem mais notavelmente do fato de que ele impõe seu próprio ritmo no processo de leitura e, portanto, também no desdobramento da história – que uma de suas funções é focalizar uma atenção particular em certos momentos da ação manipulando enquadramento (usando um quadro extra-grande ou um formato incomum) ou localização na página. (GROENSTEEN, 2013, p. 96.)¹⁸

¹⁶ *Narrateur*, no original em francês, *fundamental narrator*, na tradução para inglês.

¹⁷ Refere-se ao livro *O Sistema dos Quadrinhos*, versão brasileira de “*Système de la bande dessinée*”, lançado no ano de 2015. Quando falo em Groensteen (2013), me refiro à versão americana de “*Système de la bande dessinée II*”, ainda sem versão brasileira.

¹⁸ If I attribute the responsibility (among others) for the layout to the narrator, this is because I see it as an operation that plays a full part in narration, and not only a matter of aesthetics, technique, or ornamentation. The narrative

Pensando nisso, poderiam, como acontece na maioria das vezes na literatura, o autor da autobiografia também ser o narrador da mesma? Para entender essa questão, analisarei a seguir os quadrinhos “O filho mau” (2020), de Carol Sakura e Walkir Fernandes, e dois quadrinhos curtos que eu fiz em 2020, “Autobioficção” (2020) e “No hay gatos en Buenos Aires” (2020)¹⁹.

A história de “O filho mau” foi inspirada no irmão da avó de Carol Sakura, que assassinou o próprio pai.

Essa é uma história que aconteceu de verdade. Foi assim, em certa medida e em intensidades diversas. Acontece de maneira privada e também coletiva, porque toda família tem uma história ruim, algo mau para narrar. O que contamos aqui é o que uma avó lembra, misturado, confundido e revestido pelos sentimentos de uma neta. A avó passou um café, convidou-a para lanchar e lembrou de quando seu irmão matou seu pai. (SAKURA e FERNANDES, 2020, p.106)

Nas primeiras páginas, quem ocupa a posição dos recordatórios é a avó, que conta para a neta a relação que tinha entre os irmãos e o pai. A cena seguinte se passa no presente. A avó está mostrando para a neta algumas fotografias, uma delas retrata Manuelzinho. Fica claro que o texto nos recordatórios das páginas anteriores continua nas falas da avó. Ela atua como uma narradora diegética, parte da história que estamos lendo é também a história que ela conta. Depois, é a neta que fica nos recordatórios ao falar sobre sua mãe, que sofre algum tipo de transtorno e foi a última pessoa a ver “o filho mau” (de acordo com a avó, tudo não passou de alucinação uma vez que ele já estaria morto na época em que ela o teria visto). Nesse ponto, uma outra relação entre recordador e mostrador é criada: quando a neta está nos recordatórios, o mostrador apresenta cenas com a mãe do passado da mãe. Já no fim, é a mãe que ocupa o espaço dos recordatórios enquanto vemos a neta tendo uma visão do Manuelzinho. Assim, as relações estabelecidas até foram: quando a avó é a recordadora, o mostrador nos mostra seu irmão. Quando é a neta, vemos a história da mãe. E quando é a mãe, o mostrador nos apresenta cenas da neta.

As recordadoras do quadrinho têm identidade conhecida pela leitor e também são personagens mostradas. Mas e quanto ao mostrador? Teria ele também uma identidade? E, assim como acontece com as recordadoras, seriam mais de um?

properties of layout arise most notably out of the fact that it imposes its own rhythm on the reading process and therefore also on the unfolding of the story—that one of its functions is to focus particular attention on certain moments of the action by manipulating framing (by using an extra-large frame or an unusually shaped one) or sitting on the page.

¹⁹ Esse é um projeto ainda em andamento sobre uma viagem para Buenos Aires no ano de 2019.

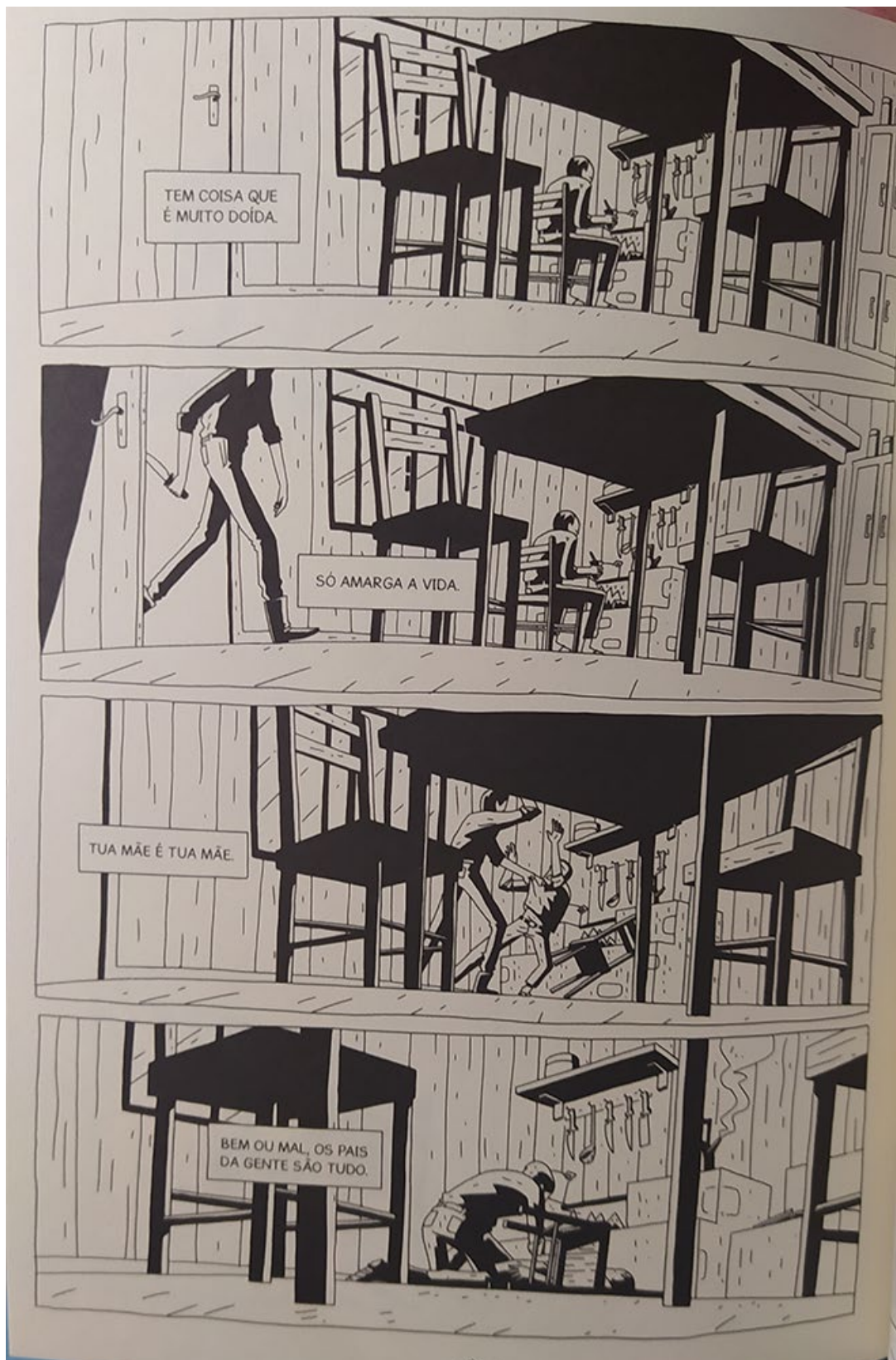
Na primeira cena, os quadros nos mostram o momento em que Manuelzinho (adulto) entra e encontra o pai. O narrador escolhe um plano que coloca nossa visão quase na mesma altura que a das personagens em cena. Páginas depois, enquanto a avó conta para Carol como ela e seus irmãos esperavam seu pai chegar em casa do trabalho, nos é mostrado ele chegando em casa e chutando um cachorro, que, amedrontado, vai para debaixo de uma mesa. Enquanto os filhos ficam ao lado do pai, Manuelzinho vai para debaixo da mesa e fica com o cachorro. O narrador nos coloca debaixo da mesa e atrás de Manuelzinho, que observa o pai.

Figura 22 – Onde “nasce” o filho mau



Fonte: Sakura e Fernandes (2020)

Figura 23 - O ponto de vista do filho debaixo da mesa



Fonte: Sakura e Fernandes, 2020

Nas páginas que o assassinato acontece, temos novamente a cena do encontro dos dois que é apresentada nas primeiras páginas. Porém, não temos mais diálogos e nem os recordatórios. E o mais importante: o ângulo escolhido agora é outro. O assassinato acontece e o narrador focaliza o espaço debaixo da mesa, o mesmo para onde Manuelzinho vai ficar com o cachorro. Uma interpretação possível é de que o narrador esteja nos colocando sob o ponto de vista da criança que, após o assassinato do pai, está vingada. Cada golpe desferido pelo “filho mau” faz com que o foco saia debaixo da mesa e se aproxime da ação, como se não houvesse mais perigo para aquela criança: sua versão do futuro acabou de assassinar seu medo.

Entre várias possibilidades, o narrador opta por um mostrador que pode nos contar sobre as ações das personagens sem a utilização do texto verbal. Uma rima visual é o bastante para que os leitores possam fazer uma associação entre as ações do pai na infância de Manuelzinho com a ação que o filho toma em resposta à violência do pai. O narrador utiliza um mostrador com postura neutra para um momento em que não temos informações suficientes sobre pai e filho, e um outro com postura envolvida para quando já temos contexto sobre sua relação.

A identidade desse mostrador é deveras abstrata, eu apenas interpreto que na cena do assassinato, essa instância enunciativa pode ser o Manuelzinho criança, assustado e com raiva do pai. Isso é abstrato, também, no sentido histórico já que ninguém presenciou o assassinato. O que vemos é a imaginação dos autores do quadrinho sobre o fato.

Nas cenas que se passam no presente, ora temos a visão da neta em terceira pessoa, ora vemos o mundo através de seus olhos. Pela composição de alguns quadros, vemos a protagonista analisar fotografias, torcer roupas molhadas e temos quadros com detalhes da casa da avó. Esses são minoria. A maioria dos quadros mostra a neta e avó sendo vistas por alguém. Pensando que cada tipo de composição do quadro (cenas não-vistas por ninguém, cenas vistas a partir dos olhos neta e cenas que mostram a avó e neta) é feita por um mostrador diferente, temos três em “O Filho Mau”. O narrador fundamental seria o responsável pela escolha do mostrador mais adequado para a narrativa, bem como a justaposição entre os textos das diferentes recordadoras com os diferentes mostradores.

Figura 24 – A cena pela visão da neta



Fonte: Sakura e Fernandes (2020)

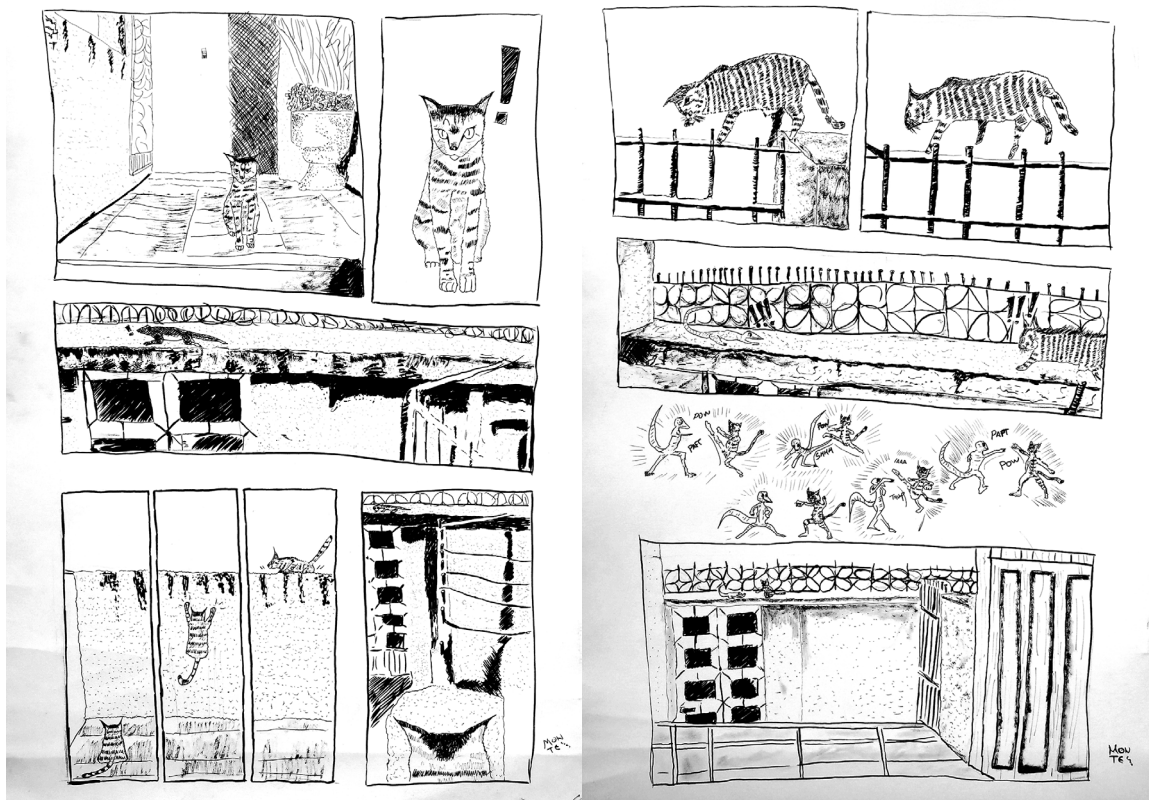
Figura 25 – Cena impossível de ter sido vista pela neta



Fonte: Sakura e Fernandes (2020)

Em “Autobioficção”, quadrinho feito em parceria com Mariana Fraga Fernandes, acompanhamos uma das nossas gatas indo perseguir um calango. O que é mostrado na maioria dos quadros, aconteceu no mesmo ângulo que eu vi. Nesse caso, o mostrador sou eu. Todavia, essa informação não é disposta para os leitores. Eu só posso afirmar que eu sou o mostrador porque eu sei que sou. Para olhos alheios, o mostrador poderia muito bem ser classificado como um mostrador neutro, criado pelos autores de forma a fazer a narrativa da forma como queriam. Já em “No hay gatos en Buenos Aires”, a composição dos quadros se dá através de três mostradores diferentes. Dois deles mostram as personagens pelos olhos um do outro, enquanto um terceiro mostra a visão de fora do local onde almoçavam. Um desses mostradores sou eu, o próprio autor.

Figura 26 – Páginas de “Autobioficção”



Fonte: o próprio autor ,2020

Figura 27 - Página de “No hay gatos en Buenos Aires”



Fonte: O próprio autor (2020)

Podemos ter certeza de que em quadrinhos autobiográficos há momentos em que recordador e mostrador coincidem com o autor da história. E quanto ao narrador? O que posso dizer, baseado na definição de Groensteen (2014) sobre o narrador fundamental – e através dos meus quadrinhos autobiográficos – é que o narrador não é o próprio autor, mas uma versão dele que se utiliza de diferentes informações para criar a narrativa: histórias que alguém contou, sua visão sobre os acontecidos, sua imaginação sobre algo que não presenciou, justaposição de eventos passados com o presente. O narrador autobiográfico é essa versão do autor que consegue juntar a sua participação na história enquanto personagem com a ficcionalização do acontecido como se ele estivesse vendo tudo de fora.

Se o narrador é uma versão do autor, uma criação sobre si que transcende a diegese e coloca o leitor nela, o que seriam as personagens que estão nessa diegese? Sendo o narrador uma criação do autor, as personagens também seriam criações?

3.2 As personagens autobiográficas

As autobiografias em quadrinhos, também conhecidas como *Graphics Memoirs* (EL REFAIE, 2012), trazem um “problema”, como dizem Lucas e Celestino (2014): a representação visual.

Figura 28 – Harvey Pekar no traço de Robert Crumb



Fonte: PEKAR e CRUMB, 2006

A autora²⁰ é o ser humano “real”, vivo, que criou uma obra particular e que, pelo menos em vida, pode viajar pelo mundo promovendo seu trabalho. O termo “narrador” é usado para descrever a voz que reconta os eventos em uma narrativa. O protagonista, finalmente, é a personagem principal cuja história está sendo contada. Embora esses três papéis tendam a ser claramente distinguíveis no caso de textos de ficção, as

²⁰ El Refaie se refere à Alison Bechdel, autora de *Fun Home*.

fronteiras entre eles tornam-se mais confusas quando lidamos com obras autobiográficas. (EL REFAIE, 2012, p.62.)²¹

Em termos práticos, autor e personagem são coisas diferentes, uma vez que o autor é um sujeito de carne e osso, tridimensional, que habita o real, enquanto a personagem é uma criação visual, que é feito de determinados materiais (nanquim, papel, grafite e etc). Essa construção não acontece apenas nos quadrinhos, mas também na literatura: “O protagonista autobiográfico também é uma construção literária, que é composta de várias encarnações anteriores do self do autor.”²² (EL REFAIE, 2012, p.61).

Pensemos, também, que essas diferentes construções acontecem com o próprio autor em sua vida. Nós não somos as mesmas pessoas em todos os lugares, assim como não somos os mesmos do passado. Estamos sempre mudando e nos adaptando em diferentes situações. Embora o ditado popular diga que “educação de casa vai à praça”, não somos os mesmos nesses espaços. “De acordo com Erwing Goffman (1969), a identidade é um amálgama dos muitos papéis diferentes que todos nós adotamos na vida para evocar as respostas desejadas de nosso público. Nesse sentido, não existe o eu único, verdadeiro, coerente e constante.” (EL REFAIE, 2012, p. 58)²³. Nesse caso, é interessante trazer dois exemplos. O primeiro é *American Splendor* de Harvey Pekar, que não desenhava as suas histórias, somente as roteirizava para que outro desenhasse. A vida de Pekar é contada em estilos narrativos diferentes, assim como sua representação visual muda a depender do desenhista. O segundo é *Jack Kirby: The Epic Life of the King of Comics* (2020), de Tom Scioli, que faz o quadrinho como se fosse o próprio Kirby escrevendo sua biografia, já que o narrador está em primeira pessoa.

O que tentamos entender agora é a personagem autobiográfica, aquela que representa o autor. Personagens possuem diferentes níveis de complexidade. Sejam ficcionais ou não, eles variam de acordo com a narrativa na qual estão inseridos. Abbott (2002) fala em personagens planos e complexos. Os do primeiro tipo não possuem profundidade, são frequentemente encontrados na comédia, sátira e melodrama. Eles são limitados com relação a uma estreita faixa de previsíveis comportamentos. Em contrapartida a esse tipo, os personagens complexos

²¹ The author is the “real,” living human being who has created a particular work and who, at least while she is still alive, can travel around the world promoting her work. The term “narrator” is used to describe the voice that recounts the events in a narrative. The protagonist, finally, is the main character whose story is being told. While these three roles tend to be clearly distinguishable in the case of fictional texts, the boundaries between them become more blurred when we are dealing with autobiographical works.

²² The autobiographical protagonist is also a literary construct, which is made up of several earlier incarnations of the author’s self.

²³ According to Erwing Goffman (1969), identity is an amalgam of the many different roles we all adopt in life in order to evoke the desired responses from our audiences. In this sense, there is no such thing as the one, true, coherent, and constant self.

possuem camadas de profundidade, tornando-os imprevisíveis e com vários significados em suas falas. Não existem, todavia, personagens complexos o suficiente para abarcar toda a complexidade e variações de pessoas como realmente são, fala Abbott (2002). Existem etapas de planificação em personagens complexos que formam os tipos que ajudam a sintetizar esses graus de profundidade exigidos por tais personagens. Alguns exemplos desses tipos são: o bom samaritano, o nerd, a mãe forte, o rebelde. Existem em todas as culturas e subculturas variações numerosas de tipos que circulam através das narrativas (ABBOTT, 2002).

Tratando de autobiografia e classificação de personagens, Mikhail Bakhtin explana sobre dois tipos de protagonistas nesse tipo de narrativa. Para Bakhtin (2011), são possíveis dois tipos do que ele chama de consciência biográfica. O primeiro tipo é chamado de aventureco-heróico. Nele, imperam a vontade “de ser herói, de ter importância no mundo dos outros; a vontade de ser amado; a vontade de superar a fabulação da vida, a diversidade da vida interior e exterior.” (BAKHTIN, 2011, p. 143). Esses valores também podem ser vistos como a representação artística da vida pelo autor. O interno e o externo da personagem buscam coincidir na consciência axiológica do outro. O primeiro busca exteriorizar-se, enquanto o externo busca chegar ao interior.

O segundo tipo é chamado de social-de-costumes. Seu centro axiológico é permeado por valores sociais e, acima de tudo, familiares. Para esse tipo, não há o elemento aventureco, há a predominância do elemento descritivo. “No segundo tipo costuma ser mais individualizada a maneira de narrar, mas a personagem-narradora se limita a amar e observar e quase não age, não é produto de fabulação, vive ‘cada dia’ e gasta seu ativismo observando e narrando.” (BAKHTIN, 2011, p. 148).

Bakhtin também fala de uma diferença primordial entre autor e personagem. Para o primeiro, diversos acontecimentos não têm importância. Pense que em um dia dito normal, fazemos várias coisas ao despertar. Piscamos os olhos milhões de vezes, coçamos o braço, escovamos os dentes, observamos algum ruído vindo da casa vizinha, a claridade nos deixa momentaneamente incapazes de enxergar, alguma formiga passa na nossa frente... Já para a personagem, tudo importa. Se ele está piscando os olhos milhões de vezes, isso tem uma importância. Se o autor o mostra escovando os dentes, isso tem uma importância. Mesmo que sejam diversas ações que no fim não são primordiais, aquilo tem importância, mesmo que seja para falar que a vida da personagem é banal e comum.

Pensando em representação visual, não é incomum que esse tipo de história, calcada na realidade, apresente personagens em estilos que se distanciam da realidade. É assim em “Fun Home”, de Alison Bechdel, “Persépolis”, de Marjane Satrapi, “A Canção de Roland”, de Michel

Rabagliatti, “Paracuellos”, de Carlos Giménez e “A solidão de um quadrinho sem fim”, de Adrian Tomine. Ao invés de uma fidelidade imagética, esses autores criam versões cartunizadas de si, focando em expressões de seu íntimo, “muitas vezes usando uma gama de elementos simbólicos e tropos retóricos para adicionar mais camadas de significado a seus autorretratos.” (EL REFAIE, 2012, p.51)²⁴.

As teorias de Leder oferecem uma explicação plausível para o motivo pelo qual o próprio corpo do autor aparece de forma mais proeminente e explícita em quadrinhos autobiográficos que lidam com mudanças físicas ou desafios de algum tipo. É impressionante, por exemplo, quantos trabalhos enfocam aquela consciência aguda do corpo que normalmente vem com a puberdade (por exemplo, Satrapi 2006; Schrag 2008a, 2008b, 2009; Weinstein 2006), particularmente nos casos em que o jovem é a vítima de abuso (por exemplo, Gloeckner 1998). Muitos quadrinhos autobiográficos também lidam com aflições físicas e / ou mentais de vários tipos (por exemplo, Engelberg 2006; Small 2009). (EL REFAIE, 2012, p.61)²⁵

Em “A solidão de um quadrinho sem fim”, Adrian Tomine reúne pequenas anedotas sobre fracassos e quadrinhos que aconteceram em sua vida. Desde *bullying* na escola até ter seu sobrenome não pronunciado por Frank Miller numa premiação Eisner. São poucas as diferenças visuais entre o Tomine criança e o Tomine adulto, os óculos e até suas roupas ainda parecem as mesmas. É como se essa imagem fosse o corpo traumatizado do autor.

A diferença entre o autor Adrian Tomine e a personagem Adrian Tomine é que o primeiro vivenciou tudo. O segundo apenas os fracassos e percalços da vida de leitor e autor de quadrinhos. O primeiro é um ser humano complexo, com órgãos, fios de cabelo, olhos e etc. O segundo é feito de alguns traços em nanquim (e cabe dizer que o que chega em nossas mãos é uma reprodução da imagem criada por ferramentas que se utilizam de nanquim). O Tomine personagem da autobiografia não é o Tomine autor, é uma imagem criada a partir dos fracassos supracitados. A personagem é um signo da pessoa real.

Em uma vista rápida, pode-se pensar que a carreira de Tomine é uma coleção de fracassos. A desse Tomine personagem, talvez. A do autor, não. Um autor que é premiado, reconhecido por colegas, críticos e leitores, tem livros publicados em vários países e adaptações

²⁴ The autobiographical comics genre offer artists the opportunity to represent their physical identities in ways that reflect their own innermost sense of self, often by using a range of symbolic elements and rhetorical tropes to add further layers of meaning to their self-portraits

²⁵ Leder’s theories offer a plausible explanation for why the author’s own body features most prominently and explicitly in autobiographical comics that deal with physical changes or challenges of some sort. It is striking, for example, how many works focus on that acute awareness of the body that typically comes with puberty (e.g., Satrapi 2006; Schrag 2008a, 2008b, 2009; Weinstein 2006), particularly in cases where the young person is the victim of abuse (e.g., Gloeckner 1998). Many autobiographical comics also deal with physical and/or mental afflictions of various kinds (e.g., Engelberg 2006; Small 2009).

cinematográficas de suas obras em pré-produção pode ser tudo, menos fracassado. A personagem é, portanto, signo desse lado da vida do autor que passou por vários reveses.

Figura 29 – Um trecho do quadrinho autobiográfico de Tomine



Fonte: Tomine, 2020

4. CRIAÇÃO DE QUADRINHOS AUTOBIOGRÁFICOS

Este capítulo fala sobre o processo de criação do quadrinho “Todo Carnaval Tem Fim”. Eu nunca havia feito nenhuma autobiografia e nem mesmo nenhum quadrinho de maior “fôlego”. A primeira pergunta que surgiu foi: como se cria um quadrinho autobiográfico?

4.1. Quadrinhos em monóculos

No campus da UFC em Quixadá funciona o curso de graduação em Design Digital. Preparava-me para dar a primeira aula do meu estágio de docência nas disciplinas de Comunicação Visual I e II, quando, de dentro de um armário, João Vilnei²⁶ tira uma caixa cheia de monóculos²⁷, propondo que eu fizesse quadrinhos com aquilo.

Fiquei pensando em como usar esses monóculos para fazer quadrinhos. Meus primeiros pensamentos foram com relação à ordem de leitura. Como os monóculos são independentes, a leitura de uma história que os utilizasse deveria ser possível a partir da escolha de qualquer um deles. Não consegui pensar em uma história que se encaixasse nesse formato, mas o laureado Chris Ware, quadrinista norte-americano, já havia obtido êxito em desenvolver uma narrativa desse tipo com “Building Stories” (2012).

Dentro de uma grande caixa, há 14 módulos com diferentes formatos de quadrinhos: “[...] pequenas revistas e livretos de tiras, simulacros de jornais de grandes dimensões, livros infantis de capa dura, conjuntos de folhas soltas e esquemas e diagramas.” (ILHA KAIJU, 2020). Não há introduções, capítulos numerados ou qualquer paratexto que indique por onde a leitura se inicia. O caminho de leitura é definido pelo próprio leitor.

“*Building Stories*” não tem um começo, por qualquer que seja a primeira escolha do leitor, sempre a narrativa estará *in media res*, ou seja, com eventos já em acontecimento, rompendo com qualquer linearidade. Com essa fórmula, Ware dá possibilidade para que existam diferentes formas para se montar o percurso narrativo, permitindo que a protagonista seja apenas identificada em momentos distintos da história, alterando a experiência dos leitores com a obra.

²⁶ Professor permanente do PPGARTES-UFC e professor adjunto do Curso de Design Digital no Campus Quixadá da Universidade Federal do Ceará.

²⁷ Monóculo é uma peça fabricada em PS (Poliestireno) injetado, um tipo de plástico. Com o formato cônico, uma extremidade contém uma imagem e a outra extremidade uma lente de aumento para visualização.

Figura 30 – As peças que compõem *Building Stories*

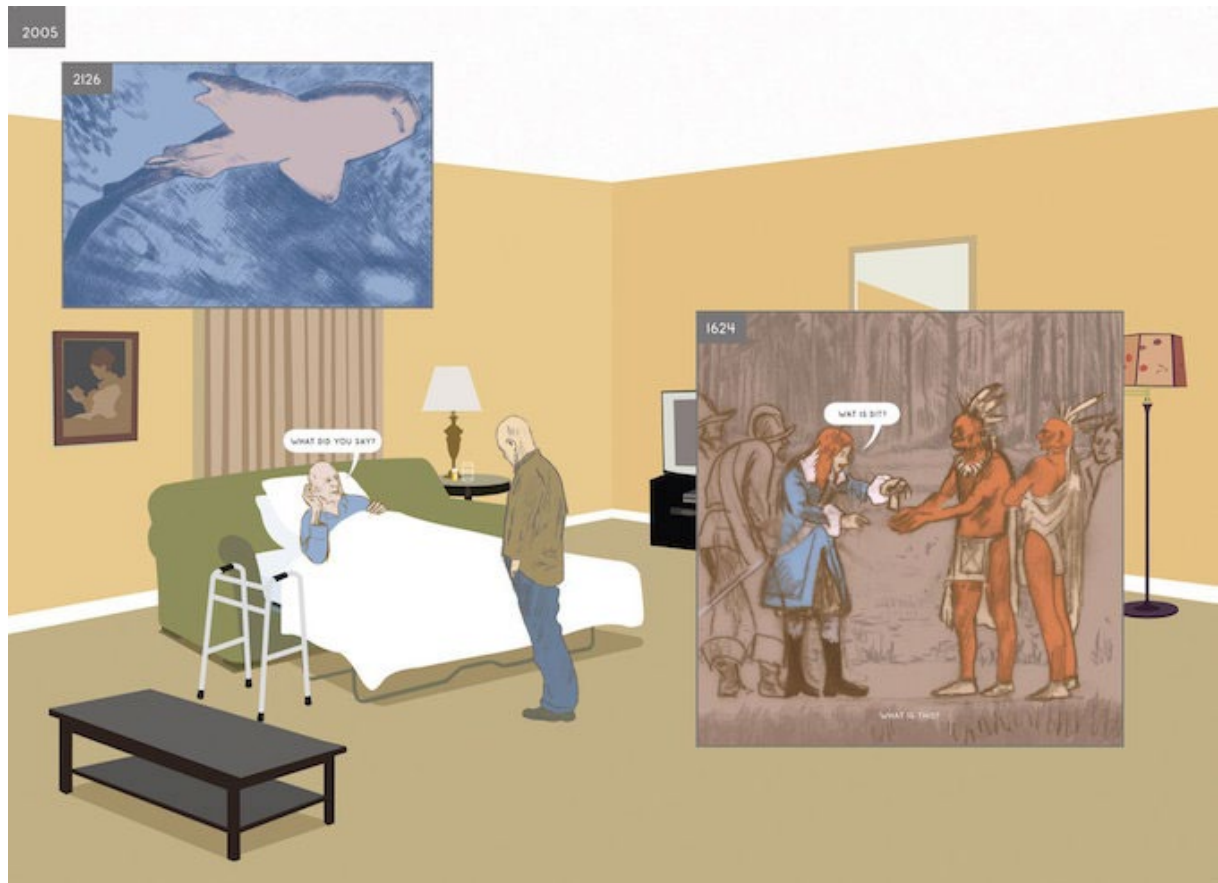


Fonte: Ilha Kaijuu (2020)

Outro quadrinho que se aproveita de uma experiência narrativa não-linear é “Aqui” (2011), de Richard McGuire, que possui uma “versão” beta publicada no segundo volume da “Revista RAW”, de Art Spiegelman, em 1989, e que foi uma das inspirações de Chris Ware na criação de “Building Stories.” (SILVA, 2019). Nas duas versões de “Aqui”, McGuire situa o leitor num ponto fixo do espaço, tornando-o espectador do que acontece nesse lugar durante longos intervalos de tempo, indo da pré-história a um futuro longínquo, de “[...]500.957.406.073 A.C. a 2033 D.C. com cenas cotidianas e banais de todas as pessoas, animais ou fenômenos que passaram por aquele recorte de espaço.” (SILVA, 2019, p.21). O que chama atenção é que o autor cria composições de páginas em que personagens e ações de épocas diferentes se sobrepõem em um mesmo espaço, fragmentando suas histórias. É possível seguir dois caminhos de leitura: seguindo o que o autor propôs, com os tempos misturados, ou

separar os quadros e, através de um remontagem, criar uma ordem de narrativa que seja cronológica.

Figura 31 – Uma página dupla de “Aqui”



Fonte: Vitralizado, 2017

Partindo desses dois quadrinhos, tive a ideia de pensar cada monóculo como uma cena independente, em que não há um começo, um fim ou uma relação prévia entre eles. Desse modo, o leitor seria o responsável por criar a narrativa através de suas escolhas.

Para a criação destas cenas, aproveitei que o professor Héctor Briones²⁸ havia incumbido cada aluno de desenvolver um *workshop* na disciplina de Ateliê III, do PPGARTES/UFC. Quanto mais pessoas criassem cenas, maior seria a possibilidade de não existir uma relação diegética entre elas, assim, seria mais fácil de obter uma narrativas fragmentadas coerentes.

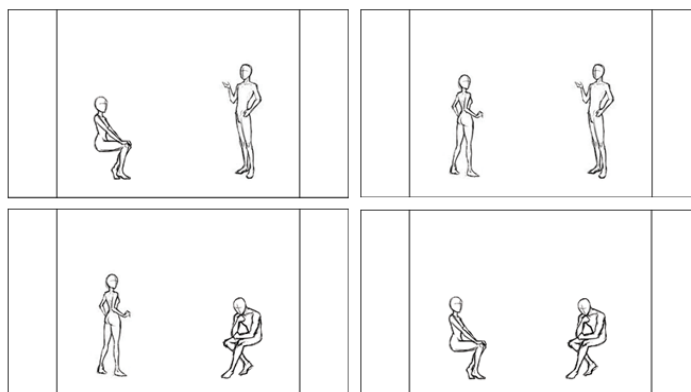
²⁸ Professor adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), do curso de Teatro-Licenciatura, Professor Permanente do PPGARTES/UFC e coordena o Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES do ICA-UFC).

O processo ocorreu do seguinte modo: em casa, preparei várias cartelas para serem colocadas nos monóculos. Cada um media 3cm de comprimento por 2,5cm de altura. Como é possível ver na Figura 32, há cartelas com duas personagens em posições diferentes e cartelas em branco. O *workshop* aconteceu da seguinte forma:

1. Na sala de aula, sentados a uma mesa, pegamos as cartelas com desenhos das duas personagens em posições diferentes e criamos falas para cada uma. Estas falas não deveriam ter relação entre si. Fizemos isso por 10 minutos.
2. Em seguida, fizemos, durante mais 10 minutos, desenhos nas cartelas em branco. Os desenhos não tinham tema previamente definido.
3. Começamos uma troca entre os quadros com falas. Cada um separou suas cartelas com falas em dois blocos. O bloco da direita passou para o colega que está sentado à esquerda, o bloco da esquerda passou para o colega sentado à direita.
4. Depois da troca, deixamos os quadros com falas e os com desenhos num único monte, como mostra a Figura 33. E, um por vez, cada um pegou o quadro que quisesse do monte dos colegas. No fim, sobraram 20 quadros não escolhidos.
5. Os quadros escolhidos pertenciam a cada pessoa e estavam fora desse jogo. Cada qual fazia o que quisesse com eles: criar uma história, jogar fora, amassar, dar a alguém. Nós trabalhamos com os quadros que não haviam sido escolhidos. Voltamos suas faces para baixo, impedindo que fosse possível seu conteúdo, e, um após o outro, selecionamos 10. Esses escolhidos ficaram de fora, utilizamos os 10 que sobraram na mesa.
6. Esses 10 escolhidos aleatoriamente foram colocados dentro dos monóculos. O dispositivo estava pronto e pode ser visto na Figura 34. No fim, pegamos os monóculos e fizemos a leitura em ordens diferentes. Com isso, cada um viu uma sequência diferente, o que produziu em uma narrativa diferente.

Desenvolvi essa metodologia para que a escolha dos quadros a entrarem nos monóculos fosse a mais aleatória possível, de modo que não houvesse possibilidade de os relacionar antes que fizessem parte do dispositivo. Se os participantes escolhessem quais quadros fariam parte dos monóculos, haveria chance de serem escolhidos aqueles que, de algum modo, já apresentavam uma sequencialidade ou relação.

Figura 32 – Modelo dos desenhos já prontos para escrever o texto



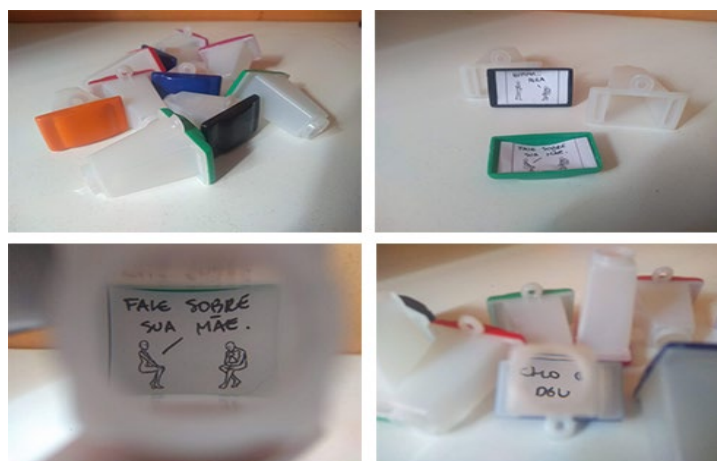
Fonte: O autor, 2019

Figura 33 – Quadros feitos pelos participantes



Fonte: o autor, 2019

Figura 34 – Monóculos Prontos



Fonte: o autor, 2019

A leitura desses monóculos não ficou restrita apenas aos alunos dessa disciplina, algumas outras pessoas próximas a mim também olharam o dispositivo e tiveram suas impressões. Os desenhos foram pensados isoladamente, quando os juntamos, temos a possibilidade de pensar em relações entre eles, criando uma única história.

Nesse experimento com os monóculos, embora eu tenha feito parte do processo de escrita e desenho, não me sinto como autor. Como cabe ao leitor selecionar a ordem de leitura, a quantidade de monóculos e sua interpretação, não vejo uma história criada por mim (nem pelos demais que colaboraram, a nomear: o professor Héctor, Marina Carleial e Leonardo Zíngano – os dois últimos, alunos do PPGARTES). Aqui, leitor é autor. O que muda de um leitor para outro é, além de suas próprias interpretações e pensamentos (os quais eu não tenho acesso), a ordem selecionada. Na condição de autor, posso propor as ferramentas para que uma narrativa seja criada, mas somente o leitor tem o poder de realizá-la. Nesse processo, o leitor pode também ser o autor se assim quiser.

A partir dos monóculos, comecei a pensar nas possibilidades narrativas. Com o mesmo acervo de imagens, é possível criar/propor várias narrativas diferentes, como se fosse um banco de dados – ou um catálogo – onde a criação nasce a partir de novas ordens de leitura.

4.2. Metodologia para criação de quadrinhos autobiográficos

Naquela altura, ainda não tinha clareza de que histórias colocaria no quadrinho que planejava fazer. Já havia definido que o foco seria no meu pai, na minha mãe, em mim, no carnaval e na morte. Mas são muitas histórias e eu não conseguia definir uma narrativa a partir delas. Até que em uma noite, enquanto observava as estrelas no firmamento, consegui reconhecer a tríade que forma as Três Marias. Essa mesma tríade também pode ser conhecida como Cinturão de Órion, uma parte da constelação de Órion²⁹, o caçador. O que diferencia as Três Marias do Cinturão não são elas, as estrelas (Mintaka, Alnilam e Alnitak), mas sim o observador. Não apenas ele, mas especificamente a sua capacidade de dar algum sentido àquele grupo de corpos celestes. As constelações são, a olho nu, agrupamentos de estrelas (que, na verdade, estão a anos-luz umas das outras), cuja disposição, visualizada a partir de nossa posição na Terra, é dada um nome, que na maioria das vezes remete a lendas presentes na

²⁹ “Constelação equatorial limitada ao Sul pela constelação de Lepus (Lebre), a oeste por Eridanus (Eridano) e Taurus (Touro), ao norte por Taurus (Touro) e Gemini (Gêmeos) e a este por Gemini (Gêmeos) e Monoceros (Unicórnio) [...] É fácil localizá-la em virtude das suas estrelas muito brilhantes e de aspecto particular como por exemplo as suas Três Marias ou Cinturão de Órion” (MOURÃO, 1987, pp.633-634).

mitologia grega. Sendo mais objetivo, constelação é uma linha imaginária que vira uma narrativa em potencial.

Acontece coisa parecida nas autobiografias. Cada estrela é uma história, rodeada de vários corpos celestes (que podem ser as personagens, os cenários), que, quando observada juntamente com outras, cria uma narrativa. Eu posso olhar para a Mintaka, Alnilam e Alnitak como se elas fossem as Três Marias, mas também posso enxergar o Cinturão de Órion. O que muda é a forma como eu ordeno e faço a montagem da linha que formaria a constelação, as minhas experiências tanto como leitor, quanto criador, e também as de vida, me deram subsídios para reconhecer novas formações e possibilidades. Do mesmo modo, posso observar histórias da minha vida de um jeito, mas, a depender do ordenamento que lhas dou, elas podem ser transformadas em outra coisa. Na posição de autor, posso enxergar minha vida como um catálogo de histórias, posso pinçar diferentes histórias e criar relações entre elas que antes não vislumbrava. Através do processo de montagem, posso criar narrativas diferentes utilizando as mesmas histórias.

Através dessa experiência, desenvolvi a metodologia para criação do meu quadrinho autobiográfico. O primeiro passo é a definição de um tema que regerá a obra. A partir dele, deve-se olhar para a vida e localizar quais histórias têm relação direta com esse tema, ou que, de algum modo, ajudem a desenvolvê-lo (seja dando mais profundidade às personagens, ou seja contextualizando a narrativa). Em seguida, organizam-se as histórias, criando uma ordem de leitura. Cada ordem forma uma narrativa diferente. Se começar pelo nascimento, por exemplo, tem um resultado diferente de começar pela morte, mesmo que, dentro dessas narrativas, eu tenha os mesmos módulos de histórias.

A ordem é definida de acordo com o discurso que o autor quer fazer sobre o tema escolhido. Seguir esses passos tornou meu processo criativo mais fácil, permitindo criar pequenos núcleos narrativos para depois formar um maior. Aplicando o mesmo método que foi utilizado nos monóculos, eu seleciono alguns momentos e os ponho juntos. Com essa justaposição, consigo traçar uma linha que os unifica em uma narrativa. A base do processo de criação é a montagem.

4.3. Montagem

Montar, dizem Reinaldo e Reis Filho (2019), é o processo de combinação e recombinação, em que se põe os objetos, as partes, os corpos, as peças, etc. em relação. A montagem não é um recurso exclusivo de quando se trabalha com imagens, sejam quadrinhos ou fotogramas. Sendo mais radical, podemos pensar que tudo é montagem. Nosso próprio corpo

é uma associação de órgãos, tecidos e texturas. Indo além, o universo é composto por partículas subatômicas, que formam partículas atômicas, que formam outras partículas microscópicas... Até que se forme algo visível a olho nu, que se junta com outras formas e mais formas. Como Eisenstein (2002) fala, a montagem em todas as outras formas de artes.

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras — e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Por que deveria a combinação de três pedaços de filme, na montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas? [...] Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. (EISENSTEIN, 2002, p.16).

Eisenstein (2002) aponta que, no cinema, o trabalho de articulação entre os planos forma relações de teses e antíteses, produzindo sínteses, tornando o processo de montagem mais elevado no cinema porque, apesar do mesmo processo ocorrer nas demais formas de artes, ela não ocorre em um nível que o observador não enxerga a montagem, mas um todo, da mesma forma que a cor violeta é violeta, e não a combinação entre as cores azul e vermelha. Em uma sequência filmica, os planos são visíveis e o processo acontece diante do espectador. Como comenta Costa (2020):

Eisenstein aplicava as propostas do Construtivismo em relação ao Cinema a partir do conceito de Montagem Dialética. Pela proposta da Montagem Dialética, imagens diferentes contrastantes, quando apresentadas em sequência, assumiriam a função de tese e antítese, e o choque entre as diferentes informações e experiências a qual o observador experimentasse produziria um terceiro significado e experiência que passaria existir como síntese em suas interpretações do fenômeno experimentado. A partir desta síntese, uma nova se formaria do seu choque com as próximas imagens sempre em alternância, que faria com que a Cinema existisse como uma percepção em eterna mudança. (COSTA, 2020, p.149).

Além do cinema, a montagem está presente tanto nas formas de arte quanto na apresentação dessas formas. Uma exposição de telas, por exemplo, pode ser entendida como um trabalho de montagem que um curador faz de um acervo, em que as obras são dispostas em uma determinada organização seguindo uma ideia de como ela pode ser apresentada para o público.

Ao montar uma exposição de acervo, o curador tem à sua disposição os trabalhos de uma instituição. O pensamento ali engendrado se dará a ver a partir da forma como esses trabalhos serão dispostos na galeria, na sala, no espaço disponível para determinada mostra. Dessa maneira, seu argumento constrói narrativas de diferentes naturezas que não partem de um único objeto, mas da sua colocação em relação. (SIMÕES, 2016, p.2335)

Ao pensar em formas de ordenar obras de arte em um espaço, cria-se uma nova relação entre elas, o que pode culminar em uma nova forma de olhar para esses trabalhos, gerando novos conhecimentos a partir dessa montagem. Esse processo foi utilizado por Aby Warburg como forma de estudo das artes no final do século XIX e início do século XX. “Warburg elaborou um modo de produção de saber cujos argumentos são formulados e desenvolvidos pelas próprias imagens quando relacionadas, visando promover a ativação das forças nelas contidas.” (MACIEL, 2018, p.192), que culmina no *Atlas Mnemosyne*, uma reunião de 63 pranchas (de 79 planejadas), com 971 imagens. As imagens eram dispostas através de fotografias fixadas em painéis pretos. Como a Figura 35 mostra, há espaços dentro das pranchas e entre as imagens para que o estudante possa fazer movimentos e, através de uma nova montagem, gerar outros entendimentos e interpretações do conjunto.

Figura 35 – Parte do Atlas Mnemosyne



Fonte: Müller, 2018

Para criar uma nova montagem, era necessário, primeiro, desmontar. A desconstrução dessas imagens dá espaço para a criação de novos paradigmas e gera novas dramaturgias para Didi-Huberman. Imagens antigas podem ganhar novas conexões com o mundo das novas tecnologias e informações sobre elas. A prancha 79 do Atlas Mnemosyne, por exemplo, tem no centro um afresco de Rafael (*A Missa de Bolsena*) e, ao seu redor, pinturas, afrescos e xilografuras renascentistas, além de fotografias e recortes de ilustrações do séculos XIX e XX. Samain (2011) e Camilo (2019) comentam que essa prancha tem como principal tema a eucaristia, combinando fotografias e ilustrações que mostram antissemitismo, propaganda política e as perturbações da ascensão de Hitler e imagens sobre igrejas. Pensando na

participação da Igreja Católica durante a Segunda Guerra Mundial, podemos entender as relações entre Igreja e poder que Warburg quis mostrar com essa montagem.

Para Benjamin (2006), através das imagens, o presente tem o poder de esclarecer o passado, do mesmo modo que o passado pode ser chave para esclarecer o presente. Uma imagem, diz ele, é o momento em que o Outrora se encontra com o Agora num relâmpago e forma uma constelação.

A imagem é o encontro do que sobrevive com a novidade, da permanência com a ruptura, do Outrora com o Agora. O Agora que interrompe o Outrora. As tensões entre passado e presente. A imagem dialética seria uma interpretação crítica do passado efetuada pelo presente. (BENJAMIN, 2006, p.171)

Através do processo de montagem, é possível reconectar presente e passado de uma forma que não foi antes percebida. Analogamente, quando se faz a justaposição de duas histórias distantes no tempo, criamos uma ideia de um “isso que levou a isto”, embora já tenhamos discutido que isso só existe após uma escrita autobiográfica, como fala Bourdieu. Todavia, um autor de autobiografia hábil pode criar essa conexão e, conseqüentemente, criar a ilusão de que existe uma causa e consequência direta.

A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento (DIDI-HUBERMAN, p.6, 2016).

Costa (2020) aponta que as teorias de Eisenstein sobre montagem eram bastante populares no Japão no início do século XX. Um dos motivos era que elementos da cultura japonesa, como o *kabuki* e a escrita com uso de ideogramas, estavam presentes nas teorias dele. As propostas do Construtivismo foram amplamente utilizadas tanto em animações quanto nos mangás japoneses durante a década de 1920.

O Construtivismo foi um movimento artístico nascido na Rússia por volta de 1915 e que tinha como proposta formal uma arte que se aproximava de técnicas e materiais industriais, das novas tecnologias e novas linguagens e formas de expressão e que entendia a arte como uma construção ou montagem a partir de elementos da vida real cotidiana e do uso de elementos visuais e estruturais básicos, como formas geométricas e cores primárias (COSTA, 2020, p.143).

A construção visual das personagens seguia a montagem geométrica, uma forma de arte que era possível de ser compreendida por qualquer um, do mesmo modo que também era possível de ser produzida por qualquer um (COSTA, 2020).

Na narrativa, o processo de montagem era principalmente aplicado nas cenas de ação. Nas cenas de perseguição de veículos do mangá “Norakuro”, de Suihō Tagawa, publicado entre 1931 - 1981, pela editora Kodansha, as personagens conversavam enquanto saltavam de precipícios ou pulavam de um veículo para outro. O ritmo frenético das páginas de Tagawa era criado através da forma que a página era montada. Ou seja, a ordem dos quadros, os enquadramentos e a quantidade de quadros criava a narrativa.

Gérard Genette (2017) propõe no capítulo “Discurso da Narrativa”, de “Figuras III”, um método para se analisar narrativas. O objeto de seu estudo é o livro “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust. Genette fundamenta-se a partir de cinco características de uma narrativa: ordem, duração, frequência, modo e voz. Quando falamos em ordem na narrativa, estamos nos referindo ao confronto entre a ordem temporal dos acontecimentos e a ordem em que esses acontecimentos estão dispostos na narrativa. Genette fala das anacronias narrativas, quando a ordem dos acontecimentos é diferente da ordem apresentada. Essas anacronias narrativas “postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (GENNETE, 2017, p.94).

Nos Quadrinhos em Monóculos, não temos um ponto inicial para a história, uma vez que ela é criada na hora em que o leitor interage com as peças. Na primeira leitura, criar a história é criar a narrativa. Uma segunda leitura, entretanto, pode considerar que a ordem estabelecida na primeira é o grau zero, desse modo, a mudança na ordem dos acontecimentos cria uma outra narrativa, mas a história permanece a mesma. E, assim, a partir dos 10 monóculos, podem ser criadas 3.628.800 narrativas diferentes (10 fatorial, considerando que não haja repetição de monóculos).

Cada monóculo é um módulo, que pode ser reaproveitado futuramente. Tal artifício é utilizado em animações que, por conta de sua migração do cinema para a televisão, exigiu maior velocidade na produção, criando novas estratégias para que os prazos fossem cumpridos.

A estratégia que interessa aqui, de forma central, é a que subverte a ordem das etapas tradicionais, fazendo com que a filmagem dos planos que vão dar origem às mais diferentes cenas de um filme se dê antes da criação do seu próprio roteiro. Nesse método, é criado o que os estúdios costumam chamar de “bibliotecas”, que consistem de uma série de pequenos trechos animados de diversos gestos dos personagens que serão usados depois, durante a produção. Assim, ações básicas como caminhar, correr, mover a cabeça em diversas direções, piscar e até falar (entre tantas outras possibilidades) não esperam pelo roteiro para serem criadas. Essas bibliotecas, portanto, criam uma espécie de banco de dados que pode ser acessado a qualquer momento para agilizar a produção. (BOZZETTI, p.11, 2019)

Em sua pesquisa, Bozzetti (2019) comenta sobre o desenho animado do He-Man e apresenta algumas imagens reutilizadas, em que o desenho do He-Man é o mesmo, mas o

cenário é diferente. Para Bozzetti (2019), as reutilizações geram novas possibilidades narrativas. Nesse mesmo exemplo, o primeiro He-Man é o príncipe Adam transformado, enquanto o segundo é um robô criado pela personagem Mentor. É exatamente a mesma imagem da biblioteca, é o mesmo dado, mas em um contexto diferente, ela torna-se uma outra coisa.

Desde o início da década de 1990, segundo Cameron (2008), o cinema popular sofreu uma virada e passou a apresentar filmes que possuem uma complexidade narrativa, que assumem a forma da estética de banco de dados. Esses filmes, que Cameron chama de “narrativas modulares”, se dividem em segmentos menores cuja articulação de tempo é manipulada, tirada da ordem cronológica dos eventos e “colocam em primeiro plano a relação entre a temporalidade da história e a ordem em que é contada” (CAMERON, 2008, p.1).

Pulp Fiction (1994), escrito e dirigido por Quentin Tarantino, é dividido em três histórias, que se cruzam em termos de personagens, tempo e espaço, cuja ordem dos eventos não é cronológica. O filme pode ser colocado em ordem cronológica, alterando o destino das personagens. Na ordem proposta pelo filme, por exemplo, Vincent Vega (interpretado por John Travolta), está vivo e com destino em aberto. Ao se colocar em ordem cronológica, ele morreria na metade.

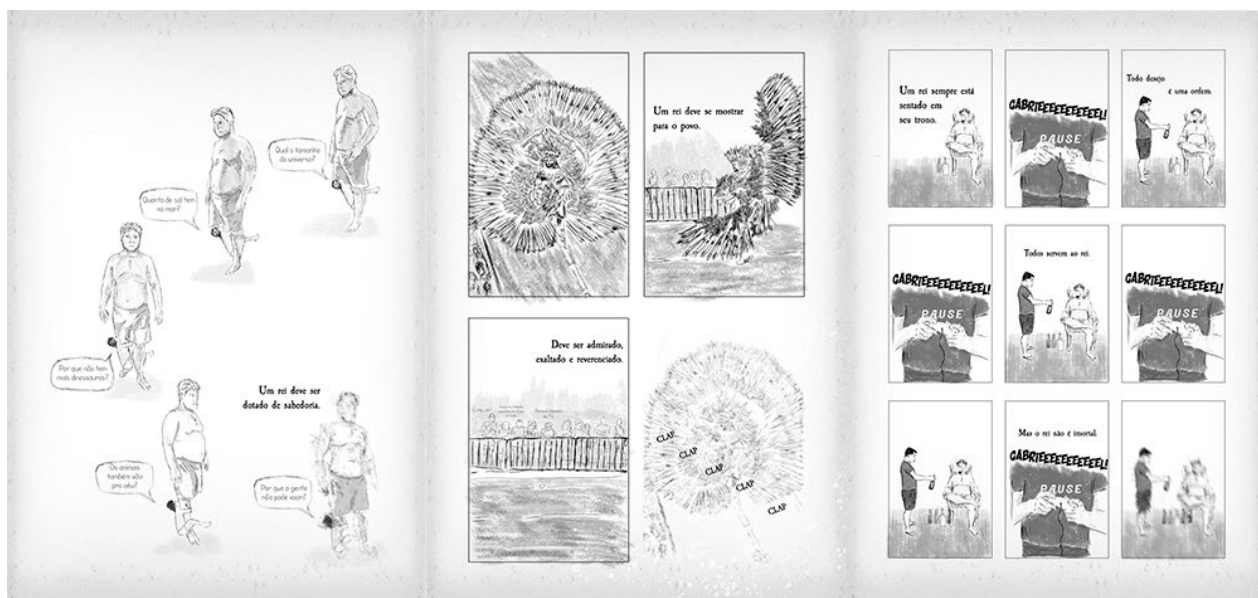
Na saga *Star Wars*, foram lançados, até o ano de 2020, 9 filmes principais – chamados de Episódios – e outros dois. A ordem de lançamento dos filmes é diferente da ordem cronológica. Nas décadas de 1970 e 1980, foram lançados os Episódios IV, V e VI, que narram a jornada de Luke Skywalker contra Darth Vader. Entre 1999 e 2008, foram lançados os Episódios I, II e III, que narram a transformação de Anakin Skywalker em Darth Vader, e entre 2015 e 2019 foram lançados os Episódios VII, VIII e IX, que narram a história dos descendentes dos Skywalker. Ao assistir os filmes em ordem cronológica, a revelação de que Darth Vader é o pai de Luke Skywalker, uma grande virada na narrativa pois transforma a saga entre um duelo entre pai e filho, é perdida pois ao chegar na saga de Luke, já é sabido que seu pai é o vilão da história.

Esses dois exemplos cinematográficos podem funcionar como banco de dados, já que temos narrativas segmentadas que são juntadas para criar uma narrativa maior. Esse tipo de estética torna-se mais sugestiva para que outras pessoas, além dos realizadores da obra, tenham possibilidades de criar outras narrativas ao alterar a ordem dos módulos. (CAMERON, 2008).

4.4. Do prólogo à versão final: a montagem como método para criação de um quadrinho autobiográfico

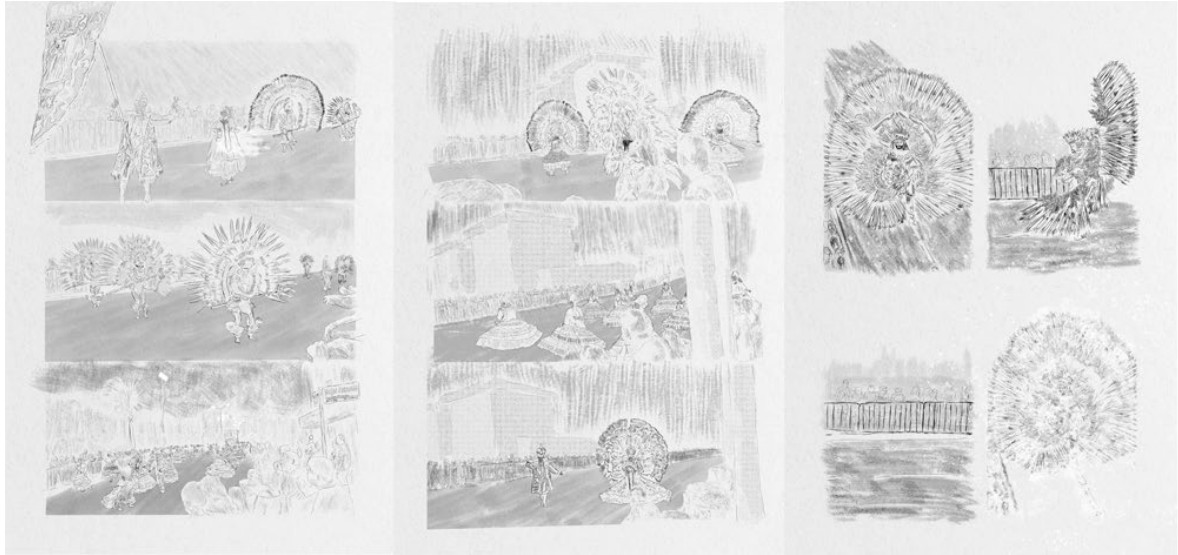
Em uma primeira tentativa de criar uma narrativa, fiz 6 páginas com momentos distintos da minha vida, do meu pai e sobre o carnaval. Essas páginas funcionariam como prólogo de uma narrativa maior. Essa narrativa maior foi dividida em quatro partes, cada uma com cinco páginas (embora sejam lidas como uma coisa só): a minha infância, os custos do carnaval, o desfile do maracatu e a morte do meu pai. Dei ao quadrinho o título de “Todo carnaval tem seu fim.” Enquanto seleciona as histórias que iriam compor essa narrativa, decidi não mais usar o prólogo e reaproveitar parte dele nessa narrativa maior. Através de um novo ordenamento, essas páginas agora teriam um novo sentido. Nos exemplos das Figuras 36 e 37, a página central da sequência de páginas mostrada na primeira é reaproveitada em uma nova sequência, mostrada na segunda.

Figura 36 – A página entre outras



Fonte: o autor, 2020

Figura 37 – A mesma página justaposta a outras



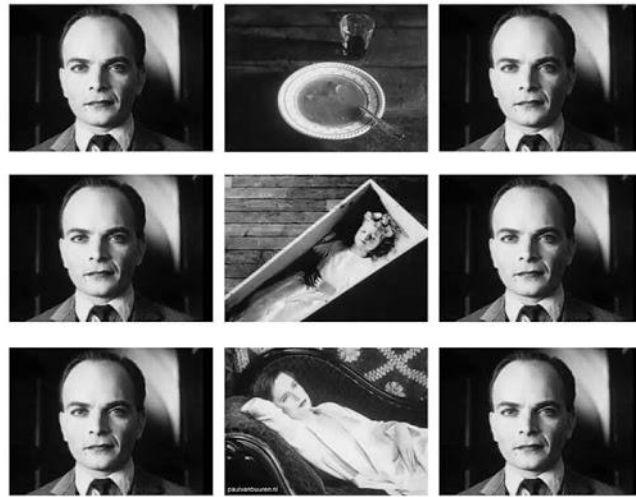
Fonte: o autor, 2021

Antes, a página da Figura 36 apenas ilustrava que meu pai era um carnavalesco. Agora, apesar de continuar mostrando que ele era um carnavalesco, serve para compor o desfile do maracatu. A mesma imagem, quando justaposta com outras diferentes, assume um outro tom: é como se eu estivesse aplicando um efeito Kuleshov.

O Efeito Kuleshov foi inicialmente descrito a partir de um experimento no qual um filme era apresentado a uma audiência. Nesse filme, um close do rosto do ator russo Ivan Mozzhukhin, apresentando uma expressão facial considerada neutra, era justaposto a três fotogramas diferentes, contendo, respectivamente, um prato de sopa, um cadáver feminino dentro de um caixão e uma criança brincando com uma boneca. Assim, o experimento compreenderia a visualização de três cenas pela audiência, com cada uma envolvendo três planos: (1) close – prato de sopa – close; (2) close – cadáver – close; (3) close – criança – close.⁶ Em cada uma das cenas, o primeiro e o terceiro planos exibidos são iguais (closes). Contudo, de acordo com relatos históricos sobre o experimento, a audiência teria descrito o terceiro plano como diferente do primeiro, ou atribuído características “emocionais” para o terceiro, exclusivamente devido à influência do segundo plano (sopa, cadáver ou criança) (BIASSIO e DITTRICH, 2018, pp.189-190).

Se agora, já com o quadrinho pronto, eu mudasse o ordenamento das páginas, isto é, fizesse uma nova montagem, o discurso potencialmente seria outro, já que uma nova ordem causaria outros efeitos por conta da associação entre as páginas e as cenas dessas páginas.

Figura 38 – Efeito Kuleshov

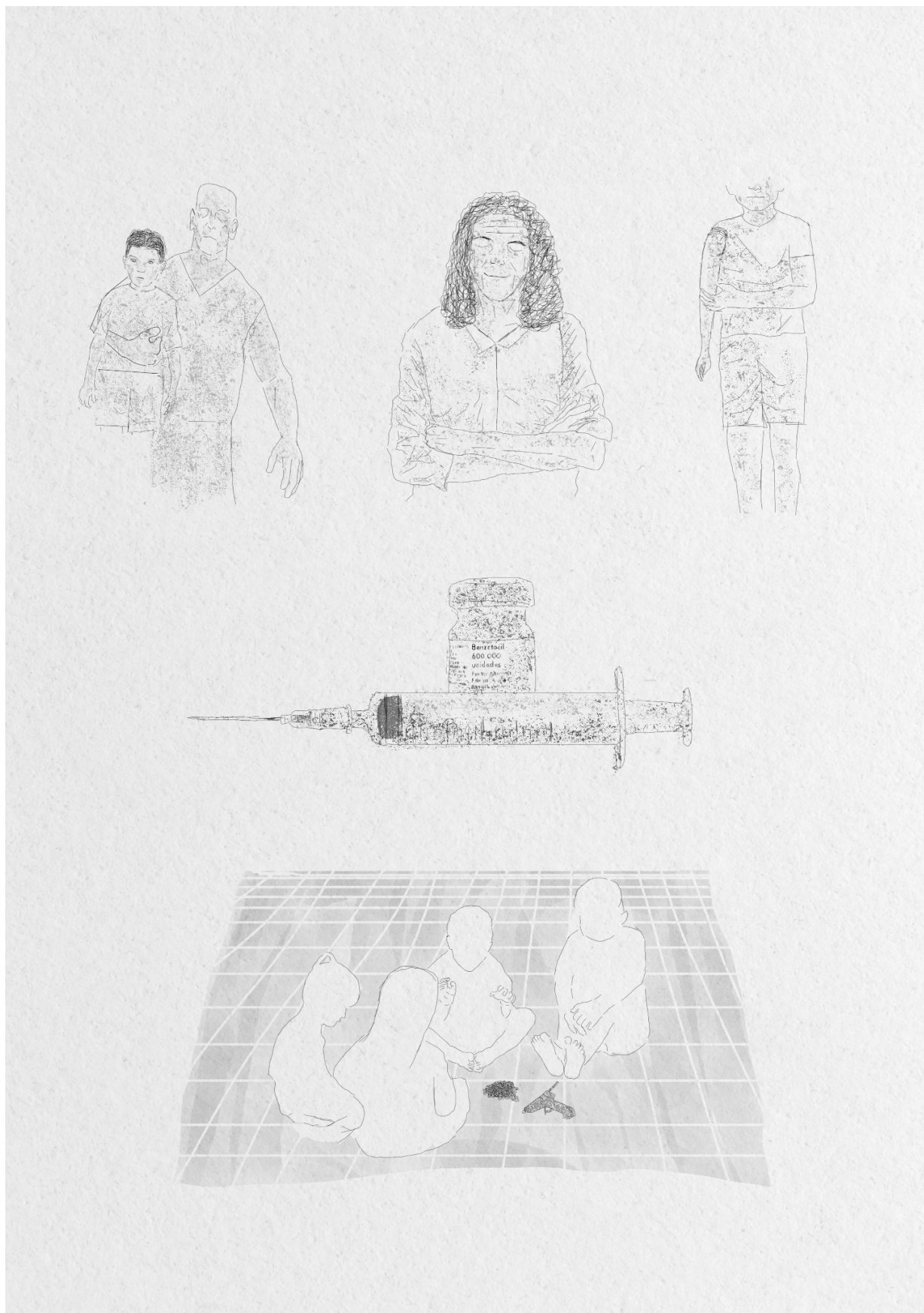


Fonte: Biassio e Dittrich, 2018

Eu não estava satisfeito com a primeira versão de “Todo carnaval tem seu fim” porque desenvolvi algumas histórias, como a vez que fui para um hospital e tentei fugir para não levar injeção, que me distanciaram e não agregaram ao tema que eu havia proposto para essa narrativa: meu pai ser um carnavalesco de destaque e eu não o reconhecer enquanto artista.

Assim, fiz uma edição nas páginas que havia feito, como se elas fossem um banco de dados e eu só precisasse reorganizar para atingir meu objetivo. Cortei as cenas que não dialogavam diretamente com carnaval, distribuí os quadros pelas páginas e cheguei em uma nova versão que segue o método que desenvolvi a partir dos monóculos, entendendo cada quadro como um módulo. Nas Figuras 39 e 40, um mesmo quadro foi reorganizado e ganhou um outro sentido na narrativa. Na primeira versão, era o fim da minha história de fuga do hospital. Na segunda, ele mostra como meus primos e eu ajudávamos na construção da fantasia. As duas versões e o prólogo podem ser conferidos nos apêndices A, B e C.

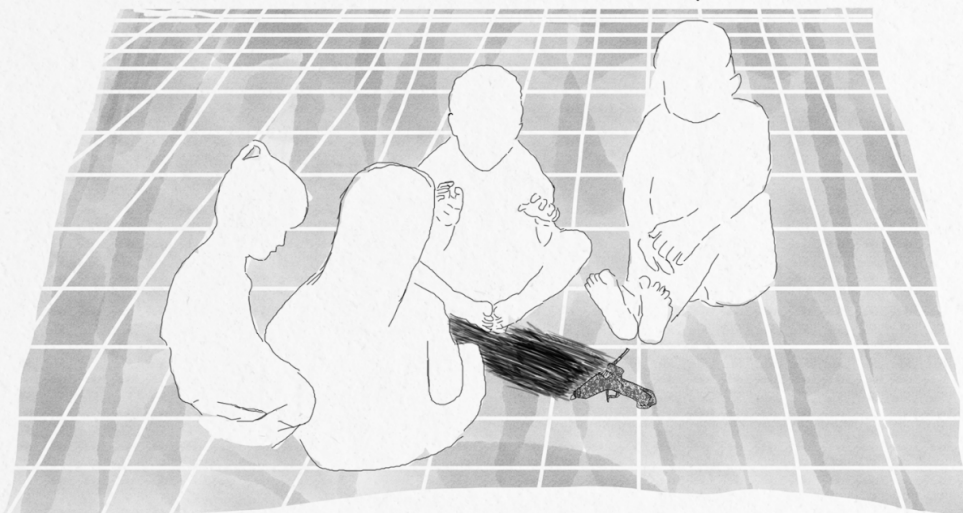
Figura 39 – O quadro 5 na primeira versão



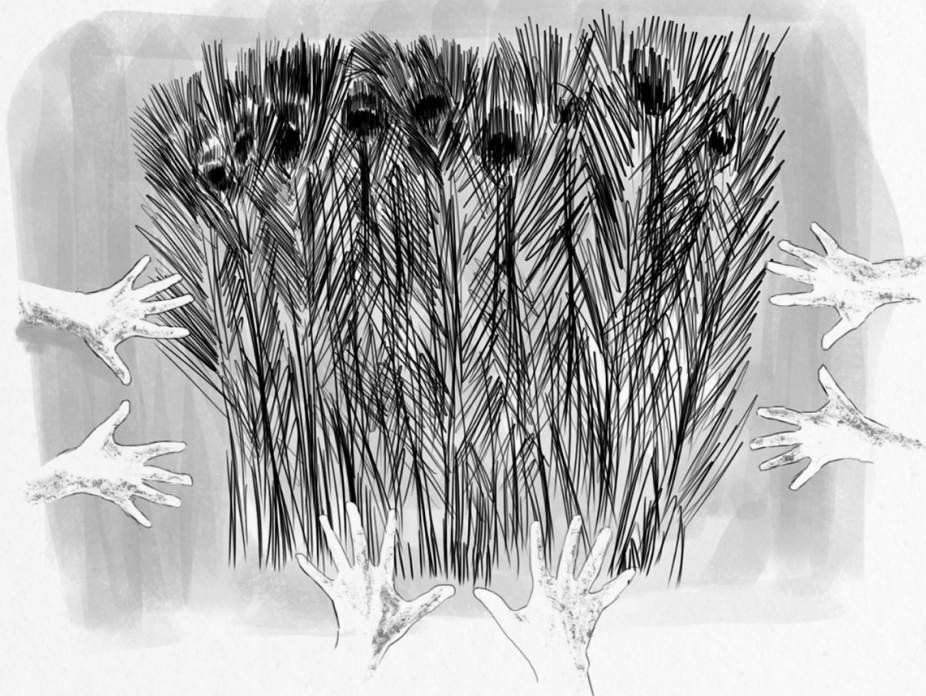
Fonte: o autor, 2021

Figura 40 - O mesmo quadro na nova versão

Só via a maior parte dos meus primos nas férias,
quando eles saíam do interior e vinham pra Fortaleza.



Quando chegava dezembro, nós queríamos jogar bola,
brincar de esconde-esconde, video-game e etc., mas nos
davam outra brincadeira: começar os preparativos do
carnaval.



4.5. Lá e de volta outra vez

Eu, novamente, estava insatisfeito com a última versão de “Todo carnaval tem seu fim”. Após receber retorno dos meus orientadores, essa insatisfação ficou ainda maior. O texto era um tanto redundante com as imagens, a diagramação ficou aquém daquilo que eu poderia ter feito. Outra razão que me levou a refazer esse quadrinho, foi eu ainda gostar mais do “Prólogo”. Considero que a ideia dele é boa pois o texto fala de algo mais abstrato, enquanto as imagens são de momentos que não estavam conectados diretamente e o final tem um grande impacto. Era isso que eu queria para a nova versão.

Para chegar lá, voltei para o início. Fiz uma impressão simples de todas as páginas que havia desenvolvido até o momento e usei uma tesoura para recortar os quadros e criar novas ordens. Com páginas e quadros recortados de um lado e quadros e páginas descartados de outro, criei uma nova narrativa, que mescla elementos do “Prólogo” e da última versão. O texto é quase o mesmo do “Prólogo”, mas com algumas modificações para se encaixar em mais páginas.

Figura 41 – Processo de montagem da última versão

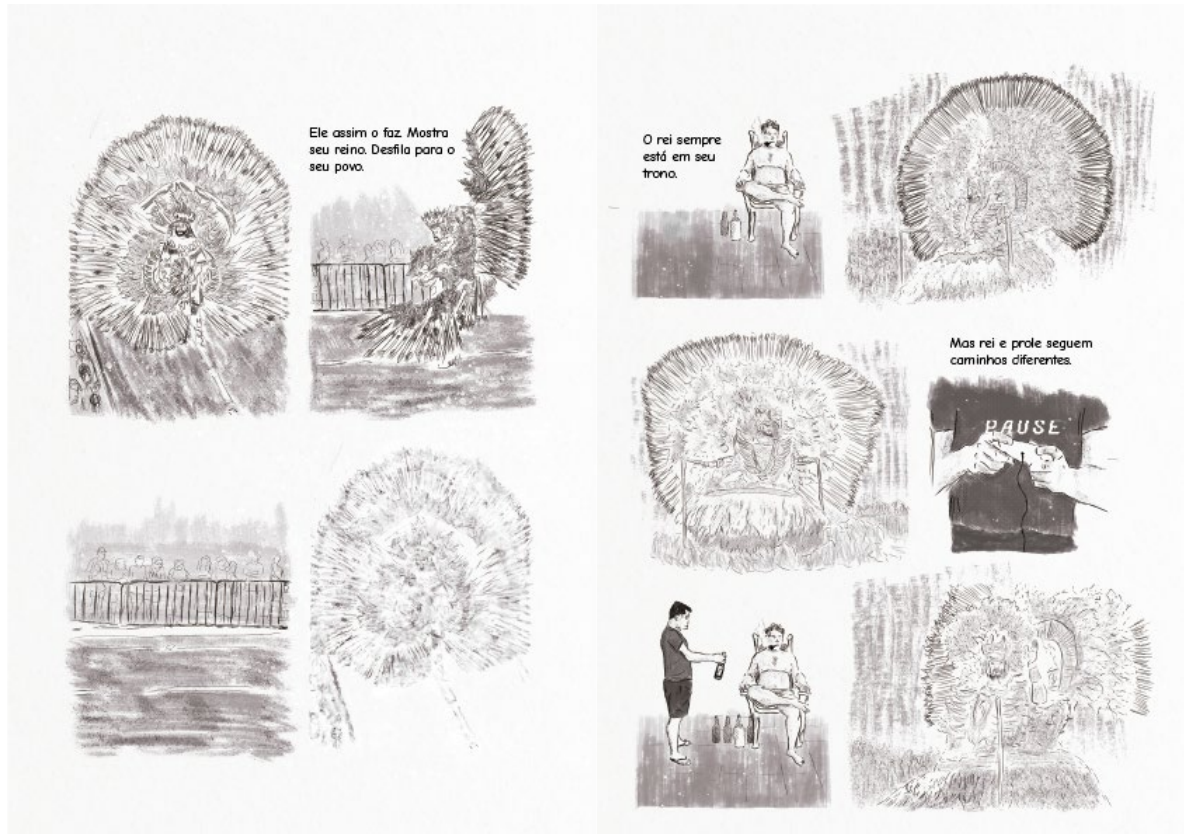


Fonte: o autor, 2022

Talvez eu fique insatisfeito com essa última versão, mas eu preciso concluir esta dissertação. Mas se não precisasse, se não houvesse nenhum prazo, eu poderia refazer o quadrinho em busca de uma nova narrativa, uma nova tentativa de contar essa história. Não há conclusão para autobiografia, como diz Bruner:

Nenhuma autobiografia é concluída, apenas encerrada. Nenhum autobiógrafo está livre de questões sobre de que *self* se trata sua autobiografia, composta de que perspectiva, para quem. O que realmente escrevemos é apenas uma versão, uma maneira de alcançar coerência. A autobiografia transforma até mesmo um escritor experiente em um Doppelgänger - e transforma seus leitores em detetives. Como pode qualquer versão de uma autobiografia encontrar um equilíbrio entre o que uma pessoa realmente era e o que poderia ter sido³⁰ (BRUNER, 2003, p.232).

Figura 42 – Páginas da última versão feita de “Todo carnaval tem seu fim”



Fonte: o autor, 2022

Eu era uma pessoa quando comecei esse quadrinho, o mundo era outro. Eu era *freelancer*, depois consegui uma bolsa, que me deu mais segurança e foco. Quando a bolsa acabou e a pesquisa não, fui outra pessoa, com outras preocupações. O mundo entrou na pandemia, ameaçou sair e ainda continua nela enquanto escrevo. Tudo isso influencia no quanto eu quero me expor nessa narrativa autobiográfica. Eu tenho algo a contar, talvez finalmente dar fim ao luto da morte do meu pai, mas também tenho algo a guardar. No futuro, talvez eu faça

³⁰ *Most people never get around to composing a full-scale autobiography. Self-telling, rather, is mostly provoked by episodes related to some longer term concern. Although linked to or provoked by particular happenings, it ordinarily presupposes those longer term, larger scale concerns—much as history writing where the annales record of particular events is already somehow determined or shaped by a more encompassing chronicle, which itself bears.*

uma versão e fale mais sobre alcoolismo, seja mais visceral. Mas, no momento, já tenho preocupações suficientes para lidar, seja no emprego, seja ainda estar em meio a uma pandemia, seja terminar este texto.

Ao contrário de atos mais privados de lembrança, no entanto, a autobiografia também é um ato deliberado e autoconsciente de comunicação, por meio do qual os eventos de uma vida são tornados públicos para serem compartilhados com outras pessoas. O propósito comunicativo da escrita da vida impacta a maneira como os autobiógrafos tratam de suas memórias em primeiro lugar, bem como afetam como eles selecionam, interpretam e combinam suas memórias em histórias³¹ (EL REFAIE, 2012, p.100).

A forma como combinei minhas memórias nesse quadrinho expressam uma forma de comunicação. No futuro, posso tornar outras coisas que ainda mantenho mais privadas em públicas, basta uma mudança de quadros, escrever um novo texto nessa mesma narrativa gráfica. A beleza da narrativa dos quadrinhos está nessa montagem exposta, em que passado, presente e futuro coexistem aos olhos do leitor.

Em uma página de HQ, há uma co-ocorrência de quadros. A essa página com quadros, Groensteen dá o nome de multirrequadro³² – considerando que as margens da própria página seriam o requadro. Esse tipo de layout permite a visualização de todos ao mesmo tempo, assim como dos intervalos entre cada um. Somos levados a crer, seja pelo ensino de leitura ou por conhecimento de mundo, que a narração acontece por conta da sequencialidade entre os quadros.

O encadeamento de quadros não é determinado por uma inferência lógica, por uma ordem causal-dedutiva, Entende-se daí que, entre duas imagens, a transformação não garante automaticamente uma relação de ordem-narrativa, Na verdade, uma vez que as imagens apresentam entre elas uma relação de transformação, elas constituem, no mínimo, uma série mas não necessariamente uma sequência narrativa. (GROENSTEEN, 2015, p. 112-113)

Consideramos quadros justapostos como sequência por uma questão prática. Mas vamos imaginar uma coisa: pense em dois quadros sem texto verbal, um ao lado do outro. No México, um leitor os leria da esquerda para a direita. No Japão, da direita para a esquerda. São duas formas de leitura diferentes, nesse caso, quem vem depois? Quem está certo? Apenas os quadros ali não dão uma resposta.

³¹ *Unlike more private acts of remembering, however, autobiography is also a deliberate and self-conscious act of communication, whereby the events of a life are made public in order to be shared with others. The communicative purpose of life writing impacts the manner autobiographers attend to their memories in the first place, as well as affecting how they select, interpret, and combine their memories into stories. The resulting accounts of a person's life are then actively recreated, and sometimes challenged and contested, in the minds of individual readers.*

³² Na linguagem dos quadrinhos, requadro é o nome dado à linha que contorna os quadros (quando há).

Groensteen, então, aponta para Deleuze, para trazer um pouco mais de luz a essa questão. Segundo o autor, o que teríamos nessa justaposição não seria uma enunciação e nem um enunciado, mas sim um enunciável. O que temos é o objeto, a coisa. É através da linguagem que se fazem os enunciados e a enunciação. Antes do contato, a coisa tem potência de vir a ser algo. Nos Monóculos em Quadrinhos, colocamos imagens que não possuem relação com as outras e que não foram pensadas como sequências ou pertencentes a um mesmo grupo. É o olhar de alguém que faz uso dos monóculos que tira essas imagens da condição de enunciáveis para de enunciado. A imagem, além de um enunciável, é também um descritível e um interpretável: “o sentido que o leitor ou espectador constrói, a leitura que ele efetua da imagem, tem por condições uma descrição seletiva e uma interpretação pessoal.” (GROENSTEEN, 2015, p.114)

Groensteen analisa uma página sem diálogos de “*Alack Sinner: Reencontres*”, de José Muñoz e Carlos Sampayo. Os dois primeiros quadros mostram um jornal colado na janela e a personagem Alack despertando. Para Groensteen, esses dois quadros bastam para transmitir o conteúdo narrativo que é visível para essa sequência. As imagens que vêm a seguir não possuem um prolongamento dessa sequência, elas mostram Alack acendendo um cigarro, depois ele passa mal e mostram enquadramentos cada vez mais fechados na manchete do jornal (*JOHN LENNON KILLED*). Nenhum quadro mostra, ao mesmo tempo, Alack e o jornal.

Com a justaposição das imagens, Groensteen deduz uma proposição narrativa, que admite requerer uma grande dose de interpretação. Ele constrói esse sentido da narrativa a partir daquilo que lhe parece mais provável. Algumas imagens que lhe dizem algo podem ser traduzidas em enunciados linguísticos (como o quarto quadro que pode ser traduzido na frase “Alack acende um cigarro”). O quadro anterior poderia ser traduzido em “Alack estende o braço para pegar um cigarro e um isqueiro”. Mas isso só é possível retroativamente, após ver a ação do quadro seguinte. É a partir da confrontação das imagens que nasce a narração.

A sequência é finalizada no primeiro quadro da página seguinte, quando Alack se inclina sobre um bidê, em uma posição que sugere que está vomitando. A partir desse quadro, Groensteen traduz a sequência no seguinte enunciado: “A notícia do assassinato de John Lennon afeta Alack ao ponto de fazê-lo passar mal.” (GROENSTEEN, 2015, p.117). Os quadros que aproximam o enquadramento na manchete do jornal são, de acordo com Groensteen, “[...]traduções gráficas dos efeitos que a notícia tem em Alack. O que eles exprimem se passa completamente dentro da cabeça (e do estômago) de Alack Sinner.” (GROENSTEEN, 2015, p.117).

A narrativa, então, vem não apenas de uma imagem, nem de duas ou mais, vem quando nós fazemos essas imagens trabalharem juntas. A imagem anterior, por ela mesma, talvez não fale de tudo que se quer falar, mas com a posterior, ganha o seu sentido. Não começa em uma imagem e termina na outra, é nesse movimento entre as imagens que a narrativa aparece. E aqui, aparece o leitor que não apenas lê a imagem como se ela fosse neutra, ele precisa participar ativamente nesse processo. Nesta última versão de “Todo carnaval tem seu fim”, o que eu pretendo é narrar sem contar. É deixar que o leitor faça suas inferências e pense por si só o que aconteceu entre mim e meu pai. Diferente das outras versões, eu não vou falar que meu pai era alcoólatra, que faleceu em decorrência de um pequeno corte no dedão do pé direito. O leitor deve descobrir isso a partir das sequências de quadros e páginas. Do mesmo modo, é livre para ter qualquer outra interpretação. Esta última versão pode ser lida no apêndice D.

O quadrinho que desenvolvi agora é uma gota dentro de um oceano de publicações independentes e com pés na realidade e na vida dos autores. Um movimento que cresce desde a década de 1960, como forma de se opôr aos gêneros dominantes da indústria de quadrinhos norte-americana.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar em uma versão final desse quadrinho foi uma longa jornada de tentativas, erros e frustrações. Havia algo em mim que precisava ser posto para fora, uma história que precisava ser contada para os outros. Diferente de autobiografias famosas, não era um grande acontecimento, uma revelação que mudaria minha vida ou uma história inspiradora. Eu simplesmente queria falar que meu pai morreu.

Na primeira e segunda versão (apêndice B – que nunca chegou a ter um texto verbal finalizado e apêndice C) procurei momentos da minha infância que pudessem definir a relação que eu tinha com carnaval e família. Nessas narrativas, minha ideia era apresentar o que eu vivi, contar qual seria a base da minha identidade para então mostrar ao leitor um momento de ruptura na adolescência, quando eu me afastei de tudo que havia me formado. Ao fim, o quadro final é praticamente igual ao inicial, mostrando que a morte do meu pai não havia sido o fim da nossa relação, mas que esse final teria acontecido anos antes.

Eu ainda não estava satisfeito. Perguntava-me se não estava forçando uma barra, se esse realmente teria sido o fim. Essa narrativa correspondia à realidade ou eu apenas a encontrei e estaria dizendo ao mundo que foi assim? Refletindo agora, teria sido injusto com meu pai e minha mãe porque esse não foi o fim. O narrador dessa história, apesar de se apoiar em eventos reais, ludibriaria o leitor ao manipular os acontecimentos para justificar a ruptura que eu tive na adolescência com o carnaval e meu pai.

Então, cheguei a uma outra versão. Essa muito mais silenciosa, sem contar quase nada. Criei um narrador mais próximo do que eu sou: reservado, tímido. O texto verbal não é informativo, nem descritivo, ele não explica diretamente e literalmente os eventos. Não conta que meu pai era alcoólico ou qualquer outra coisa. Nesta última versão, apenas mostro eu e meu pai, o nosso início e o seu fim. Não existe uma tentativa de falar ao leitor que uma coisa aconteceu por algum motivo: ela simplesmente aconteceu.

Na tentativa de construir uma narrativa definitiva, houve sempre uma busca por tentar entender quem eu era, qual a relação que eu tinha com meu pai, minha família e o carnaval. No início, achei que eu havia conseguido encontrar uma identidade para essa nossa história e depois quadrinizava, mas percebi que é o contrário. Foi só depois de colocar tudo no papel e observar como alguém de fora é que foi possível me entender e ressignificar a relação com meu pai.

As personagens que aparecem em “Todo carnaval tem seu fim” não são as pessoas reais. Elas foram criadas a partir de fotografias e minhas lembranças. A sua concepção se deu por outras imagens, nunca diretamente pelas pessoas que elas referenciam, e essas imagens, como fala Mitchell (2016), janelas transparentes para o mundo, livres de interpretações e intervenções

sobre elas, mas devem ser entendidas como um tipo de signo, que “[...] apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, mas que esconde um mecanismo de representação opaco, distorcedor e arbitrário, um processo de mistificação ideológica.” (MITCHELL, 2016, p.30). A imagem da Figura 43, por exemplo, não é apenas uma representação do meu pai, mas uma interpretação que eu tenho sobre ele, criada a partir do modo como eu me lembro (imagem mental) e de uma fotografia (imagem visual). E mesmo um contato com uma imagem real ainda é mediado por filtros, sejam eles físicos, como os sentidos, ou abstratos, como os psicológicos. Por isso há tantas autobiografias cujo os estilos de representação de si são mais estilizados do que realistas: o modo como o quadrinista enxerga sua imagem real é influenciado pela conjuntura de diversos fatores, que vão dos seus sentimentos à seus estilos de desenho.

Figura 43 – Quadro de “Todo carnaval tem seu fim”



Fonte: o autor, 2022

Bakhtin (2011) também fala de uma diferença primordial entre autor e personagem. Para o primeiro, diversos acontecimentos não têm importância. Já para a personagem, tudo importa. Devem ter acontecido outras situações desagradáveis na vida de Tomine, mas as escolhidas para compor “A solidão de um quadrinho sem fim” são as únicas que formam a personagem Tomine. A personagem autobiográfica é uma construção narrativa que, em termos de criação, somente se diferencia de uma personagem ficcional por ser baseada na vida do próprio autor e ser reconhecida como uma representação dele, ou seja, as personagens factuais são construídas dentro de uma diegese, enquanto o autor é formado por toda a sua vida, mas é interessante

pensar que, ao analisar as proporções de alcance dos quadrinhos autobiográficos, mais gente conhece as personagens Marjane Satrapi, Alison Bechdel, Frederik Peeters, Adrian Tomine, Michel Rabagliati do que pessoas às conhecem na vida real. De certo modo, há uma inversão na relação entre criador e criatura: tanto esses quadrinistas criam suas versões autobiográficas, quanto eles são conhecidos mais por elas do que por si mesmas. Do mesmo modo, diferentes montagens de uma mesma história tem potencial para criar diferentes narrativas, criando signos e uma nova mitologia sobre o autor, permitindo que ele enxergue novos pontos de vista sobre sua vida.

Em um nível pessoal, a proposta deste trabalho foi fazer uma homenagem ao trabalho artístico do meu pai, o qual nunca havia sido reconhecido em vida por mim. No início, imaginava que desenvolveria um quadrinho mais focado sobre quem era meu pai e em seu trabalho artístico no carnaval de Fortaleza. O primeiro passo para sua realização veio de, desconstruir a ideia que eu mesmo tinha sobre ele. Eu acreditava que nunca havia gostado e nem me importado com o carnaval, porém, ao fazer algumas páginas tentando expressar meus sentimentos, percebi que havia extrapolado minha “rebeldia adolescente” para a minha infância. Ao me desenhar confrontando um pavão, enforcando e depois sendo enforcado por ele, me dei conta que aquele sentimento não era tão verdadeiro. Havia uma raiva para com meu pai, talvez por conta do nosso distanciamento que aconteceu durante minha adolescência, mas ela se dissipou com essas duas páginas, que depois não utilizei no quadrinho “Todo carnaval tem seu fim”. Essa pesquisa me possibilitou entender memórias e traumas, algo que eu não esperava.

A discussão sobre montagem apareceu de modo não planejado e se estendeu para além do próprio conteúdo desta dissertação, chegando em sua forma. Precisei pensar bastante sobre a disposição dos capítulos porque os processos ocorreram de forma paralela: enquanto pesquisava sobre definições de autobiografia, desenvolvia os monólogos. Optei por esta montagem para que o leitor possa seguir um caminho em que primeiro vemos o que foi criado nesta pesquisa, depois se discute sobre o que é e o que pode ser uma autobiografia, passando pelo processo de como criar uma e encerrando numa discussão sobre a relação entre autor x narrador x personagem. Essa disposição também foi pensada a partir da experiência que tive nas Oficinas Avançadas de Quadrinhos, proposta de minicursos da Oficina de Quadrinhos – UFC voltada para ex-alunos ou quadrinistas com experiência, em que primeiro se discutia o tema para só depois partir para a prática. Os próximos passos para esse texto, além da publicação de artigos em periódicos acadêmicos, é sua transformação para livro, voltado para quadrinistas que pretendem criar narrativas autobiográficas.

A metodologia utilizada na pesquisa seguiu as diretrizes da linha de pesquisa “Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas”, do PPGARTES-UFC, em que a criação artística é produção de conhecimento, o processo de criação é um disparador para a busca de embasamento teórico e outros trabalhos artísticos, que geram outras criações que produzem conhecimento e que serão utilizados por outros artistas-pesquisadores. Além de seguir os caminhos metodológicos do programa, fui guiado pelo acaso. O trabalho com os monóculos – que foi basilar para o desenvolvimento da metodologia de criação do quadrinho autobiográfico objeto desta pesquisa – surgiu porque, por acaso, escolhi uma determinada data para o meu estágio de docência e as circunstâncias deste dia fizeram com que Vilnei me propusesse desenvolver algo a partir deles. Foi também por acaso, ou melhor, de forma não-planejada, que fiz a disciplina de Ateliê de Criação III com o professor Héctor Briones. Se eu a tivesse feito em outro semestre, teria tido outro professor. Os quadrinhos em monóculos surgiram através destes acasos. Enquanto procurava por um jeito de estudar a vida, foi ela mesmo que me entregou subsídios para ser estudada.

O trabalho com os monóculos abre possibilidades para o desenvolvimento de outros trabalhos futuramente. O primeiro deles com os próprios quadrinhos em monóculos, com mais participantes e mais quadros em uma exposição aberta ao público. O trabalho foi selecionado para a VI Mostra ICA – UFC, mas, por conta da pandemia de Covid-19, não foi exibido. Outra ideia é adaptá-lo para meios digitais, em que quadros de um banco de imagens seriam exibidos em ordem aleatória para um usuário, que escolheria quando a exibição terminasse. Ao fim, uma página seria montada de forma automática com os quadros que aparecem. Haveria possibilidade do usuário alimentar esse banco de imagens com outros quadros. Também tenho planos de criar uma narrativa autobiográfica dentro dos monóculos, ideia inspirada no trabalho que o artista Sama fez no último capítulo de “Mondo Sama” (2018).

Outra possibilidade de pesquisa futura seria um estudo sobre os aplicativos de leitura de quadrinhos para *smartphones* e *tablets*, em que a unidade mínima da narrativa é o quadro, ao contrário dos quadrinhos impressos em que a página é vista como um todo. Os aplicativos selecionam a ordem de leitura dos quadros, mas isso gera algumas dúvidas: 1) o que acontece com a leitura das *splash pages* ou das páginas duplas? Como o aplicativo entende páginas em que a ordem das ações não é da esquerda para direita e de cima para baixo? Como fica a liberdade do leitor em fazer diferentes leituras de uma mesma página? Seria um quadrinho autobiográfico em que cada quadro é um momento de sua vida. Em cada monóculo haveria um quadro com algum momento da minha vida e a narrativa não seria criada por mim, mas pelo leitor. Pensei em trabalhar esta ideia durante a pesquisa, mas me faltava experiência artística.

“Todo carnaval tem seu fim” é meu maior trabalho até agora, sendo que antes havia apenas feito tirinhas ou histórias de uma única página.

REFERÊNCIAS

- ABBOTT, H. P. **The Cambridge introduction to narrative**. New York: Cambridge University Press, 2008.
- ARTES, P.P.G. em. **Sobre o programa: linhas de pesquisa**. Disponível em: <http://www.ppgartes.ufc.br/programa/linhas-de-pesquisa>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Tradução de Paulo Bezerra.
- BIASSIO, V. A.; DITTRICH, A. **Análise do comportamento e cinema: Avaliação das evidências do Efeito Kuleshov e interpretação dos processos comportamentais envolvidos**. Revista Perspectivas em Análise do Comportamento, v. 9, p. 186-195, 2018, s.l.
- BRUNER, J. Self-Making Narratives. *In: Autobiographical memory and the construction of a narrative self: developmental and cultural perspectives*. Editado por Robyn Fivush and Catherine A. Haden. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2003. pp. 240.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191
- BOZZETTI, A. R. **O código He-Man: narrativas forjadas em um banco de dados analógicos**. 2019. 167 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio Sinos, São Leopoldo, 2019.
- CAGNIN, Antonio Luiz. **Os Quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2014. 288 p.
- CAMERON, A. **Modular Narratives in Contemporary**, Palgrave Macmillan, 2008.
- CAMILO, J. C. **Atlas: um outro olhar sobre Maringá**. 2019. 200 f. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2019.
- CAMPOS, D.Q. **Entre o eucronimo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2014. 392f.
- CESÁRIO, A. C. C.; OLIVEIRA, L. A. **A memória de Primo Levi no interior dos campos de concentração e extermínio nazistas**. *In: VIII SEPECH Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas*, 2010, Londrina. VIII Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas: cadernos de resumos. Londrina: UEL, 2010. p. 48-48.
- CHINEN, N. **Linguagem HQ: Conceitos Básicos**. São Paulo: Editora Criativo, 2015.

COSTA, A. C. L. **Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição**, de Haroldo de Campos...Letrônica| Porto Alegre, v. 12, n. 1, jan.-mar. 2019: e32201

COSTA, R.M. **Abstracionismo, montagem construtiva e militarismo na geração de Tagawa Suihou e do manga pré-Segunda Guerra Mundial**. *Memorare*, Tubarão, v. 7, n. 3, set./dez. 2020.

DE MAN, P. **Autobiography as De-facement**. *MLN*, Vol. 94, No. 5, *Comparative Literature*. (Dec., 1979), pp. 919-930.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontar, Remontagem (do Tempo)**. *Cadernos de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 12 de agosto de 2020.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. 4. ed. São Paulo: Wmf Martins, 2015. 182 p. Tradução de Luís Carlos Borges.

EL REFAIE, E. **Autobiographical comics: life writing in pictures**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2012.

FAEDRICH, A. **O Conceito De Autoficção: Demarcações A Partir Da Literatura Brasileira Contemporânea**. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FERREIRA, A.D.D. **Assembling a Universe! O universo compartilhado Marvel dos quadrinhos ao cinema**. 2019. 242f. - Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Fortaleza (CE), 2019.

GARCÍA, S. **A Novela Gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 346 p. Tradução de Magda Lopes.

GENETTE, G. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 360 p. Tradução de Ana Alencar.

GOMES, I. **Gêneros Televisivos e Modos de Endereçamento no Telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011

GROENSTEEN, T. **Comics and Narration**. Jackson: University Press Of Mississippi, 2013. 210 p. Tradução de Ann Miller.

GROENSTEEN, T. **O Sistema dos Quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015. 186 p. Tradução de Érico Assis.

HATFIELD, C. **An art of tensions**. In: HEER, Jeet; WORCESTER, Kent (Ed.). *A comics studies reader*. Oxford: University Press Of Mississippi, 2009.

ILHA KAIJU. “**Building Stories**” e A Experiência Modernista de Chris Ware. 2020. Disponível em: <https://ilhakaiju.com/2020/04/02/building-stories-e-a-experiencia-modernista-de-chris-ware/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurro, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LEJEUNE, P. **O Pacto Autobiográfico** - de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUCAS, R. J. L.; CELESTINO, J. B. **Quadrinhos autobiográficos**: diferenças de gêneros e as apresentações de si. *Comunicologia (Brasília)*, v. 7, p. 311-332, 2014

MACIEL, J. **Atlas mnemosyne e saber visual**: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. *Ícone (Recife)*, v. 16, p. 191-209-209, 2018.

MAZUR, D.; DANER A. **Quadrinhos**: história moderna de uma arte global. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

MILLER, A. **Reading bande dessinée**: Critical approaches to french language comic strip. Bristol: Intellect Books, 2007.

MITCHELL, W.J.T. **Iconologia**: imagen, texto, ideología.. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016. 288 p.

MOURÃO, R. R de F. **Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987

MUANIS, F. **O protagonismo do banal e a performance nas bandas desenhadas documentais**. *Vista, Revista de Cultura Visual*, v. 1, p. 33-49, 2017.

MÜLLER, M. **Conhecimento por montagem**: aproximações e diferenças em Didi-Huberman, Warburg e Eisenstein. *Revista da FUNDARTE, Montenegro*, p.12-29, ano 18, nº 35,janeiro/junho, 2018

NICOLAU, M. **Falas & Balões**: a transformação dos textos nas histórias em quadrinhos. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008. 68 p.

NÓBREGA, T. M. **Transcrição e hiperfidelidade**. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, p. 249-255.

PAULA, J.L de. **Maracatu do Ceará**: contribuições para o estudo de sua conFiguração. 2013. 100f. - Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Dança, Salvador (BA), 2013.

REIS FILHO, O.; REINALDO, G. F. . **Warburg e Benjamin**: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. *E-COMPÓS (BRASÍLIA)*, v. 22, p. 1, 2019.

REUTER, Y. **A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2014. 188 p.

SAMAIN, E. G. **As Mnemosyne(s) de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis, v. 17, p. 29-51, 2012.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª edição revisada e ampliada. Apresentação Elida Tessler. São Paulo: Entremeios, 2011.

SARLO, B. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. 132p. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar.

SILVA, C. A. B. da. **O tempo multidimensional nos quadrinhos: um estudo das estratégias narrativas em Here, de Richard McGuire**. 2019. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SILVA, L. H. **O Gênero de Horror nos Quadrinhos Brasileiros: Linguagem, Técnica e Trabalho na Consolidação de uma Indústria 1950/1967**. 2012. 317 f. Tese Doutorado em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2012.

SIMÕES, I. M.. **Objetos em estado de exposição: exercício para uma escrita contemporânea da arte como montagem**. In: 25º Encontro da Anpap (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas), 2016, Porto Alegre. Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Porto Alegre: ANPAP, 2016. v. 1. p. 2331-2346.

SOUZA JÚNIOR, J. N. de. **O discurso autobiográfico nos quadrinhos: uma arqueologia do eu na obra de Robert Crumb e Angeli**. 2015. 202 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TAVARES, B. **O Rasgão do Real: Metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

VARGAS, A. L. **A Invenção dos Quadrinhos: teoria e crítica da Sarjeta**. 2015. 320f. - Tese (doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

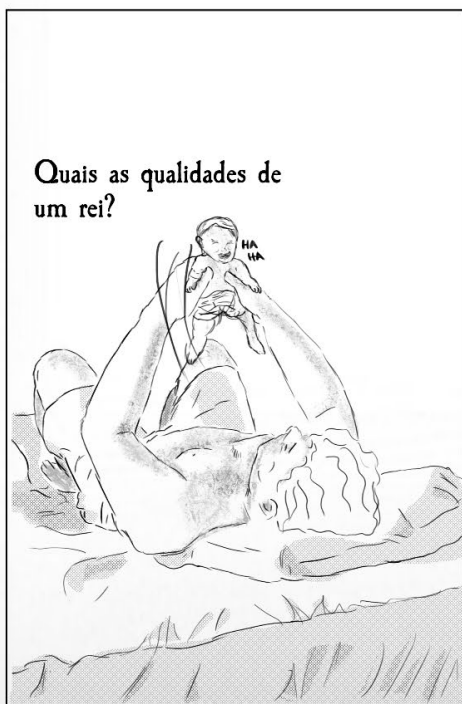
VARGAS, A. L. **A invenção dos quadrinhos autorais: uma breve história da arte da segunda metade do século XX**. História, histórias, v. 4, p. 25-37, 2016.

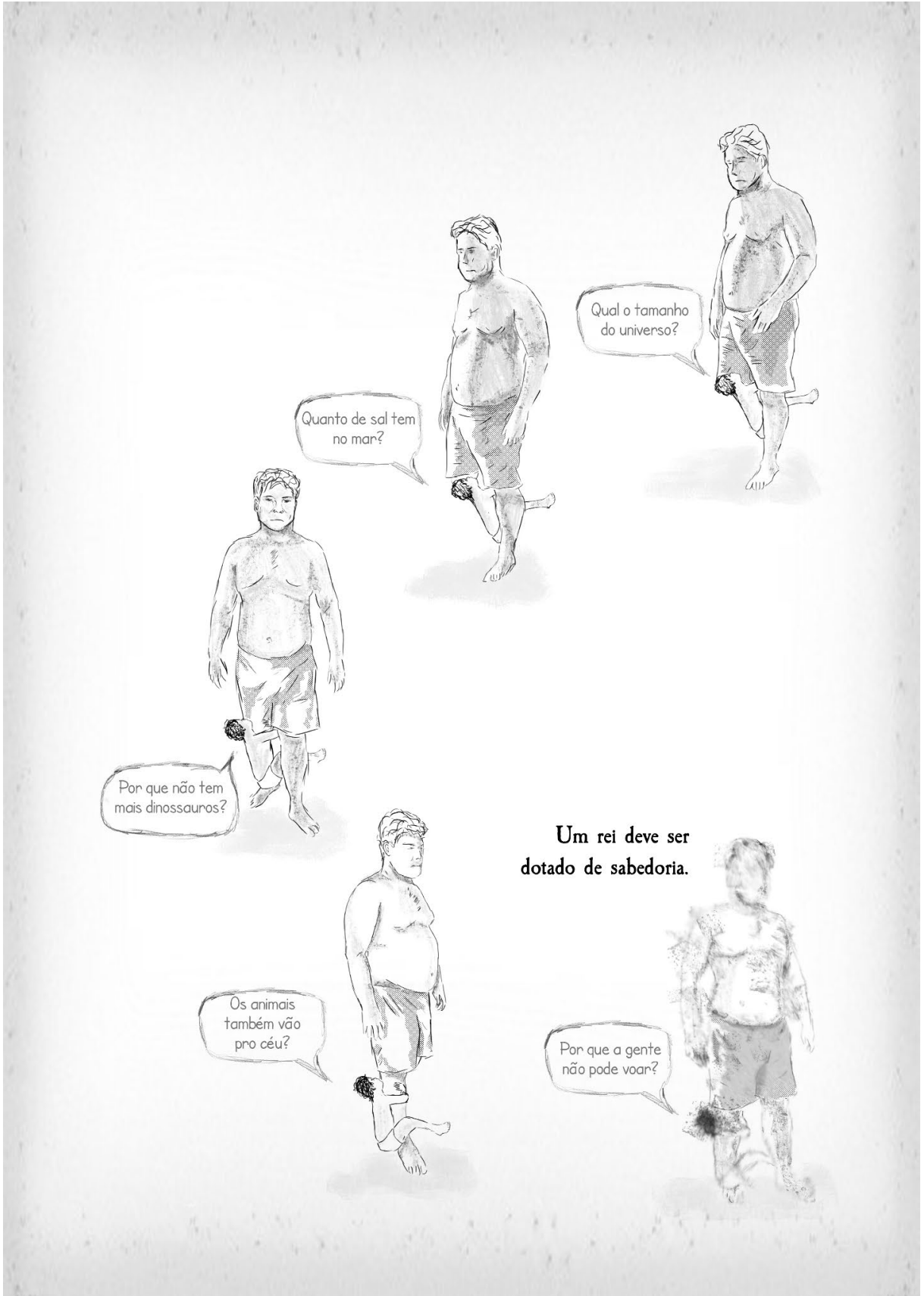
VARGAS, A. L. **De Buster Brown a Burroughs: introdução a uma genealogia irônica dos quadrinhos brasileiros**. Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanista, v. 31, p. 9-24, 2020.

VITRALIZADO. **HQ Papo com Richard McGuire, o autor de Aqui**. 2017. Disponível em: <https://vitralizado.com/hq/papo-com-richard-mcguire-o-autor-de-aqui-eu-sempre-penso-na-possibilidade-de-que-todas-as-coisas-estejam-acontecendo-ao-mesmo-tempo-que-o-tempo-e- apenas-uma-ilusao/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

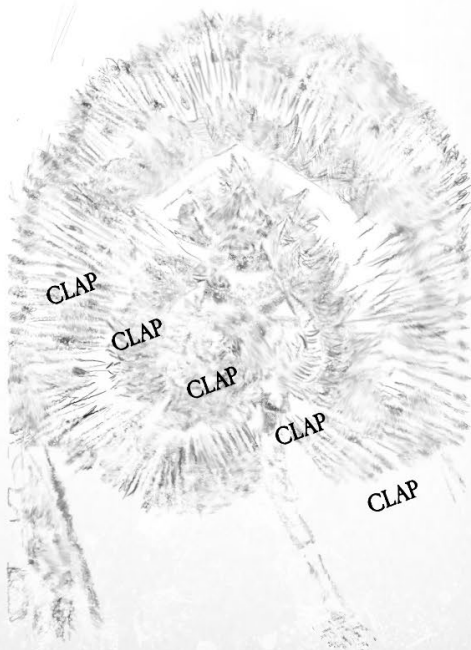
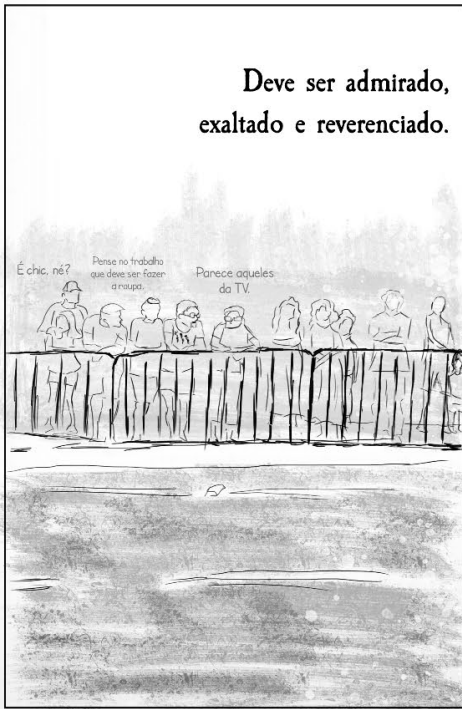
ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte:** um paralelo entre arte e ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

APÊNDICE A – PRÓLOGO



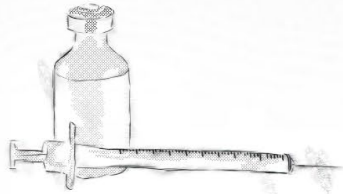


Um rei deve ser dotado de sabedoria.





O rei enfraquece.



O reino desmorona.



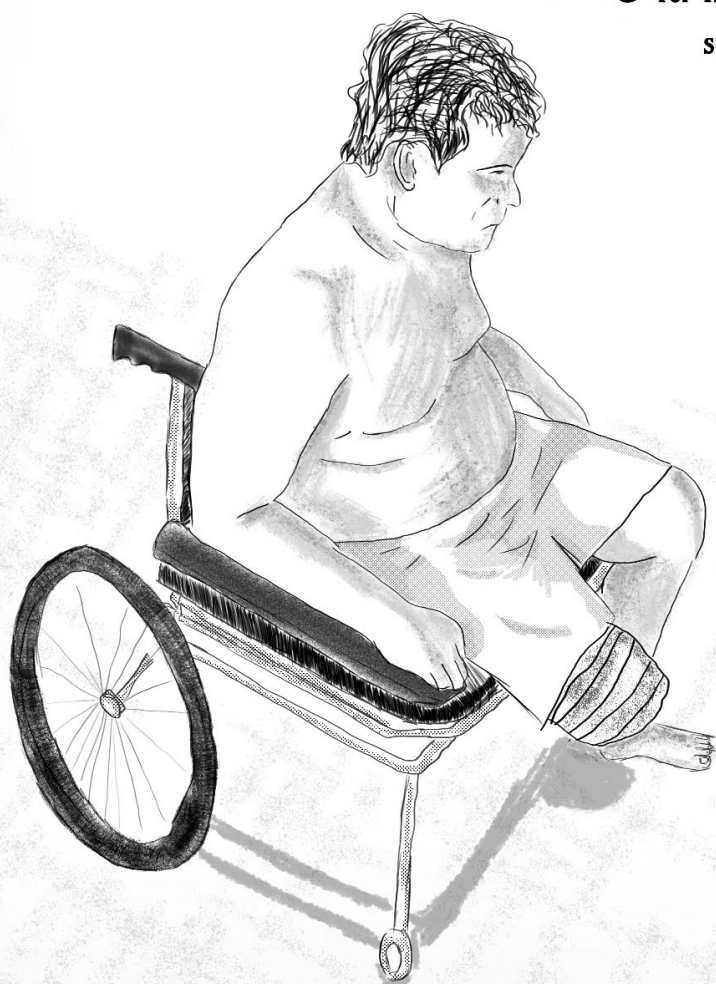
A corte fica perdida.

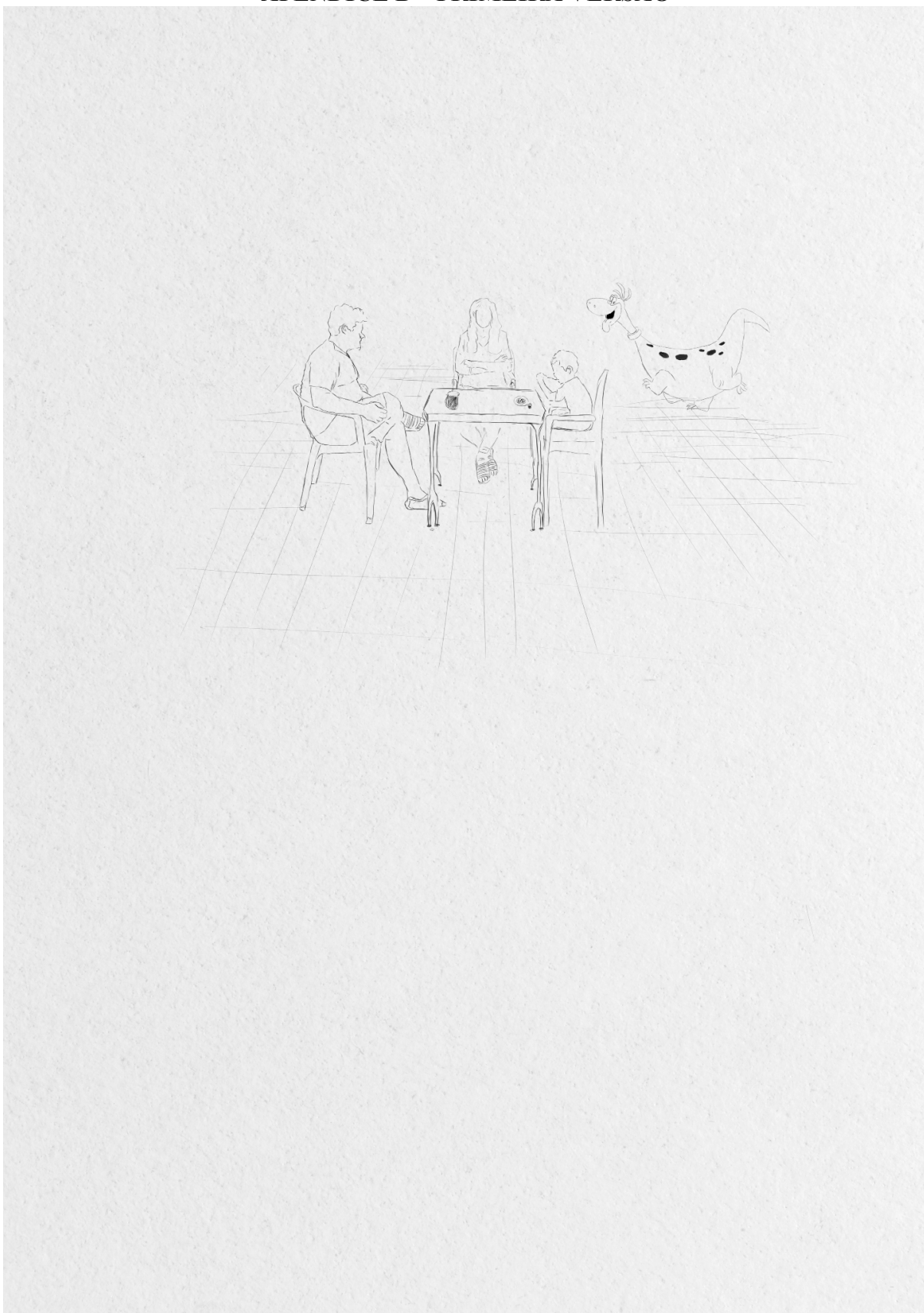


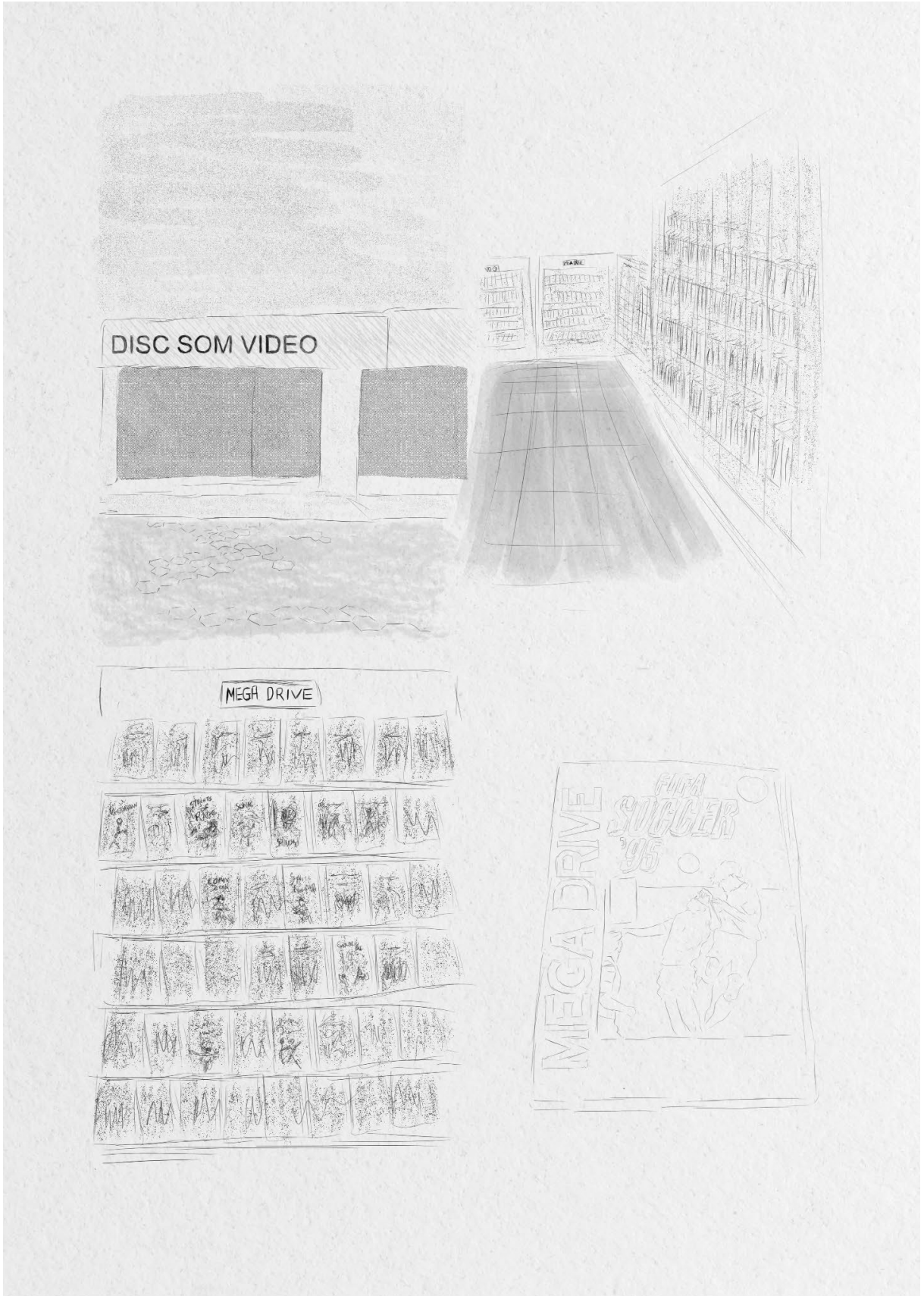
Eventualmente...



O rei morre em
seu trono.

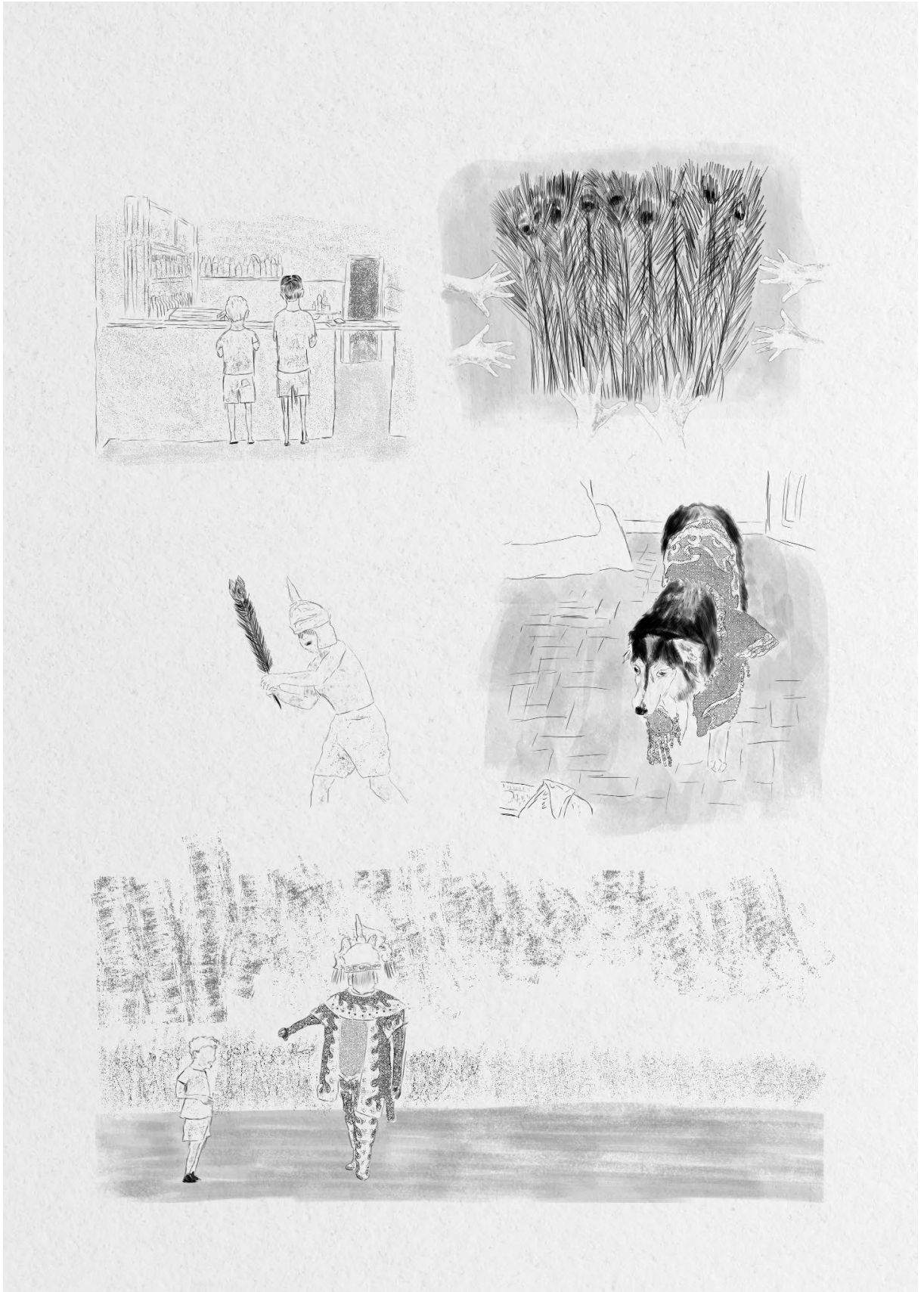


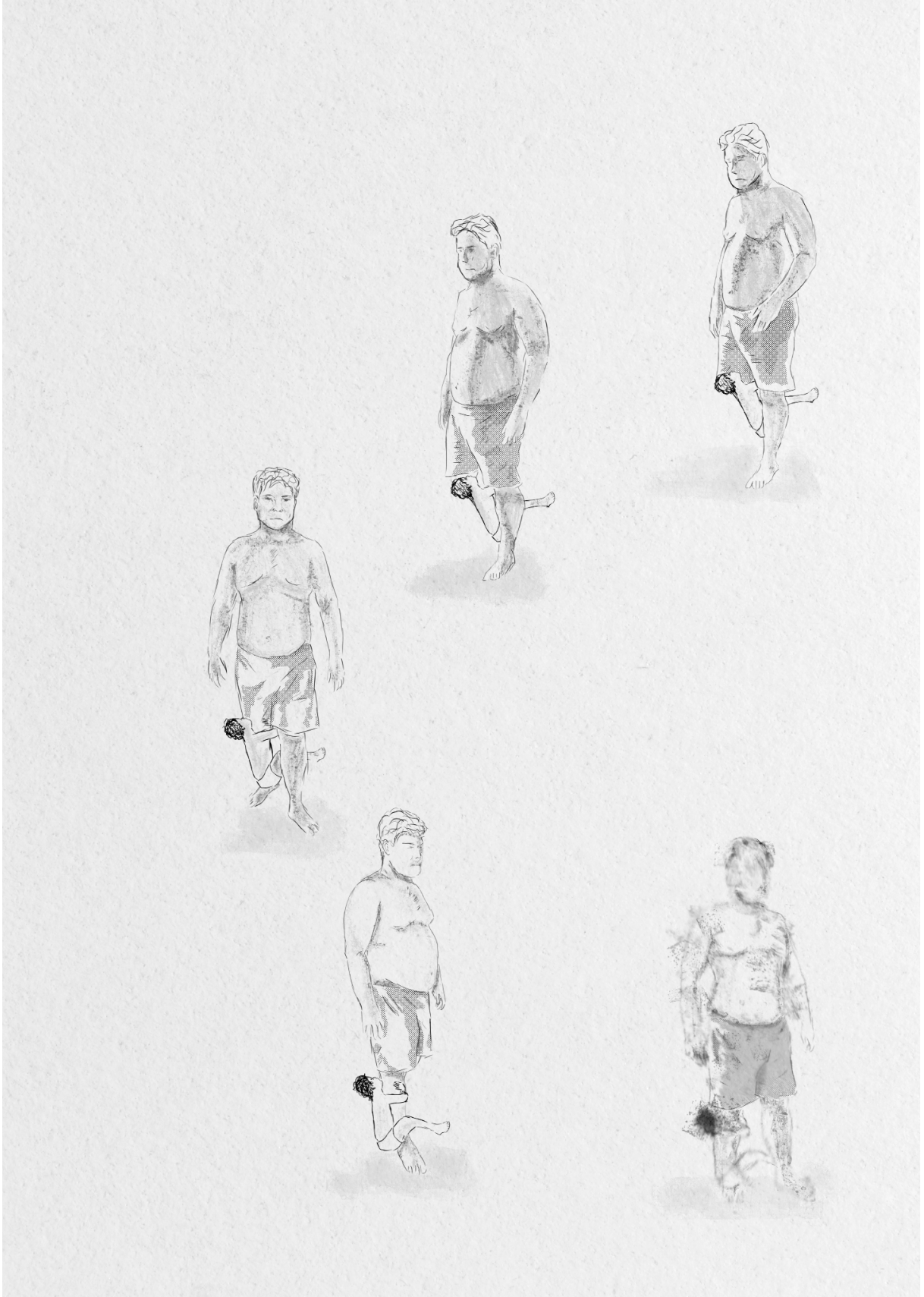
APÊNDICE B – PRIMEIRA VERSÃO

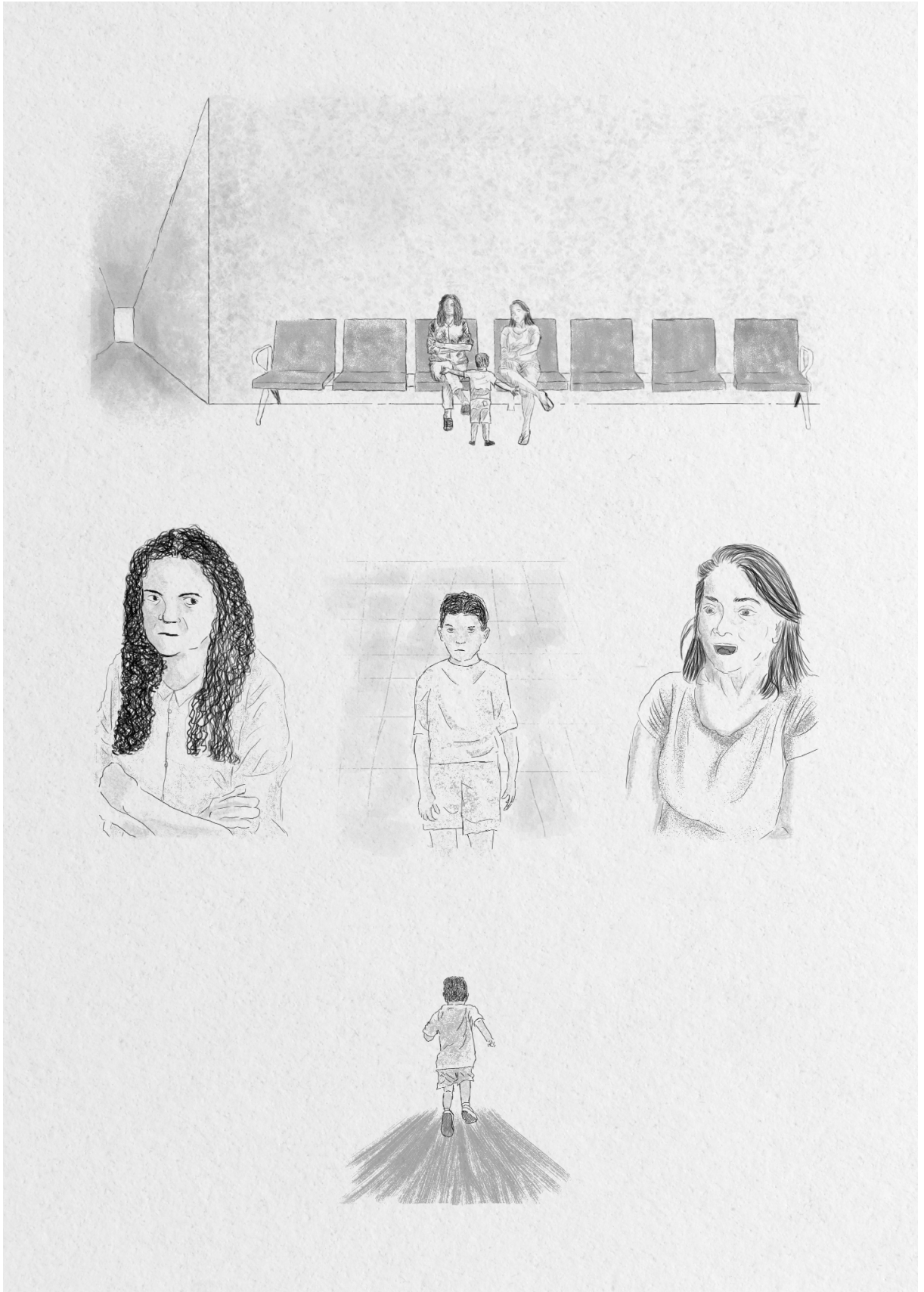


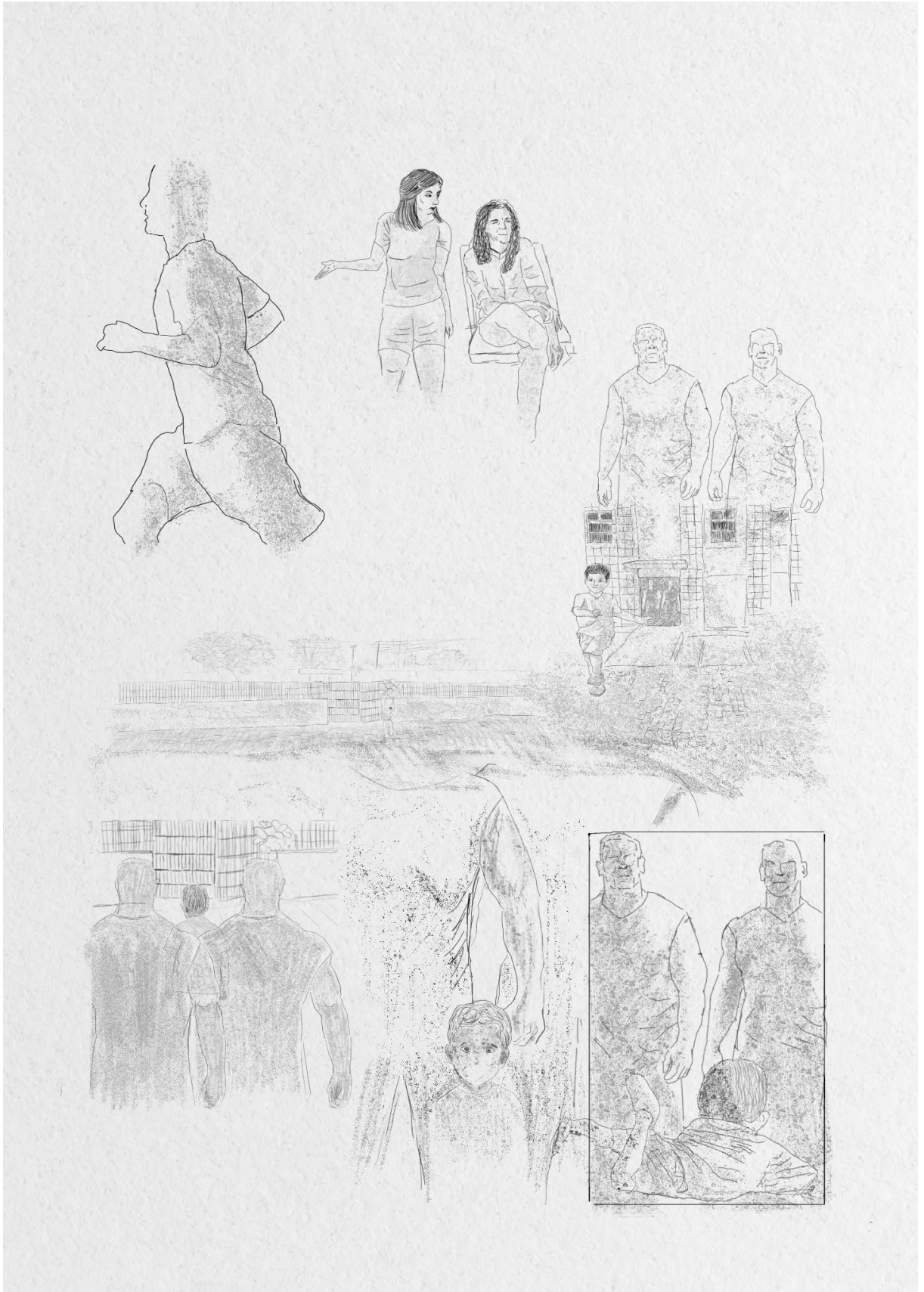


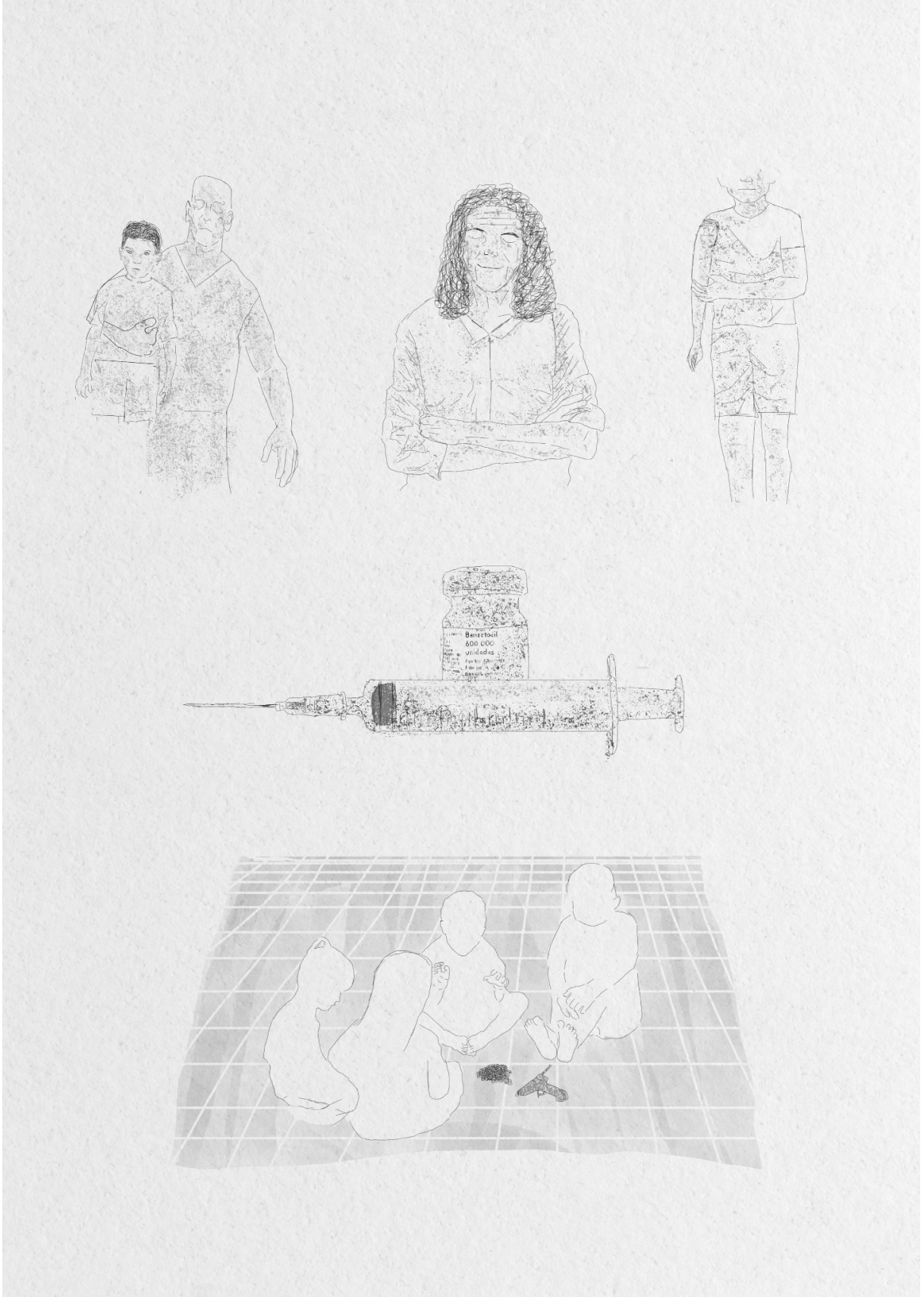






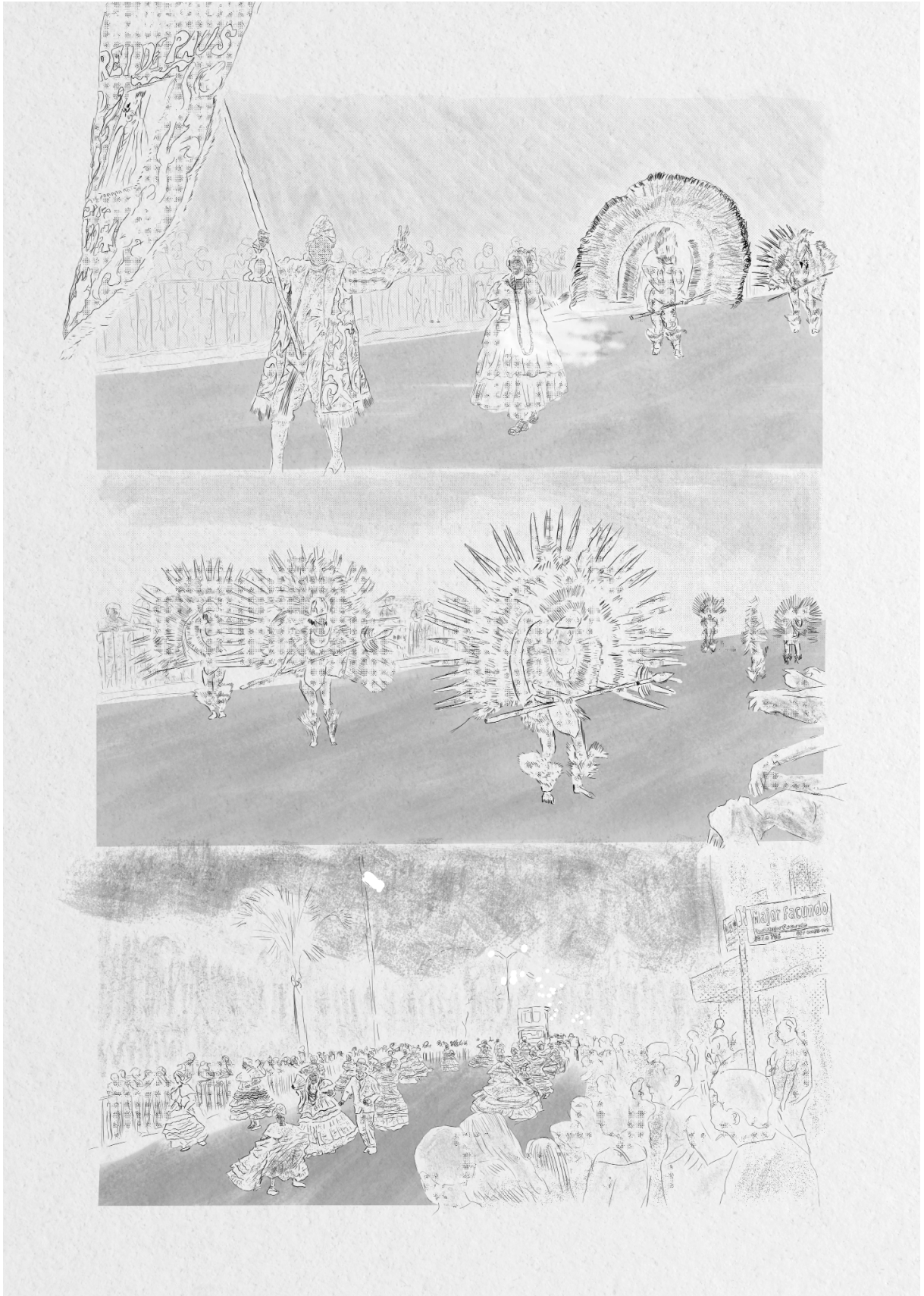


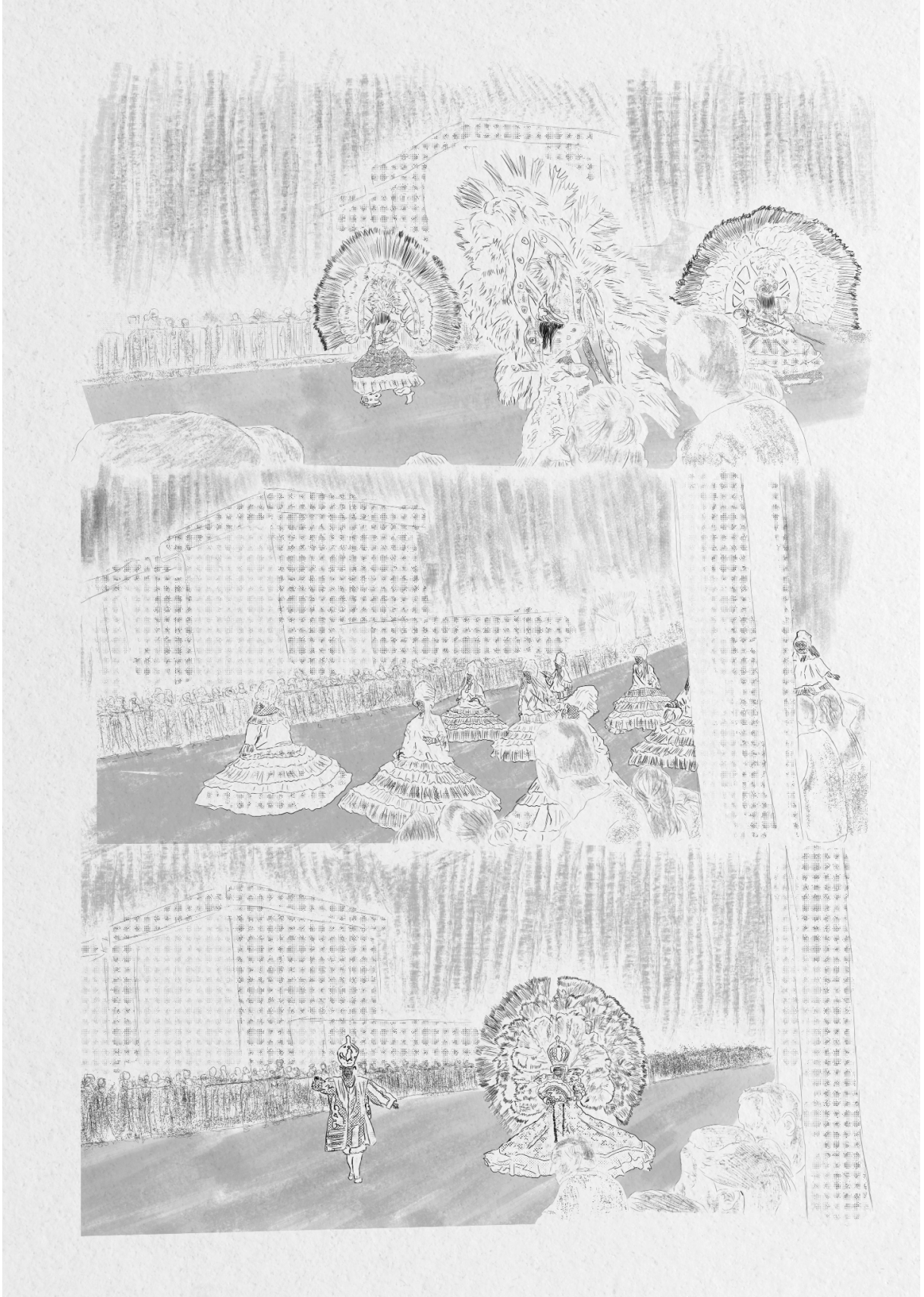


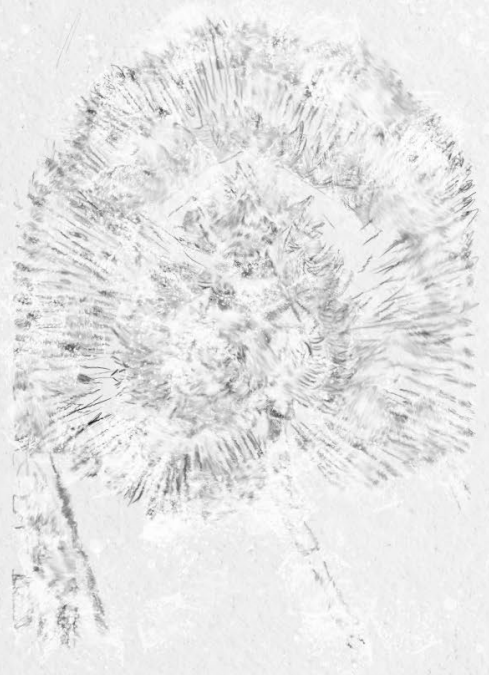


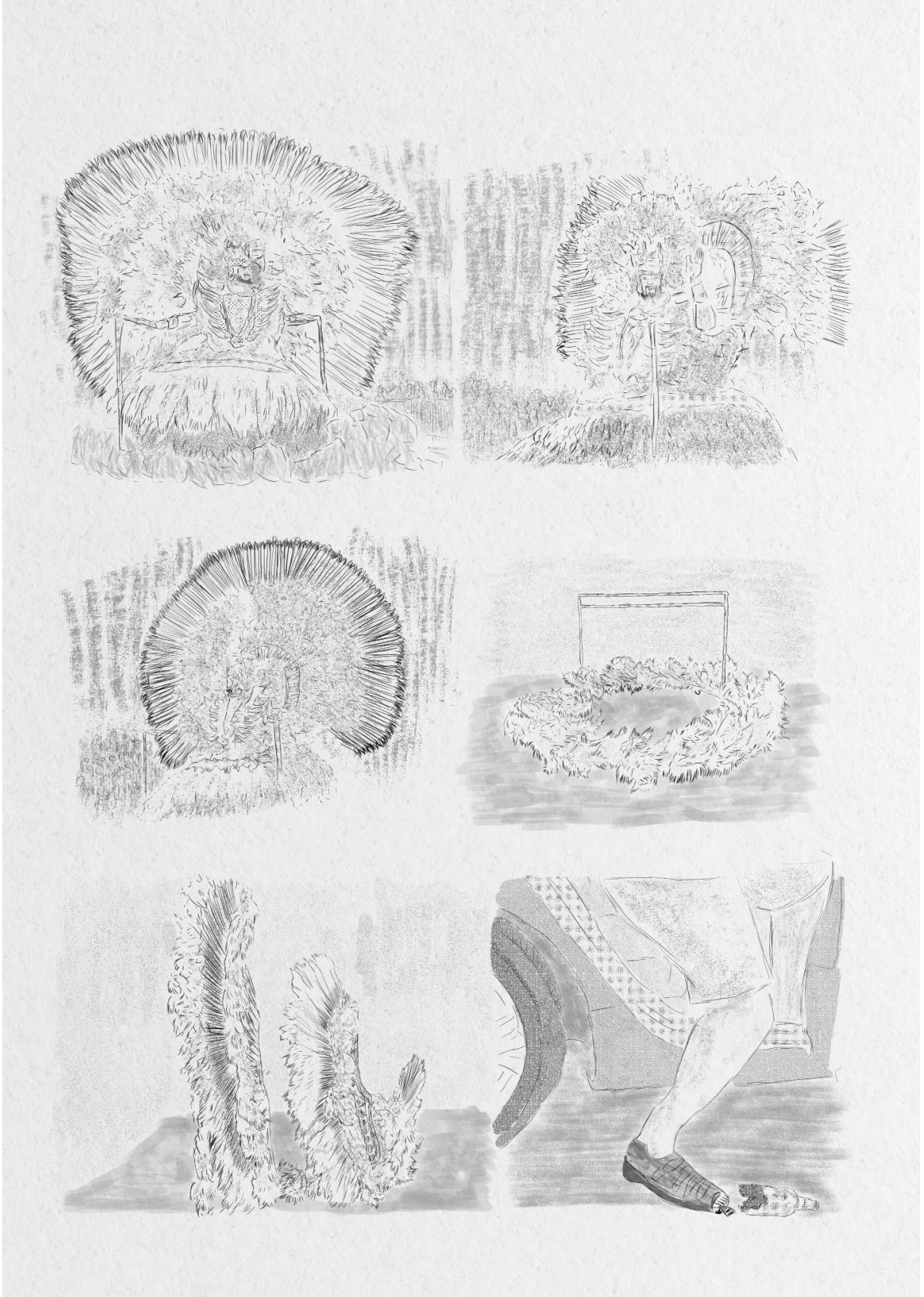


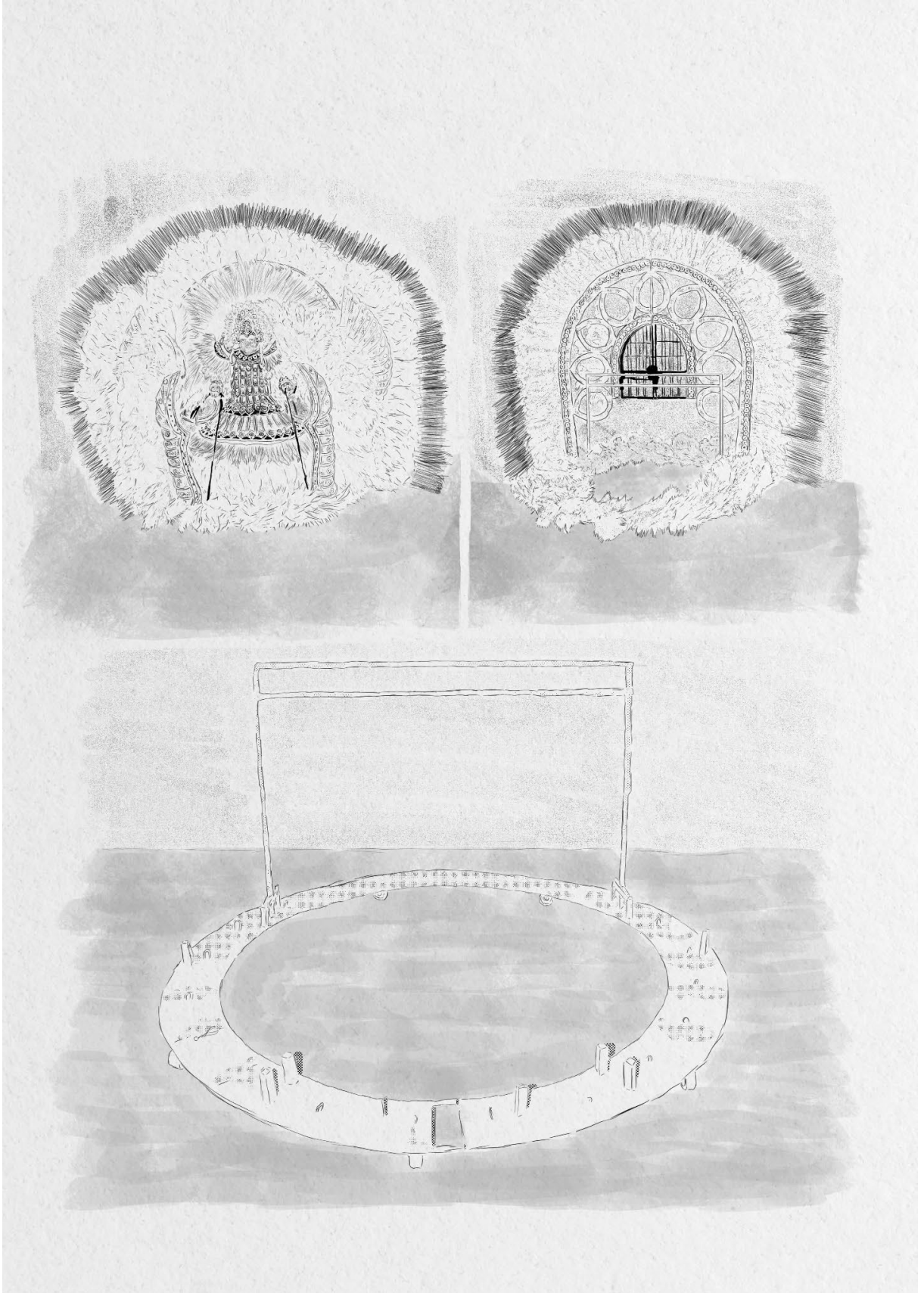
Destaque do maracatu Rei de Paus: luxo e beleza na fantasia que derruba o mito da pobreza



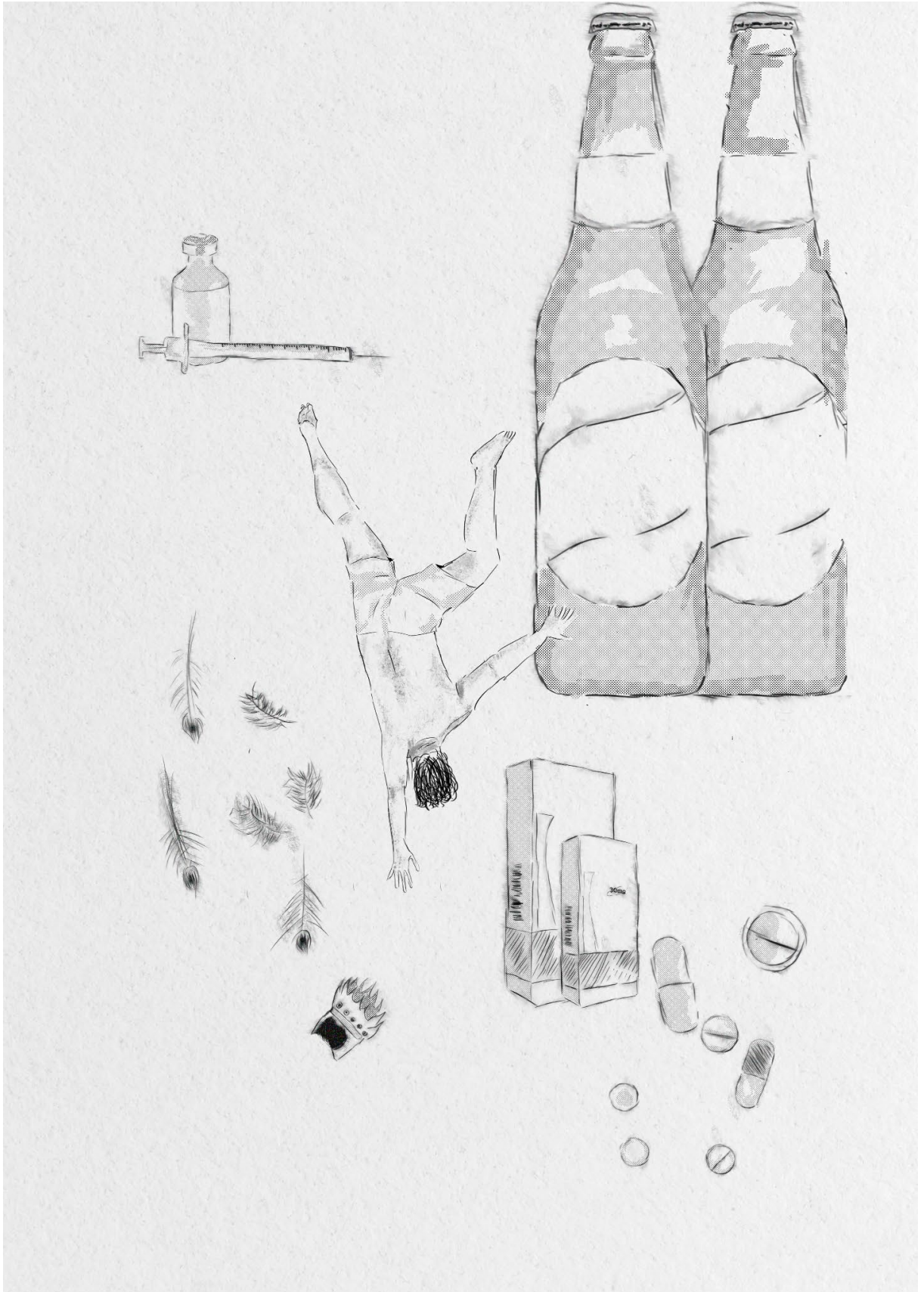




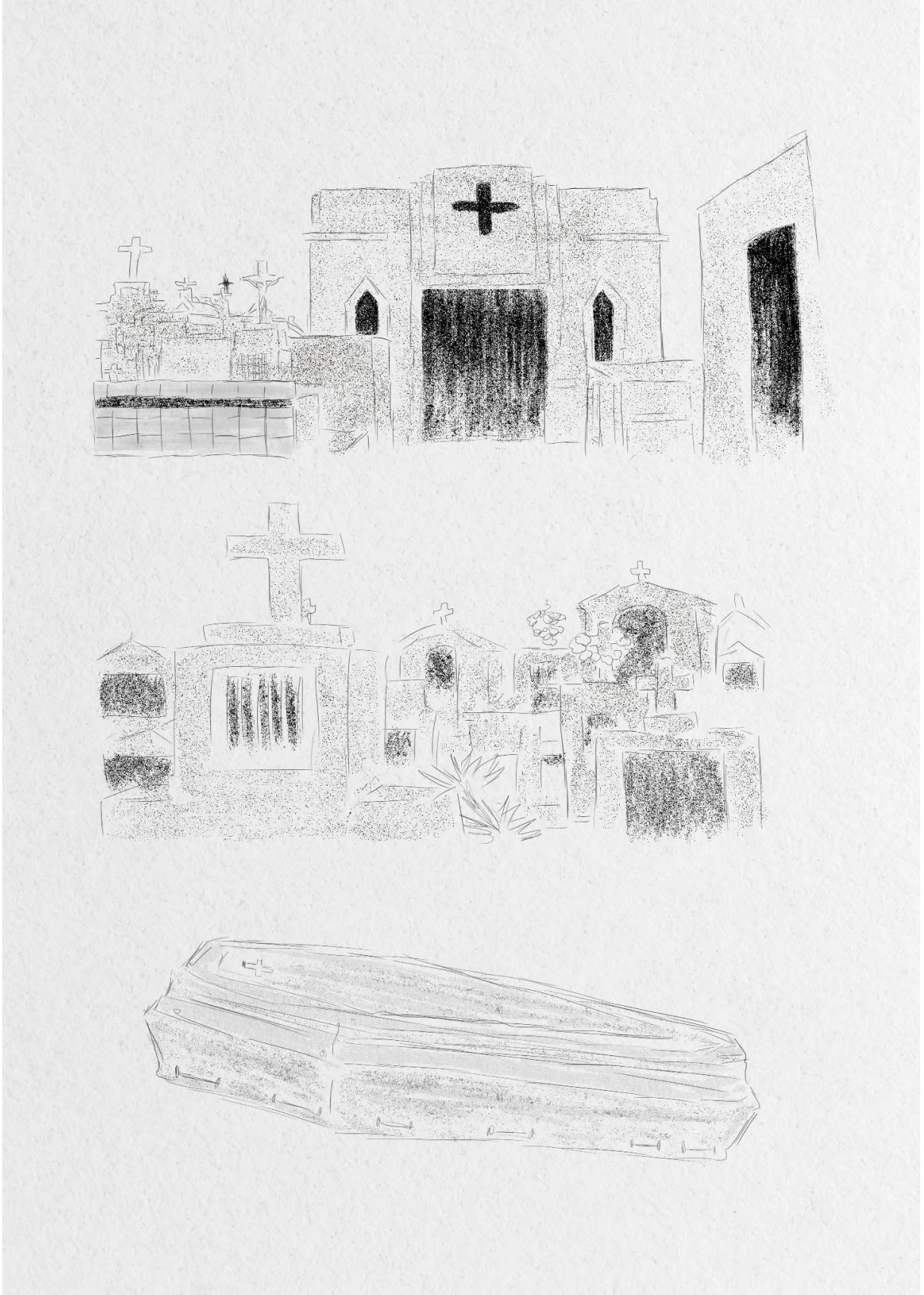


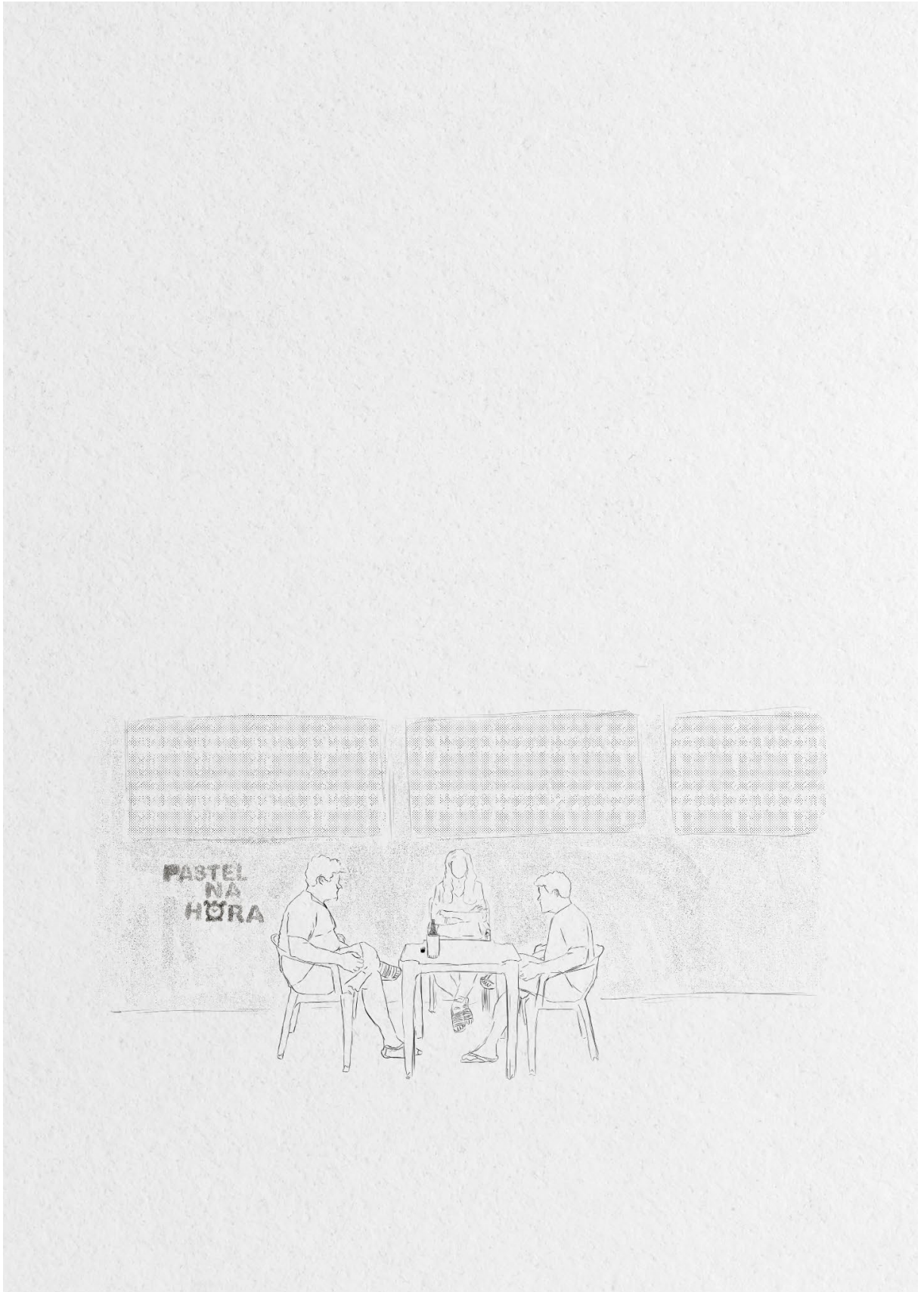












APÊNDICE C – SEGUNDA VERSÃO

Sempre saíamos nos
sábados pela manhã.



Minha mãe, meu pai e eu.

Comíamos no Dino's do North Shopping.
Pedíamos pizza de calabresa. Meu pai sempre
tomava dois chopes.



Eu compartilhava as revistas e HQs com meus primos.



Henrique me emprestou várias superaventuras Marvel e a saga do Infinito.



Não tive tantos brinquedos,
mas sempre tive muitas
revistas.

E eu era viciado.
Lia normalmente,
de trás-pra-frente,
saltando páginas.



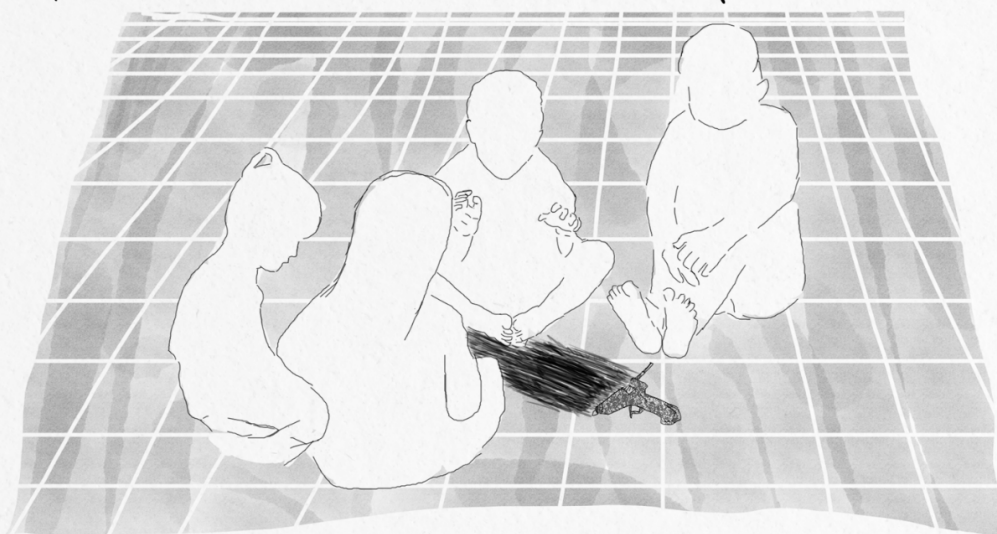
E fazia competições
frenéticas pra ser o melhor
personagem da página!

Sou esse!

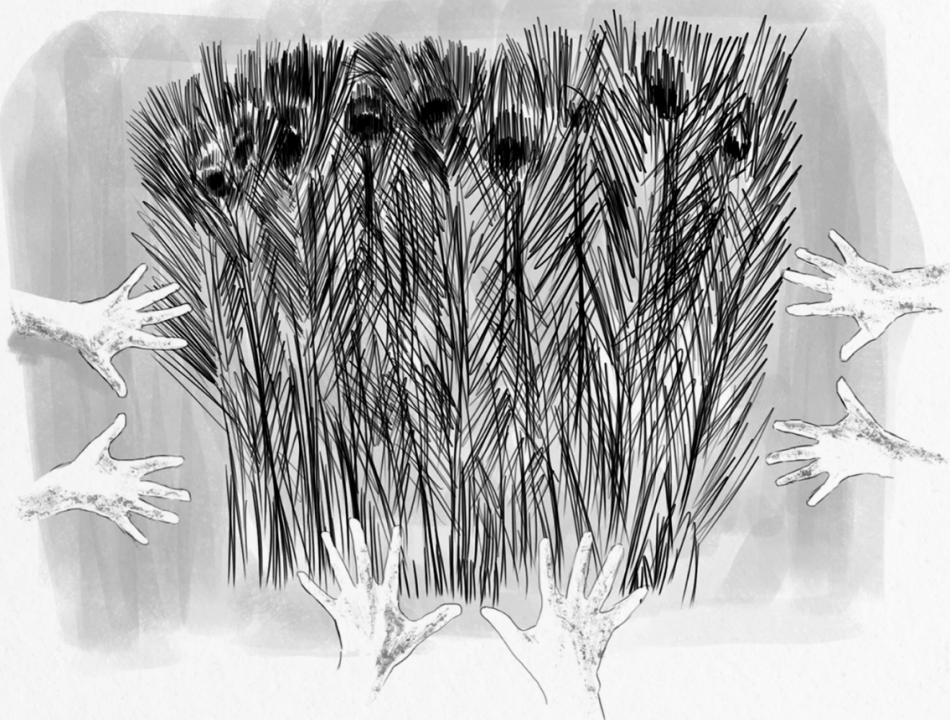
Sou esse!



Só via a maior parte dos meus primos nas férias,
quando eles saíam do interior e vinham pra Fortaleza.



Quando chegava dezembro, nós queríamos jogar bola,
brincar de esconde-esconde, video-game e etc., mas nos
davam outra brincadeira: começar os preparativos do
carnaval.



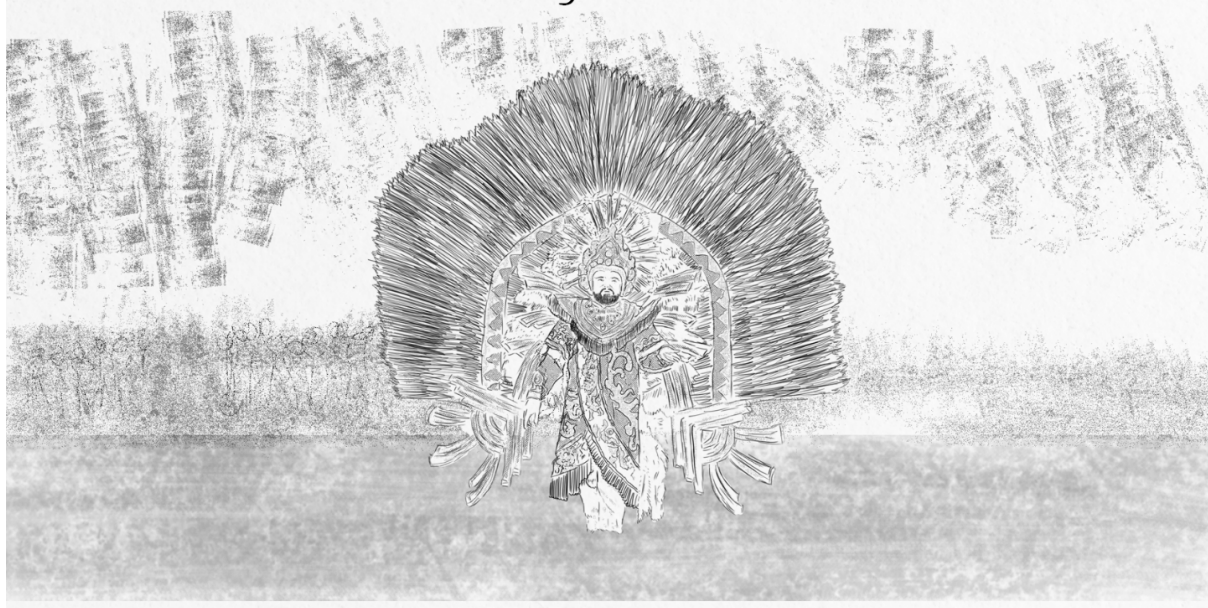
E isso significava preparar a fantasia do meu pai, que duas décadas, foi o destaque do Maracatu de Rei de Paus..



Minhas tias eram quem realmente ajudavam na produção da fantasia.



Eu lembro de ir aos desfiles, brincar com aqueles lança-espumas pelas calçadas. Ignorava o desfile até que chegasse a hora que meu pai aparecia.



O POVO/CARNAVAL

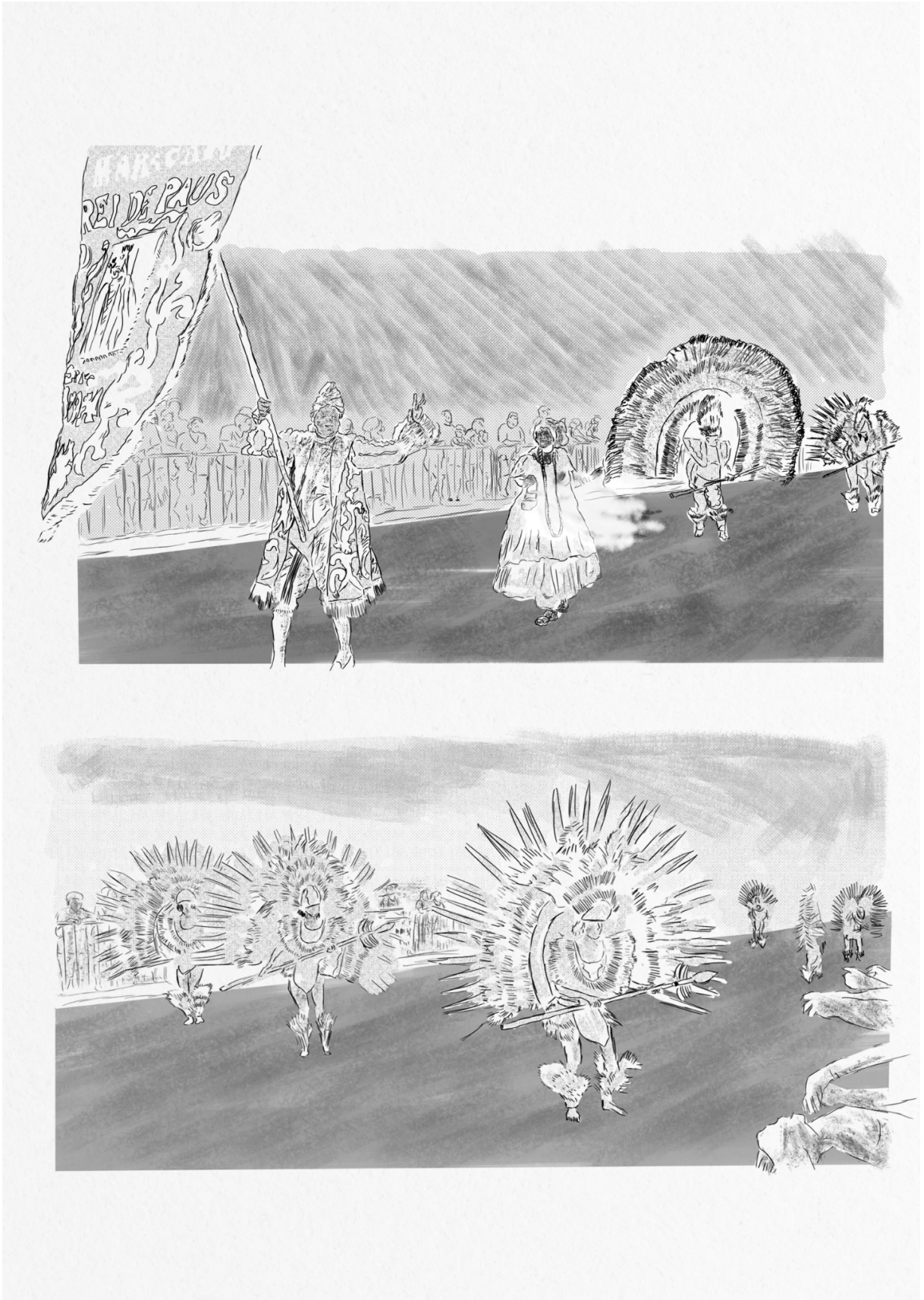
FOTOS EVERTON LEMOS

IA 9D/ FORTALEZA-CEARÁ
QUARTA-FEIRA, 21/FEVEREIRO/1996

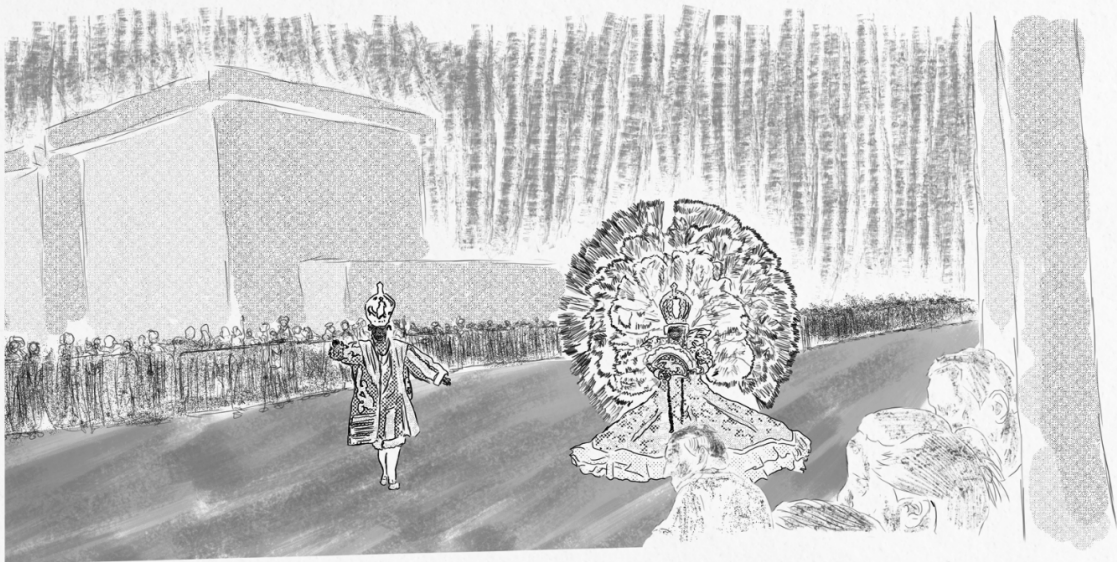
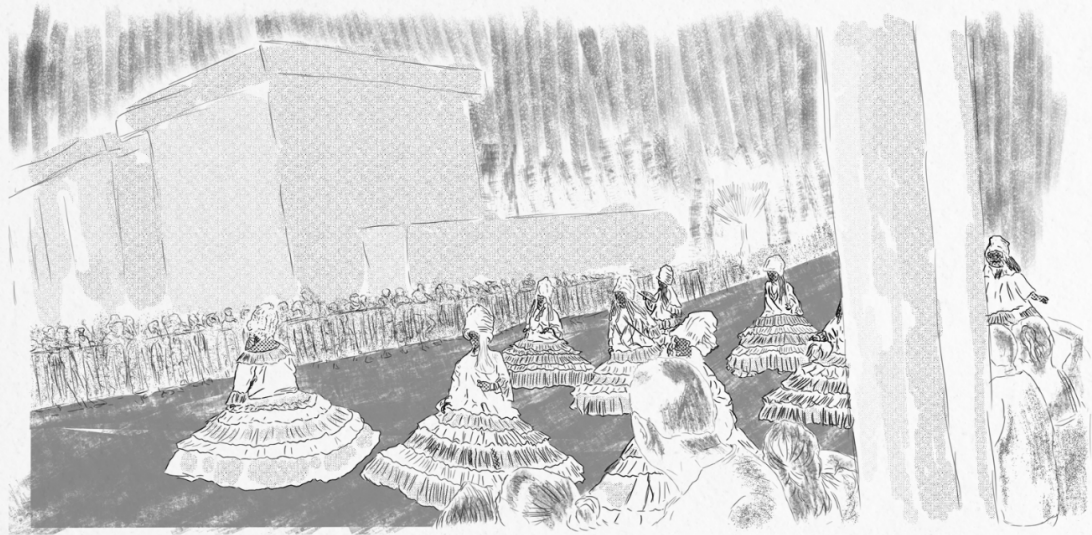


Destaque do maracatu Rei de Paus:

luxo e beleza na fantasia que derruba o mito da pobreza







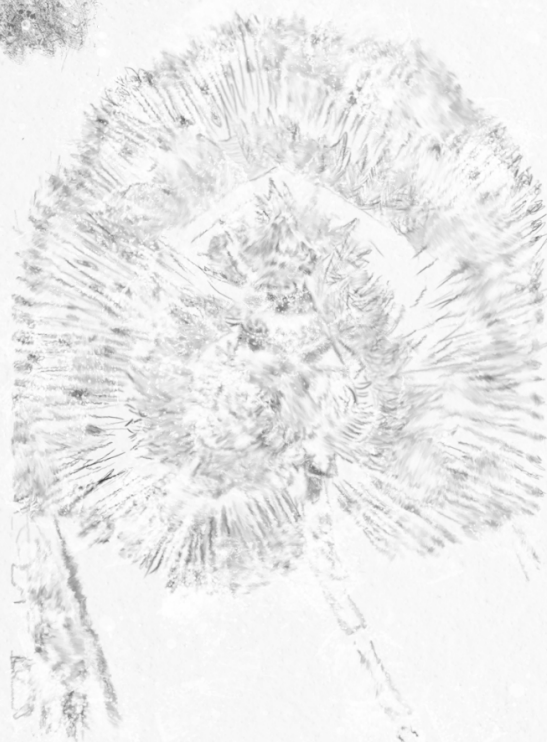


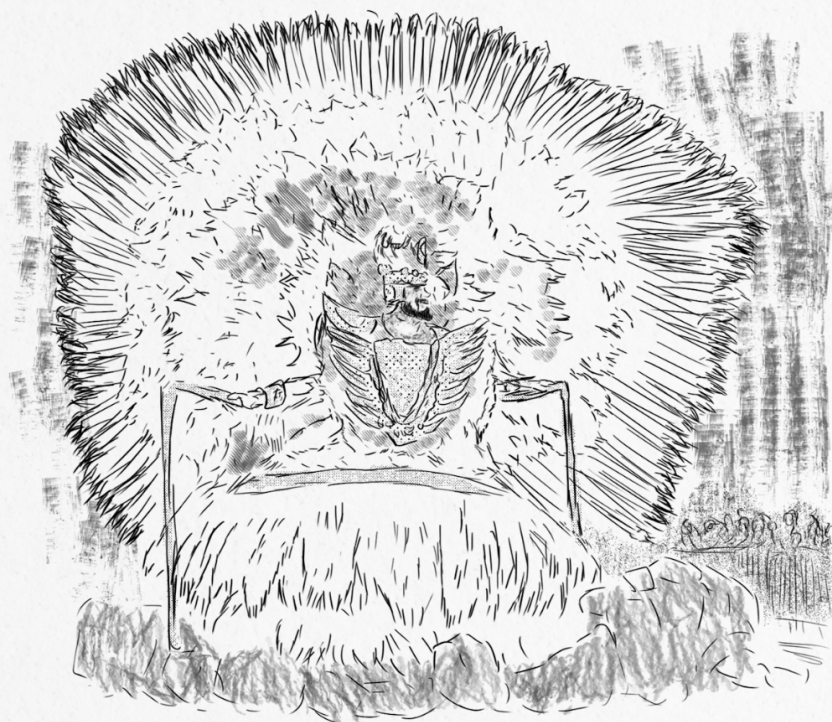
Eu devia ter 11 ou 12 anos quando deixei de gostar de carnaval, por volta dos anos 2000.

Ou dizer que não gostava, que nunca havia gostado. Que aquilo era chato, desperdício de dinheiro.

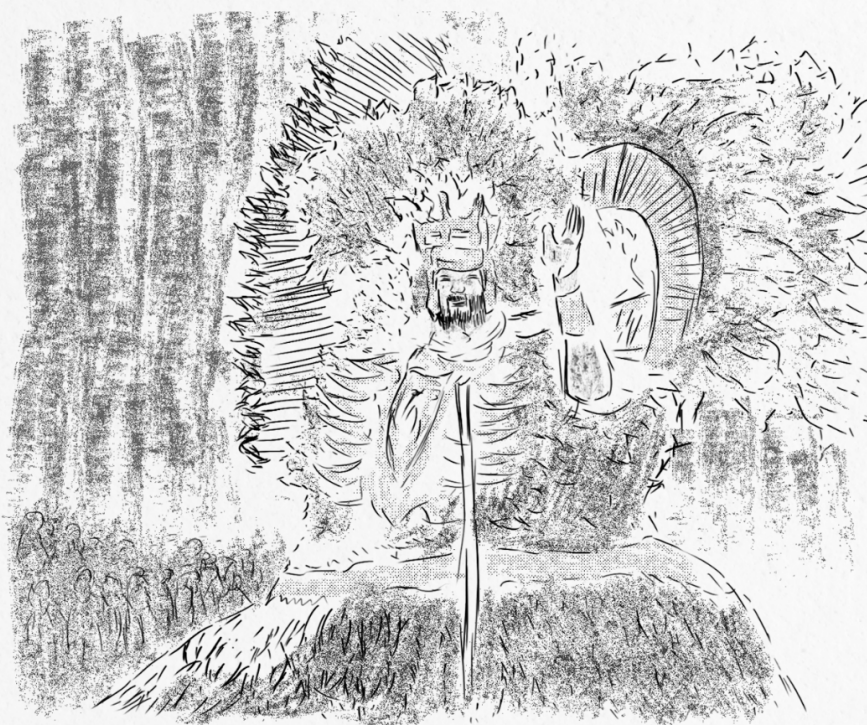
Deixei de ver as palmas que ele recebeu por esses anos, os prêmios, as vitórias.

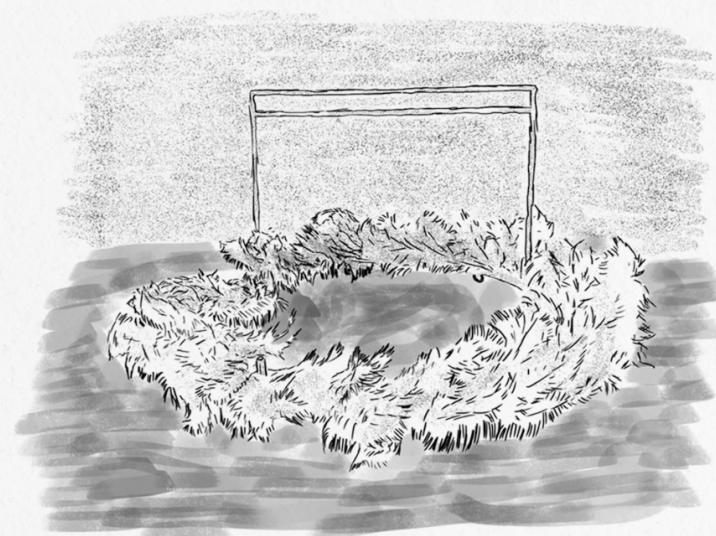
Nunca enxerguei o que os outros enxergavam: um artista na sua melhor forma. E nunca mais vi meu pai desfilando pela avenida.





2010 foi o último ano que ele desfilou. Só vi esse desfile 10 anos depois, no Youtube. Se soubesse que era o último, talvez tivesse ido lá. Teria avisado? Teria feito diferença?

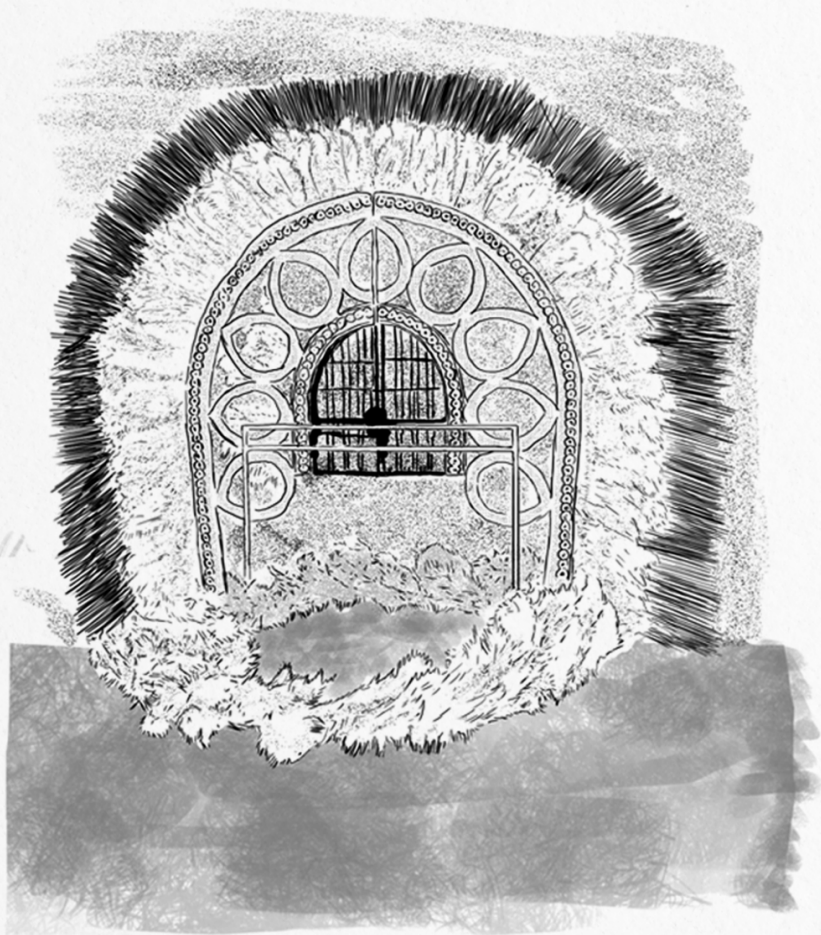




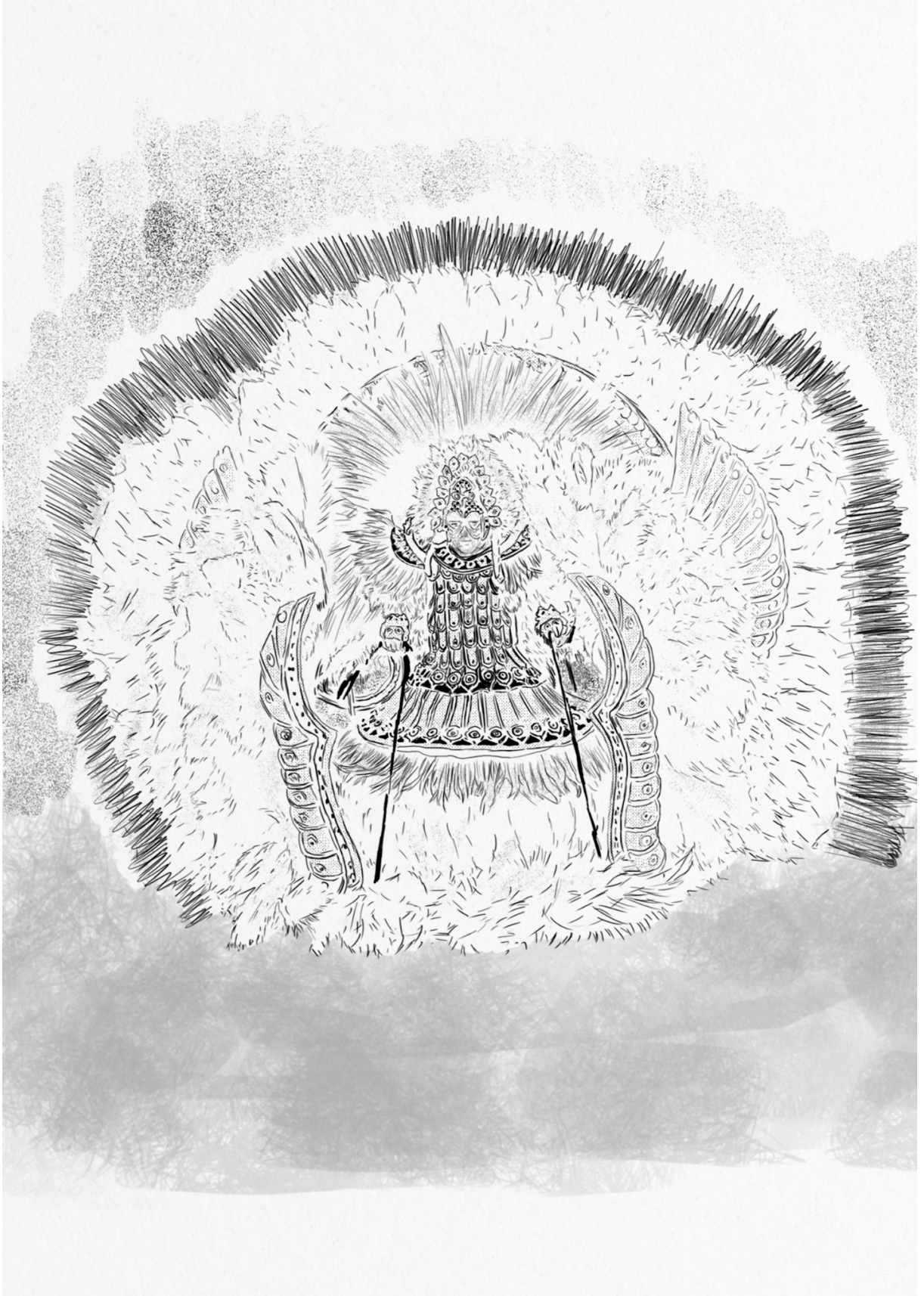
E dezembro chegou.
Mais uma vez meu pai
fez sua fantasia para
o carnaval, já sem
tanta ajuda.

Os primos já não
vinham aqui em casa
há pelo menos 15 anos.
Uma tia ainda
ajudava, a que foi
minha segunda mãe.

A minha mãe
ainda ajudava, ela
sempre ajudou. E
eu continuava a
não me importar
tanto.



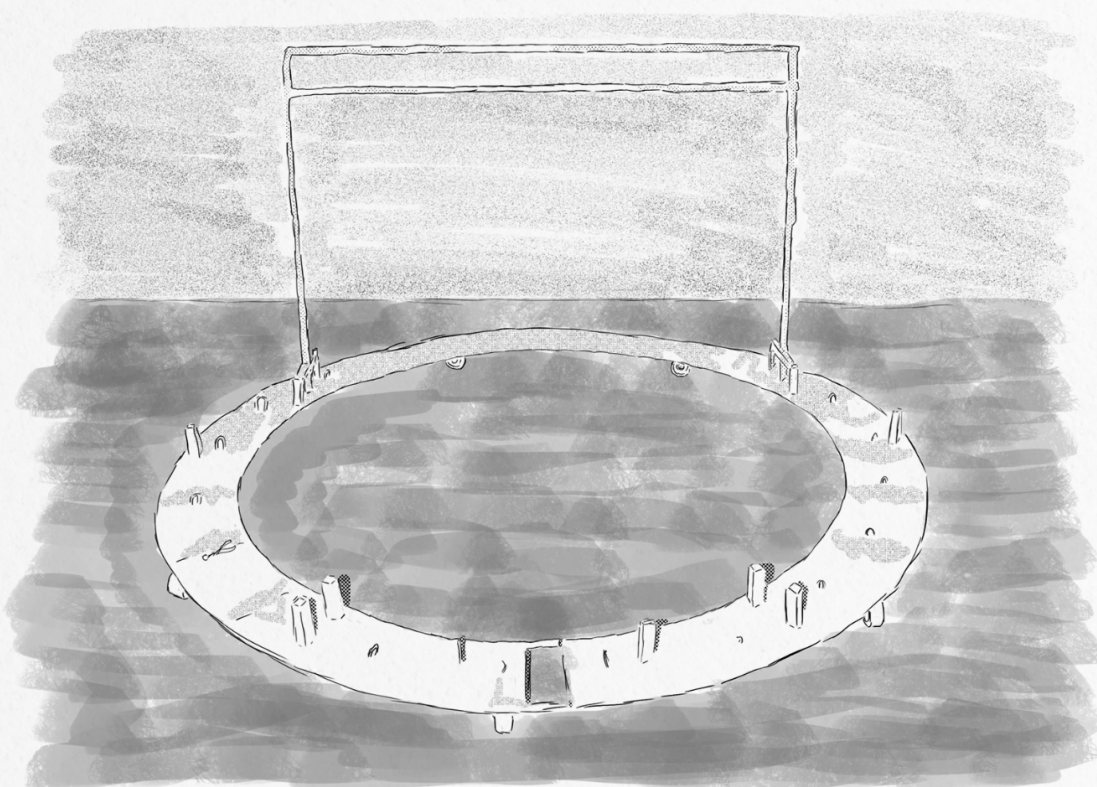
E ele vestiu a
fantasia por
uma última vez.
A última vez.
A última.

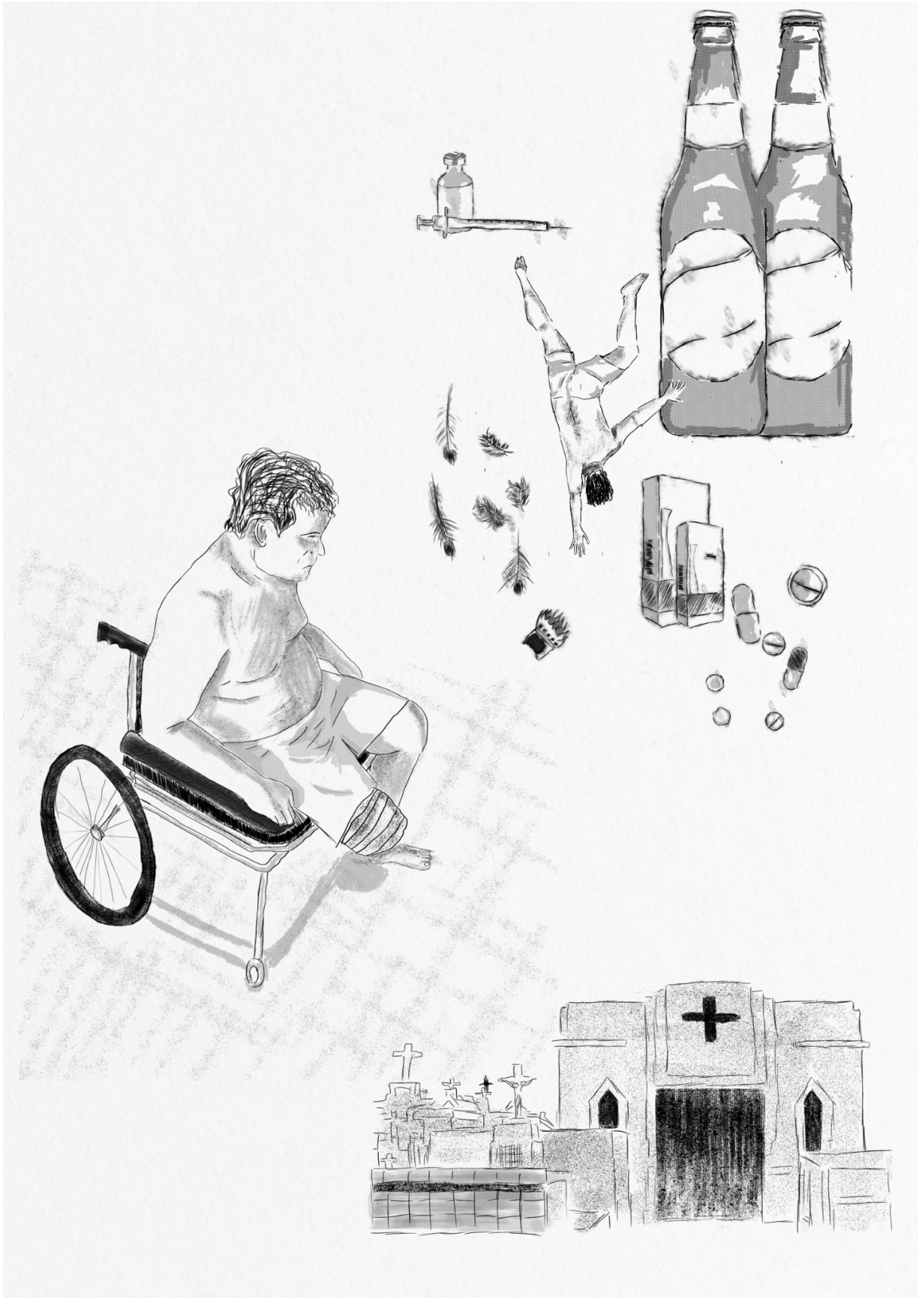


Em um ensaio, cortou o pé em cacos de vidro iguais aos das garrafas de cerveja que lhe faziam companhia diariamente. E acabou.



Porque todo carnaval tem seu fim.



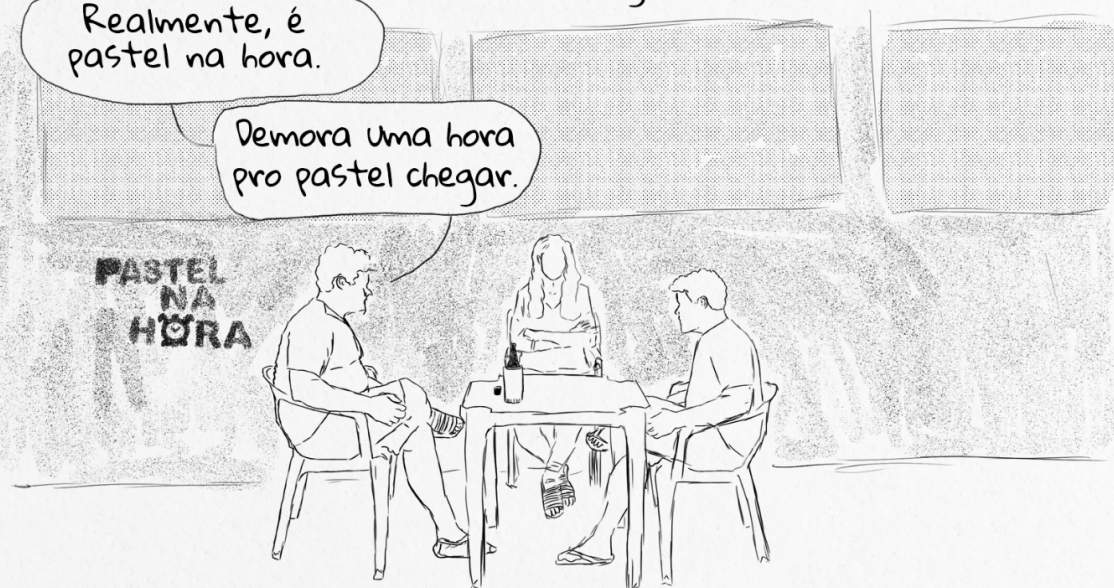


A última vez que saímos foi numa sexta.
Minha mãe, meu pai e eu.

Comemos no Pastel na Hora, ao lado do
North Shopping. Meu pai tomou dois chopes.

Realmente, é
pastel na hora.

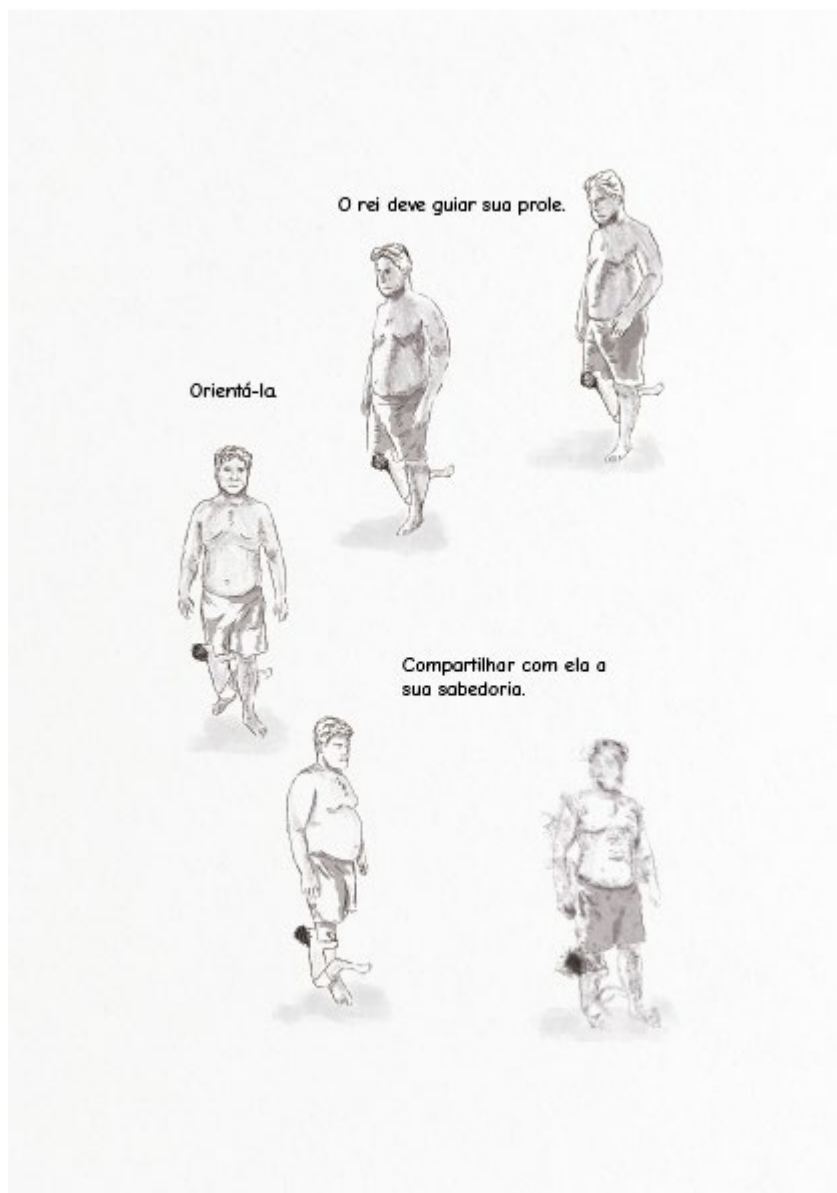
Demora uma hora
pro pastel chegar.



APÊNDICE – VERSÃO FINAL

Qual o destino de um rei?





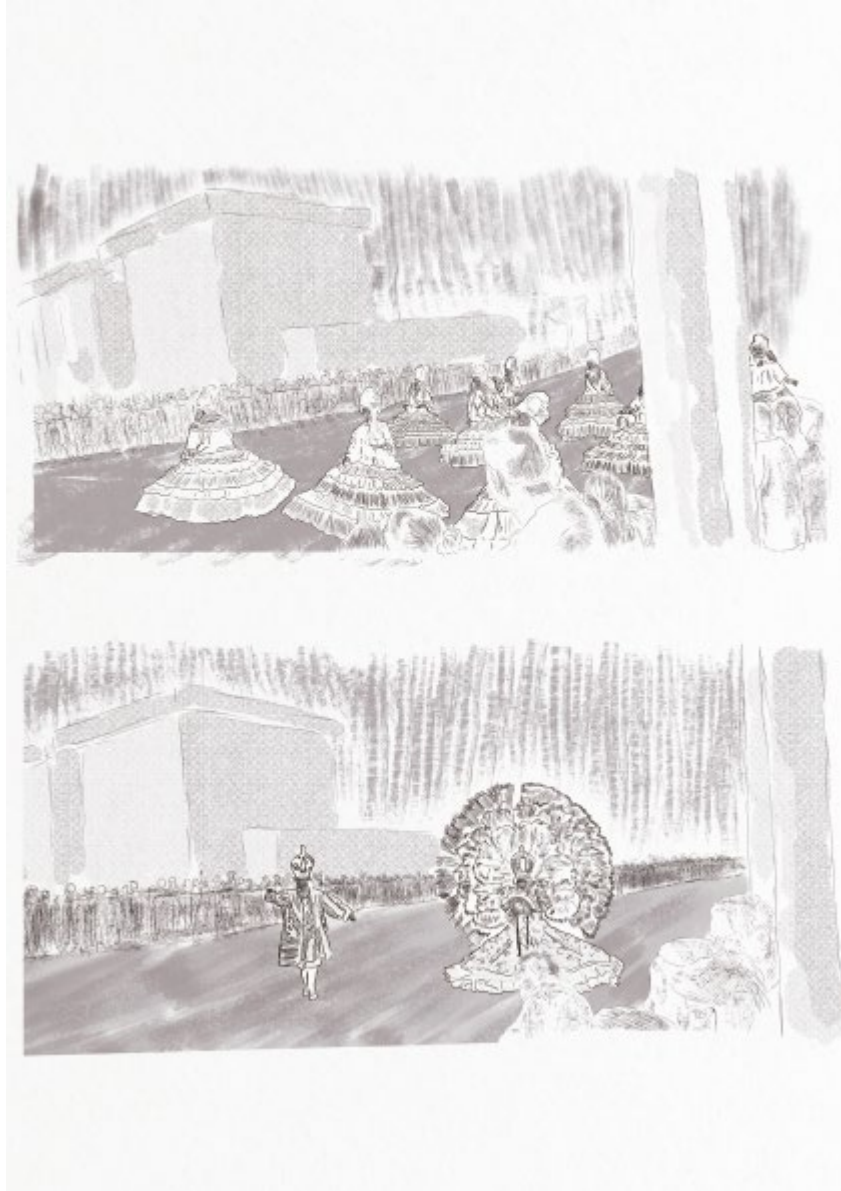


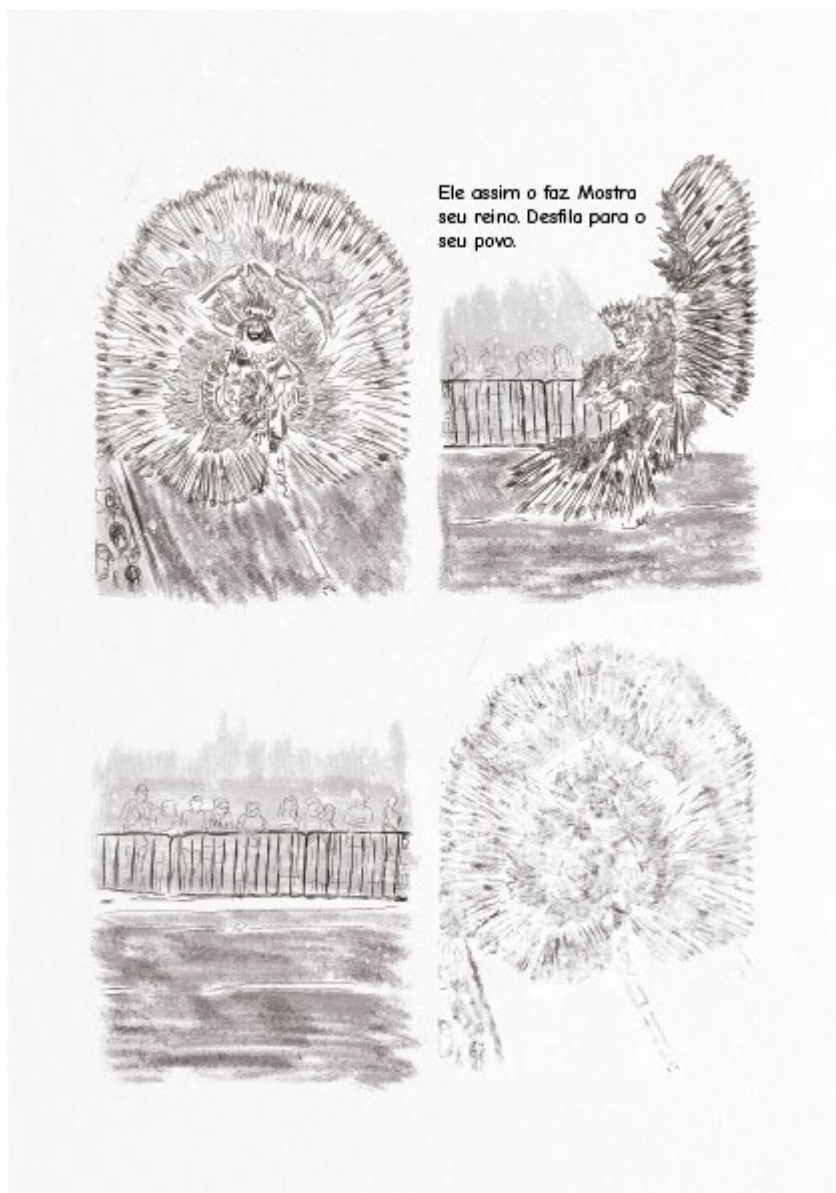
O rei deve preparar a prole para seguir o caminho dele.











O rei sempre
está em seu
trono.

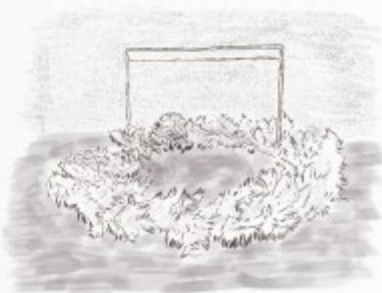


Mas rei e prole seguem
caminhos diferentes.

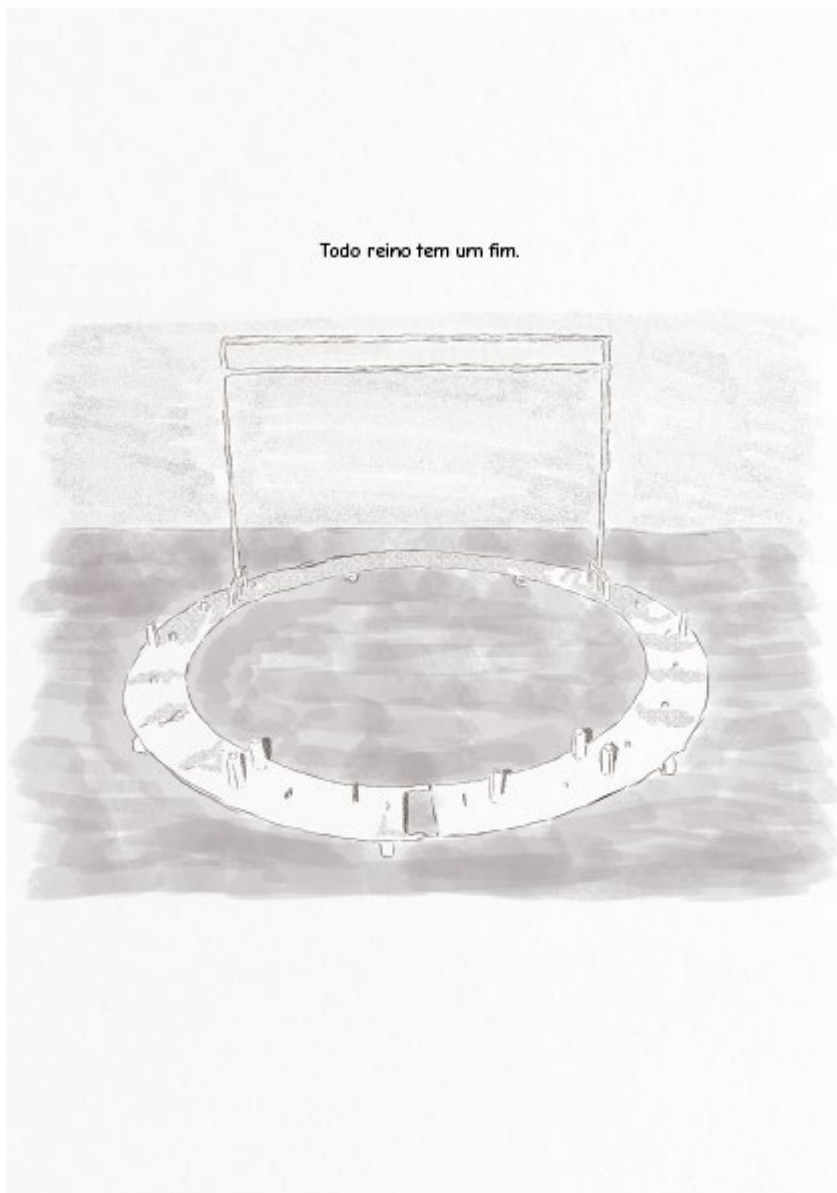




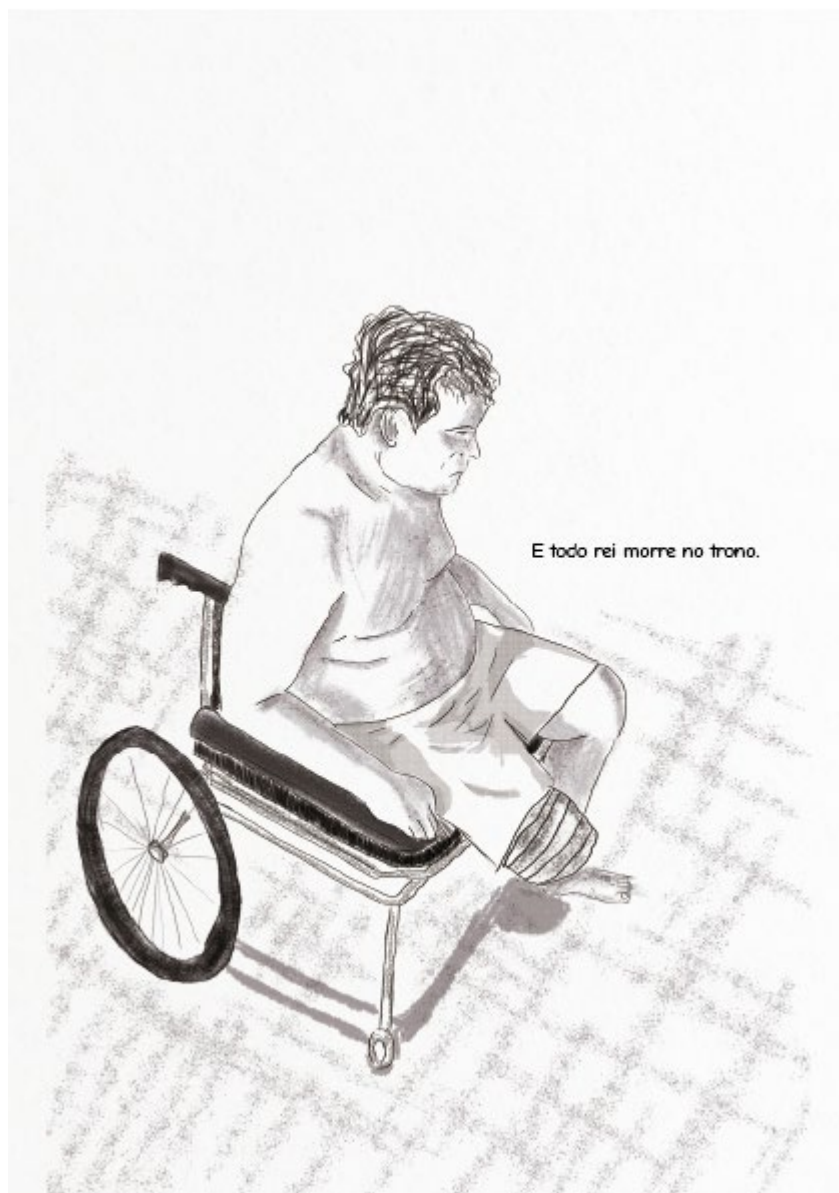
Por centímetros, o reino desmorona.



Todo reino tem um fim.









Mas um homem só morre se suas obras foram esquecidas.

Claudio Monte era professor de biologia e carnavalesco. Foi destaque do Maracatu Rei de Paus de Fortaleza por 20 anos.



Gabriel Monte é bacharel em publicidade, mestre em artes e faz trabalhos relacionados com design, ilustração, e comunicação.