

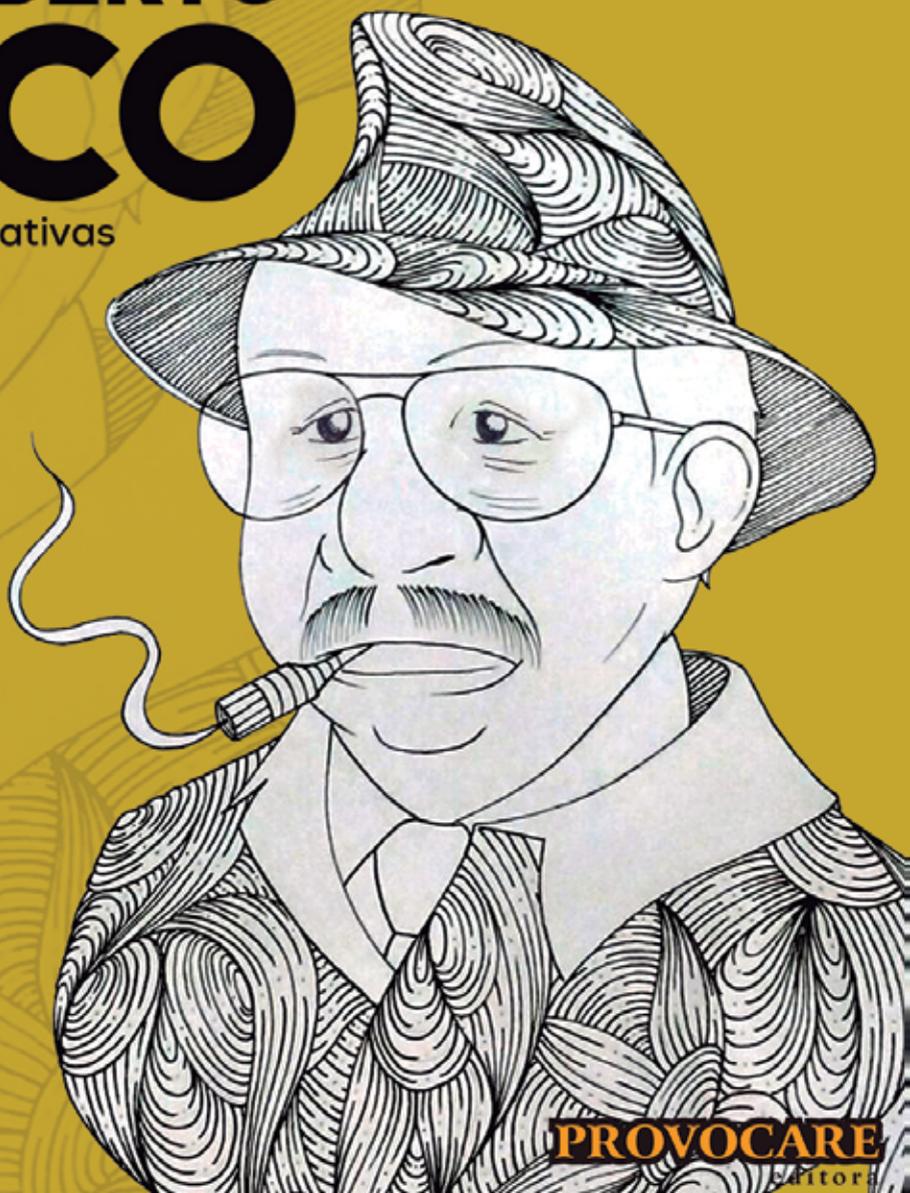
Organizadores

Miriam Cristina Carlos Silva Monica Martinez

Tadeu Rodrigues Luama Tarcyanie Cajueiro Santos

UMBERTO ECO

Em narrativas



PROVOCARE
editora

Umberto Eco
em narrativas

PROVOCARE



Universidade de Sorocaba

SILVA, Míriam Cristina Carlos; MARTINEZ, Monica;
IUAMA, Tadeu Rodrigues; SANTOS, Tarcyanie Cajueiro
(ed.). Umberto Eco em Narrativas. Votorantim (SP):
Provocare, 2017. 492p.
ISBN: 978-85-66626-16-2.
1. Comunicação. 2. Cultura. 3. Narrativas Midiáticas.
4. Umberto Eco.

Organização

Míriam Cristina Carlos Silva
Monica Martinez
Tarcyanie Cajueiro Santos
Tadeu Rodrigues Iuama

Capa

Carlos Augusto

Revisão

João Paulo Hergesel
Leila Gapy
Diogo Azoubel

Diagramação e projeto gráfico

Luiz Guilherme Amaral

Conselho Editorial Provocare

Antonio Carlos Hohlfeldt

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Arquimedes Pessoni

Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Jorge Miklos

Universidade Paulista

José Eugenio de Oliveira Menezes

Faculdade Cásper Líbero

Paulo Celso da Silva

Universidade de Sorocaba

Valdenise Leziér Martyniuk

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Livro digital produzido em caráter de divulgação científica,
sem fins lucrativos. É permitida a reprodução total ou parcial da obra,
desde que mencionada a fonte.

SUMÁRIO

ECO E CALVINO: A obra aberta manifestada

MARCIO DA SILVA GRANEZ

Página 13

(RE)INTERPRETAÇÕES DE JORGE AMADO: analogias narrativas à luz do pensamento de Umberto Eco

ROBÉRIA NÁDIA ARAÚJO NASCIMENTO

Página 31

A EPISTEMOLOGIA DIALÉTICA DE ECO EM A ESTRUTURA AUSENTE: objeto e modelo

EDUARDO PORTANOVA BARROS

Página 50

UMBERTO ECO NÃO GOSTAVA DE FUTEBOL? Uma revisão crítica dos textos do semiólogo italiano à luz dos conceitos vigentes sobre o esporte na segunda metade do século XX

ARY JOSÉ ROCCO JR

JOSÉ CARLOS MARQUES

Página 76

ENTRE BOSQUES FICCIONAIS E FORMATOS REAIS: refletindo sobre narrativas seriadas

MARCIA PERENCIN TONDATO

Página 96

TRÊS CAMINHOS (DA TRADUÇÃO) NÃO TOMADOS: diferentes graus de abertura de obra (e de jogo)

TADEU RODRIGUES IUAMA

Página 116

SOB O NOME DA IMAGEM: mapeamento da questão imagética na obra de Umberto Eco

ELIZA BACHEGA CASADEI

Página 133

**PANORAMA ACERCA DA PRODUÇÃO ACADÊMICA
SOBRE UMBERTO ECO**

MÍRIAM CRISTINA CARLOS SILVA

MONICA MARTINEZ

TADEU RODRIGUES IUAMA

ALINE ALBUQUERQUE LIMA

Página 151

**A ASSOCIAÇÃO LABIRÍNTICA DE PALIMPSESTOS E
ECOS MEDIEVAIS EM *O NOME DA ROSA***

DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES

Página 171

**A ADAPTAÇÃO NARRATIVA COMO FONTE DE
CONSTRUÇÃO NARRATIVA: comparação das tramas
narradas no livro “Os Sertões” (1907) e sua adaptação
ao cinema “Guerra de Canudos” (1997)**

ANDRÉ CAMPOS SILVA

Página 192

**SOBRE A LEITURA MEDIADA POR DISPOSITIVOS
DIGITAIS: o leitor modelo entre o previsível e o
indeterminado**

TATIANA GÜENAGA ANEAS

CARINA OCHI FLEXOR

Página 211

**STRANGER THINGS: as produções do Netflix e
suas possíveis consequências na indústria do
entretenimento**

RAFAEL SAMPEI DA SILVA

Página 230

UMBERTO ECO, AUTOR DE QUIXOTES - 247

VICTOR LEMES CRUZEIRO

GUSTAVO DE CASTRO E SILVA

Página 252

AS CONTRIBUIÇÕES E O LEGADO DE UMBERTO ECO AO CAMPO DOS QUÁDRINHOS

RICARDO JORGE DE LUCENA LUCAS

Página 267

A MENTIRA COMO MISSÃO: o jornalismo desvirtuado sob o olhar de Umberto Eco

EDUARDO LUIZ CORREIA

Página 294

APORTES DE UMBERTO ECO AO ESTUDO DAS NARRATIVAS MUDIÁTICAS E ORGANIZACIONAIS

LARISSA CONCEIÇÃO DOS SANTOS

Página 306

O ECO QUE RESSOA: A importância dos ensaios teóricos de Umberto Eco para estudantes iniciantes em Teorias da Comunicação

AGNELO DE SOUZA FEDEL

Página 324

COMO SOBREVIVER AO MESTRADO: perspectivas de um pesquisador em formação

DIOGO AZÓUBEL

Página 342

O LEITOR-MODELO DA COMUNICAÇÃO: apropriações e deslocamentos do contrato de comunicação do jornalismo nas narrativas de The Piauí Herald

NARA LYA CABRAL SCABIN

SEANE ALVES MELO

Página 361

O HUMOR DE DANILO GENTILI E AS NARRATIVAS DE SENSO COMUM: uma análise a partir de Umberto Eco

THÍFANI POSTALI

ISABELLA PICHIGUELLI

Página 381

**O CONCEITO DE “LEITOR-MODELO” DE UMBERTO ECO
APLICADO NA TELENOVELA**

GEORGIA DE MATTOS

TARCYANIE CAJUEIRO SANTOS

Página 404

**NO HAY BANDA: da ilusão midiática ao transe artístico
no Club Silencio lynchiano**

ROGÉRIO FERRARAZ

JOÃO PAULO HERGESEL

CAROLINA DE OLIVEIRA SILVA

Página 424

**O TERRORISMO E AS NOVAS CRUZADAS: as narrativas
de Umberto Eco na obra ‘A passo de caranguejo’**

ANAELSON LEANDRO DE SOUSA

Página 472

Prólogo

A tarefa de apresentar essa obra sobre Umberto Eco (1932-2016) imediatamente causou um *mysterium tremendum et fascinans*. O primeiro pensamento que nos veio foi de que os gregos deveriam ter uma sensação parecida quando recebiam o pedido de apresentar um determinado mito. E esse será o fio condutor para essa apresentação.

Eco tinha nome de mito. Tal qual o trânsito (obra de Hermes/Mercúrio, a divindade da Comunicação?) entre a mitologia grega e a romana, podemos pensar num trânsito de tempo. Da Roma Antiga, que povoa nosso imaginário, à Itália contemporânea, lar de Umberto Eco. Esses trânsitos trazem similaridades, mas também diferenças.

Diz-se que Eco, a ninfa do mito, tinha como principal defeito falar demais. Para punir a tagarela, Juno (rainha dos deuses e esposa de Júpiter) condenou-a a repetir as últimas palavras que ouvia. Certa vez, Eco ficou a espiar a beleza de Narciso, que passeava pelo bosque. Suspeitando que estivesse sendo perseguido, Narciso perguntou: “quem está aí?”. E ouviu: “Alguém aí?” Entre uma frase e outra, foi ficando cada vez mais assustado, além de angustiado por desejar algo que não podia ver. Quando a ninfa finalmente surgiu, ele a rejeitou. Foi quedar-se à beira de um lago, onde se deparou com sua própria imagem no espelho d’água, enamorando-se de tal forma de si mesmo que acabou morrendo afogado. Numa das versões, sentindo-se culpada, a ninfa é condenada a passar a eternidade acorrentada no fundo de uma caverna, repetindo o que os outros falam. Noutras, definha até virar apenas uma voz que ecoa as últimas palavras dos outros.

Eco, o pensador, tem o mesmo nome, mas uma sina diferente. Não foi condenado a repetir nada, construindo sua carreira de maneira criativa, destacando-se justamente pela originalidade do pensamento. Durante toda sua trajetória,

pertenceu à vanguarda de diversos fronts. E essa é parte da proposta desse livro: tentar agrupar algumas das influências do pensamento de Eco, mostrando onde ele nos tocou e ainda toca. Lembramo-nos que, quando o Grupo de Pesquisa em Narrativas Midiáticas, sediado na Universidade de Sorocaba (NAMI/UNISO, para abreviar), discutia quem seria o tema para estudos em 2016, emergiu o nome de Eco, por ser tanto um teórico sobre narrativas quanto um narrador, já que o autor possui em seu currículo tanto debates acadêmicos que são, ainda hoje, aplicados nos estudos sobre narrativas, quanto uma extensa obra como romancista.

Eco foi um pensador livre, que não se prendeu em uma (mercado)lógica de compartimentalização do conhecimento. Transitou pela filosofia, semiótica, lingüística, entre outras áreas. Tampouco se restringiu a um único objeto de estudo, tendo escrito textos sobre literatura, histórias em quadrinhos e metodologia, para citar alguns exemplos. E isso se reflete nos textos recebidos para esta coletânea. E isso reflete nos textos recebidos para esta coletânea, que foram dispostos em um único eixo, na medida em que todos dialogam com o pensador e compartimentalizar sua influência seria ignorar a potência criativa e independente da trajetória de Eco.

Eco, a ninfa condenada a passar a eternidade no fundo de uma caverna escura, análoga à alegoria de Platão, não tem voz própria, apenas ecoa o que ouve. Não trás nada de novo, e tampouco é vista por aqueles que estavam fora dela. Eco, o pensador, não. Certamente, foi um dos eruditos em maior evidência do nosso tempo. Sua fama como romancista faz com que muitas pessoas de fora do âmbito acadêmico nem conheçam sua trajetória como pesquisador, e ainda assim sejam afetadas por sua obra.

Essa inquietação também se evidencia nesse livro. Seja na esfera do acadêmico que permeia os Programas de Pós-Graduação do Brasil, seja na esfera do romancista que é debatido em alguns dos textos aqui presentes, a presença de

Eco é inquestionável, como alguém que marcou, e marca, fundo a reflexão sobre narrativas. Marca também outras, certamente, embora aqui tenha sido o alcance de nosso fôlego.

Depois de nossa decisão sobre estudar a obra de Eco, veio à tona a manifestação do autor de que impedia homenagens póstumas. Portanto, faz-se necessário ressaltar que essa não é uma homenagem póstuma. É apenas uma reflexão, aliás inconclusiva, sobre a obra de Eco que, como os textos demonstram, permanece vivo nos pensamentos dos autores que aqui dialogam.

Podemos então afirmar que talvez da rosa tenha restado algo além do nome. Afinal, o Eco inquieto ecoa ainda em nós.

Uma ótima leitura!

Miriam Cristina Carlos Silva, Monica Martinez,
Tarcyane Cajueiro Santos e Tadeu Rodrigues Iuama
Inverno de 2017

AS CONTRIBUIÇÕES E O LEGADO DE UMBERTO ECO AO CAMPO DOS QUADRINHOS

RICARDO JORGE DE LUCENA LUCAS
Universidade Federal do Ceará

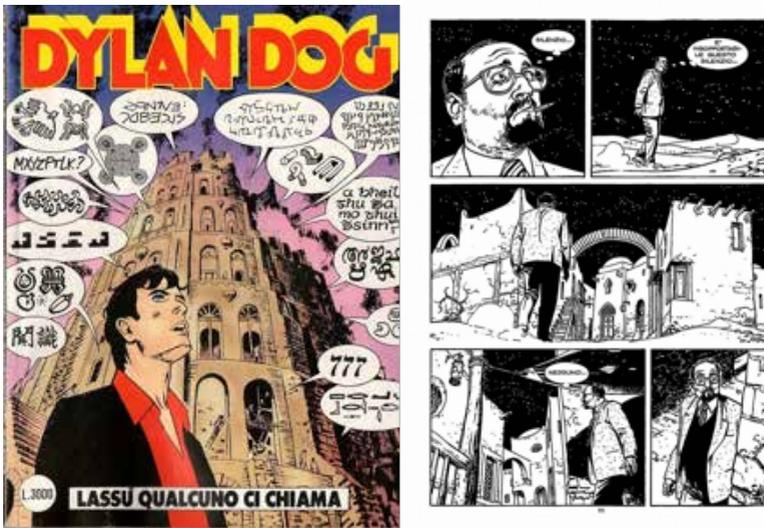
1 INTRODUÇÃO

Em um pequeno texto intitulado *Leggere di Fumetti*, Barbieri enumera uma série de textos clássicos para a leitura crítica dos quadrinhos em língua italiana, sejam eles daquele país (o próprio Barbieri, Gino Frezza, Alberto Abruzzese, Sergio Brancato), sejam eles estrangeiros e traduzidos (Scott McCloud, Pierre Fresnault-Deruelle). Ao final, ele arremata o texto com os seguintes dizeres: “Obviamente, devo supor que *Apocalípticos e Integrados* de Eco, todos nós já o lemos...” (BARBIERI, 2002: p. 3).

Se sairmos do campo acadêmico, encontraremos menções a Eco também nos quadrinhos. Em 1998, ele foi um dos protagonistas de *Dylan Dog*, de Tiziano Sclavi, em seu número 136, intitulado *Lassù Qualcuno Si Chiama* (Alguém lá em Cima nos Chama) (figura 1). Na pele de Humbert Coe (desenhado por Bruno Brindisi; figura 2), o personagem se envolve numa trama no País de Gales. Num dos prefácios que antecede a história, lemos que há uma curiosidade nela, e que ela é contada por último talvez por ser a mais importante: a involuntária presença, como

quest star, de um grande ídolo italiano, intelectual e escritor, o qual sabemos ser amigo de *Dylan Dog*, que não levará isso a mal e que achará até isso divertido, ainda que os editores tenham de pedir desculpas a ele e se colocar a seus pés por “usá-lo” como inspiração para o personagem de Humbert Coe (in SCLAVI, 1998, p. 4).

Figuras 1 e 2: Capa e página interna do número 136 de *Dylan Dog*, com participação de Humbert Coe, inspirado em Umberto Eco (na página à direita)

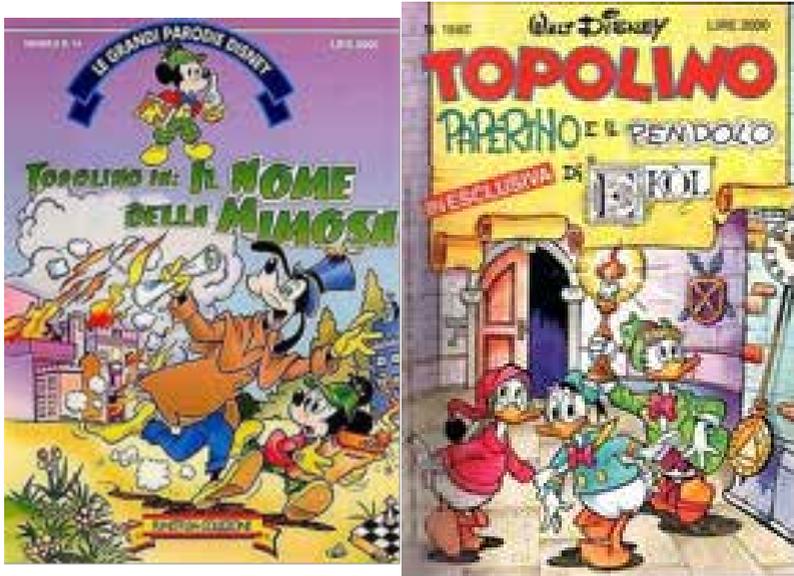


Fonte: Sergio Borelli Editore, 1998.

Outra homenagem quadrinística são as feitas dentro do universo Disney italiano (figuras 3 e 4), no título *Topolino* (nome do Mickey Mouse na Itália): na edição no. 1.693, de 1988, temos uma paródia baseada em *O Nome da Rosa*, intitulada “Il Nome della Mimosa”, escrita por Bruno Sarda, com Mickey e Pateta nos papéis principais (a mesma história, inédita no Brasil,

foi republicada na Itália pelo menos mais três vezes: em 1993, no volume 14 da série *Le Grandi Parodie Disney* (figura 7); em 2013, com outras duas histórias, em *I Classici della Letteratura Disney*; e, em 2016, dentro do título *TopoStorie* chamado “Alla Ricerca dell Libro Perduto”, junto com outras quatro histórias. A outra homenagem, agora em *Topolino* no. 1.842, de 1991 (figura 8), traz uma paródia de *O Pêndulo de Foucault*, intitulada “Paperino e il Pendolo di Ekol” (também escrita por Sarda), com os primos Donald, Peninha e Gastão como protagonistas (história essa também republicada em *Le Grandi Parodie Disney*, no. 47, em 1996 e saída no Brasil em *Almanaque Disney*, no. 260, de 1993 com o título “O Pêndulo de Ekou”).

Figuras 3 e 4: Capas de *Le Grandi Parodie Disney*, no. 14, de 2012, e de *Topolino* no. 1.842, de 1991.



Fonte: The Walt Disney Company Italia

Os diferentes exemplos de homenagens que trazemos aqui são mais do que uma simples coincidência, mostram a importância e o impacto do trabalho de Eco também para o campo dos quadrinhos. Mas o que tudo isso significa nos dias de hoje? A suposição de Barbieri e as homenagens de Scavi e Disney apontam naturalmente para a importância de Eco para o campo dos quadrinhos, *ao menos na Itália*. Mas até onde ela se estende, em termos de contribuições teóricas e influências nessa área?

Para melhor entendermos essa contribuição, é importante dimensionar como isso ocorreu, do ponto de vista histórico e teórico. Por que o intelectual italiano se interessou por esse campo e vice-versa? Como os contextos cultural e intelectual, nos quais suas ideias a respeito dos quadrinhos aparecem e prosperam, contribuíram para isso? Tentar reconstituir esse percurso ajuda a dar uma noção melhor da relação de Eco com os quadrinhos. Para isso, fazemos uma breve retomada de dois dos seus principais escritos sobre quadrinhos (1993). Além disso, iremos nos deter em alguns intérpretes seus (BONDANELLA, 1998, e COGO, 2010) e em autores do campo dos quadrinhos influenciados pelo seu pensamento (Barbieri, 1993) ou cujo cruzamento de conceitos pode resultar interessante (McCLOUD, 2005, 2008).

2 ALGUNS PASSEIOS

Para entender o percurso teórico de Eco, é necessário apontar alguns momentos históricos específicos. Para isso, precisamos compreender algo do significado da passagem dos anos 1950 para os 1960. Um primeiro ponto importante nos parece ser o nascedouro da contracultura no contexto estadunidense, a fim de compreender como os quadrinhos eram e passavam a ser vistos a partir de então. Como demonstra Frank (2001), se alguns enxergam a contracultura estadunidense como uma espécie de “catástrofe cultural” (criando espaços subculturais como

o rock'n'roll e o movimento *beatnik*), outros preferem analisar o papel decisivo do marketing e das empresas na cooptação da imagem dos jovens afeitos a eventos como o festival Woodstock. Isso ajuda a explicar, segundo Frank, como empresas como Nike, Starbucks, Apple, IBM e Microsoft se apropriam de modelos de comportamentos e de moda, *slogans*, textos e trechos de músicas de artistas ditos revolucionários (Burroughs, Beatles, Iggy Pop, Gil Scott-Heron) ao ponto de torná-los algo quase que despercebido nos anúncios publicitários, nos filmes e nos programas de TV (FRANK, 2011, p. 24). Nesse cenário, a contracultura “vence” a Nova Esquerda e passa a ocupar espaços midiáticos, com influências também advindas do movimento *beatnik* e da revista satírica *Mad* (idem, p. 26). É nesse período contracultural que os quadrinhos deixam de ser vistos como “produto” comercializado para o maior público possível e passam a ser vistos como “meio de expressão” (MAZUR & DANNER, 2014, p. 9).

É pertinente lembrar que Eco começou trabalhando dentro da “nascente indústria cultural” italiana (COGO, 2010, p. 8), primeiro na RAI Televisione di Stato e depois na editora Bompiani. Era o período do pós-guerra na Itália e, com ele, florescem discussões políticas, filosóficas e estéticas, em particular na região onde nasce, no norte do país (BONDANELLA, 1998, p. 19). Ao mesmo tempo, Eco começa a fazer parte do lendário movimento literário vanguardista Gruppo 63 (ver sobre isso ECO, 1989, pp. 89-99). Percebe-se que a trajetória pessoal de Eco no início de sua vida profissional e acadêmica guarda certos traços de semelhança com a futura contracultura estadunidense: ambos trafegam com desenvoltura tanto por espaços de pensamento crítico, mais à esquerda, quanto pelos espaços midiáticos e artísticos de vanguarda. O ano de 1954 parece crucial; é nesse período que Eco conclui seu doutoramento sobre São Tomás de Aquino, começa a trabalhar na RAI de Milão e conhece o músico Luciano Berio (BONDANELLA, 1998, p. 19). Um amálgama acadêmico-massivo-estético começava a ser gestado e marcaria

profundamente a trajetória intelectual de Eco.

Aos poucos, Eco vai se aproximando do mundo dos quadrinhos e dos cartoons. Um exemplo disso é a publicação, sob o pseudônimo joyciano de Dedalus, do livrinho *Filosofi in Libertà*, de 1958, coletânea de textos humorísticos sobre a história da filosofia em forma de versos e acompanhados de *cartoons* (BONDANELLA, 1998, p 30; COGO, 2010, pp. 27-32). Já em 1959 temos uma das primeiras manifestações públicas acadêmicas de seu interesse pelos quadrinhos: em um texto intitulado “Estetica dei Parenti Poveri” (“Estética dos Parentes Pobres”), elencava em tom “paradoxal” algumas possibilidades de projetos de pesquisas, como a evolução do tratamento gráfico de Flash Gordon até Dick Tracy; o existencialismo e Peanuts; o gesto e a onomatopeia nos quadrinhos; e os esquemas estandardizados de situações narrativas (ECO, 1994: p. 51).

De fato, Eco retomará parte desses “projetos paradoxais” anos depois, em *Apocalípticos e Integrados*, obra cuja recepção, por sinal, é bastante polêmica na Itália (ver, em detalhes dos jornais da época, COGO, 2010, pp. 51-59), justamente pelo espaço que ela dedica aos quadrinhos, mas também (cremos nós) em função de suas posteriores capas. Se a primeira edição italiana, de 1964, traz uma capa bastante sisuda (figura 5), nos anos seguintes haverá investimentos em personagens como o Batman desenhado por Neal Adams, como na edição italiana de 1977 (figura 6), e que causa estranhamento já que o personagem *não* é objeto de análise de Eco, no máximo sendo citado algumas (poucas) vezes no texto sobre o Super-Homem, por exemplo; e o detetive Dick Tracy em peça de Andy Warhol na edição italiana de 1993 (figura 7). Já o personagem do Super-Homem será presença quase que constante nas várias edições espanholas (figura 8).

Figuras 5, 6, 7 e 8: Capas de Apocalittici e Integrati (edições italianas de 1964, 1977 e 1993) e de Apocalípticos e Integrados (edição espanhola).



Fonte: Editora Bompiani e Editorial Lumen.

A popularização do nome de Eco junto ao campo dos quadrinhos cresce quando, juntamente com Oreste Del Buono (jornalista, escritor, tradutor e crítico literário) e Elio Vittorini (escritor), participa do número 1 da revista italiana *Linus*, lançada em abril de 1965 (BARBIERI, 2014, p. 121-2). Na abertura dessa edição há um famoso debate sobre o universo de Charlie Brown, envolvendo Eco e Del Buono (*idem*, p. 64).

Finalmente, se considerarmos que o romance *A Misteriosa Chama da Rainha Loana* (2004), mais do que a “autobiografia de uma geração”, seja também, obviamente, uma autobiografia do próprio Eco, fica claro que seu contato com os quadrinhos norte-americanos (Buck Rogers, Mandrake, Dick Tracy, Ferdinando) data dos anos 1940. Além disso, na análise de *Steve Canyon*, ele mesmo faz referência ao seu contato inicial com a tirinha *Ferdinando*, por volta dos 13, 14 anos, no período pós-guerra e ao poder de sedução que lhe causou a personagem feminina Violeta (1993, pp. 175-6). Em *A Misteriosa Chama...*, Eco relembra (e reverbera) tal fascínio pelas figuras femininas desenhadas nos quadrinhos dos anos 1930-1940 publicados nos jornais italianos da época (2005, p. 245-8). Em suma, antes de termos o crítico de quadrinhos ou o profissional de TV, temos o amante de quadrinhos.

3 LEGADOS

O que mais chama a atenção nas análises empreendidas por Eco no campo dos quadrinhos? Vamos aqui resumir os aspectos mais relevantes desse percurso a partir dos dois textos dedicados ao assunto em *Apocalípticos e Integrados*: sobre *Steve Canyon* e *Super-Homem*.

Começemos por “*Leitura de Steve Canyon*”. Aqui, Eco desdobra seu estudo em diferentes frentes: inicia com uma decupagem quadro a quadro das 11 vinhetas que o primeiro capítulo da *comic strip Steve Canyon*, de 11 de janeiro de 1947 (figura 9), partindo do pressuposto de que seu autor, Milton Caniff, precisava apresentar todo o mundo possível daquele personagem. Aqui, analisa os empréstimos e possibilidades que Caniff faz a partir do cinema (enquadramento, estereótipos, gêneros cinematográficos), bem como o uso de recursos linguísticos (jargões, gírias, sotaques) e gráfico-visuais (destaques nos textos dos balões) que vão definindo a aparição dos personagens e a construção deles em nossa mente.

Figura 9 – primeiro capítulo de Steve Canyon, publicado em 11 de janeiro de 1947.



Fonte: Apocalípticos e Integrados, de Umberto Eco, p. 130.

Num segundo momento, Eco traça algumas considerações sobre a linguagem dos quadrinhos (como as *emanata* – lágrimas de suor, fumacinhas de raiva, ainda que ele não use esse termo – os balões, os enquadramentos) e o caráter ideológico da página analisada, buscando percebê-los para além de sua ordem estrutural, partindo para uma análise no âmbito cultural: as relações entre quadrinhos e outras formas artísticas (por exemplo: as tradicionais linhas cinéticas, transmigradas de obras futuristas, ou a técnica quadrinística como devedora de aspectos da linguagem cinematográfica). Ou seja: propõe que pensemos os quadrinhos em termos de “promoção” ou de “parasitismo” em relação a outras formas de expressão (voltaremos a isso adiante). O autor discute ainda aspectos ideológicos ligados, por exemplo, à questão da temporalidade da produção

e distribuição quadrinística. Em tese (e de modo muito resumido), histórias continuadas tendem a solicitar personagens facilmente memorizáveis de um capítulo para outro (em geral: de uma semana para outra), para que o leitor não se perca em meio ao espaço temporal e à concorrência de outras *comic strips* no mesmo jornal; por outro lado, tirinhas não seriadas (como *Peanuts*) tendem a ter uma maior maturidade estética e ideológica também pelo fato de não necessitarem de continuidade (pois as tiras são autônomas umas em relação às outras). Aqui, Eco traça um paralelo (com justeza), do ponto de vista narrativo, esses quadrinhos seriados com os folhetins. Adiante, ele se aproxima de uma perspectiva cara aos *cultural studies*: se, por um lado, os quadrinhos são o produto de uma cultura de massa, de outro lado é preciso indagar-se sobre a natureza de sua recepção e fruição junto aos leitores, no tocante aos códigos de leitura (voltaremos a isso adiante).

“De que maneira (...) as várias fruições variam conforme a classe, a categoria intelectual, a idade e o sexo do fruidor? Isto é, de que modo a vinculação a uma classe, a uma categoria intelectual, a um tipo psicológico, a uma idade e a um sexo fornecem ao fruidor um código de leitura que se distingue dos demais? (ECO, 1993, p. 161. Grifo nosso).

Tal ideia é reforçada pela citação de um trecho do texto “Do Padrão do Gosto” (1757), de David Hume, na medida em que o filósofo britânico demanda que todo crítico deva conservar seu espírito acima de todo preconceito e considerar apenas o próprio objeto submetido à sua apreciação e que, para tal fim, esse crítico deva se colocar na mesma situação que a recepção original de qualquer obra. A partir disso, Eco se pergunta se o horizonte da cultura de massa permite uma fruição estética articulada a produtos ditos não estéticos e que buscam distintos

públicos (uma multiplicação de “outros”, não prevista obviamente por Hume), o que o leva a afirmar que “*no campo das comunicações de massa, o pesquisador não pode mais coincidir com a cobaia*” (1993, p. 168. Grifo no original). Assim, Eco afirma que a pesquisa sobre a estrutura das narrativas é um primeiro e indispensável passo que deve orientar (mas nunca determinar) a pesquisa empírica, um ponto de partida sobre os meios de massa, cabendo a uma pesquisa interdisciplinar (Estética, Psicologia, Sociologia, Economia, Ciências Políticas, Pedagogia e Antropologia Cultural) uma melhor compreensão dos valores da Arte, do Belo e do Culto no contexto da cultura contemporânea (1993, pp. 168-9). Para tal, elenca algumas chaves de leitura possíveis nas *comic strips* de Al Capp, *Ferdinando* (ECO, idem, pp. 171-9).

O segundo texto, “O Mito do *Superman*”, faz a relação entre uma concepção adaptada de mito à cultura de massas com a identificação possível de seus consumidores com determinados personagens. No caso do Super-Homem, de um lado a identificação é impossível, por conta dos superpoderes que fazem do personagem alguém “acima” do homem-leitor comum; por outro lado, quando surge o seu *alter ego*, Clark Kent - desengonçado, míope, meio burro e tímido -, é com esse personagem que o leitor comum se identifica:

[...] através de um óbvio processo de identificação [com Clark Kent], um accountant qualquer de uma cidade norte-americana qualquer, nutre secretamente a esperança de que um dia, das vestes da sua atual personalidade, possa florir um super-homem capaz de resgatar anos de mediocridade (ECO, 1993, p. 248).

A partir disso, Eco distingue entre os heróis antigos, mitos cujos feitos exemplares *são já acontecidos* e são, portanto, pretéritos, repetidos, renarrados, ainda que com pequenas variações, e os personagens dos quadrinhos que surgem no seio

da civilização do romance, cujo interesse aponta para o que *vai acontecer* com seus protagonistas, ou melhor, o acontecimento ocorre *enquanto* se narra (1993, pp. 248-9). Assim, é preciso um equilíbrio entre o mito (que deve ser previsível, sem surpresas) e a personagem do romance (cujo destino deve ser imprevisível). No caso do Super-Homem, ele deve pertencer tanto a um arquétipo fixo, mitológico quanto ao universo romanesco na condição de personagem que vai obedecer a um certo tipo de personagem (*idem*, p. 251).

Ao mesmo tempo, surgem outros problemas: o que fazer com um personagem praticamente invencível dentro da temporalidade da indústria de quadrinhos? Excetuando-se a kryptonita, pouco se pode fazer contra ele; ao mesmo tempo, nada pode se prolongar de modo tão amplo e deve ser resolvido numa mesma edição (devemos lembrar que Eco se refere aos quadrinhos do Super-Homem até o começo dos anos 1960). A solução era criar enredos e obstáculos imprevisíveis, inimagináveis, fantásticos mas (no final das contas) superáveis pelo Super-Homem. Ao mesmo tempo, ao realizar algo, o personagem “envelhece”, criando uma cronologia “própria”, que para Eco, nesse sentido, agir é consumir-se, esgotar-se (1993, p. 253).

E como fazer o Super-Homem render vários enredos? O que caracteriza os personagens de quadrinhos em geral (mas há exceções) é sua indiferença à temporalidade na narrativa, a fim de que sobrevivam *ad infinitum* (ou enquanto o público leitor assim aceitar): personagens não envelhecem ou envelhecem lentamente; variações das histórias surgem, em universos paralelos ou sonhos, surgem personagens até então desconhecidos, retomadas de velhas narrativas, utilizando-se de brechas narrativas. Em suma, uma série de artifícios narrativos que garantam à fidelidade a um “tempo fluido” do mundo possível do personagem e a sua própria continuidade e existência. Assim, se certas obras de Robbe-Grillet ou de Joyce se baseiam em paradoxos temporais explicitados ao leitor, as histórias do Super-Homem

buscam o oposto, ou seja, “o paradoxo temporal *deve* escapar ao leitor (...), porque uma noção confusa do tempo é a única condição de credibilidade da narrativa” (ECO, 1993, p. 260).

Mais à frente, Eco pondera sobre o caráter iterativo das narrativas de massa, no qual diferentes histórias se baseiam esquematicamente numa mesma estrutura de modo tal que não haja continuidade diegética entre o final da aventura anterior e o começo da aventura seguinte, “*como se o tempo tivesse recomçado*” (idem, 1993, p. 264). Ainda que não aponte aqui para os estudos de Propp (1984) sobre os contos maravilhosos russos ou de Bakhtin (1978, pp. 235-398) sobre o cronótopo, Eco encontra algo similar aos russos, mas noutra contexto de produção e de fruição: de um lado, uma estrutura iterativa frequente, por exemplo, nos romances policiais, que seguem sempre a mesma ordem de situações, nos quais os personagens repetem as mesmas atitudes psicológicas ou corporais (tiques, piadinhas, vaidades, vícios) de modo que pareçam velhos amigos junto ao leitor; de outro lado, percebe-se um cronótopo distinto daqueles elencados por Bakhtin. Assim, instaura-se no esquema iterativo e “distemporal” uma mensagem redundante. Mas Eco vai ponderar que isso torna-se um problema quanto essa mensagem redundante passa a ser norma e única possibilidade da recepção, em oposição à situação em que um fruidor culto necessita de momentos de repouso intelectual, tendo diante de si uma narrativa redundante como uma possibilidade *dentre outras* (idem, 1993, pp. 270-1).

Finalmente, Eco chama a atenção para a dissociação entre consciências civil e política no Super-Homem (1993, pp. 271-9). Este tem superpoderes, diferente de Batman e Arqueiro Verde, humanos sem superpoderes que se valem apenas de recursos tecnológicos (bat-armas, flechas de multiuso). Todos eles teriam em comum (em tese) uma luta contra o Mal e em prol do Bem. Mas, Eco se pergunta, “*o que é o Bem?*” (idem, 1993, p. 275. Grifos no original); afinal, diz ele, o Super-Homem tem poderes

para realizar ações grandiosas (em escalas política e planetária), e, conseqüentemente, revoluções de ordem política, econômica e tecnológica. Mas, na prática (e, sempre lembrando, até o começo dos anos 1960), o Super-Homem limita seu raio de ação a Smalville e a Metrópolis, a combater “a única forma visível que assume o mal [que] é o de atentado à propriedade privada” (*idem*, 1993, p. 276. Grifos no original) num universo diegético onde toda autoridade é fundamentalmente boa e “o bem configura-se apenas como caridade” (*idem*, 1993, p. 277). Em suma: para Eco, a virtude do Super-Homem deve consistir em vários pequenos atos parciais, nunca em tomada de consciência social.

4 CONTRIBUIÇÕES E INFLUÊNCIAS

A partir daqui, tentamos enumerar algumas das principais contribuições de Eco ao campo dos quadrinhos, ainda que muitas delas não se restrinjam apenas a esse objeto. Ele foi provavelmente o primeiro teórico a se debruçar sobre os quadrinhos simultaneamente como objeto estético-artístico e fenômeno cultural massivo merecedor de uma análise mais acurada. Porém, se é fato que *Apocalípticos e Integrados* entra no rol das grandes obras semiológicas, devemos atentar também para o fato de que Eco *não faz* necessariamente uma análise semiológica dos quadrinhos (ao menos nos termos e conceitos propostos por Peirce, por ele mesmo em *Obra Aberta* ou por Barthes em suas *Mitologias*, com influências de Saussure e Hjelmslev). O mérito de Eco, a nosso ver, está no fato de perceber os quadrinhos como objeto cultural, mais do que como objeto semiológico; desse ponto de vista, a proposta de Cagnin (1975), por exemplo, é mais próxima à análise semiológica.

Bondanella corrobora nossa tese. Para ele, a qualidade da análise do pensador italiano sobre as interpretações de fundo ideológico dos quadrinhos advém muito mais de fatores como “a argúcia e a inteligência de Eco como leitor, e não [de]

qualquer teoria sistemática aplicada à banda desenhada” (1998, p. 69). Mais adiante, ao comparar as análises de Eco com as do pensador Leo Spitzer, Bondanella afirma que os ensaios de ambos refletem “uma erudição e uma argúcia literária que raros outros conseguem igualar. Os resultados que Spitzer e Eco procuram fazer-nos atribuir ao sucesso de uma teoria da crítica dificilmente estão ao alcance de críticos sem o seu talento ímpar” (1998, p. 70). De fato, diante da análise de Eco sobre a página de estreia de *Steve Canyon*, percebemos tanto o seu olhar aguçado para detalhes “emprestados” de outros sistemas semióticos (como o cinema e a fotografia, bem representados na citação ao “filme” *La Jetée*, de Chris Marker) quanto para detalhes particulares sobre as variações do idioma inglês (idioletos, gírias, jargões etc.) e, principalmente, para um olhar comparativo estético e cultural entre os diferentes estilos de quadrinhos (num espectro que vai de *Little Orphan Annie* a *Krazy Kat*). Ou seja: a análise de Eco mescla um olhar vagamente semiótico e um forte repertório (talvez: de *códigos*) de línguas e de quadrinhos que o farão atentar para detalhes e minúcias que talvez passem despercebidos por outros analistas.

Quais contribuições analíticas podemos depender dessas análises? No primeiro caso, Eco se apoia inicialmente numa metodologia “cinematográfica” para analisar cada uma das vinhetas de *Steve Canyon*. Mas há aqui um detalhe que, aparentemente, Eco não considera: o fato de que, diferente do cinema, nosso acesso às imagens dos quadrinhos se dá numa espécie de *simultaneidade*. Enquanto no cinema as imagens se sucedem uma a uma no tempo, nos quadrinhos as imagens estão justapostas num mesmo espaço: abrir uma página dupla de qualquer revista é potencialmente lançar um olhar sobre o todo do espaço gráfico ocupado pelos desenhos e demais recursos gráficos. Assim, é falso que o leitor perceba/leia as imagens uma a uma: inicialmente ele faz a leitura espacial, superficial (aqui, no sentido de “superfície”) do espaço gráfico preenchido (seja uma tira,

seja uma página dupla de revista) para apenas depois iniciar a leitura sequencial, linear. Em outros termos: a análise de Eco é pertinente do ponto de vista da produção, do planejamento do quadrinho, mas é incompleta do ponto de vista da fruição (algo caro aos *cultural studies*) na medida em que desconsidera essa leitura espacial.

Apesar disso, aqui, bem como em outros textos, Eco antecipa uma chave de leitura que será adotada e adaptada, por exemplo, pelo pesquisador jamaicano Stuart Hall (1980, p. 130-131): *a da não simetria entre os códigos de codificação* (da parte de quem produz a mensagem) e *de decodificação* (da parte de quem lê a mensagem); assimetria essa causada por diferentes motivos (sociais, ideológicos, culturais, entre tantas coisas mais). Tal aspecto é fundamental, pois coloca produtores (que obedecem a uma lógica produtiva) e leitores (que não são apenas uma média de um “leitor padrão”) em posições distintas em termos comunicativos (emissor x receptor) mas também linguístico-semióticos, pois cada um deles mobiliza códigos distintos em seus processos de significação e ressignificação. Chama a atenção que, nessa análise, Hall se utiliza bem mais do olhar teórico proposto por Peirce do que o próprio Eco. E, para sermos justos, é importante lembrar que a proposta de uma gramática do autor/produção e de uma gramática do leitor/reconhecimento como sendo duas instâncias distintas (ainda que interligadas) já se apresentava em outros teóricos, como por exemplo, respectivamente, Lotman (1978, p. 62-71) e Verón (1998, p. 124-133).

Passemos ao estudo do Super-Homem. Aqui, Eco reitera a ideia do esquema iterativo nas histórias do super-herói. Mas, como já apontamos, Propp havia identificado algo similar no âmbito dos contos maravilhosos russos, dentro de um *corpus* bastante delimitado. Por outro lado, o que torna sua análise interessante é o fato de que Eco consegue fugir (em parte) da armadilha estruturalista e perceber algo mais para além das estruturas narrativas. Dizemos “em parte” porque, ao propor que

uma análise de caráter mais amplo se inicie *a partir da pesquisa* sobre a estrutura, parte do pressuposto que *a estrutura não esteja ela própria sujeita a problematizações*. Em outras palavras: a estrutura “encontrável” pelo pesquisador pode não ser a mesma para os demais leitores. Mas, para Eco, essas leituras “aberrantes” podem se instalar mais do lado do uso do texto do que da interpretação (conforme discute posteriormente, em 1986, pp. 43-44) Ou seja: é válido que o analista encontre uma estrutura dentro de uma narrativa; a questão é saber se a percepção dos termos e das relações dos termos dessa estrutura *também são válidas para os demais leitores*. Como é provável que isso não ocorra em sua totalidade, é vital que o pesquisador leve em conta essas potenciais diferenças *antes de dar continuidade à sua análise*. O movimento pós-estruturalista surgido em fins dos anos 1960 e puxado, dentre outros, pelo segundo Barthes (1980, p. ex.) e pelo próprio Eco (1995, p. 6-9, p. ex., que anos depois vai ressaltar a diferenciação entre *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*), vai problematizar, na estrutura textual, essa concepção “cristalina” - no sentido da estrutura como um “cristal”, como defendia Lévi-Strauss e para o qual já advertia Eco bem antes (2007a, p. 29). De qualquer modo, suas considerações à época são importantes na medida em que considera a necessidade de um olhar interdisciplinar sobre a relação entre público e texto. Falta apenas considerar, naquele momento, qual estrutura o leitor pode perceber.

Mas devemos ter em mente outros aspectos relevantes. O principal deles diz respeito às mudanças narrativas existentes nos quadrinhos contemporâneos. De modo geral (mas sempre sujeito a exceções), o universo dos quadrinhos de super-heróis continua sendo *iterativo*: as mudanças que ocorrem nas diversas histórias de editoras como Marvel e DC (desde trocas de identidades secretas a *reboots* dos mundos possíveis dessas editoras) não mudam a sua essência: a mitologia do super-herói deve prevalecer. Algumas exceções que encontramos neste uni-

verso tendem a reforçar essa regra: quando o roteirista Garth Ennis decide que o personagem Justiceiro deve eliminar todos os personagens do universo Marvel (*Justiceiro Massacra o Universo Marvel*), isso se dá numa realidade alternativa; quando Alan Moore resolve questionar um mundo real no qual existam heróis de verdade (*Watchmen*, de 1986), ele o faz em um universo onde não há os tradicionais super-heróis dos quadrinhos. Ambos os exemplos “retorcem” a jornada iterativa de seus heróis, mas sua importância para o universo desses personagens em geral é bastante diminuta, se pensarmos em termos de cultura de massas. Além disso (podem ponderar alguns entusiastas e mitólogos), encontramos personagens que se encontram em jornadas distintas, como o Justiceiro e Rorschach têm, ambos, respectivamente, uma missão a cumprir, com todos os percalços actanciais recorrentes nas narrativas ditas iterativas. A narrativa iterativa busca chegar aos limites possíveis para melhor retornar à sua condição iterativa inicial - e, sob esse aspecto, apesar das possibilidades, os quadrinhos de super-heróis pouco evoluíram.

5 INFLUÊNCIAS

Como já dissemos, o panorama do universo dos quadrinhos se modificou em vários aspectos desde os anos 1960. Talvez o mais importante deles seja o fato de que os quadrinhos passaram a ser percebidos como *objetos culturais*. Sob essa ótica, o papel de Eco é fundamental. Por mais inútil que isso possa parecer, não devemos esquecer o fato de que, como vimos, diferentes edições de obras suas – acrescentemos aqui *O Super-Homem de Massas*) tiveram personagens como Batman, Super-Homem e Dick Tracy em suas capas. O ar francamente pop adotado pela editora Bompiani na apresentação paratextual das obras italianas mostra que aqui os quadrinhos, mais do que uma opção estética, eram um objeto de análise a ser considerado. Assim, paradoxalmente, essas edições da obra de Eco tornaram-se

elas próprias um objeto material teórico “apocalíptico”, livros acadêmicos de um pensador de esquerda, que se dedicava a um objeto analítico “integrado”, os quadrinhos no âmbito da cultura de massas.

De modo pontual, podemos citar a obra de Barbieri como diretamente influenciada pelo semiólogo. Vimos que Eco fala em relações de “promoção” ou de “parasitismo” dos quadrinhos com outras formas de expressão. Em 1991, Barbieri lança seu *I Linguaggi del Fumetto* numa coleção dirigida pelo próprio Eco para a editora Bompiani; neste livro, Barbieri trabalha com duas definições centrais – a nosso ver, influenciadas por Eco. A primeira delas é que os quadrinhos, assim como as demais formas de linguagem, mantêm diferentes modos de relação uns com os outros. Ao analisar as relações entre as artes, Barbieri (1993, p. 13-17) admite quatro possibilidades, como a inclusão, uma linguagem forma parte de outra; geração, uma linguagem é gerada por outra; convergência, duas linguagens convergem em certos aspectos; e adequação, uma linguagem se adéqua a outra. Percebe-se que esse conjunto de possibilidades parece ser uma ampliação natural da oposição inicial que Eco sugere entre “promoção” e “parasitismo”.

Consequentemente, Barbieri vai também sugerir e demonstrar, ao longo de sua obra, que os quadrinhos se mantêm numa relação não apenas com o cinema e a literatura (conforme sugere o senso comum), mas com todas as demais formas de expressão artística que lhe são anteriores, como teatro, música, design gráfico, poesia, caricatura, entre outras coisas. Tomemos como exemplo disso uma imagem clássica extraída da edição #121 de *Spider-Man* (figura 10), lançada nos Estados Unidos em 1973. Nela, temos uma página inteira na qual vemos o Homem-Aranha segurando nos braços o corpo morto de Gwen Stacy - numa óbvia alusão intertextual às antigas *pietàs* -, e dizendo uma série de enunciados - voltados ao personagem Duende Verde, fora de quadro -, com um gestual bastante teatral e como se

estivesse recitando um monólogo para um público específico, o leitor. A cena é representada dentro de uma lógica enunciativa muito mais próxima do teatral do que do cinematográfico e do literário. Tal percepção dessa interrelação entre meios é importante na medida em que os quadrinhos ganham suportes digitais e passam a se apropriar, além de também influenciar, novos meios como o computador, o videogame e a animação.

Figura 10 – página de Amazing Spider-Man, # 121, de 1973.



Fonte: Marvel Comics.

É possível também encontrar influências indiretas do pensamento de Eco na obra do quadrinista e teórico norte-americano Scott McCloud (2005, 2008), ainda que o autor citado como influência sua seja Tony Schwartz (*Mídia: o segundo Deus*), por sua vez influenciado por McLuhan. Apesar dessa “não filiação”, não é difícil encontrar pontos de contato entre as ideias de

McCloud e de Eco, ainda que aparentemente fora dos textos aqui analisados.

Devemos lembrar que Eco fala dos modos de fruição de uma obra já nos anos 1960, mas apenas posteriormente ele vai desenvolver a ideia da liberdade interpretativa do leitor diante do texto, a qual refinará em diversas obras a partir de fins dos anos 1970 (por exemplo, em *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979). Em particular, torna-se importante a ideia de que o texto é uma máquina preguiçosa que postula, quando de sua produção, um leitor-modelo (ideal) e que busca, ao mesmo tempo e quando de sua recepção, a cooperação do leitor (real) para preencher certos espaços vazios (elipses narrativas, interpretações semânticas, conhecimentos enciclopédicos, entre outros). O que Eco propõe aqui nada mais é do que um desenvolvimento natural da noção de que autor e leitor possuem gramáticas distintas de produção e de recepção de um texto, como quando afirma, por exemplo, que a “*competência do destinatário não é necessariamente a do emitente*” (1986, p. 38). Para o texto ser coerente e aceitável, ele deve efetivamente deixar espaços em branco, sob pena dele ficar parecido a um relato de Funes, o memorioso, clássico personagem de Borges.

Se um texto está “entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos” (ECO, 1986, p. 37), então uma história em quadrinhos deve assumir esse conceito de texto, já que ela é um conjunto de quadros com espaços e interstícios entre eles, chamados tecnicamente de sarjetas (*gutter*, em inglês). Em sua obra seminal, *Understanding Comics: the invisible art* (1993) - referência explícita, ao menos em inglês, à já citada obra de McLuhan -, McCloud propõe uma classificação dos modos de transição entre um quadro e outro (2005, pp. 60-93; 2008, pp. 15-18) que parte do pressuposto de que a tarefa do leitor de quadrinhos é fazer uma conclusão (*closure*) nos interstícios (“no limbo”, diz McCloud, 2005, p. 66) de dois quadros.

Assim como não se pode dizer tudo, também não se

pode desenhar e mostrar tudo. Em suma: é impossível para um quadrinista *tanto desenhar tudo* que seja necessário - tendo de eliminar, enquadrar, fazer sugestões visuais -, *quanto não efetivar um corte semiótico entre cada quadro e seu antecessor e/ou sucessor*. Assim, temos nos quadrinhos três tipos distintos de elipse. Uma elipse narrativa, a história não mostra tudo; uma elipse compositiva, uma vinheta não pode enquadrar tudo; e uma elipse quadrinística, uma HQ precisa ser dividida em quadros, ela não pode ser graficamente ininterrupta. Sob essa ótica, podemos dizer que as histórias em quadrinhos são “máquinas triplamente preguiçosas”, pois nos oferecem elipses narrativas, compositivas e quadrinísticas e nos solicitam competências enciclopédicas e cognitivas que permitam que preenchamos seus espaços em branco.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o início da trajetória intelectual de Umberto Eco oscilou entre campos de interesse bem distintos e passou por campos (no sentido bourdieusiano do termo) bastante diferentes, como acadêmico, artístico, comunicacional. Essa tripla formação, junto a um forte interesse pela Idade Média, deixou marcas em suas diferentes produções, acadêmicas e literárias. Onde os quadrinhos entram nesse contexto? Em parte como objeto de interesse pessoal de Eco, mas também, provavelmente, como contraponto estético à vanguarda, já que esta só pode ser reconhecida como tal se for diferente de, ou se estiver oposta a tudo que não seja de vanguarda. Isso possibilitou que os quadrinhos fizessem parte de seu universo de interesses não apenas intelectuais, atrelado ao fato de que os quadrinhos até então eram meros produtos de massa.

Poderíamos acrescentar (mas isso é outro assunto) o papel de Valentino Bompiani, da editora homônima, na carreira de Eco. De um lado, admitimos o papel central das capas das

edições de seus livros na Itália; acrescenta-se a isso o fato de que o título de *Apocalípticos e Integrados* foi sugerido (leia-se: quase imposto) por Bompiani (Eco choraminga indiretamente sobre isso no primeiro parágrafo do livro). O papel de Bompiani na carreira de Eco talvez seja algo de interesse tão relevante quanto a própria carreira de Eco.

Entre as contribuições teóricas de Eco para os quadrinhos, já citamos o fato de ele transformá-los em objeto cultural sujeito a análise (estética, ideológica, sociológica). Mas podemos acrescentar outras. Uma delas é a percepção das formas de relação entre os quadrinhos e outras formas de linguagem. Aqui, o pensamento de Eco aponta tanto para as futuras discussões sobre as formas de adaptação de um sistema semiótico para outro (vide ECO, 2007b) quanto para as relações entre mídias (sejam elas sígnicas ou intertextuais). Infelizmente Eco não prosseguiu nesse campo de análise em relação aos quadrinhos – talvez pelo fato de que, para ele, os grandes quadrinhos foram aqueles que marcaram a sua juventude.

Outra contribuição (indireta, acreditamos nós) é o já citado paralelismo entre o conceito de cooperação interpretativa de Eco e a noção de conclusão de McCloud, ainda que este não se refira em nenhum momento à obra daquele. Volli, por exemplo, aponta convergências entre a obra de McCloud e alguns conceitos da semiótica textual, incluindo a noção de conclusão “que tem muito em comum com a cooperação interpretativa teorizada por Eco” (2007, p. 289). A ideia de que existem três modalidades distintas de elipse nos quadrinhos, conforme apontamos, pode mostrar-se extremamente produtiva em estudos de produção ou de recepção dos quadrinhos.

Apesar de mais de 50 anos terem se passado desde a publicação original de *Apocalípticos e Integrados*, a releitura da obra de Eco ainda se mostra produtiva. Faz falta apenas, como já indicado, que Eco não tenha se detido em quadrinhos mais contemporâneos, pós-anos 1980-90, quando a indústria de en-

tretenimento passa a sofrer profundas transformações, como a tendência à concentração de várias empresas em um só conglomerado (Warner-DC, por exemplo). Esse atual contexto se apresenta de modo extremamente fértil para novas análises, podendo inclusive atualizar os veios abertos por Eco.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris Gallimard, 1978.

BARBIERI, Daniele. **Breve storia della letteratura a fumetti**. 2ª. ediz. Roma: Carocci, 2014.

BARBIERI, Daniele. **Leggere di fumetti**. [S.I.]. In: **Daniele Barbieri**. 2002. Disponível em: <<http://www.danielebarbieri.it/texts/LeggereDiFumetti.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

BARBIERI, Daniele. **Los lenguajes del cómic**. Barcelona: Paidós, 1993.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 2. ed., São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1975.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Lisboa: Ed. 70, 1980.

BONDANELLA, Peter. **Umberto Eco e o texto aberto**: semiótica, ficção, cultura popular. Lisboa: Difel, 1998.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

COGO, Michele. **Fenomenologia di Umberto Eco**: indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo. Bologna: Baskerville, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2007a.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. **Apocalypse postponed.** Indiana: Indiana University Press, 1994.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **Lector in fabula:** a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FRANK, Thomas. **La conquista de lo cool:** el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno. Barcelona: Alpha Decay, 2011.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978.

MAZUR, Dan & DANNER, Alexander. **Quadrinhos:** história moderna de uma arte global. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

MCCLLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos:** os segredos das narrativas de quadrinhos, mangás e graphic novels. São Paulo: Makron Books, 2008.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: Makron Books, 2005.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SCLAVI, Tiziano. “Lassù Qualcuno ci Chiama”. In: **Dylan Dog**. Gennaio, 1998, n. 136. Milano: Sergio Borelli Editore, 1998. Disponível em <<http://www.docstemplate.com/dylan-dog-136-lass-qualcuno-ci-chiama>>. Acesso em: 6. set. 2016.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Barcelona: Gedisa, 1998.

VOLLI, Ugo. **Manual de semiótica**. São Paulo: Loyola, 2007.