

TEXTOS DO  
II COLÓQUIO  
REGIONAL SUL  
EM ARTE  
SEQUENCIAL

# VAMOS FALAR SOBRE GIBIS?

RETRATOS TEÓRICOS  
A PARTIR DO SUL

ORGANIZAÇÃO

IURI ANDRÉAS REBLIN  
LARISSA TAMBORINDENGUY BECKO  
CAROLINA BITENCOURT DA COSTA





Iuri Andréas Reblin  
Larissa Tamborindenguy Becko  
Carolina Bitencourt da Costa  
(Organização)

# VAMOS FALAR SOBRE GIBIS? RETRATOS TEÓRICOS A PARTIR DO SUL



Leopoldina – MG

2017

**Diretoria da ASPAS (2017-2019)**

Natania Aparecida da Silva Nogueira  
Sabrina da Paixão Brésio  
Valeria Aparecida Bari  
Amaro Xavier Braga Jr.

**Edição Eletrônica e Compilação**

Kathlen Luana de Oliveira

**Ilustração da Capa**

Carolina Bitencourt da Costa

**Conselho Editorial da ASPAS**

Prof. Dr. Iuri Andréas Reblin (Faculdades EST, São Leopoldo/RS, Brasil); Prof. Dr. Edgar Franco (UFG, Goiânia/GO, Brasil); Prof. Dr. Gazy Andraus (FIG-UNIMESP, Guarulhos/SP, Brasil); Profa. Dra. Valéria Fernandes da Silva (CM, Brasília/DF, Brasil) e Ma. Christine Atchison (Kingston University, London, England)

**Projeto Gráfico**

André Daniel Reinke

**Revisão Técnica**

Kathlen Luana de Oliveira

**Revisão ortográfica**

Dos Autores e das autoras



Esta obra foi licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial- Sem Derivados 3.0 Não Adaptada.

**Coordenação Editorial**

Iuri Andréas Reblin

**Nota:** Os textos aqui compilados são de inteira **responsabilidade** de seus autores e suas autoras, que respondem individualmente por seus conteúdos e/ou por ocasionais contestações de terceiros. Qualquer parte pode ser reproduzida, desde que a fonte seja mencionada.

Esta publicação é um *ebook* disponibilizado **gratuitamente, sem objetivação de lucro**. A publicação impressa pode ser adquirida em <http://www.perse.com.br> **ao preço de custo**.

As imagens utilizadas ao longo desta publicação possuem viés de **investigação acadêmica**, sem desrespeitar, portanto, os direitos de propriedade intelectual, conforme previsto pela Lei n. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, especialmente, pela leitura dos artigos 7, 22 e 24 e 46.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V216r Vamos falar sobre gibis? Retratos teóricos a partir do Sul / Iuri Andréas Reblin, Larissa Tamborindenguy Becko, Carolina Bitencourt da Costa (orgs). – Leopoldina : ASPAS, 2017.  
206 p. : il. ; 21 cm.

ISBN 978-85-69211-08-2. (E-book, PDF)  
ISBN 978-85-69211-07-5. (Papel)

1. História em quadrinhos – História e crítica. 2. História em quadrinhos -- Aspectos sociais. 3. Literatura e Sociedade. 4. Cultura – Aspectos sociais. I. Reblin, Iuri Andréas, 1978-. II. Becko, Larissa Tamborindenguy. III. Costa, Carolina Bitencourt da

CDD 741.5







## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO REPRESENTAÇÃO VALORATIVA DO MUNDO</b> .....	<b>11</b>
Artur Rodrigo Itaqui Lopes Filho	
<b>GÊNERO, CIÊNCIAS E QUADRINHOS:</b> <b>ANÁLISE DE UMA HQ BIOGRÁFICA SOBRE MARIE CURIE.....</b>	<b>35</b>
Paloma Nascimento dos Santos	
<b>UMA HISTÓRIA ERÓTICA DA ARTE DOS QUADRINHOS</b> <b>A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DE ÉRIC LOSFELD .....</b>	<b>61</b>
Alexandre Linck Vargas	
<b>PERCEÇÕES DE LEITORES DE QUADRINHOS ACERCA DE SUPER-HERÓIS</b> <b>E AS ADVERSIDADES VIVIDAS.....</b>	<b>89</b>
Gelson Weschenfelder e Maria Angela Mattar Yunes	
<b>O TELÚRICO EM CALVIN E HAROLD, DE BILL WATTERSON</b> <b>– UMA PERSPECTIVA BACHELIARDIANA.....</b>	<b>111</b>
Roseane G. da Silva	
<b>ALÉM DE FINNEGANS WAKE: JAMES JOYCE</b> <b>E OS QUADRINHOS METABIOGRÁFICOS DE DOTTER OF HER FATHER´S EYES.....</b>	<b>139</b>
José Arlei Cardoso	
<b>HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E OS ESTUDOS SOBRE A BRANQUIDADE:</b> <b>UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL?.....</b>	<b>167</b>
Gustavo Ribeiro	
<b>O CONTEXTO DE MORTE EM MEIO A CULTURA POP.....</b>	<b>189</b>
Cleiton Luiz Kerber e Marcelo Ávila Franco	







## APRESENTAÇÃO

### **SOBRE ESTE LIVRO (E O OUTRO)... E O COLÓQUIO, CLARO!**

A cultura pop é um fenômeno contemporâneo, globalizante e globalizado. Associado a indústrias criativas, a cultura pop está intimamente vinculada a meios de comunicação. Ela remete a uma cultura do consumo não só de produtos, mas de significados; não apenas à produção de conteúdo, mas ao estabelecimento de formatos, à comercialização de narrativas, imagens, sons, símbolos que estimulam sentidos e emoções transformados em franquias. Ocupar-se academicamente com um fenômeno dessa envergadura é a missão das pessoas que participam do *Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial*.

O *Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial* é um evento anual, organizado pelo Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop (também conhecido como “Cult de Cultura”) da Faculdade EST. Surgiu como uma “reunião aberta” do grupo, com o intuito de se constituir uma rede de colaboração entre pessoas pesquisadoras, artistas, estudantes e aspirantes da região, buscando mapear pesquisas, estabelecer vínculos e trocar experiências, a fim de fortificar a pesquisa sobre arte sequencial (compreendida aqui num sentido mais amplo, envolvendo, além de histórias em quadrinhos, o cinema, a animação e outras narrativas em sequência) e cultura pop (especialmente a cultura pop relacionada a essa vertente mais de narrativas midiáticas) em perspectiva interdisciplinar. O colóquio se tornou um espaço para troca de experiências e crescimento mútuo, onde cada qual pode ajudar outra pessoa, ser um espaço também de encorajamento para enveredar pelo mundo da pesquisa. E o resultado tem dado certo, com o encontro se firmando, no instante em que esta publicação é

lançada, em sua terceira edição. E as pessoas já estão se referindo como a “turma do colóquio”.

As reflexões, as pesquisas e os ensaios aqui apresentados foram originalmente debatidos no *II Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial*, ocorrido no dia 15 de outubro de 2016. Os textos do *II Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial* foram organizados em dois livros complementares: “Vamos falar sobre cultura pop?”, que concentra textos que versam sobre interfaces midiáticas, adaptações e possibilidades da cultura pop e da arte sequencial, e “Vamos falar sobre gibis?”, compreende textos que versam sobre interfaces hermenêuticas da arte sequencial. Os textos que compõe este livro, portanto, são reflexões de pessoas pesquisadoras de diversas áreas do saber, de distintas partes do país e etapas diferentes de investigação científica, o que dá a esta coletânea um caráter único, multifocal.

## **SOBRE A TRAJETÓRIA DO CULT DE CULTURA**

Se na apresentação do livro resultado do *I Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial*, o “Vamos falar sobre quadrinhos? Retratos teóricos a partir do Sul”, nós fizemos um balanço e um retrospecto histórico do grupo, neste cabe nós destacarmos alguns frutos da nossa caminhada como grupo de pesquisa ao longo do último ano. Em especial, importa salientarmos algumas redefinições do trabalho do grupo, que nós podemos dividir em objetivos, ações e projetos.

Sobre os objetivos:

- Promover o diálogo acadêmico e científico interdisciplinar sobre os temas da arte sequencial, das mídias e da cultura pop;
- Criar e participar de redes de colaboração entre pesquisadores e pesquisadoras de diferentes instituições e associações nacionais e internacionais;

- Desenvolver estudos sobre arte sequencial, mídias e cultura pop, considerando aspectos como produção, distribuição, conteúdo, arte e técnica, receptividade e impacto na vida cotidiana (político, social, econômico, religioso, etc.) e aproximando as pessoas artistas, teóricas e consumidoras;
- Socializar o conhecimento gestado no grupo por meio de ações de pesquisa, ensino e extensão.

Sobre as ações em andamento:

- Manutenção de um vínculo institucional com a ASPAS (Associação de Pesquisadores em Arte Sequencial), o Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e a Universidade LaSalle, por meio de publicações conjuntas, participação e organização de eventos, articulação de grupo de trabalho (com estudantes da graduação e pós-graduação) entre outras ações (isto é, buscamos e estamos nos envolvendo com entidades de pesquisa sobre arte sequencial, no sentido de criarmos laços e buscarmos, como coletivo, definir um objeto de pesquisa);
- Criação e manutenção de uma identidade pública (a marca “Cult de Cultura”) por meio da internet (website do grupo), de redes sociais (página no Facebook);
- Participação em eventos da cultura pop, regionais e nacionais (*ComicConRS; Geekweekend; Noia Geeks Fest, ComicCon Experience*, etc.) e em mídias locais (Rádio Atlântida; Ulbra TV, etc.) de participantes do grupo, levando a identidade e aproximando o saber acadêmico de seu objeto de estudo e das pessoas envolvidas com ele (artistas, consumidoras, etc.);

(Esta é um das ideias recorrentes de nosso grupo de pesquisa: a de que o conhecimento gestado, refletido academicamente, não pode ficar enclausurado; precisa

ser compartilhado. Para tanto, o caminho é criar ações – como um perfil público – para socializar o conhecimento gestado na academia, criar pontes, aproximar quem pesquisa de quem respira arte sequencial, isto é, artistas, fãs, pessoas consumidoras de diferentes perfis, etc.)

- Realização de um encontro anual, visando à manutenção e ao fortalecimento de uma rede de colaboração (“Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial”) entre pessoas envolvidas no estudo da arte sequencial, das mídias e da cultura pop, nas diversas áreas do saber, estimulando também aspirantes a se envolverem com esses temas.

Por fim, se anunciamos quem nós somos, quem queremos ser, o que fazemos, importa também indicar alguns projetos que queremos colocar no horizonte do grupo. São eles:

- Promoção de um evento internacional: “Congresso Internacional Interdisciplinar sobre Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop”; Isto é, com o Colóquio criando laços consistentes, importa gestarmos um evento maior, no qual o colóquio pode se inserir de tempos em tempos;
- Criação de um Canal no *Youtube* e criação de um curso *Lato Sensu/EAD* - sobre “arte sequencial e cultura pop”. Isto é, potencializarmos ainda mais nossa identidade pública como grupo e criarmos um espaço acadêmico – por meio da oferta de um curso de especialização – sobre a arte sequencial e a cultura pop.

Para manter o espírito próprio da cultura pop,

*Vida longa e próspera!*  
*A trupe do Cult de Cultura*



# AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO REPRESENTAÇÃO VALORATIVA DO MUNDO

Artur Rodrigo Itaqui Lopes Filho \*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Segundo Matt e Tom Morris, em sua coletânea *Super-heróis e a filosofia* (2005) – organizado sob a coordenação de Willian Irwin –, as histórias em quadrinhos, além de divertirem, introduzem um vasto conjunto de questões de considerável importância, enfrentadas por todo ser humano ao longo de sua existência.<sup>1</sup> Esse posicionamento é dividido por um vasto conjunto de autores, clássicos e contemporâneos, ao tratarem do complexo que compreende o universo das histórias em quadrinhos e, não diferente desses, dividimos o mesmo entusiasmo ao tratarmos desse grande cenário. Ainda que a literatura nos deixe carentes de uma explicação acerca de tal

---

\* Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (ESPM/RS); Licenciado em Filosofia (UNILASALLE/CANOAS); Mestre em Filosofia (UNISINOS) e Mestrando em História (UFPEL). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9550256869190120>. E-mail: artursan@gmail.com.

<sup>1</sup> A afirmação sintetizada pelos autores, encontra ecos nas obras de outros grandes pensadores das histórias em quadrinhos, sendo tal afirmação, talvez, a manifestação sintética de um sentimento comum, dividido por pesquisadores do tema e que impulsiona as pesquisas e análises nessa área, de Álvaro de Moya, Will Eisner e Scott McCloud a autores contemporâneos como Gelson Weschenfelder e Iuri Reblin. Referência a obra: IRWIN, William (Coordenação); MORRIS, Tom; MORRIS, Matt (Org.). *Super-heróis e a filosofia – verdade, justiça e o caminho socrático*. São Paulo: Madras, 2005.

perceptível constatação, é sensível (ao menos ao leitor um tanto mais dedicado), quão densa e profunda pode ser a decisão de um personagem em abandonar sua família em vias de arriscar sua própria vida para salvar pessoas que, quando não o condenam, o temem, ou, até mesmo ignoram sua existência; quão profunda pode ser a queda de alguém com tamanho poder que, acidentalmente, pode ferir milhões; quanto o ego pode ser perigoso e levar heróis a matar, dominar, determinar e condenar pessoas em nome de um bem ideal. Essas e muitas experiências que as histórias em quadrinhos nos proporcionam nos levaram a refletir acerca de uma grande questão: *de onde se originam tais histórias e qual sua relação com aquilo que vivemos em nosso cotidiano?*

Com base nessa questão, chegamos a seguinte máxima a qual passaremos a defender enquanto tese: todo personagem e suas respectivas histórias, são frutos de um juízo interpretativo proveniente da vivência que constitui a particularidade de seu autor ou criador, sendo a criação o ato de representar, de maneira alegórica, seu particular entendimento de mundo.

Para defender a tese supracitada, buscamos, em um primeiro momento, promover um breve resgate da maneira pela qual a humanidade passou a se relacionar com o desconhecido, ressaltando a questão dos juízos interpretativos a partir de um viés epistemológico – princípio pelo qual passamos a conceber as histórias em quadrinhos como representação valorativa do mundo. Em seguida, usaremos o personagem *Punisher* como exemplo para análise, sustentando a tese que nos orienta. Ao final, apresentaremos, em um pequeno gráfico, o movimento de representação valorativa, presente em toda produção de histórias em quadrinhos até a contemporaneidade, sustentando essa enquanto método, possível ser aplicado na análise de todo vasto universo das histórias em quadrinhos.

## O MITO DA VERDADE CONCEITUAL E OS JUÍZOS INTERPRETATIVOS

Para que venhamos entender a tese em que apontamos serem as histórias em quadrinhos uma representação valorativa do mundo, consideramos importante apresentar o movimento histórico da epistemologia moderna e a transformação do entendimento humano referente ao *modus* pelo qual a humanidade passou a conceber o desconhecido. Esse resgate histórico dará bases para que venhamos compreender a questão da representação valorativa e servirá de fundamento para justificar a presente tese, onde as histórias em quadrinhos se resumem em manifestações concretas dos juízos interpretativos do mundo.

O que para muitos pode parecer uma questão por deveras insipiente investigar, a transformação epistemológica ocorrida ao longo do tempo, traz luz ao ponto fulcral do presente trabalho e que, de certo modo, se encontra centrado na maneira pela qual passamos a entender o todo que nos cerca. Esse processo se desenrola a partir de uma única e simples questão: *o que confere a essência daquilo que observamos?*

Essa questão nos instiga a pensar sobre o movimento imanente que se desenrola no indivíduo que pretende observar algo ou alguém. Algo que podemos afirmar ser um movimento por deveras problemático de se investigar devido à confusão existente entre essência e conceituação, o que leva o desenvolvimento de um mito, o qual carregamos até a contemporaneidade: *o mito da verdade conceitual*.<sup>2</sup>

Esse mito entende que quando observamos um objeto qualquer e anunciamos verbalmente aquilo que o conceitua, acreditamos estar evocando a essência desse mesmo objeto, desse modo, entendendo ser a conceituação de algo a manifestação concreta de sua essência (particular), tornando

---

<sup>2</sup> O mito da verdade conceitual consiste, basicamente, na atribuição do selo de verdade absoluta aos conceitos relativos aquilo o que for: seja um objeto, fenômeno ou evento (material ou imaterial).

conceito e essência, sinônimos e, conseqüentemente, nos levando atribuir a essa *essência conceitualizada*, o epíteto de verdade. Sem muito esforço encontrarmos ecos dessa manifestação em todo pensamento clássico e em toda filosofia pré-moderna, sendo em Platão (428/427-348/347 A.C), onde encontramos a vanguarda de tal articulação.

Segundo o autor, a observação de um objeto qualquer nos leva a criação de conceitos que nos aproximam de sua essência, isto é, de sua verdade, pois, para o filósofo, a manifestação empírica daquilo observado apenas permite nos aproximar, em parte, da essência que a constitui. Para tanto, seria necessário a abstração da manifestação empírica, pois, para Platão, as coisas são apenas manifestações de uma essência universal e a policromia de suas muitas aparências nos desviariam daquilo que lhe é essencial.

Essa teoria inaugura, em dada medida, a separação entre o particular e o universal, onde a manifestação singular de um determinado objeto se faz descartável em detrimento a universalidade da essência que constitui os muitos objetos de uma mesma estirpe. Em resumo podemos exemplificar da seguinte maneira: quando observamos um personagem e o identificamos por algum estereótipo, digamos vilão, e anunciamos verbalmente a palavra “vilão”, seja para nós mesmos ou para outrem (para designar o objeto observado), imediatamente estaríamos negligenciando a particularidade do vilão observado, o alocando em um conceito universal que passará a lhe designar, isto é, o conceito de vilão; não importando o quão diferente o Coringa seja do Darkseid, ou do Lex Luthor.<sup>3</sup>

A partir de Platão temos a popularização, ao menos no âmbito filosófico, da ideia de universalidade conceitual,<sup>4</sup> ou seja,

---

<sup>3</sup> Em referência a obra: PLATÃO. **A república**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.

<sup>4</sup> A universalidade conceitual consiste no preceito que entende haver a possibilidade da universalidade de um conceito. Isto significa, em síntese, que um conceito elaborado pode ser universalizado, portanto,



da existência de uma essência universal a ser alcançada através da investigação, sendo a criação dos conceitos a aproximação da verdade que constitui aquilo observado. Em conjunto a isso, temos o surgimento do *mito da verdade conceitual*, onde a ideia referente aquilo observado passou a ser entendida por representação conceitual de sua própria verdade (essencial). Com isso, o particular passou a ser depreciado, como sendo apenas um objeto de indicação para algo de essencial e não algo dotado de uma essência singular. Esse fenômeno chega ao seu ápice ao longo do período do medievo,<sup>5</sup> onde o fenômeno metafísico<sup>6</sup> ganha grandes dimensões e passa a ser articulado como parte da essência de Deus, sendo o desvelamento da verdade concernente aquilo observado o desvelamento da essência da criação divina, ou, em outras palavras, a verdade designada por Deus ao objeto no momento de sua criação.<sup>7</sup>

A grande transformação desse pensamento se dá com Descartes (1596-1650), onde, influenciado pela falência dos modelos políticos, científicos e religiosos do medievo, o autor

---

compreendendo uma verdade ampla o suficiente que dá unidade a toda manifestação particular. Como exemplo temos o conceito de cavalo que, por sua vez, consiste a ideia universal de todo animal particular entendido conceitualmente como manifestações empíricas de um cavalo. O mesmo ocorre com outros conceitos universais que compõe o universo das histórias em quadrinhos como herói e vilão.

<sup>5</sup> Período da grande história, entendido compreender, em média, os anos que compõe o período percorrido entre os séculos V e XV.

<sup>6</sup> O termo metafísica consiste na união de duas palavras gregas: *metà* (μετά), que significa depois de ou além de; e *physis* (Φυσις), que significa natureza ou física. Significando além da física, o termo fora atribuído a um conjunto de textos escritos por Aristóteles (384-322 A.C) por Andrônico de Rodes (que viveu por volta do ano 60 A.C – sendo desconhecida sua data de nascimento e falecimento), às obras que tratavam dos assuntos da alma e que não conferiam a organização de textos que tratavam sobre a *physis*, isto é, sobre a física ou a natureza (empíria). Referência: REALI, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia** – filosofia pagã antiga. São Paulo: Paulus, 2004. (v. 1)

<sup>7</sup> Referência REALI, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia** – Patrística e Escolástica. São Paulo: Paulus, 2004. (v. 2)

erigiu uma questão de grande densidade e que ainda gera desconforto para muitos: *é possível ter certeza de alguma coisa?*<sup>8</sup> Seu questionamento levava em consideração o movimento do tempo onde verdades nasceram e ruíram, sendo substituídas por novas e transformadas radicalmente ao longo do tempo, nos levando a questionar: *se verdades são substituídas de acordo com a época vivida – sendo diferente de cultura para cultura, comunidade para comunidade e relativo àquele que pensa –, portanto, seria possível atribuímos o selo de verdade universal a alguma coisa?*

Em suas investigações Descartes conclui que por estarmos pensando na possibilidade da verdade já temos a evidência de uma verdade: da existência do eu pensante<sup>9</sup>. Essa conclusão não alivia a tensão da questão cartesiana, pois a conclusão de que sou um ser pensante me reduz ao universo do particular, possibilitando uma nova questão: *como acessar alguma verdade fora de mim, em outras palavras, como determinar que o outro possua alguma essência e como acessa-la?*<sup>10</sup> A revolução causada pela investigação cartesiana inicia um movimento que entende *o mundo como representação* e esse movimento é a base pela qual buscamos justificara presente tese.

Como consequência da investigação cartesiano, Immanuel Kant (1724-1804) assumiu uma postura rígida em relação à epistemologia clássica, transformando o pensamento de sua época ao alegar que a relação entre sujeito e objeto se dá

---

<sup>8</sup> Tema que orienta as investigações do autor na obra: DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. São Paulo: Edipro, 2016.

<sup>9</sup> Resumido pela máxima latina, escrita pelo autor em suas meditações: *dubito ergo cogito ergo sum*, que pode ser traduzido em português: *se duvido, logo penso, logo sou*.

<sup>10</sup> Ainda que em suas meditações Descartes justifique a existência do mundo externo ao eu pensante, ele não traz nenhuma solução a questão da acessibilidade a essência concernente ao outro, deixando, mais uma vez a possibilidade de entendermos o acesso ao diferente como decorrente de um pressuposto interpretativo daquilo que atribuímos aquilo observado, isto é, um juízo embasado em um conjunto de crenças, sejam elas particulares ou divididas por um grande grupo.

(apenas) pela imposição conceitual de um sobre o outro. Respondendo a questão erigida por Descartes, o autor afirmara que *não teríamos como ter certeza diante de uma verdade qualquer, pois somos limitados ao nosso saber particular, desse modo, com os limites da acessibilidade alheia, nos caberia viver apenas a crença de estarmos acessando alguma verdade e nada mais.*<sup>11</sup> De maneira resumida, para o autor, a investigação de um objeto qualquer faz com que o observador aloque o objeto em categorias de seu entendimento, atribuindo-lhe um conceito que passará a defini-lo, sendo esse conceito, por consequência, aquilo a ser entendido por sua verdade (ainda que uma verdade baseada na crença de estar acessando a essência daquilo observado). Para Kant, a relação é de *imposição conceitual* onde um ativo atribui a um passivo a verdade que lhe constitui. Esse movimento é justificado pela necessidade de transformarmos todo o desconhecido em algo conhecido e assim aliviarmos a tensão diante do inesperado que decorre do estado de não saber.<sup>12</sup>

Ainda que Kant tenha uma postura um tanto positivista e faça menção a uma espécie de aproximação da essência concernente a coisa observada (dada pelo movimento de conceituação da mesma),<sup>13</sup> seu mérito está em relativizar a

---

<sup>11</sup> Referência em: KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Petrópolis: Vozes, 2012.

<sup>12</sup> Esse movimento é a justificativa para toda a construção conceitual: quando diante do desconhecido, o despertar do temor se torna inevitável, pois o que impera é o não saber o que esperar. A inviabilidade de prever o que esperar leva a humanidade ao desespero, assim o movimento epistemológico, em um sentido empírico, se desenrola. A consequência é a busca pelo saber que afasta o temor do desconhecido, permitindo uma relação de barganha e, inclusive de sujeição do diferente a lógica do agente do saber. Em termos práticos, podemos observar o caso do relâmpago, que outrora era temido, hoje dominado (conceitualmente) – analogicamente tendo a potência de sua manifestação reduzida ao entendimento humano (consequentemente não sendo mais temido).

<sup>13</sup> Apontamos haver uma positivação em Kant devido a sua influência iluminista, que prevê um movimento de progresso no movimento de aperfeiçoamento da investigação científica, o qual irá influenciar, anos mais

verdade, atribuindo poder ao observador em dizer aquilo o que é e, conseqüentemente, aquilo o que não é. Desse modo, o observador – o indivíduo que sente, vive, questiona e que possui seus próprios valores –, é entendido como o detentor do poder de um juiz, sendo esse quem determina a verdade do mundo a sua volta, alocando tudo em sua organização (pretensiosamente) universal: se convertendo naquele que passa a dar sentido às coisas através dos conceitos que melhor se encaixam em seu entendimento (particular) de mundo.

Até aqui temos o indivíduo dotado do poder de erigir juízos sobre tudo, sendo esses juízos as verdades que passarão a constituir a essência daquilo observado. Mas quando isso serve a uma ordem de poder, a particularidade do indivíduo passa a ser passível a influências externas, podendo ceder ao convencimento de outrem e, por conseqüência, podendo levar o indivíduo a adotar verdades alheias, desse modo, dando continuidade ao *mito da verdade conceitual*.<sup>14</sup>

A atribuição de uma mecânica de poder a lógica epistêmica de Kant se dá a partir das reflexões de Walter Benjamin (1892-1940), onde a verdade conceitual erigida pelo particular é questionada em sua função. Segundo Benjamin, após um grupo conceber uma verdade qualquer sobre um objeto observado, esse passa a ter um determinado poder sobre esse

---

tarde, o pensamento de G. W. F. Hegel (1770-1831). Como referência a ideia positiva de Kant em relação ao desenvolvimento científico, recomendamos a leitura da obra: KANT, Immanuel. **Ideia de uma história universal de um ponto cosmopolita**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

<sup>14</sup> Walter Benjamin interpreta a busca pela verdade como um movimento político, onde a conceituação de algo se estabelece por verdade não pelo poder intrínseco ao movimento de desvelamento da verdade, como propunha a agenda iluminista moderna, e sim, se estabelece pela instauração de uma ordem de poder que, através de ferramentas de imposição e convencimento social, institui uma verdade hegemônica sobre um grande grupo, o qual passa a ser não somente seu reprodutor, mas, principalmente, seu defensor. Para maior entendimento recomendamos a obra: BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Rio de Janeiro: Autêntica, 2011.

objeto, uma imposição conceitual que, após ser universalizado (dado o convencimento de outros dessa mesma verdade), passa a subsumi-lo a esse mesmo conceito, portanto passando a imputá-lo uma verdade que será reconhecida por todos que compartilharem dessa mesma verdade. O ponto fulcral desse movimento se encontra centrado no modelo de compartilhamento do saber utilizado, algo que, segundo o autor, se dá através de um processo de convencimento do outro. Seja pela prática do ensino, coerção policial, imposição ditatorial, pela oficialização do saber ou pela popularização de determinadas verdades através dos recursos midiáticos, o resultado sempre será o mesmo: o convencimento do outro de uma verdade que se pretende hegemônica.

Nesse sentido a verdade conceitual se converteria em ferramenta de poder ao difundir uma única verdade a fim de estabelecer uma espécie de hegemonia de um mesmo saber sobre tudo e sobre todos. Para o autor, essa mecânica se faz presente em todas as estruturas organizacionais e instituições ainda existentes, desde o seio familiar a academia, da política a cultura, todas as estruturas trazem consigo conceitos que se pretendem mais verdadeiros e buscam justificativas mais bem elaboradas para poder fazer valer a sua verdade acima de todas as outras possíveis ou existentes.

Assim temos um conjunto de concepções filosóficas que formam a base de nossa teoria e que endossam a ideia de representação conceitual como o meio pelo qual buscamos entender o mundo em sua complexidade:

- a) Com Platão temos o *mito da verdade conceitual*, onde acreditamos ser a conceituação de algo, o espelho de sua essência, portanto sua verdade;
- b) Com Descartes temos a inviabilidade do acesso a essência daquilo observado, justificado pela falta de certezas concretas que de fato confirmem o acesso aquilo que constitui a intimidade do outro;

- c) Com Kant temos o entendimento de que toda tentativa de acesso à essência de algo, configura em uma imposição conceitual oriunda das vivências particulares do agente da investigação;
- d) Por fim, com Benjamin temos as verdades divididas entre os membros de um mesmo grupo e entendidas como ferramentas de poder, utilizadas para induzir, converter e convencer a todos de que uma determinada verdade é mais verdadeira que outra.

Com isso temos uma lógica desenvolvida, a qual sustenta toda nossa tese: Entendendo que somos dotados da faculdade de juízo e igualmente munidos de um vasto conjunto de conceitos (entendidos por verdades), que nos são imputados a partir das muitas influências paradigmáticas relativas às nossas vivências (particulares), o contexto no qual o observador se encontra, influencia (diretamente) no entendimento da coisa observada, sendo a coisa, nada mais do que fruto conceitual de um juízo particular universalizado, não por constituir verdade em si, mas por ser oriundo de estruturas de poder que validam esse mesmo conceito, o tornando verdadeiro para muitos.

Desse modo, o juízo decorrente da observação de uma pessoa, um animal ou até mesmo um fenômeno ocorrido em um determinado período do tempo, entendemos, irá consistir (sempre) em uma interpretação particular, a qual será diretamente influenciada pelas crenças que fundamentam o observador.

Entendendo as histórias em quadrinhos como manifestações de um tempo, os personagens, assim como suas narrativas serão, igualmente, expressões vivas de uma interpretação, fundada nos valores carregados por seu criador e, igualmente, pretendidas verdadeiras; ainda que, de fato, constituam juízos valorativos. Assim temos as histórias em quadrinhos como representação valorativa do mundo.

## UM EXEMPLO: *PUNISHER* E O CONTEXTO ESTADUNIDENSE

Dada a fundamentação de nossa teoria, nos é possível compreender a produção de histórias em quadrinhos ao longo do tempo enquanto representação valorativa do mundo, isto é, sendo decorrente do juízo interpretativo de um particular que é embebida na bagagem sociocultural, política, moral, econômica e histórica que o constitui. Nesse sentido, toda representação gráfica decorre de um juízo interpretativo que retrata a maneira do autor pensar o mundo e suas muitas ocorrências.

Para ilustrar nossa teoria, buscamos a referência do personagem *Punisher*, criado por Gerry Conway (1956), em fevereiro do ano de 1974.<sup>15</sup> Controverso e dotado de uma violência particular, o personagem ganhou notoriedade em meio aos fãs das Hqs<sup>16</sup> da editora Marvel<sup>17</sup> devido o modo adotado pelo personagem para combater o crime. Em detrimento aos heróis clássicos<sup>18</sup> dessa mesma editora (e de sua concorrente direta: DC<sup>19</sup>), *Punisher* usava de extrema violência para enfrentar seus algozes, muitas vezes assassinando, torturando e exterminando todo aquele que se tornava objeto de sua aversão. Combatendo inimigos cotidianos como traficantes, assassinos, cafetões, estupradores e mafiosos, o personagem ganhara o

---

<sup>15</sup> Publicado originalmente nos EUA, na revista **The Amazing Spider-man** n. 129.

<sup>16</sup> Sigla utilizada para se referir ao termo *história em quadrinhos*.

<sup>17</sup> Editora fundada no ano de 1939, com o nome original de *Timely Publications*, por Martin Goodman (1908-1992). Sendo responsável por personagens como Capitão América (1940), Homem-Aranha (1962) e Homem de Ferro (1963).

<sup>18</sup> Fazemos analogia a todo personagem da editora anterior à década de 1970, os quais carregavam consigo uma ética peculiar, no sentido cavalheiresco, onde um determinado conduto orientava as ações pré-definidas do estereótipo que compunha, até então, o ideal de um herói.

<sup>19</sup> Editora fundada no ano de 1934, com o nome original de *National Allied Publications*, por Malcolm Wheeler-Nicholson (1890-1965). Sendo responsável por personagens como Super-homem (1938), Batman (1939) e Mulher-maravilha (1940).

*status* de vigilante e estampava, para seus leitores, a concretude de uma época que teimava em afirmar que *o mundo mudou, que ele se tornou extremamente violento e os heróis clássicos não são mais suficientes para lidar com essa realidade.*

Contrapondo a ética clássica de heróis como Capitão América e Homem-Aranha, *Punisher* trazia a concretude de uma *New York* (extremamente) violenta e tomada pela corrupção. Pintada como uma metrópole regida pelo caos, a salvação era apresentada pela vigilância de um personagem cruel e disposto a matar, não absolver, e sim responder com violência a violência cotidiana.

Como representação de uma época, *Punisher* caracteriza a conjuntura vivida nos EUA<sup>20</sup> nas décadas de 1950, 1960 e 1970 e sua prática belicista e radicalmente violenta encontra ecos em uma série de ocorrências que marcaram a nação estadunidense no período pós-Segunda Grande Guerra. Em coerência com nossa teoria, buscaremos apresentar alguns pontos que acreditamos ter influenciado diretamente a criação do personagem, devido ao fato de essas mesmas ocorrências terem promovido, de maneira generalista, um estado concreto de medo e desesperança em todo território estadunidense nas datas supracitadas, algo que, compreendemos, promove, em consequência, a busca por soluções radicais de eliminação do estado de desconforto (materializado na ação de um verdadeiro *Punisher*<sup>21</sup>).

O primeiro fator a ser considerado como influente na criação do *Punisher* é o fato de os EUA estarem envolvidos diretamente no conflito da Guerra Fria (1947-1991). Decorrente

---

<sup>20</sup> Sigla referente à nação estadunidense, conferindo ao termo: Estados Unidos da América.

<sup>21</sup> Em português, o personagem teve seu nome traduzido para Justiceiro. Não concordando com essa tradução, visto que seu nome possui uma relação maior com a ideia de punição e não com o princípio da justiça, optamos em manter o nome do personagem em seu original e evitarmos maiores apontamentos.



de desacordos políticos e econômicos entre a URSS<sup>22</sup> e os EUA, logo após a tomada de Berlim,<sup>23</sup> o temor de uma transformação global em concordância com os ideais comunistas passou a ser a grande preocupação do ocidente capitalista. Assim, ações de promoção de um estado de temor, frente ao comunismo insurgente, passaram a ser cada vez mais difundidos em meio ao território estadunidense (chegando, inclusive, a práticas radicais de censura, perseguição e violência contra aquele que manifestasse afeição ao comunismo ou ao socialismo).

Essa promoção de um estado de temor frente ao comunismo tinha por objetivo a preservação dos valores tradicionais estadunidenses – retratados pelo conhecido *American Way of Life*<sup>24</sup> – e, igualmente, buscava promover a aversão a modelos alternativos a economia vigente, que, por sua vez, era associado aos conceitos de liberdade e preservação do bem estar social. Dentre as ações publicitárias de depreciação ao comunismo estavam a denúncia da *verdadeira face do comunismo* (Figura 01) e o ensino de práticas de como se proteger dessa mesma ameaça– por sua vez, apresentada como algo ruim e avesso a ideia de liberdade.

---

<sup>22</sup> Sigla referente à nação soviética, conferindo ao termo: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

<sup>23</sup> Ocorrido entre os meses de abril e maio de 1945.

<sup>24</sup> Termo popularizado em meio a guerra fria para ressaltar os valores concernentes ao estilo de vida estadunidense, sendo utilizado pela publicidade e promovido pela mídia em detrimento ao estilo de vida comunista (ou soviético), que, comumente, era apresentado de maneira preconceituoso e depreciativo.

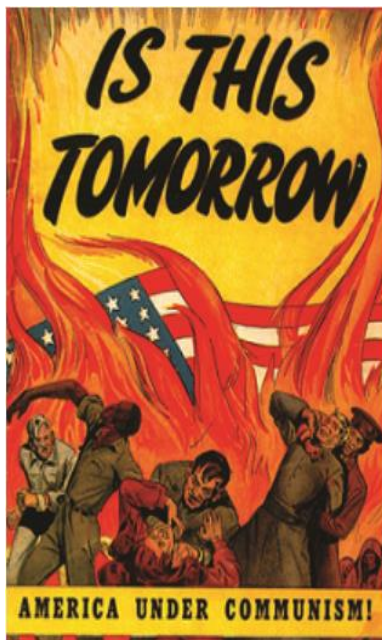


Figura 01: America under communism!<sup>25</sup>

Fonte: <http://conelrad.blogspot.com.br/2010/12/is-this-tomorrow-america-under.html>

As consequências da Guerra Fria fora o envolvimento do país em um grande conjunto de embates políticos e militares em todo território global, sendo o de maior representação a Guerra no Vietnam (1955-1975). Esse conflito ficou reconhecido como o primeiro conflito que registrou a crueldade da guerra de maneira concreta. Em contraposição a Segunda Guerra Mundial, onde os registros eram poucos e, muitos, oriundo de uma prévia produção – o que consolidou uma ideia mitificada da violência e

---

<sup>25</sup> Em tradução livre: “Esse é o amanhã. América sobre o comunismo!”. Ilustração de capa da HQ *Is this Tomorrow*, primeira publicação do *Catechetical Guild Educational Society of St. Paul*, de Minnesota/EUA, publicado originalmente no ano de 1947. Esse material foi utilizado para instruir jovens estadunidenses sobre o comunismo e suas potenciais consequências para a nação.

da morte em meio ao cenário de guerra –, o conflito do Vietnam trazia, nos muitos registros fotográficos e capturas em filmagens, a dor e o horror estampado no rosto daqueles que se encontravam em meio a crueza não mitificada de um conflito real. A capa da revista LIFE<sup>26</sup> de 11 de fevereiro de 1966 (Figura 02), exemplifica aquilo que o cidadão estadunidense recebia enquanto informação (visual) do conflito distante.

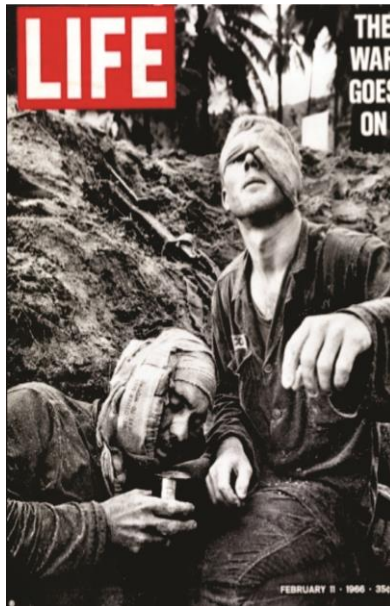


Figura 02: The war goes on<sup>27</sup>

Fonte: <https://2neatmagazines.com/life/1966.html>

O estado de desconforto nacional se desdobrava da Guerra Fria para o Vietnam e a busca por instauração de um estado de ordem insurgia como uma onda crescente. Em meio a

<sup>26</sup> Revista de grande circulação em todo território estadunidense, fundada no ano de 1936, pelo reconhecido editor Henry Lucy (1898-1967), tendo sua última edição em maio do ano 2000.

<sup>27</sup> Capa da edição da revista **Life** de 11 de fevereiro de 1966, tratando dos eventos da guerra do Vietnam. Em tradução livre: “A guerra continua”.

esse cenário, grupos que clamavam por paz – marcado pelo movimento *Hippie*<sup>28</sup> – eram recebidos pelas comunidades tradicionalistas estadunidenses como promotores da desordem e propagadores da degenerescência juvenil, levando grupos (radicalmente) conservadores a clamarem por uma maior intervenção do estado em vias de promover a instauração da ordem e da estabilidade civil – mesmo que para isso fosse necessário recorrer a violência. Em meio a década de 1960 e 1970, minorias que representavam a degenerescência de um ideal estadunidense – como os homoafetivos, mulheres independentes e negros autônomos – passaram a ser cada vez mais oprimidos, dividindo opiniões e alimentando um estado de tensão constante. Ainda que a Marcha sobre Washington,<sup>29</sup> em 28 de agosto de 1963, tenha ficado marcado como a maior vitória para a comunidade afrodescendente estadunidense – onde Martin Luther King Jr. (1929-1968) erigiu o conhecido discurso *I have a dream*<sup>30</sup> – e que impulsionou o senado a desenvolver as leis de direitos civis, no ano de 1964 e, inclusive, instituindo o direito ao voto, em 1967, o estado de instabilidade civil ainda se fazia crescente.

---

<sup>28</sup> Hippie foi um movimento coletivo de contracultura de grande expressão entre as décadas de 1960 e 1970, marcado pela busca por romper com os paradigmas da sociedade capitalista estadunidense. Prezando pela paz, buscando manifestar abertamente a liberdade do indivíduo e incentivando iniciativas em prol do amor, os *hippies* foram combatidos pela mídia estadunidense por serem considerados alienados utópicos, propagadores de doenças e usuários de entorpecentes. Por romperem um grande conjunto de paradigmas que sustentavam a dinâmica da vida formal estadunidense, seus membros passaram a ser estigmatizados, depreciados e entendidos como uma ameaça aos valores nacionais.

<sup>29</sup> A Marcha sobre Washington foi um grande evento que reuniu cerca de 200,000 a 300,000 estadunidenses em prol de leis que assegurassem a igualdade de direitos civis para a população afrodescendente dos EUA.

<sup>30</sup> A transcrição, assim como o áudio do discurso proferido por Martin Luther King Jr. Disponível em:  
<<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkhaveadream.htm>>.  
Acesso em: 30 set. 2017.

Atos de violência contra as minorias eram cada vez mais recorrentes, chegando a um limite insuportável. E foi no ano de 1967, na cidade de Newark em New Jersey, onde ocorreu o maior confronto entre etnias em meio ao território estadunidense. Devido à prisão de um taxista (negro) por dois policiais (brancos) que, em relato de testemunhas, fora agredido, uma verdadeira guerra se desenrolou, gerando mortes, prisões, feridos e sofrimento para muitos (Figura 03).

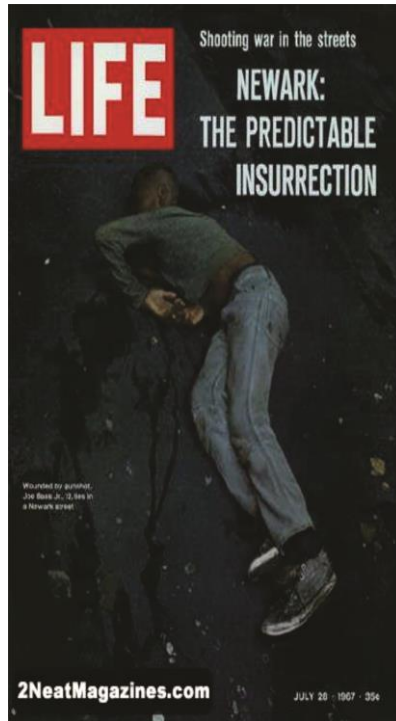


Figura 03: Newark<sup>31</sup>

Fonte: <https://2neatmagazines.com/life/1967.html>

---

<sup>31</sup> Capa da edição da revista Life de 28 de julho de 1967, tratando dos eventos ocorridos em Newark. Em tradução livre: “Tiroeio nas ruas – Newark: a revolta prevista”.

Em meio ao cenário de violência civil e desconforto social, a confiança na possibilidade de uma intervenção política efetiva, que viesse sanar o mal estar até então vivido, se fazia frustrar diante da administração de Richard Nixon<sup>32</sup> (1913-1994), que acabou tendo seu mandato coroadado pelo escândalo de *Watergate*, onde o fora acusado de espionagem e conspiração – caso esse que o levou a renúncia de seu cargo em 09 de agosto de 1974.

Com a Guerra Fria instaurando um cenário de medo, o conflito do Vietnã revelando o horror da guerra, conflitos civis e mortes ocorrendo em meio ao território nacional e a política se revelando corrupta e pouco confiável, o clamor em silêncio se tornou audível enquanto eco no olhar de quem se encontrava acuado diante desse cenário pouco confortável: *precisamos por um fim a tudo isso!*

A resposta, ainda que alegórica, estaria na figura de alguém disposto a dar um fim a tudo isso e exterminar todo aquele que se mostrasse promotor do desconforto até então vivido. Se tornando um agente radica contra um estado que não mais provia o bem estar social, *Frank Castle*<sup>33</sup> incorporava a figura mítica da punição, buscando ceifar seus adversários ao invés de redimi-los. A imagem da capa da segunda edição da HQ *The Punisher*, de 1987, ilustra o sentimento de impunidade vivido em meio ao desconfortável cenário estadunidense das décadas de 1960 e 1970. Nela podemos observar o personagem carregando uma bazuca, pronto para disparar contra a janela de um apartamento, onde se encontram homens armados com

---

<sup>32</sup> Presidente estadunidense do partido Republicano, de 20 de janeiro de 1969 a 9 de agosto de 1974. Sua renúncia ao cargo decorreu do caso *Watergate*, que consistiu em um assalto à sede do Comitê Nacional Democrata, no Complexo Watergate, em Washington. Cinco pessoas foram detidas quando tentavam fotografar documentos e instalar aparelhos de escuta no escritório do Partido Democrata. O escândalo atingiu seu partido diretamente, gerando especulações sobre seu envolvimento, o que o levou a se afastar do cargo.

<sup>33</sup> Identidade do personagem *Punisher*.

revolveres, revelando, aparentemente, serem criminosos. A ação radical do personagem, além de extremamente violenta, expressa não somente a busca por solução para um problema vigente, que, no caso, se refere ao crime, mas sim, se refere a uma busca por punição, destruição e, de certo modo, vingança, saciada apenas com a total aniquilação dos promotores do mal vivido. A capa representa a catarse daquilo que não se pode ser concretizado, mas, de certo modo, desejado enquanto solução por aqueles que perderam sua esperança na segurança oferecida pelos meios oficiais (Figura 04).



Figura 04: The Punisher #2<sup>34</sup>

© 1987 Marvel Comics, inc. Todos os direitos reservados  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/536843218063010404/>

<sup>34</sup> Capa da HQ **The Punisher**, New York, v.02, n.01. de julho de 1987.

Assim o *Punisher* se faz presente enquanto a representação de um tempo de medo, de desconforto, de violência, de desesperança, como manifestação do clamor pela punição de todo responsável pela promoção do caos até então vivido. Menos heroico, mas necessário, o *Punisher* se faz justificar como uma solução desesperada para um cenário desesperador.

## **AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO REPRESENTAÇÃO VALORATIVA DO MUNDO**

Chegamos ao momento em que a tese se constrói: em acordo com o resgate epistemológico, temos a conceituação do mundo a partir da interpretação do indivíduo. Essa interpretação se encontra embasada na vivência, influências, experiências e tudo aquilo que fundamenta o *modus* pelo qual o mesmo se relaciona com o mundo a sua volta. Munido de um conjunto de experiências particulares decorrentes de vivências igualmente particulares (não universais), a interpretação de tudo aquilo vivenciado, experimentado ou observado pelo particular entrará em conflito dialético com o universo de sua particularidade, promovendo, a partir daí, um juízo. Esse juízo, isto é, aquilo que o indivíduo pensa acerca daquilo observado, será a base de sua criação, contendo, nas características que compõe o personagem, traços de sua própria interpretação de mundo, sendo esse, portanto, uma representação valorativa do mundo por ele observado.



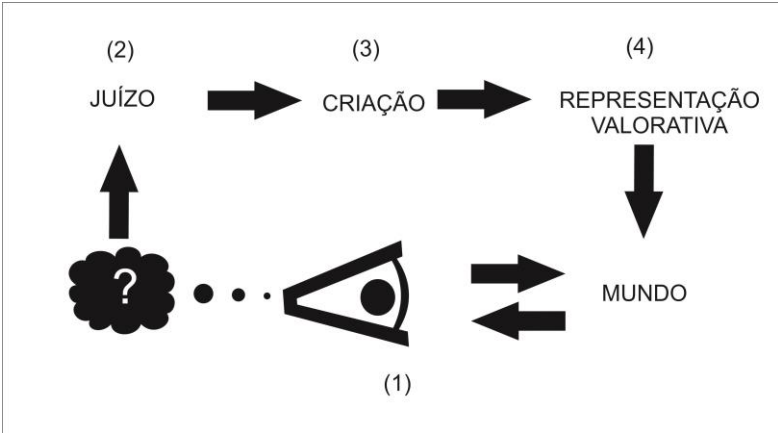


Figura 05: Movimento de representação valorativa do mundo

Fonte: Produção do autor

A partir daí, podemos pensar em todo o universo das HQs como sendo uma representação valorativa do mundo. E podemos utilizar a teoria aqui apresentada como metodologia para análise de personagens, histórias e suas respectivas narrativas, pois a interpretação do mundo fundamenta a criação do personagem, que é manifesto enquanto representação ideal, ainda que alegórica, do cenário observado pelo autor. Para tanto, a investigação do período do tempo em que a história e o personagem foram criados são essenciais, sendo esses eventos a base do juízo manifesto em sua obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve por objetivo defender a tese que afirma serem as histórias em quadrinhos uma representação valorativa do mundo. Para tanto, apresentamos um breve resgate de algumas clássicas concepções epistemológicas para fundamentar a base de nossa teoria. A partir delas, passamos para a análise de um personagem clássico, o *Punisher*, resgatando os eventos contextuais que circundaram a criação do

personagem, o entendendo como manifestação de nossa teoria. Por fim, de maneira didática, pontuamos a tese em uma figura, desvelando o movimento que, compreendemos, compor o processo de criação dos personagens, suas características, motivações e de suas respectivas histórias.

Assim apresentamos a tese das histórias em quadrinhos como representação valorativa do mundo e, finalizamos, atribuindo a mesma a proposição de uma metodologia de análise.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Rio de Janeiro: Autentica, 2011.

DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. São Paulo: Edipro, 2016.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.

IRWIN, William (Coordenação); MORRIS, Tom; MORRIS, Matt (Org.). **Super-heróis e a filosofia – verdade, justiça e o caminho sokrático**. São Paulo: Madras, 2005.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Petrópolis: Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ideia de uma história universal de um ponto cosmopolita**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2004.

MOYA, Álvaro de. **SHAZAM!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2014.

REBLIN, Iuri Andreas; VIANA, Nildo (Orgs.). **Super-heróis, cultura e sociedade**. São Paulo: Ideias e Letras, 2011.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia: filosofia pagã antiga**. São Paulo: Paulus, 2003. (v. 1)

REALI, Giovani; ANTISERI, Dario. **História da filosofia:** Patrística e Escolástica. São Paulo: Paulus, 2003. (v. 2)

WESCHENFELDER, Gelson. **Filosofando com os super-heróis.** Porto Alegre: Mediação, 2011.





# GÊNERO, CIÊNCIAS E QUADRINHOS: ANÁLISE DE UMA HQ BIOGRÁFICA SOBRE MARIE CURIE

Paloma Nascimento dos Santos \*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os quadrinhos histórico-biográficos estão situados no intervalo entre ficção e biografia, e muitas personagens históricas tiveram suas vidas retratadas em revistas que tinham finalidade educacional com produção e publicação carregadas de um apelo político à moralidade e propagação de bons exemplos para a juventude, preocupação de um momento histórico de perseguição e proibição para os quadrinhos. No Brasil, a casa publicadora EBAL, no final dos anos 1950 e durante as décadas de 1960 e 1970, levou às bancas um grande número de edições com temáticas biográficas.

A editora publicou séries de revistas com temáticas religiosas e hagiografias, resumos de livros clássicos em quadrinhos e narrativas de eventos da história do Brasil. Personagens expoentes no Brasil e no mundo receberam títulos individuais nas séries *Biografias em Quadrinhos*, *Grandes Figuras do Brasil* e *Grandes Figuras em Quadrinhos*. Além da vida com

---

\* Doutoranda em Educação e Ensino de Ciências pela UFRGS, professora da Secretaria de Educação de Pernambuco. Tem interesse em estudar a articulação entre gênero e ciências, mulheres cientistas e representação de mulheres negras, relações raciais e negritude nas histórias em quadrinhos. Palavras-chave: Gênero – ciências – biografias – quadrinhos biográficos. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/9868206892511511>>. E-mail: pns.paloma@gmail.com.

importância histórica, havia um requisito para estar presente na lista de expoentes da coleção: ser homem. Ainda assim, a EBAL publicou um título dedicado a uma mulher, a edição número 5 *Madame Curie*, sobre a cientista polonesa Marie Curie.

Este texto pretende analisar a HQ *Madame Curie* a partir da articulação entre história, ciência e gênero para problematizar (i) quais as condições de possibilidade para que uma mulher aparecesse como parte da integrante da coleção (ii) a recusa às narrativas únicas sobre mulheres nas histórias em quadrinhos a partir do mito Marie Curie e a invenção, na sua história biografada, dos modelos de mãe, esposa e cientista e (iii) a dificuldade em se estabelecer uma analítica para a pesquisa sobre HQs centrada nas perspectivas de gênero e feminismos que considere os quadrinhos como produtos situados social e historicamente.

## **A EBAL E OS QUADRINHOS HISTÓRICO–BIOGRÁFICOS**

Quadrinhos centrados em narrativas históricas e biográficas surgiram nos Estados Unidos na década de 40 e no Brasil a partir dos anos 50 e 60. A Editora Brasil-América Limitada (EBAL) foi a grande responsável por publicar e distribuir material desse tipo. Fundada por Adolfo Aizen, teve como seu primeiro título em catálogo o quadrinho *O Herói*. A editora tinha como estratégia a publicação de traduções de quadrinhos estadunidenses e revistas com personagens americanos, mas, à medida que foi se consolidando no mercado, passou a publicar também séries de quadrinhos produzidas nacionalmente. É com essas séries que a EBAL inaugura uma era de publicações bio-históricas no Brasil, com a iniciativa de oferecer quadrinhos educativos.

Imprimir aos quadrinhos, nos anos 1950 e 1960, uma característica mais educativa foi uma estratégia para redirecionar os discursos que promoviam as histórias em quadrinhos como subversivas e desviantes para os jovens da

época. Havia um movimento que tentava enfraquecer os quadrinhos como produto cultural ao redor do mundo e, segundo Ivan Lima Gomes,<sup>1</sup> as HQs foram, nesse período, criticadas por profissionais da educação e psicólogos, além de terem sido perseguidas por instituições políticas e religiosas, o que causou um forte impacto no mercado.

No Brasil, além de grupos conservadores contribuírem para o ataque às HQs, ainda havia a disputa política por espaço na imprensa, com brigas entre grupos publicadores pequenos e o conglomerado liderado por Roberto Marinho.<sup>2</sup> Os quadrinhos, durante os anos 1950 e 1960, já estão consolidados como produto cultural que gerava lucro, mas continuavam sendo objeto de disputa e perseguições ideológicas. Disputas essas que defendiam a produção e distribuição de um quadrinho nacional, sua moralização diante das “perigosas” revistas estrangeiras que prejudicavam a concorrência por causa do custo muito baixo e, novamente, os grupos conservadores, que denunciavam os quadrinhos como literatura voltada para a subversão e violência e que traria danos à sociedade.

No ano de 1952, houve um cerco aos editores de histórias em quadrinhos ao ser traduzida e publicada no Brasil uma série de livros cujos volumes deixava explícita a preocupação de educadores americanos com o aumento do consumo de gibis. Para este grupo, os quadrinhos causavam riscos às crianças e jovens, pois narravam atos de violência, crimes e vícios em suas histórias, além de serem classificados como literatura de segunda ordem.<sup>3</sup> Um expoente brasileiro crítico da época, que encontrava coró com essas ideias, foi o padre Álvaro Negromonte. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, mobilizava

---

<sup>1</sup> GOMES, Ivan Lima. **Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil**. Disponível em: <<https://goo.gl/6pnhqt>>. Acesso em 16 de fev. 2017.

<sup>2</sup> GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>3</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 192.

apelos à moralidade e críticas aos problemas da juventude brasileira, entre eles, a leitura de histórias em quadrinhos.

Esta perseguição tinha um protagonista que balizava os discursos: o livro do psiquiatra Fredric Wertham, *Seduction of the innocent*, publicado em 1954. A obra denunciava que atos criminosos praticados por crianças tinham sido estimulados pela leitura de revistas em quadrinhos e o autor fundamentava seus argumentos relacionando dados do FBI sobre delinquência estudantil, chegando a detalhar cenas de crimes em que revistas em quadrinhos estavam presentes.<sup>4</sup> As ideias do psicólogo foram imediatamente absorvidas por mães, pais, professoras, professores, autoridades religiosas e pessoas defensoras de uma moralidade e comportamento não desviante. Foi traduzido ao redor do mundo e divulgado pela *Reader's Digest* e, no Brasil, um trecho foi publicado na edição de outubro da revista, com o título: *Histórias em Quadrinhos – roteiro para a delinquência*.<sup>5</sup>

Uma alternativa para deslocar essa má perspectiva e agradar mães, pais e profissionais da pedagogia e psicologia, foi investir em adaptações em quadrinhos de clássicos da literatura e de momentos ou figuras históricas. Esse movimento, que obteve adesão imediata no Brasil a partir do que vinha sendo produzido nos Estados Unidos, publicava títulos que ressaltassem valores nacionalistas, de orgulho patriótico e celebração de feitos e conquistas individuais.<sup>6</sup> O quadrinho

---

<sup>4</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 236.

<sup>5</sup> Importante destacar que os Estados Unidos e o mundo viviam um período que pode ser lido como uma inquisição revivida. Nos EUA, os discursos do macarthismo e sua caça ao comunismo ecoavam em todo o mundo, a bipolaridade política estava acentuada por causa da Guerra Fria e a chegada e crescimento da imprensa, da mídia televisiva e das novas formas de comunicação em massa causavam temor aos que defendiam os valores morais cristãos (GONÇALO JÚNIOR, 2004).

<sup>6</sup> BARBOSA, Alexandre Valença Alves. **Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950**: a narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras. 2006. 253 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.



histórico colocava, contudo, os autores diante de um dilema ao ter que trabalhar para roteirizar fatos históricos em uma narrativa característica própria das HQs. Muitos procuravam produzir algo que se aproximasse dos gibis da época, mas aqueles que não conseguiam, acabavam criando textos com ilustrações, e não histórias em quadrinhos.

A editora EBAL se especializou tinha séries histórico-biográficas com médio sucesso. As principais coleções foram: *Grandes Figuras do Brasil*, *Grandes Figuras em Quadrinhos*, *Biografias em Quadrinhos*, *Epopéia* e *História do Brasil*. Visando o segmento e a aceitação das pessoas religiosas, as revistas *Série Sagrada*, *Histórias da Bíblia Sagrada* e *Bíblia em Quadrinhos* foram às bancas. Ironicamente, o padre Negromonte, antes opositor, deu um depoimento à imprensa da época, afirmando que as séries de temática religiosa “estavam alicerçadas no mais sadio propósito de renovação e constituíam um emocionante exemplo de atividade lucrativa e moral”.<sup>7</sup>

Driblando o código interno de censura,<sup>8</sup> os poucos subsídios dados pelo governo e o racionamento de papel, as revistinhas eram publicadas, mas não traziam tanta compensação financeira. A função delas era aplacar a ira das professoras, professores, profissionais da psicologia e religiosos. Era comum ter na contracapa de algumas edições a frase em destaque “Com a aprovação das autoridades eclesiásticas”.<sup>9</sup> Hoje, os quadrinhos históricos da EBAL podem ser vistos como livretos como histórias ilustradas, em que a imagem é um elemento meramente decorativo. Os editores e autores contratados eram professores, professoras, e pessoas pedagogas que utilizavam uma linguagem muitas vezes técnica e pomposa demais. A palavra apenas fixava o sentido da imagem e a

---

<sup>7</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 193.

<sup>8</sup> O código dos quadrinhos (*Comic Code Authority*), implementado após a criação da Associação Americana de Revistas em Quadrinhos, garantia que o conteúdo das revistas estavam adequadas às faixas etárias condizentes e atuava como código de censura das publicações.

<sup>9</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 261.

complementava, mas por ser apenas um texto corrido ilustrado, poderia ser lida sem a ilustração facilmente, pois não há conexão com os diálogos que são, muitas vezes, reproduzidos em discurso indireto.

## **SOBRE QUADRINHOS HISTÓRICO-BIOGRÁFICOS E NARRATIVA DE MULHER: PERCURSO METODOLÓGICO**

Os quadrinhos históricos apresentam um hibridismo que os coloca em um *entrelugar*: um produto cultural composto por uma narrativa baseada em fatos que também é uma narrativa ficcional repleta de subjetividades.<sup>10</sup> Facilmente pode-se arriscar uma conceituação para quadrinhos históricos, tomando, por exemplo, aqueles que eram produzidos no Brasil nas décadas discutidas anteriormente. São escolhidas narrativas de grandes feitos, momentos épicos protagonizados por homens, geralmente contados cronologicamente ocultando-se todo o processo de colaboração envolvido, caracterizando a pessoa protagonista como iluminada, escolhida, especial. Tudo isso organizado a partir das perspectivas e nos formatos mais próximo dos quadrinhos. Quando também são biográficos, há um investimento maior no contar sobre personalidades, para além de enumerar os feitos cronológicos, pois a biografia é a escrita que se ocupa da vida.

Onde estão as mulheres nos quadrinhos histórico-biográficos? Nos quadrinhos biográficos produzidos nos anos 1950 e 1960, algum título foi reservado a alguma mulher? Antes de responder esta questão, que tem relação direta com o percurso metodológico deste texto, é necessário pensar que, se os quadrinhos são produtos culturais situados historicamente, a história das mulheres e suas biografias têm estreita relação com

---

<sup>10</sup> A partir da perspectiva da história como ficção de Paul Veyne: VEYNE, PAUL. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

a sua presença e ausência nos quadrinhos. Para fazer uma análise de um produto cultural em que o feminino é apresentado (ainda que escassamente, como veremos), é preciso entender que existem códigos, formas de se construir identidades, estereótipos e representações que estão presentes na sociedade e, após isso, utilizar os deslocamentos provocados pelos estudos feministas e de gênero que se propõem a analisar os quadrinhos ou um conjunto maior, como a *cultura pop*, por exemplo.

Nesse texto, a escolha de se utilizar conceitos oriundos das perspectivas feministas e de gênero como categoria de análise se dá porque estes estudos têm empreendido esforços nos últimos anos para direcionar um olhar para a cultura e desafiar seus criadores, criadoras e seus sujeitos a dinamizar as relações, se afastar do essencialismo biológico e criticar o binarismo homem-mulher pautado nos discursos biológicos. Há também uma mobilização que busca investigar a mulher como sujeito e corpo híbrido e independente e não apenas como um *corpo oposto* ao masculino, o *outro* além de criticar a heterossexualidade hegemônica e normativa.<sup>11</sup> A análise aqui nesta pesquisa se utiliza dos conceitos e ferramentas do gênero como categoria, mas está centrada nos quadrinhos, portanto a analítica será menos marcada e perpassa todos os olhares que serão direcionados ao quadrinho analisado. Ainda assim, pensando o gênero como um conceito estritamente ligado à cultura, história e sociedade, ele é fundamental para se pensar mulheres nos quadrinhos históricos e biográficos, pois as mulheres, apesar de inscritas da história, eram sub-representadas ou invisíveis das produções da nona arte.

Estabelecer uma conexão entre a história das mulheres e observar toda a movimentação política para inseri-la na cultura é uma dos primeiros investimentos dos movimentos feministas.

---

<sup>11</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015; SCOTT, Joan. **Gênero**: Uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995; NICHOLSON, Linda. "Interpretando o gênero". **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

Para Joan Scott, historiadora, a origem do campo se deu na década de 1960, quando as ativistas feministas reivindicavam uma história que estabelecesse mulheres exemplo, heroínas. Também buscavam evidenciar a atuação de mulheres e provocar suas visibilidades, para, assim, entender a articulação das opressões e receber inspiração para a ação. No âmbito acadêmico e dos estudos das mulheres, política e intelectualidade se relacionaram, e a ação anteriormente citada foi redirecionada, nos anos 1970, para elaborar uma documentação de aspectos da vida das mulheres no passado.<sup>12</sup> A história das mulheres acumulou estudos, monografias e artigos, viu surgir produtivas controvérsias internas e permitiu o avanço de diálogos interpretativos, expandindo o campo de estudos para os produtos culturais que estavam além dos movimentos políticos ativistas. Criticava-se a literatura, a TV, as produções cinematográficas, se exigia espaço. Nos anos 1980, a emergência da história das mulheres como um campo de estudo envolve, segundo Scott, uma evolução do feminismo para as o estudo das mulheres e daí para o gênero; ou seja, da política para a história especializada e daí para a análise. Os quadrinhos produzidos e os estudos sobre quadrinhos das décadas citadas e de hoje em dia também são um reflexo das pulsões do entorno em que emergem, levando-se em conta a pouca ou nenhuma produção feita por e para mulheres da época.<sup>13</sup>

Na esteira dessas discussões, este texto defende a hipótese de que os quadrinhos histórico-biográficos publicados no Brasil nos anos 1950 e 1960 são derivados de uma época em que a exaltação de um protagonismo heroico, individual e masculino era requerido. Apesar disso, na coleção *Biografias em Quadrinhos: Série Cientistas* da EBAL havia a presença de uma única mulher (Figura 1). Como é possível que ela esteja lá? Quais

---

<sup>12</sup> SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado: representações femininas nos quadrinhos norte-americanos – permanências e ressonâncias (1895-1990)**. Brasília: Editora UnB, 2007.

foram as condições de possibilidade<sup>14</sup> que a inseriram na lista de homens notáveis da série? Há alguma relação com o contexto histórico, quando em comparação com outras representações femininas da época?

Para dar conta dessas questões, foi analisada a HQ *Madame Curie* (número 5), publicada em 1959 pela EBAL.



Figura 1. Números publicados da coleção Biografias em Quadrinhos da editora EBAL.

Fonte: Guia dos Quadrinhos, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/2tYibW>

A grande, e talvez mais complexa, discussão quando se trata de análise de quadrinhos a partir da perspectiva de gênero e feminismo é a tentativa que se faz de analisar com a ótica de hoje (mulheres pesquisadoras do século XXI, mobilizadas com a renovação dos movimentos feministas, com redes sociais e internet pautando as temáticas políticas, eclosão de espaços mais democráticos para a discussão de gênero) um produto situado historicamente. E, aqui, um produto que se anuncia como histórico-biográfico. A Marie Curie, protagonista da

<sup>14</sup> A partir da perspectiva de Michel Foucault, as condições de possibilidade podem ser entendidas como o conjunto de sistemas ou uma série de procedimentos, um conjunto de forças relacionadas à emergência de um discurso e para que ele seja valorizado como verdade ou excluído de uma determinada formação discursiva. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** — a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

história em quadrinhos, era mulher vivendo em uma época em que as mulheres tinham muita dificuldade para se tornarem visíveis, especialmente no meio androcêntrico das ciências. As relações de poder envolvidas em toda a construção da ciência como conjunto de saberes deslocou as mulheres para as margens, e Curie surge como contraponto, fuga, deslocamento, pois é uma mulher de sua época, com feitos e discursos que revolucionam a história e a ciência para além de sua época. O que se conta sobre ela, misto de fatos e ficção, a inscreveu na história como um mito, mas um mito que cresceu na Polônia e viveu em uma França do século XIX.

Nesse sentido, ao olhar para o quadrinho *Madame Curie*, foram estabelecidos três momentos de análise: o primeiro deles é investigar o quadrinho a partir de seu contexto histórico, buscando discutir questões como a contraposição biografia encomendada e autobiografia em quadrinhos – especialmente na produção feminina –, a questão da autoria, o formato e as vozes do texto em quadrinhos e o impacto que a produção teve na época. Em um segundo momento se discute a questão da subjetividade presente no texto, já que se trata de uma narrativa com um propósito político evidente. O terceiro e último movimento dessa pesquisa se concentra em três pontos específicos que estarão relacionados mais diretamente com uma análise que tem o gênero como categoria: é possível estabelecer uma unicidade em se tratando de mulher nos quadrinhos? Como se estabelece a questão da dualidade público/privado na narrativa? Marie Curie é, de fato, a protagonista da própria história?

## **ANÁLISE DA HQ MADAME CURIE (1955)**

Para a série *Biografias em Quadrinhos* foram programadas 27 edições, mas apenas 12 foram publicadas. Os nomes masculinos da política se misturavam ao de dois cientistas: Albert Einstein e Marie Curie. Curie foi uma cientista e

professora polonesa, que viveu em Paris e revolucionou a ciência ao criar a radioatividade, ao deslocar o pensamento da época sobre a constituição da matéria, descobrir dois elementos (rádio e polônio), e ser a primeira mulher a fazer parte da Universidade de Sorbonne. Dentre a centena de prêmios e condecorações acumuladas ao longo da vida, o mais famoso deles está na sua façanha dupla: durante muitos anos foi a primeira pessoa a receber dois Prêmios Nobel, um de Física e um de Química. Sua figura em vida atraiu não só alunas e alunos interessados em aprender ciência, mas também atraiu pessoas interessadas na sua vida pessoal que teve momentos que, seja no privado ou no público. Isso era digno de um roteiro cinematográfico. Marie Curie alcançou popularidade como nenhuma outra e, geralmente, é a primeira mulher referida quando se pergunta sobre uma mulher expoente na história das ciências. Estas são as condições de possibilidade que a fizeram ter um número só pra si na coleção: Curie tinha feitos iguais ou maiores que os homens de sua época.

A edição dedicada à sua vida (Figura 2) traz fotos de Marie e de seu companheiro Pierre Curie, uma reprodução de sua assinatura, um prefácio que é um trecho de capítulo da biografia escrita por sua filha mais nova, Éve Curie, e uma lista cronológica de prêmios e medalhas concedidas à cientista, suplementos que tentavam emular o teor educativo da publicação. Sobre esses apêndices presentes da revista, Gonçalo Junior escreve que foram novidades bibliográficas propostas por Adolfo Aizen e adicionadas para dar credibilidade às publicações, que eram direcionadas a estudantes, professoras e professores.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004.



Figura 2. Capa e quarta capa da edição *Madame Curie* publicada pela EBAL.

Fonte: EBAL, 1959.

Curioso observar que, tanto na capa quanto na quarta capa, na revista que leva seu nome e é dedicada à sua vida, Marie Curie não aparece sozinha. Em ambas está com o companheiro Pierre Curie, que, inclusive, tem enorme destaque, aparecendo em primeiro plano, estando Curie reduzida a uma figura quatro vezes menor. Há qualquer coisa de subversivo em colocar uma mulher desacompanhada na capa de uma revista em quadrinhos nos anos 1950. As pouquíssimas mulheres que, como a Curie, tinham uma vida pública compartilhavam essa vida com os companheiros, compartilhando o trabalho e as pesquisas. Especificamente nas ciências, Londa Schiebinger<sup>16</sup>

<sup>16</sup> SCHIEBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* SP: EDUSC, 2001.



discute que “a relação das mulheres com o conhecimento era inevitavelmente mediado através de homens, fossem estes seus maridos, companheiros ou tutores”.<sup>17</sup> Curie tinha todos os méritos, mas aparece na capa ladeada por Pierre.

Sobre o roteiro, em entrevista a Alexandre Barbosa, o jornalista e escritor Gonçalo Junior deu um panorama das características dos quadinhos da época ao afirmar que

No caso da EBAL, por pressão dos professores e padres, Aizen [**dono da EBAL**] recorria a professores de história com algum prestígio, como explico detalhadamente no livro [**A guerra dos gibis**]. Ele queria respaldo, mas o resultado nem sempre era bom porque esses professores não dominavam a técnica do roteiro, da narrativa. Como a EBAL não tinha qualquer excelência nesse sentido, as biografias ficavam irregulares. Ou seja, faltava alguém que desse um arremate nos roteiros, embora os desenhistas tentassem melhorar um pouco.<sup>18</sup>

O roteiro segue uma linearidade cronológica comum das narrativas biográficas da época. Em algumas páginas, há pouco ou nenhum diálogo, mas bastante texto expositivo e uma imagem associada sempre em um quadro fixo e chapado (Figura 3).

---

<sup>17</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2001, p. 66.

<sup>18</sup> BARBOSA, Alexandre Valença Alves, 2006, p. 227. (Grifo nosso).



Figura 3. Exemplo de uma página da publicação.

Fonte: EBAL, 1959

Não há qualquer indicação de autoria no expediente da revista, ainda que exista a informação<sup>19</sup> de que a professora Maria da Rocha Miranda e o desenhista Nico Rosso foram os responsáveis pela biografia do general Osório, nome presente em outra série da editora, *Grandes Figuras em Quadrinhos*.

## O DESAFIO DA UNICIDADE DA MULHER MARIE CURIE

Na página de abertura da HQ há um resumo que anuncia a história e a personagem:

Marie Skłodowska Curie... mulher cujo sendo de humanidade estava acima de tudo... cientista de mãos

<sup>19</sup> GONÇALO JÚNIOR, 2004, p. 305.

calejadas, que legou aos homens os frutos de imensos esforços... esposa dedicada e, além de esposa, colega, amiga e companheira de seu marido, Pierre Curie... descobridora do radium! Esta é a sua vida – uma grande vida.<sup>20</sup>

A tríade mulher cientista, esposa e mãe é recorrente nas narrativas sobre Curie e, nesta proposta de biografia, não seria diferente. Marie Curie viveu em uma época em que a maioria das mulheres não estavam presentes nos espaços de poder a elas estava facultada apenas uma perspectiva de casamento e filhos. Sua figura se apresenta como uma personagem híbrida e intrigante porque, a despeito das mulheres de sua época, Curie circulava nessa tríade identitária, administrando jornadas de trabalho, maternidade e de companhia afetiva.

Ao fazer um exercício de dividir a subjetividade de Marie Curie narrada na HQ, são observadas pelo menos quatro “mulheres”: a estudante, a pesquisadora/cientista, a esposa e a mãe. A Curie estudante não é mostrada como uma pequena gênio na infância, sua trajetória assemelha-se a de uma boa aluna, como no trecho da infância: “Às vezes, Marya tinha momentos livres. Durante esses tempos, lia os clássicos da literatura... ‘Depois de Cervantes vou ler Dante!’ Finalmente em 1883... Mânia! Que medalha é esta? Tirei a nota mais alta, papai...”<sup>21</sup> ou quando comunicou ao seu pai o desejo de estudar mais: “Papai queria lhe falar muito seriamente... Pois não, filha! Que quer? Quero continuar estudando, mas as universidades aqui não admitem mulheres. Quem sabe se em Paris...”<sup>22</sup>. A narrativa reforça a prioridade da estudante quando retrata que Curie rejeitou um pretendente a casamento por causa da carreira em uma época em que a prioridade feminina era o inverso do que foi decidido (Figura 4).

---

<sup>20</sup> MADAME CURIE. **Biografias em Quadrinhos**: Série Cientistas. RJ: Editora EBAL, 1959. p. 04.

<sup>21</sup> EBAL, 1959, p. 07.

<sup>22</sup> EBAL, 1959, p. 07.



Figura 4. A estudante Marie rejeitando um pretendente a casamento.

Fonte: EBAL, 1959

A pesquisadora/cientista, esposa e mãe são a tríade que formam o conjunto da fase adulta de Marie Curie. O cotidiano da vida como mulher de sua época é intercalado, na HQ, com sua jornada de formação para ser cientista e pesquisadora. Outros personagens aparecem, o protagonismo de seu marido, Pierre Curie, é central na narrativa e as filhas aparecem pouco, bem como o exercício da maternidade é marcado só pela citação do nascimento das meninas e em um quadro, logo após o recebimento do Nobel de Química, em que se lê: "Irene e Eva cresciam sadias e robustas, sempre sob a vigilância da mamãe..."<sup>23</sup>.

A crítica às múltiplas jornadas femininas e o apagamento da importância do trabalho doméstico é uma das pautas do

<sup>23</sup> EBAL, 1959, p. 29.

movimento feminista que se organiza e politiza após a Segunda Guerra, a partir dos anos 1960, um ano após a publicação da HQ sobre Marie Curie. As mulheres que se organizaram para trabalhar enquanto os homens estavam no *front*, tiveram que ser mandadas de volta para casa, onde voltariam para o papel que os discursos biológicos, religiosos e econômicos a facultavam: o de mãe e esposa, o ser oposto ao homem que deve cuidar do marido e filhos.

Essa unicidade de narrativa para as mulheres é completamente deslocada a partir de uma perspectiva de gênero<sup>24</sup> que critica a visão naturalista e biológica que admite um destino individual de suas esferas: masculina e feminina, sendo o masculino o mais forte e determinante. A essencialidade desse discurso, exaltando a herança biológica da dualidade entre os sexos preservaria discursos e formas de organização da sociedade patriarcal: mulheres em casa, mães e esposas; homens no trabalho e em posições de liderança. O desafio de romper com essa narrativa única sobre as mulheres, de borrar as fronteiras das subjetividades repousa sobre a figura de Marie Curie, por isso sua celebração. Como seria possível para uma mulher, no século XIX, ser uma figura que representa essas fronteiras difusas,<sup>25</sup> ainda assim cumprindo com excelência<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> BUTLER, 2015.

<sup>25</sup> Para acrescentar essa discussão, não só a partir de personagens históricos ou fictícios, mas também sobre mulheres produtoras de quadrinhos (desenhistas e roteiristas) ver DANTAS, Daiany Ferreira. **Sexo, mentiras e HQ**: representação e auto-representação das mulheres nos quadrinhos. 2006. 123 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

<sup>26</sup> Curie ser esse mito incontestável também motivou pesquisadoras a estudar sobre sua vida e demonstrar que toda essa multiplicidade em ser mulher teve seu preço. Os trabalhos das biografistas Barbara Goldsmith e Susan Quinn, que pesquisaram arquivos e jornais da época e tiveram acesso a diários e entrevistas com pessoas próximas, demonstram que Marie Curie recusava títulos de perfeição. As autoras mostram que a cientista tinha personalidade depressiva, era centralizadora no trabalho, sofreu com o assédio da imprensa e com os preconceitos por ser mulher e tinha um

todas essas funções e revolucionando a história? Curie é protagonista dessa HQ por ser essa mulher e também por ser uma mulher brigando por um lugar antes só facultado aos homens.

## A DUALIDADE PÚBLICO/PRIVADO

Pergunta-se: se uma pessoa, na efervescência das discussões sobre o acesso ao trabalho público para as mulheres que se deu nos anos subsequentes à publicação da HQ, veria a nossa personagem principal trabalhando? Por que isso seria importante? A dualidade público/privado é mais uma organização binária em que o público é mais valorizado que o privado. Por público entendem-se atividades que são feitas fora da esfera doméstica e que teriam maior prestígio por serem efetuadas, em sua maioria histórica por homens ou por lideranças masculinas.

A noção de trabalho doméstico é ligada às relações afetivas da família e baseada na disponibilidade maternal e conjugal das mulheres.<sup>27</sup> As atividades relacionadas à manutenção do lar e criação de filhos são atribuídas exclusivamente às mulheres. Os arranjos domésticos também fazem parte das relações científicas, pois a vida privada não está separada da vida pública. E o conflito que muitas mulheres encontram entre família e carreira também não é apenas um assunto privado. A cultura profissional foi estruturada com o pressuposto de que um profissional tem uma esposa do lar, e se beneficia de seu trabalho não remunerado.<sup>28</sup>

---

relacionamento difícil com a filha Éve, em contraposição à filha Irene, que foi sua companheira de pesquisa até a morte. GOLDSMITH, Barbara. **Gênio obsessivo**: o mundo de Marie Curie. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. QUINN, Susan. **Marie Curie**: uma vida. São Paulo: Scipione, 1997.

<sup>27</sup> HIRATA, Helena; Laborie, Françoise et al. **Dicionário Crítico do feminismo**. São Paulo, Editora UNESP, 2009, p. 254.

<sup>28</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2001, p. 143.

Este contexto é observado no quadrinho analisado. Em cerca de um terço da narrativa Marie é mostrada trabalhando, seja sozinha ou com o seu companheiro Pierre. O roteiro escolheu mostrar todos os momentos de discussão sobre a pesquisa e direcionamento de trabalho de Curie em parceria com o companheiro. Ainda assim, Curie é mostrada ministrando aulas, trabalhando no laboratório, recebendo prêmios, trabalhando na Guerra, em visita aos Estados Unidos e também, ao mesmo tempo, preparando o jantar (Figura 5).

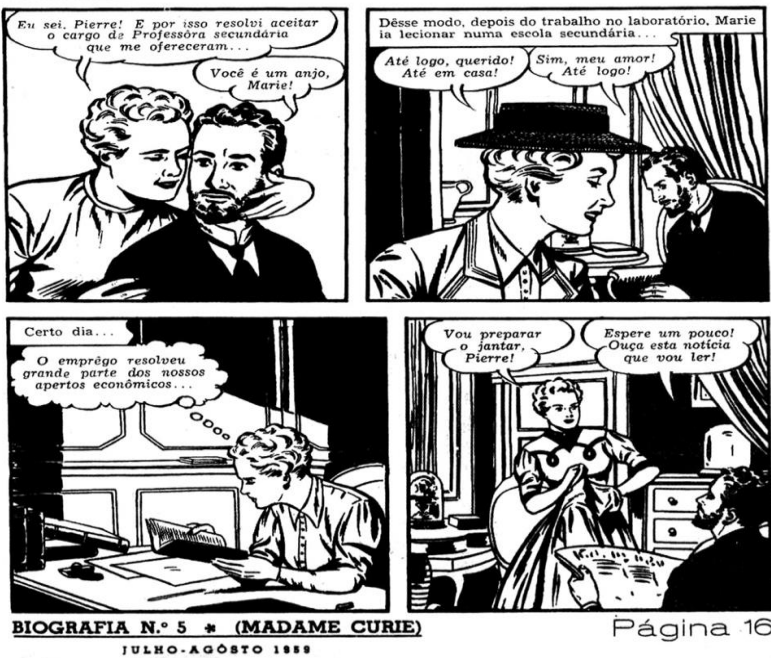


Figura 5. Trecho que deixa evidente a tripla jornada de Curie.  
Fonte: EBAL, 1959.

Para Londa Schiebinger, a ciência fazia parte do território que cabia à parte masculina, nessa reestruturação da cultura no século XVIII. Porque a ciência, como qualquer outra profissão, habita o domínio público em que as mulheres (ou a feminilidade)

não ousavam agir, portanto, a ciência veio a ser vista como decididamente masculina. Sim, a protagonista da história analisada é roteirizada de modo a administrar de forma organizada seus papéis enquanto mulher trabalhadora, mas acumula as funções de trabalhadora nas esferas do privado e público. No período em que Curie viveu, e naquele em que a HQ foi publicada, as mulheres estavam em constante luta por mais espaço no mercado de trabalho e organizando o reconhecimento de jornadas de trabalho doméstico por meio dos movimentos políticos de mulheres.

### **MARIE CURIE PROTAGONISTA DE SUA PRÓPRIA HISTÓRIA?**

Já foi discutido que nem na capa da publicação Marie Curie aparece sozinha, em contraposição aos outros títulos da coleção. A narrativa, quando dividida em terços, dedica dois deles ao Casal Curie, uma unidade que se forma após o casamento e a organização de um trabalho científico em par. De fato, nas narrativas ficcionais, muitas vezes a mocinha e, até mesmo a super-heroína, são incentivadas a organizar suas trajetórias a partir da busca ou salvação por um personagem masculino com quem se envolvem afetiva e romanticamente.

Marie e Pierre se casaram depois de muita recusa da parte dela.<sup>29</sup> Mas, assim que o relacionamento se efetivou, firmaram uma das maiores parcerias científicas de todos os tempos. Os Curie, como eram chamados, apareciam como uma entidade, e Pierre foi alinhando suas estratégias de ação na carreira às de Marie à medida que ela avançava em cada descoberta.<sup>30</sup>

No quadrinho, Curie é mostrada obstinada até mesmo na decisão do casamento e a narrativa se empenha em mostrar uma personagem que está confusa em aceitar ao mesmo tempo

---

<sup>29</sup> CURIE, Eve. **Madame Curie**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

<sup>30</sup> GOLDSMITH, 2006.



em que está ansiosa em continuar com sua trajetória científica, como no trecho:

“Pierre! O casamento é uma coisa muito séria! Devemos pensar melhor! Talvez... Já pensei bem, Marie! Mas, se você quiser, espero até que tome uma decisão. De fato, assim será melhor. E assim, certo dia, quando estudava num parque de Paris... Gosto muito de Pierre, mas eu acho que o casamento não é indicado para mim, que adoro tanto a Ciência... Apesar disso... Marie não quis casar na igreja. Havia muito tempo que já não praticava a religião e Pierre era livre-pensador. No dia 26 de julho de 1895, na mairie<sup>31</sup> do município de Sceaux, foi celebrado o casamento”<sup>32</sup>.

Deste ponto em diante, há uma escolha na HQ em narrar apenas a partir de uma história de casal. Já foi citado que eles eram colaboradores, existe, de fato, uma alternância nas imagens (Figura 6), as descobertas científicas foram feitas em parceria ou dentro de um grupo de pesquisa, mas o aumento do protagonismo de Pierre na história nos faz questionar, além da dualidade sexual do trabalho já discutida anteriormente, também as relações de poder da época em que o casal viveu e da publicação.

---

<sup>31</sup> Prefeitura, em francês.

<sup>32</sup> EBAL, 1959, p. 14 e 15.



Figura 6. O casal Curie.

Fonte: EBAL, 1959

Algumas esposas como Marie Curie, por exemplo, compartilharam reconhecimento científico com seus maridos e alcançaram fama por seus próprios méritos. Marie e Pierre Curie foram os primeiros marido e mulher a dividir um Prêmio Nobel (em 1903). Só após a morte de Pierre que Marie Curie assumiu a cadeira de professora na Sorbonne, inclusive começando a aula do ponto onde seu marido parou. Para Schiebinger, este padrão de uma esposa assumindo o lugar do marido remonta às guildas, e não é uma rota reconhecida para o desenvolvimento profissional. Quem protagoniza quando há um casal? É tudo compartilhado na esfera pública, mas e no privado?

A colaboração no casamento sempre foi objeto de estudo da história da ciência, pois, para muitas mulheres, o casamento serviu como um caminho informal para a ciência. Muitas mulheres anônimas serviram como equipe técnica apoiando o homem pesquisador que estava em lugar de visibilidade. As mulheres, na história faziam trabalhos minuciosos como

catalogações, preparo de amostras, mensurações estatísticas e cálculo de equações.<sup>33</sup>

De fato, a narrativa da HQ dedica um maior protagonismo para Marie Curie a partir da morte do marido. A narrativa, quando percebida a partir do relacionamento do casal estaria assim dividida: protagonismo efetivo (solteira e viúva), protagonismo compartilhado ou maior espaço para Pierre (casada). Pesquisas<sup>34</sup> sobre o protagonismo feminino nos quadrinhos evidenciam que para ser protagonista de uma narrativa, a personagem feminina precisa exercitar a recusa de ser apenas o *outro*, o oposto, um *corpo-oposto*. A coadjuvância feminina é um elemento que fundamenta as histórias em quadrinhos, pois as mulheres co-participantes das trajetórias (de heróis ou não) servem como interesse afetivo ou escada para um grandioso feito masculino. Não só estar presente e ser mulher se faz necessário para uma representação efetiva. É preciso ter espaço, importância, um lugar, uma ocupação, uma voz e efeitos que estejam presentes para além do corpo.<sup>35</sup>

Sim, Marie é a protagonista e é claro que a figura de Pierre importa que, historicamente, ele também tem seus méritos científicos que também são retratados na HQ. Mas é preciso notar que a ficção para Marie Curie nessa história em quadrinhos retoma os conceitos de indispensável masculino em trajetórias de heroínas, ao mesmo tempo em que as circunstâncias históricas e um acidente fazem a personagem seguir sendo contada sem o companheiro, retomando o protagonismo.

---

<sup>33</sup> SCHIEBINGER, 2001, p. 70, 71.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, 2007; BOFF, Ediliane de Oliveira. **De Maria a Madalena:** representações femininas nas histórias em quadrinhos. 2014. 320 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

<sup>35</sup> BUTLER, 2015.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de uma mulher da coleção *Biografias em Quadrinhos: Série Cientistas* desloca o protagonismo masculino dos títulos da EBAL. Ao terminar esse texto é possível admitir que, a narrativa em quadrinhos sobre Marie Curie reflete uma época em que os discursos sobre o feminino ainda se organizavam, especialmente a partir da efervescência da luta pelos direitos das mulheres. Marie Curie é tão especial que sua existência borra as perspectivas únicas de ser mulher. Ela poderia ser retratada na HQ apenas como cientista, mas ela é cientista, mãe, esposa e ícone. A narrativa apresenta o desafio de retratar, nos anos 1960, é fundamental ressaltar, o hibridismo de sua figura e sua circulação nos espaços de poder antes facultados aos homens.

Sua presença na série de biografias em quadrinhos demonstra um pequeno e primeiro (?) passo das publicações da época, quando se trata da questão – hoje fundamental – da visibilidade e representação feminina nos quadrinhos. Conclui-se também que Marie Curie estava nessa coleção porque, além dos feitos que mudaram a história da ciência, sua figura amalgamava a tríade mãe-esposa-pesquisadora/cientista, causando um misto de curiosidade, espanto e celebração, perfeita ficção de mulher nas ciências.

Os quadrinhos histórico-biográficos dos anos 1950 e 1960 e o aqui analisado, ficcionalizam a figura da iluminada, da heroína de jaleco, mas se mostra importante porque é uma heroína mulher num panteão de homens, com “superpoderes” que revolucionaram a história e o mundo. O desafio de analisar quadrinhos históricos a partir de uma perspectiva feminista e de gênero é grande, já que é fácil escorregar para a discussão sobre as disputas políticas femininas do *hoje*, esquecendo que os quadrinhos são produtos culturais fincados em contextos histórico-sociais específicos. As limitações apresentadas pelo texto e pelas análises evidenciam que se faz urgente um esforço para adensar metodologias de pesquisa que abarquem os

estudos futuros que se proponham a analisar mulheres, feminino e feminismos nas histórias em quadrinhos.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, Alexandre Valença Alves. **Histórias em quadrinhos sobre a História do Brasil em 1950**: a narrativa dos artistas da EBAL e outras editoras. 2006. 253 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006

BOFF, Ediliane de Oliveira. **De Maria a Madalena**: representações femininas nas histórias em quadrinhos. 2014. 320 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CURIE, Eve. **Madame Curie**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

DANTAS, Daiany Ferreira. **Sexo, mentiras e HQ**: representação e auto-representação das mulheres nos quadrinhos. 2006. 123 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I** — a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GOLDSMITH, Barbara. **Gênio obsessivo**: o mundo de Marie Curie. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Ivan Lima. **Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil**. Disponível em:

<<https://goo.gl/6pnhqt>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

GONÇALO JÚNIOR. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HIRATA, Helena; Laborie, Françoise et al. **Dicionário Crítico do feminismo**. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

MADAME CURIE. **Biografias em Quadrinhos**: Série Cientistas. RJ: Editora EBAL, 1959.

NICHOLSON, Linda. "Interpretando o gênero". **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado**: representações femininas nos quadrinhos norte-americanos – permanências e ressonâncias (1895-1990). Brasília: Editora UnB, 2007.

QUINN, Susan. **Marie Curie**: uma vida. São Paulo: Scipione, 1997.

SCHIEBINGER, Londa. **O feminismo mudou a ciência?** SP: EDUSC, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

VEYNE, PAUL. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.



# UMA HISTÓRIA ERÓTICA DA ARTE DOS QUADRINHOS A PARTIR DAS PUBLICAÇÕES DE ÉRIC LOSFELD

Alexandre Linck Vargas\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1960 foi determinante para uma mudança paradigmática das histórias em quadrinhos. Havia um novo complicador ontológico: a artisticidade. Seriam os quadrinhos uma forma de arte? A pergunta não nasceu nos anos 60, mas foi quando a questão pôde ser sensivelmente formulada. Os quadrinhos de alguma forma se alinhavam à arte, todavia, de maneira alguma pacificamente. Pelo contrário, tratava-se de uma história de investimentos e contrainvestimentos num processo que ainda hoje se desdobra. Abarcar a totalidade desta narrativa não é a tarefa deste artigo. Contudo, é importante delimitar, brevemente, quais seriam os fatores sociológicos e estéticos para essa “virada artística”, de modo a concentrar a análise em um destes fatores, geralmente negligenciado pela academia: o erotismo.

Costumeiramente relegado a só mais um gênero entre tantos, o olhar superficial e descuidado sobre o erotismo deixa

---

\* Alexandre Linck Vargas é graduado em Cinema e Vídeo (UNISUL), mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL) e doutor em Literatura (UFSC). Atualmente é professor e pesquisador do programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul. Palavras-chave: Cinema, História em Quadrinhos, Teorias da Imagem, Crítica Cultural, Filosofia da Arte. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/6080748048889215>>. E-mail: alexlinck@hotmail.com.

de lado um dos principais pontos de atração (e também de repulsão) entre os quadrinhos e as belas artes. Uma tensão que ocorrerá, principalmente, a partir do lançamento na França de edições luxuosas de quadrinhos eróticos por meio do editor Éric Losfeld. Em uma década povoada de publicações de quadrinhos cada vez mais orientadas para um público adulto (*France-Soir*, *Pilote*, *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*, *Chouchou*, *Charlie Mensuel*, para ficarmos só com exemplos franceses), os livros de Losfeld parecem ser só mais uma destas manifestações. Se há um diferencial, este seria o do acabamento de luxo, o esforço por uma elitização dos quadrinhos.

Contudo, as HQs eróticas de Losfeld mostram-se ligeiramente diferentes do que ocorria em outras frentes de publicação, seja pela herança artística que as atravessava, seja pela tradição que acabou por criar. Para além de qualquer sentido estrito de aparência, a estética do erotismo acaba por instituir um modo de sensação sobre os quadrinhos, sendo um recurso e um efeito capaz de extrapolar o gênero (erótico e não erótico) e a categoria (quadrinhos e belas artes). Mais especificamente, o que as publicações de Losfeld instauram é um jogo sensual, evidenciando as relações de sedução entre dois mundos: sedução das belas artes por parte dos quadrinhos, mas também dos quadrinhos pelas belas artes.

Nesse sentido, tais HQs eróticas seriam índices, explicitações de uma trama que estava em pleno desenvolvimento nos anos 1960, cabendo questionar, para além do objeto das publicações, o que sensualmente estava acontecendo. Por isso, caberá pensar criteriosamente o que significa aos quadrinhos seduzir a arte e vice-versa, apontando como este jogo de sedução se deu e como essa narrativa erótica difere de outras mudanças da década de sessenta, afetando até hoje nossa concepção de arte em quadrinhos. A partir destes tópicos, este artigo se desenvolverá.



## QUADRINHOS E EROTISMO

Podemos, para efeitos de síntese, delimitar quatro frentes de transformação dos quadrinhos nos anos 1960. Essas transformações são materiais, mas também são epistemológicas – isto é, da maneira como as histórias em quadrinhos passam a ser abordadas por diferentes setores (acadêmico, editorial, jornalístico, *fandom* etc.). Além disso, tais frentes se entrecruzam, valendo sua segmentação apenas a título de organização. São elas:

A frente artístico-institucional: os quadrinhos expostos na galeria e no museu, a relação com o espaço tradicional da arte, a Pop Art e toda sorte de conflitos, apropriações e respostas. Nesse espectro incluem-se, pelo lado das belas artes, principalmente os trabalhos de Roy Lichtenstein (e, antes dele, Philip Pearlstein e Jasper Johns), e, pelo lado dos quadrinhos, destaca-se a exposição *Bande dessinée et figuration narrative* ocorrida em Paris, em 1967, no Musée des arts décoratifs. Já os quadrinhos de super-heróis, um dos materiais-fonte da Pop Art, dela também se alimentaria (a crescente explosão de cores, as *splash pages*, os desenhos de Jack Kirby, Steve Ditko, Jim Steranko, entre outros). Por sua vez, no entre-lugar dos quadrinhos e das belas artes, o trabalho de Robert Williams (das “*Super cartoon*” *paintings* à *Zap comix*) e de Guy Peellaert (com *Les aventures de Jodelle* e *Pravda la survireuse*, ambas publicadas por Éric Losfeld).

A frente adulto-autoral: o movimento underground, as HQs voltadas para o público adulto e a invenção do autor. Nesse ponto, o exemplo máximo sempre acaba sendo os comix, e, mais especificamente, a *Zap comix*. Contudo, para um importante desprendimento entre novidade artística e vontade afirmativa de autor, muitas vezes associadas, cabe considerar com cuidado, por exemplo, a *Witzend* (revista em que, inicialmente, a defesa da autoria em muito ultrapassava esteticamente qualquer esforço por inovação). Ao mesmo tempo, nos jornais, o traço tornava-se cada vez mais caligráfico, explicitando o gesto do

autor, desimpedido e reconhecível no limiar entre a figuração e a assinatura (Charles Schulz, Johnny Hart, Jules Feiffer, Georges Wolinski, Henfil).

A frente intelectual: apropriação intelectual dos quadrinhos pela academia, os congressos, os fanzines de nostalgia e a quadrinhofilia. Nesse aspecto, é difícil separar por completo o comportamento interessado do fã e a postura neutralizante do pesquisador. Isso seria bastante notável a partir das diferenças entre a academia italiana e francesa. Na Itália, prevaleceria uma análise aparentemente fria, distanciada por meio de um instrumental teórico prévio, no caso, os estudos da cultura e comunicação de massa (destacando-se *Apocalípticos e Integrados* de Umberto Eco em 1964). Na França, por sua vez, o viés, por vezes próximo dos fanzines de nostalgia, tendia à busca por uma reinvenção epistemológica dos quadrinhos, uma reconsideração estética e sociológica (e eventualmente pedagógica), de caráter defensivo, sem partir tanto de um instrumental teórico prévio. Portanto, seria simbólico, em 1962, o surgimento do *Club des Bandes Dessinées* com um time heterogêneo de fundadores: o escritor Alain Dorémieux, o jornalista Francis Lacassin, o cineasta Alain Resnais e o quadrinista Jean-Claude Forest. Por si só esse encontro de profissões reforçava o discurso de que os quadrinhos precisavam ser repensados para além dos profissionais do meio diretamente beneficiados por isso. Tal empreitada do C.B.D. se materializaria ainda no mesmo ano de sua fundação com a revista de estudos sobre quadrinhos *Giff Wiff*.

A frente erótica: o erotismo, do mercado de publicações marginais ao prestígio através das coleções de luxo e das promessas de vanguarda. Cabe salientar que as três primeiras frentes, há algum tempo, têm sido meticulosamente abordadas pelos estudos de quadrinhos. Contudo, a quarta destaca-se somente por sua ausência sistemática ou pela maneira como costuma ser subsumida com alguma irrelevância entre as outras frentes. Uma explicação possível seria sua materialidade enganosa: a aparência erótica e o álbum de luxo, quando

cruzados, fazem parecer que seu efeito se dá apenas na busca de um público adulto e elitizado. Porém, se assim considerarmos, perderemos de vista as relações complexas e sutilmente diferentes que o erótico opera. Por isso, principalmente a partir de Éric Losfeld, se faz necessário um ajuste: o erotismo não se dá apenas enquanto conteúdo gráfico, como era de se esperar do gênero erótico, mas também como afeto, isto é, como via de mão dupla entre o que me afeta e o que eu afeto. Assim sendo, a frente erótica da artisticidade dos quadrinhos apela para um jogo de seduções que, sensivelmente, afeta o leitor, mas que, ao mesmo tempo, o convida a atribuir àquela história em quadrinhos outra qualidade. Este convite, na espera de um leitor capaz de afetar irá, conforme ainda veremos, ser bem-sucedido justamente pela recorrência ao erotismo.

Façamos uma retomada histórica do gênero: até os anos 1960, as HQs eróticas eram, em sua grande maioria, publicações marginais. Por outro lado, é possível dizer que os quadrinhos, principalmente depois dos anos 1930, sempre foram alguma coisa erótica, afinal, as mulheres e homens fatais de Raymond e Caniff ou os atléticos super-heróis de roupas justíssimas ou pouca roupa, como Superman e Mulher-Maravilha, eram uma forma de seduzir o público. Em direção ao cartunesco, a sensual Betty Boop também teria sua versão em quadrinhos publicada entre 1934 e 1937. Também era comum aos quadrinhos de crime e horror revestirem-se de erotismo, com alguma moça voluptuosa amarrada, submissa e com trajes rasgados – algo que já aparecia, com maior discricção, nos quadrinhos de super-heróis. Havia também o caso em que a sensualidade feminina era assumida como uma tomada de poder, como é o caso da repórter-aventureira Brenda Starr, de Dale Messick, de 1940.

Para uma conceituação mais rigorosa de erotismo, aqui recorreremos a Georges Bataille. Para ele, o erotismo é a aprovação da vida até na morte.<sup>1</sup> Na medida em que somos seres descontínuos, individualizados, separados radicalmente

---

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 35.

por um abismo – em suma, possuidores de uma descontinuidade –, a morte, enquanto experiência limite, é o que nos lança na continuidade, no rompimento de nosso ser, já que nosso corpo sem vida não pertence mais ao indivíduo que fomos. Esse processo de passagem é inerentemente violento, pois suspende a condição do ser, desarticulando distinções, colocando sempre em perigo o descontínuo. No entanto, ao passo que suportamos mal nossa descontinuidade em sentimentos como vazio, solidão ou acaso, procuramos formas de atingir uma continuidade, uma que faça de cada onda parte de um oceano. A vontade de não fechamento em si mesmo chama-se erotismo, onde, perante a intransponibilidade do abismo, nos cabe somente a sua contemplação conjunta.

É pertinente notar como o conceito de erotismo de Bataille parece corresponder com precisão à história dos quadrinhos eróticos. Significativamente, a maioria das HQs eróticas dos primeiros dois terços do século XX, as mais perpetuadas pela historiografia dos quadrinhos, está proporcionalmente conectada a eventos como guerras, crises econômicas ou ditaduras. Em *Jane*, de Norman Pett, a voluptuosa loira britânica do título que sempre acaba semi ou completamente nua foi bastante popular durante a segunda guerra mundial. Ela inspiraria a elegante e discrepante Miss Lace de *Male Call* de Milton Caniff, saindo entre 1943 e 1946 e veiculada somente entre militares. A prática de quadrinhos eróticos restritos a militares nos EUA também ocorreu durante a guerra do Vietnã, com Sally Forth, a recruta que sempre acaba nua, de 1968, e Cannon, com o protagonista John Cannon em histórias com mulheres sedutoras, nuas, maquiavélicas e sob tortura, de 1969 – ambas de Wallace Wood. Da mesma forma, a crise econômica de 1929 parece ter sido um combustível importante para a popularidade das clandestinas e anônimas *Tijuana Bibles*. No Brasil, durante os anos 1950 a 1970 seriam populares (e muito copiados) os também ilegais “catecismos” de Carlos Zéfiro, histórias em quadrinhos eróticas. As tramas, simplórias, serviam na sua maioria tão somente como pretexto

para desenhar sexo. Também no Brasil, durante a ditadura militar iniciada em 1964 seriam marcantes os quadrinhos eróticos da editora Edrel, de São Paulo, do final dos anos 1960 até a metade dos anos 70, e da Grafipar, de Curitiba, de 1977. Claudio Seto, que publicou por ambas a sua personagem Maria Erótica, teve a revista recolhida pela polícia em 1971, e o quadrinista Paulo Fukue foi torturado em 1972 pela polícia federal por causa das publicações.<sup>2</sup>

Muito do erotismo nos quadrinhos apareceu em épocas em que a morte ou a perda da posse de si ocasionada por guerras, crises econômicas ou ditaduras deram a tônica de uma sensibilidade social. É preciso considerar que eventos como estes se operam de forma complexa: na medida em que estimulam um sentimento de continuidade (uma sociedade preparada para a guerra, uma comunidade diante de um fracasso econômico, um coletivo obrigado a se alinhar com um regime), delegam ao humano uma descontinuidade de qualquer outra coisa que não seja aquela exigida de sua função social (de soldado, de consumidor-contribuinte, de “cidadão de bem”). Com isso, o recalque do próprio corpo encontra canais violentos de passagem para a sua afirmação desregrada, transgressiva.

Por essa razão, os quadrinhos eróticos parecem ter sido úteis até certo ponto enquanto manutenção de um estado social. Porém, ainda deveriam continuar sendo consideravelmente marginais, pois não podiam fazer essa utilidade cair em completa transgressão sensível do status quo. O erotismo nos quadrinhos, e não somente neles, foi um mal necessário, vigiado de perto, em épocas de força maior. Mas com os quadrinhos eróticos de pretensões artísticas surgidos nos anos 1960 na França teríamos um novo paradigma.

---

<sup>2</sup> GONÇALO JÚNIOR. **Maria Erótica e o clamor do sexo**. São Paulo: Peixe Grande, 2010. p. 253.

## A SEDUÇÃO DE LOSFELD

A figura principal neste acontecimento é o belga Éric Losfeld. Editor de centenas de livros publicados na França nos anos 1950, 60 e 70, Losfeld publicou autores como Sade, Sacher-Masoch, Duchamp, além de ter sido, em 1959, o editor original do romance erótico *Emmanuelle* e, em 1961, da revista *La Brèche*, de André Breton. No início de sua carreira, Losfeld trabalhou com o editor François Di Dio que, em 1950, lançaria *Justine de Sade*, com prefácio de Bataille. Tanto o erotismo quanto o surrealismo acompanham a trajetória de Losfeld que, ainda em 1953, seria o editor da revista de arte e literatura surrealista *Bizarre*. Em 1955, ele criaria sua editora mais longeva, *Le Terrain Vague*, embora posteriormente também editorasse pelo selo Éric Losfeld éditeur. Entretanto, foi pela *Le Terrain Vague* que Losfeld lançou, em 1964, *Barbarella*, de Jean-Claude Forest. Serializada por dois anos antes na *V-Magazine*, *Barbarella* seria republicada como história fechada em álbum por Losfeld de modo a driblar a lei de censura. A fantástica história da moça aventureira semelhante a Bridget Bardot que, num longínquo futuro, pratica o sexo livre com homens e até robôs-fornicadores tornou-se um escândalo na França, sendo banida e subsequentemente relançada com uma parcialmente vestida heroína antes nua<sup>3</sup>. Cabe destacar que a censura francesa foi uma das mais precoces dentre as campanhas antiquadrinhos, sendo a *Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse* uma forma do Estado vigiar as HQs sob o pretexto de proteção à infância – mas que teve como principal efeito, conforme Francis Lacassin aponta em *Pour un neuvième art*, iniciar uma série de medidas de perseguição aos quadrinhos, sobretudo americanos.<sup>4</sup> Por isso, era o caso de apropriar-se dos recursos das boas representações, isto é, dos modos de

<sup>3</sup> MILLER, Ann. **Reading bande dessinée**. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 22.

<sup>4</sup> LACASSIN, Francis. **Pour un neuvième art**. Paris: Union générale d'éditions, 1971, p. 498.

embelezamento caros às belas artes, sendo, a mais imediata, a aparência de livro de arte – algo em que Barbarella seria paradigmática. Tratava-se de uma aposta, um modo de apresentar as histórias em quadrinhos como um suporte sintonizado com o mundo da arte, e para dele, obviamente, se valer. Poder-se-ia, quem sabe, até mesmo cogitar numa superação, como fora a proposta de Guy Peellaert que com *Les Aventures de Jodelle* acreditava romper a última fronteira da Pop Art, a saber, o espaço da galeria e do museu.<sup>5</sup> O argentino Oscar Masotta em *La historieta en el mundo moderno*, de 1970, acrescentaria: “Jodelle, assim, se encontra evidentemente inspirada em Wesselmann e em Rosenquist. O círculo de influência fecha e abre-se, as forma migram e percorrem todo o ciclo: impregnam-se então de valores novos, de significações inesperadas”.<sup>6</sup>

Se Peellaert buscava uma transautonomia no cruzamento entre belas artes e quadrinhos, Masotta parecia apelar para uma pós-autonomia, compreendendo os quadrinhos e a arte como um todo dentro de um processo de transformação do sensível na modernidade – aqui, retroativamente entendida como pós-modernidade.<sup>7</sup> Contudo, apesar do ânimo de artistas e intelectuais, tudo isso não seria o suficiente para disfarçar que as publicações de Losfeld eram quadrinhos e com isso arrastar toda uma carga pejorativa atribuída. Igualmente importante, portanto, fora a combinação de luxo editorial, aspectos de vanguarda e erotismo, tudo isso sob o invólucro da transgressão. Afinal, cabe cogitar que caso Barbarella não conquistasse tamanha publicidade em virtude de sua polêmica, tudo o que Losfeld publicou depois dificilmente seria possível. Foi justamente a aura de elegância proibida, restrita à juventude não mais por sua violência, mas por seu erotismo, que fez

---

<sup>5</sup> PEELLAERT, Guy. **The adventures of Jodelle**. Seattle: Fantagraphics, 2013, p. 118.

<sup>6</sup> MASOTTA, Oscar. **La historieta en el mundo moderno**. Barcelona: Paidós, 1982, p. 12-13. Tradução própria.

<sup>7</sup> MASOTTA, 1982, p. 11.

Barbarella atrair atenção. Isso foi a ponto, inclusive, de ser considerada a primeira HQ adulta francesa de acordo com o catálogo da exposição *Bande dessinée et figuration narrative*,<sup>8</sup> a despeito de sua história, pouco diferente em linhas gerais de qualquer outra história de aventura. Algo diferente estava surgindo e Losfeld seguiu em frente: na esteira do sucesso de *Barbarella*, viria, em 1966, *As aventuras de Jodelle* (Pierre Bartier e Guy Peellaert) e *Lone Sloane : le mystère des abîmes* (Philippe Druillet); em 1967, *Saga de Xam* (Jean Rollin e Nicolas Devil) e *Scarlett Dream* (Robert Gigi e Claude Moliterni); em 1968, *Pravda la survireuse* (Guy Peellaert e Pascal Thomas) e *Epoxy* (Jean Van Hamme e Paul Cuvelier); em 1969, a italiana *Valentina* (Guido Crepax) e a americana *As aventuras de Phoebe Zeit-Geist* (Michael O'Donoghue e Frank Springer); em 1970, *Xiris* (Serge San Juan); em 1972, *Lolly-Strip* (Danie Dubos e Georges Pichard), entre outras publicações em quadrinhos de menor notoriedade.

Todos esses álbuns teriam em comum pelo menos três a quatro das seguintes características: (1) produção gráfica de luxo, (2) erotismo, (3) leiautes rebuscados, (4) histórias com alguma dose de absurdo e onirismo, e (5) uma mulher sedutora, muitas vezes como protagonista. Conforme já foi apontado, nos estudos de quadrinhos todos os pontos costumam ser subsumidos ao primeiro: é a nas publicações de luxo que a reflexão tende a se delimitar, acusando a estratégia de, em um só movimento, driblar a censura (pelo modo de veiculação) e seduzir um público adulto (pelo tema) e elitizado (pelo acabamento e, conseqüentemente, preço). Contudo, é preciso apontar um procedimento específico: grande parte dos álbuns de luxo lançados por Losfeld eram republicações (*Barbarella*, *Jodelle*, *Pravda*, *Scarlett Dream*, *Valentina*, *Phoebe Zeit-Geist*). De certa forma, Losfeld faria algo em parte parecido com Roy Lichtenstein, reposicionando materiais prévios em lugares culturalmente prestigiados, sob outro acabamento, e – neste

---

<sup>8</sup> COUPERIE, Pierre et al. **Histórias em quadrinhos e comunicação de massa**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970, p. 117.



ponto está sua enorme diferença em relação ao pintor americano – conduzindo um questionamento, um pôr-em-dúvida o status das histórias em quadrinhos pela ruptura com a tradição infantil dos quadrinhos através do erotismo. Como legado, as publicações de Éric Losfeld impulsionaram a publicação de quadrinhos no formato álbum, seriam abertos precedentes para editoras como a Futuropolis, de 1972, que se focaria no formato livro como local de valorização artística dos quadrinhos,<sup>9</sup> e produziria inúmeras HQs sucessoras, tão diversas como *Paulette* (Georges Wolinski e Georges Pichard), *Clic* (Milo Manara), *Druuna* (Paolo Serpieri), *Lost Girls* (Alan Moore e Melinda Gebbie), *Deus, essa gostosa* (Rafael Campos Rocha) etc.<sup>10</sup> Porém, deixemos de lado as restrições deste olhar ao mundo editorial.

Consideremos a relação entre erotismo, leiautes rebuscados e histórias absurdas ou oníricas. Existe uma peculiaridade inerente à forma das histórias em quadrinhos. É a exigência do fluxo narrativo. Na grande maioria das HQs, em nome da progressão, nós precisamos seguir a leitura sem muita demora de um quadro para o outro sob o risco de perdermos a continuidade da história. Isso também ocorre no cinema, mas a invenção nos anos 1920 de uma teoria da montagem (cinema soviético) ou da fotogenia da luz em movimento (cinema

<sup>9</sup> MILLER, 2007, p. 34; MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. **Quadrinhos**. São Paulo: Wmf, 2014. p. 123.

<sup>10</sup> Não por acaso, até hoje, quadrinistas como Milo Manara, longe de ser um consenso de artisticidade, é costumeiramente publicado nas livrarias em edições de luxo por editoras de “arte em quadrinhos”. Nos quadrinhos brasileiros, essa reunião entre erotismo e edições de luxo até hoje se mantém. *Talvez seja mentira* (2014), de Shiko, é uma pequena edição capa-dura de uma única grossa tira sanfonada apresentando uma história de traição bastante poética. *Cornúcópia* (2015), de Brão, é uma narrativa nonsense de sadomasoquismo (semelhante à *Les yeux du chat*, de Jodorowsky e Moebius) numa grande e suntuosa edição capa-dura. *Afrodite*, coletânea de populares revistas em quadrinhos eróticas roteirizadas pelos escritores Alice Ruiz e Paulo Leminski na editora GráfiPar, no final dos anos 1970 e início dos 1980, foi relançada em capa-dura para o mercado de livrarias.

francês) produziu um instrumental analítico que permitiria contemplar as imagens em movimento. Nos quadrinhos, isso viria muito mais tarde. É de se perguntar, portanto, até que ponto a contemplação barrada ou apressada não foi parte responsável pela invisibilidade artística da imagem nos quadrinhos. O seminal artigo *Du linéaire au tabulaire*, de Pierre Fresnault-Deruelle, em 1976, colocaria que existem duas dimensões nos quadrinhos, uma linear, ligada à ilusão da tridimensionalidade e ao tempo da narrativa, e uma tabular, com apreço pela bidimensionalidade e ligada à composição global. Enquanto pelo linear nós progredimos quadro a quadro (órgãos) na leitura de uma história, pelo tabular apreciamos a composição geral dos quadros (organismo), que corresponde geralmente à página, eventualmente dupla – embora tirinhas não estejam excluídas.<sup>11</sup> Fresnault-Deruelle veria com inquietação a ação conjunta dessas duas dimensões, sobretudo a tabular. O momento era propício para algum receio, pois, ainda que existissem exemplos anteriores aos dos anos 1960 de quadrinhos que enfatizassem sua dimensão tabular, como *Little Nemo*, de Winsor McCay, *Futuropolis*, de Pellos, ou *Gasoline Alley*, de Frank King, é a partir dos anos 1960, com Guido Crepax, Nicolas Devil, Guy Peellaert, Phillippe Druillet, Esteban Maroto, Moebius, Robert Williams, Victor Moscoso, Rick Griffin, entre tantos outros, que aconteceria uma reconsideração bastante explosiva do tabular. Isso provavelmente pareceria, para aqueles que por uma vida inteira foram acostumados a ler quadrinhos numa grade discreta, que se estava pondo em risco, num certo interesse em se aproximar das artes visuais, a narratividade dos quadrinhos, sua capacidade de conversão do bidimensional ao tridimensional e sua leitura ficcional.

A linearidade é uma das instituições mais fortes dos quadrinhos. Inclusive serviu de combustível para Will Eisner propor o termo “arte sequencial”, que engloba as HQs – o que se

---

<sup>11</sup> FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. From linear to tabular. In: MILLER, Ann; BEATY, Bart (Eds.). **The french comics theory reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 130.

torna ainda mais significativa pelo fato de o próprio Eisner trabalhar em alguma dose a dimensão tabular nos seus quadrinhos. Contudo, há uma história mal contada de elogio ao tabular. Basta olhar com cuidado para a historiografia das HQs. Não é incomum, nos esforços corriqueiros de compor um cânone das histórias em quadrinhos, colocar cronologicamente em primeiro lugar *Little Nemo* quando o critério é o de valor estético. Isso ocorre tanto em *Bande dessinée et figuration narrative*, da Socerlid (Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées), quanto em *Por un neuvième art*, de Francis Lacassin. Da mesma forma, é significativo quando em *Naissances de la Bande Dessinée*, de Thierry Smolderen, em 2009, o autor, ao falar de uma grande primeira era dos quadrinhos, finaliza sua pesquisa na obra de Winsor McCay. Os exemplos, todos franceses, ajudam a demarcar o peso da associação local entre valorização estética e dimensão tabular na tira *Little Nemo*. Contudo, isso não é uma exclusividade nacional, pois na academia americana, argentina ou brasileira, essa premissa muitas vezes se repete, ignorando o fato de que apenas no começo a tira de McCay possuía leiautes altamente rebuscados. Aliás, como se pode facilmente observar, a grande maioria dos tributos à *Little Nemo* ou trabalhos enciclopédicos que procuram trazer exemplares da tira, apenas a produção do seu primeiro ano é exibida com destaque. Seja como for, a revisão histórica dos anos 1960, através da apropriação acadêmica, dos fanzines de nostalgia e da quadrinhofilia acaba fazendo de *Little Nemo* a primeira história em quadrinhos capaz de resistir e se ressaltar aos crivos do esteticismo,<sup>12</sup> crivos estes, cabe dizer, fortemente de caráter oitocentista.

Como resultado, a consagração de *Little Nemo* faz nascer a pouco explicada relação nos estudos de quadrinhos: o tabular como possibilidade de contemplação, e conseqüente (alta)

---

<sup>12</sup> *Futuropolis*, de René Pellos, publicado de 1937 a 38, pelo leiaute altamente rebuscado, a trama fantástica e o título de primeira ficção científica em quadrinhos francesa, acabaria replicando, com suas devidas proporções, o lugar mítico de *Little Nemo* na produção nacional.

avaliação estética, e as histórias em que o onirismo é capaz de diminuir as ansiedades da trama e convidar o leitor a um tempo distensionado de observação. Ora, essa conjunção de fatores seria, até os anos 1960, a mais propícia de fazer as histórias em quadrinhos se aproximarem do modo contemplativo caro às belas artes, uma forma de fazer da página do jornal um quadro exposto em uma galeria. Da mesma forma, um enredo fraco, sem grandes peripécias, não confrontaria o preconceito histórico de que os quadrinhos sempre foram o espaço de uma literatura pobre, com histórias medíocres e personagens superficiais. Poder-se-ia questionar, portanto, se Éric Losfeld estava consciente disso tudo ao fazer de seus álbuns a repetição de tais arranjos. Mas existe outro fator que faz a proposta editorial de Losfeld não ser apenas a repetição de uma forma de olhar, e portanto, de avaliar obras como *Little Nemo*. É o caso do gênero erótico.

Existe, pela própria simultaneidade dos quadrinhos, uma promiscuidade do olhar que é potencializada no erotismo. Diferentemente do cinema, em que uma sequência se dá por sucessão, nos quadrinhos, ainda que nossa leitura parta de uma sequencialidade, a simultaneidade dos quadros está constantemente sob nosso olhar. Consideremos *Barbarella*, de força tabular mais “convencional” no formato de tiras e quadros bem demarcados pela sarjeta. Mesmo nela, o erotismo concentra uma enorme força à dimensão tabular.



Figura 1: Barbarella

© 2015 Humanoids, inc. Todos os direitos reservados.

Fonte: FOREST, 2015, sem número de página.

No trecho acima de Barbarella, a bela heroína apela para um *strip-tease* de forma a distrair os guardas da rainha para um ataque. Nós, que ainda estamos lendo o primeiro quadro onde ela não aparece, já temos, no nosso campo de visão, sua imagem seminua, do sensual abrir da blusa no segundo quadro, dela de costas com a parte de cima do corpo exposto à chuva no terceiro quadro, dos seios semicobertos no quarto quadro ou finalmente exibidos, ainda que de mais distante, no quinto. Da mesma forma, se estamos no ponto de leitura do último quadro da segunda tira, temos o prazer revivido do *strip-tease* já lido ainda em vista. A excitação, normal em qualquer narrativa erótica, sensivelmente se modifica pela simultaneidade dos quadros. Podemos com isso lançar a seguinte hipótese: nas histórias em

quadrinhos, o erotismo gráfico opera uma excitação prolongada e constantemente renovada, pois, apesar de o objeto de prazer estar sempre à vista, ele não se esgota, já que surge de modo fantasmático, com dois ou mais quadros sobrepostos na percepção articulada do linear e tabular. Afinal, a cada quadro que se passa, o *strip-tease* de Barbarella continuará ali, mas ele sempre ocupará um lugar diferente no campo de visão, uma relação distinta com o lugar aonde o olhar está direcionado em função da progressão narrativa – uma metáfora, portanto, das posições sexuais como diferentes movimentos de excitação. Deste modo, o prazer continua sendo a própria leitura, sendo o tabular o fantasma do desejo articulando imagens entre o olhar desejanter e o desejo de olhar.

Revestir a contemplação de desejo, fazer do ato contemplativo não só um investimento do espírito, mas explicitamente também da carne parece em muito sintonizar com o que o mundo ocidental passava nos anos 1960. Esteticamente, Losfeld fez das histórias em quadrinhos uma arte insuspeita para uma nova sensibilidade, sendo capaz de entregar uma percepção renovada, ainda que, paradoxalmente, mantendo a maioria dos vínculos com a tradição das belas artes. Por esta razão que qualquer pergunta sobre um golpe de sedução precisa ser dupla, isto é, precisa considerar que tanto Losfeld pode ter seduzido as belas artes quanto a tradição das belas artes, e suas imperiosas instituições, acabaram absorvendo os quadrinhos. Deste modo, os quadrinhos mais ou menos foram aceitos em sua pertença no mundo da arte a partir de determinadas provas de transformação, provas estas do álbum de luxo, do elogio ao tabular, do enredo em quadrinhos historicamente visto como fraco sendo assumidamente posto em segundo plano etc. Contudo, esse jogo de seduções produz outra consequência, esta talvez a mais decisiva de todas. Trata-se da autossedução dos leitores ou, mais especificamente, dos leitores de quadrinhos seduzidos o suficiente por si mesmos como apreciadores de arte. Contudo, antes de dar prosseguimento a esse tópico, há questões ainda em aberto. É

pelo insuspeito lado figurativo, da mulher, sensual e personagem-título, que devemos continuar.

## A DONZELA SENSUAL

É facilmente constatável que a história dos quadrinhos eróticos, principalmente até os anos 1960, é a história da sexualização do corpo da mulher a partir de artistas majoritariamente homens. Com os quadrinhos publicados por Losfeld isso não seria diferente. A principal mudança, porém, residiria no fato de que mulheres como Barbarella, Jodelle e Valentina eram ostensivamente donas de seu prazer. Quando em atividade sexual, era delas o protagonismo, ainda que este pudesse ser o da submissão voluntária ou sofrimento. Oreste Del Buono, que em 1972 se tornaria diretor da revista *Linus*, a mesma que publicou Valentina originalmente na Itália, escreveu sobre a personagem no emblemático ano de 1968. Em *A proposito di tutte quelle signore* (da Annie a Valentina), Del Buono arriscaria um inventário de tipificações da mulher nos quadrinhos na primeira metade do século XX. Seriam elas: os anjos edificantes (Little Orphan Annie), as tiranas domésticas (Blondie), as eternas noivas (Olívia Palito, Diana Palmer, Dale Arden), as aventureiras seduzidas (Dragon Lady), as super-vítimas invencíveis (Mulher-Maravilha) e as exibicionistas inocentes (Jane). A partir disso Del Buono sustentaria que personagens como Barbarella, Jodelle, Phoebe Zeit-Geist ou Seraphina (de Eric Nemés, da lista, a única não publicada por Losfeld) seriam injeções de novidade no mundo dos quadrinhos. Valentina, por sua vez, o ponto mais alto de uma revolução.<sup>13</sup> Essa mudança, seguindo a lógica de Del Buono, se daria por uma violência vanguardista (interna ao mundo dos quadrinhos, mas também progressivamente externa pela inovação) e pelo

---

<sup>13</sup> DEL BUONO, Oreste. De Annie à Valentina. In: CREPAX, Guido. **Valentina** 66-68. São Paulo: Conrad, 2007, p. 12.

reposicionamento da mulher (desta vez uma protagonista capaz de romper as categorias anteriores). Valentina seria, portanto, uma agente capaz de modificar o status dos quadrinhos: da qualidade (o que fora histórica e esteticamente atribuído aos quadrinhos) para a potência (o poder-vir-a-ser dos quadrinhos e sua arte). A força feminina e resistência de Valentina a qualquer definição prévia, por outro lado, já estaria prenunciada em sua história, quando salta de mera coadjuvante do aventureiro Neutron para o protagonismo de toda uma promessa de novo olhar sobre e a partir dos quadrinhos. O entusiasmo de Del Buono, contudo, não considera o que dentre o novo permanecia velho.

Maricarmen Vila sustenta que as novas leituras do corpo feminino durante os anos sessenta e setenta acabaram, nas publicações de Losfeld e contemporâneos, perdendo-se em meio a um diálogo masturbatório, ancorado na visão masculina e seus fantasmas.<sup>14</sup> Talvez o fato de Valentina ser uma fotógrafa nos seja a imagem mais sintomática do problema.



Figura 2: Valentina de botas

© 2005 Estate of Guido Crepax. Todos os direitos reservados.

Fonte: CREPAX, 2007, p. 137.

<sup>14</sup> VILA, Maricarmen. Historieta feminista y erotismo: Las relecturas del cuerpo. **Historietas**: Revista de estudios sobre la historieta, Cádiz, v. 2, 2012. p. 102.



O fragmento de página acima é da história Valentina de Botas, de 1968, mesmo ano do artigo de Del Buono; nela, Valentina tem sua câmera roubada e, posteriormente, destruída por um homem corpulento e misterioso. A câmera fotográfica, como qualquer outra, é um dispositivo, condicionado de acordo com sua fabricação. O fotógrafo, por sua vez, é aquele que joga com o dispositivo na sensibilização de um olhar. Portanto, é justamente pelo jogo dialético entre o dispositivo e o que nele constitui um olhar sensível que se costuma dar à fotografia o signo de um autor. Ao Valentina ter o dispositivo retirado de suas mãos, a ela é negado o jogo, a disputa aberta pela construção de um olhar. Resta, então, a condição de objeto olhado, de sujeito impotente perante a um dispositivo outro que é a própria estrutura predominante das histórias em quadrinhos até então – isto é, o lugar do olhar masculino. Não que Guido Crepax por meio de sua Valentina seja incapaz de um afeto feminino, porém, é a negação de uma disputa sensível que subtrai das mulheres-título dos quadrinhos eróticos o que resta por se inovar. Como se pode observar no desprezioso artigo de Del Buono, não há qualquer preocupação em reposicionar a mulher dentro de um lugar de autoria. É apenas enquanto personagem que a novidade é aclamada. Essa invisibilidade da mulher fora do papel e, ao mesmo tempo, o elogio de uma nova personagem feminina (dualidade presente em Del Buono assim como em tantos outros analistas nas décadas seguinte), evidencia que se estava prestando atenção não para uma mulher ausente em sua materialidade, mas para uma mulher mitificada.

Seria plausível considerar tal mulher como uma sobrevivência mítica da Musa. Afinal, as personagens-título de Losfeld, conforme até agora vimos, foram capazes de inspirar artisticidade, trazendo novos ares aos quadrinhos na década de sessenta. Contudo, essa comparação carece de rigor, já que a Musa, na cultura grega clássica, era inseparável de um caráter religioso. Por sua vez, seria exagerado atribuir às mulheres de Losfeld a responsabilidade de figuras religiosas, por mais que elas pudessem dar aos quadrinhos um aspecto cult. O corte,

entre religião e arte, que as subtrai do primeiro e as confina no segundo, distancia, ao menos no sentido clássico, Barbarella, Jodelle ou Valentina da função de Musas. Resta-nos outra hipótese: as Donzelas. Surgidas na cultura romana antiga, isto é, num mundo onde esse corte entre religião e arte se aprofunda e consolida, as Donzelas são imagens mais pueris de mulheres oferecendo frutos (e eventualmente o seio). Porém, essa aparente simplicidade esconde um segredo. Hegel<sup>15</sup> identificaria as oferendas da Donzela como os frutos da arte grega, mais precisamente com o que restou de uma arte vinculada ao que ele chamaria de religião estética. Considerando que a antiga arte grega brota a partir de uma vivência mítica inseparável, ao descartar esta última, a arte se torna um fruto apartado de sua árvore, solo e clima. Desta forma, o fim de um divino na arte acarreta apenas em frutos desprovidos de uma vida espiritual que se fazem valer unicamente por sua beleza.<sup>16</sup> É precisamente neste ponto que a arte passa a ser percebida então como obra, corpo cadavérico da vida de outrora, cabendo seu eventual armazenamento no museu (*mouseion*), o outrora templo das Musas. Aqui se explica o investimento precursor da Biblioteca de Alexandria: este novo templo, enfim apartado da experiência religiosa coletiva, torna-se o lugar onde a obra pode, isoladamente, converte-se em arte. Por isso a Donzela seria, na filosofia hegeliana, uma estátua lapidária de uma vida que já cessou. Jean-Luc Nancy retomará a imagem da Donzela, assinalando um detalhe que Hegel teria ignorado. Trata-se do brilho, do olhar vivaz e peculiar que aparece costumeiramente nas Donzelas. Para Nancy, este brilho refletiria o dos próprios frutos, tão fartos e belos. Na medida em que os frutos são as obras de arte do passado separadas de sua divindade, o olhar, tão vívido, seria a porção de vida presente na morte anunciada

---

<sup>15</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito**: Parte II. Petrópolis: Vozes, 1990. p. 185.

<sup>16</sup> Isso não mudaria muito com a arte cristã segundo Hegel, afinal, tais imagens não dão corpo aos mitos, o divino não as pertence, sendo uma arte igualmente sem interioridade.

por Hegel.<sup>17</sup> Portanto, o que a Donzela exhibe, a partir do corte com o divino e da vida em seu olhar, é o aparecimento latente da arte – isto é, uma existência que não se exterioriza por completo. Esta seria a singularidade da arte, indefinível, em uma suspensão do sentido e ruptura com a verdade atribuída pelo divino. Por outro lado, esse singular não esgotado numa exterioridade, justamente por assim ser, mostrar-se-ia vivo numa infinidade de manifestações. Por isso há uma pluralidade infundável de obras de arte até os dias de hoje, de maneira a produzir não só mais e mais obras de artes pré-definidas poeticamente (pintura, escultura, música etc.), como abrir a possibilidade de inclusão de outros modos de arte – entre elas, os quadrinhos.

Estes conceitos nos ajudam a pôr em ordem duas considerações referentes ao que ocorria nas publicações de Losfeld e sua fortuna crítica. A primeira é a respeito de uma simbologia da mulher enquanto aquela que tem algo a nos oferecer, a segunda, a sedução da arte dos quadrinhos mediada por essa mulher sensual figurada. Estas duas considerações produzem efeitos concomitantemente, mas a segunda decorre da primeira. O ponto de partida, portanto, é o símbolo sobrevivente, reativado nas mulheres de Losfeld enquanto Donzelas portadoras de oferendas. O acabamento de livro de arte, o elogio à dimensão tabular, o pop surrealismo, o erotismo e a longa tradição de nus femininos das belas artes – todos estes são os frutos da arte, do mundo da arte onde faz parte do modo de ser das obras suas premissas histórico-institucionais. Da mesma forma, Barbarella, Jodelle, Valentina e outras, operam a função dúbia da Donzela: apresentam a arte dos quadrinhos na sua beleza aparente, pura superfície – no que se pode acusar Losfeld de apenas emular futilmente uma estética cara às belas artes –, e, ao mesmo tempo, propiciam uma vívida suspensão do sentido – dando às HQs a inesperada condição de dúvida: podem os quadrinhos ser Arte?

---

<sup>17</sup> NANCY, Jean-Luc. **Las musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008. p. 79.

Por isso o erotismo, em seu conceito amplo, é fundamental, pois é ele, a partir da sedução, que faz essa indefinição ganhar magnetismo, atração, juntando a pluralidade das histórias em quadrinhos com a singularidade Arte. Como resultado, já em 1967, quando sairia *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*, até onde se sabe, a primeira tentativa pública de formular um cânone dos quadrinhos na França, Jodelle que havia saído apenas um ano antes seria a atração principal da capa, sendo ela e também Barbarella mencionadas no interior. Uma avassaladora sedução, portanto, capaz de produzir obras a serem inseridas quase que imediatamente no cânone dos quadrinhos por seus entusiasmados amantes. Del Buono inclusive apostaria, no artigo já citado, que tais HQs seriam o cintilar de um futuro para a HQs.

Desta forma, pode-se dizer que as histórias em quadrinhos publicadas por Losfeld são uma forma de morada das Musas. Elas estão lá, porém são intermediadas pelas Donzelas, ainda que não dependam por inteiro delas, podendo eventualmente descartar a figura da mulher sedutora como personagem-título – como é no caso de Lone Sloane de Druillet publicado inicialmente por Losfeld. O que a morada das Musas efetua é a conversão da obra em arte, e é esta casa que faz despertar, sem qualquer necessidade de rearranjo material, a capacidade que algo tem em determinado momento de se tornar Arte. Na modernidade, foi o realismo, e depois dele outros como o dadaísmo, a *Pop Art* e o minimalismo que investiram sobre estas misteriosas forças que fazem as Musas, no espaço e tempo do museu, inspirarem arte em quadros do cotidiano qualquer, em *ready-mades* ou mesmo em objetos simplórios. Com Losfeld, pode-se afirmar, o trabalho foi inverso. Investindo numa estratégia de sedução das Musas, ofereceu-se uma possível nova morada, de modo a semear naquelas histórias em quadrinhos, longe do museu e das categorias claras e distintas, a invenção de uma arte – e nisso pesem todas as trapaças e golpes baixos, pois mesmo estes, ou principalmente estes, compõem a criação da arte, a sua forja. Se o corpo mitificado da mulher foi o lugar para

toda essa empreitada, isso se deve às razões da tradição, ainda que, por acidente ou resquício de outra cultura, reserve à mulher um poder mítico que o homem não teria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da tradição posta por Losfeld, o que virá a seguir será uma acentuação na imaterialidade das Musas, enfatizando o descolamento entre a morada destas e as Donzelas. Depois da década de sessenta, os quadrinhos passarão a cada vez mais requisitarem-se como uma morada da arte, independentemente de Donzelas como personagem-título. O investimento mais imediato, no contexto francês, será a revista *Métal Hurlant* surgida na virada do ano de 1974 para 1975, com Jean “Moebius” Giraud e Philippe Druillet (este já publicado por Losfeld). Ganhando diferentes versões e imitações pelo mundo, inclusive nos EUA e no Brasil, a dependência pela Donzela não era mais determinante, ainda que mulheres sedutoras eventualmente retornassem, como é o caso famoso de *Druuna*, de Paolo Serpieri, em 1985. Também acaba por ser emblemático o fato de o longa-metragem *Heavy Metal*, adaptação de 1981, trazer uma atraente mulher em seu cartaz, ocorrendo o mesmo em sua continuação, *Heavy Metal 2000*. Contudo, o que prevalece com a *Métal Hurlant* é uma postura de não esperar ou eventualmente rejeitar o rótulo de arte, afirmando-se como certa desta qualificação, desta categoria de ser.

Se a era das graphic novels esfriou a relação entre quadrinhos e belas artes, substituindo esta pela literatura, o erotismo de Losfeld permaneceria vivo.<sup>18</sup> De modo que, no início do século XXI, o jogo de sedução entre os quadrinhos e as belas artes passaria a se tornar uma relação regular, com o resgate e o

---

<sup>18</sup> Um exemplo inesperado nos anos 90 seriam os quadrinhos de super-heróis: o luxo das edições de colecionador, a ênfase na dimensão tabular, as histórias absurdas e a donzela protagonista mais uma vez hiper-sensualizada.

surgimento de artistas cada vez mais com livre trânsito entre estas duas categorias. Os exemplos são muitos: Chris Ware, Brecht Evens, Julie Doucet, Jochen Gerner, Patrice Killoffer, David Mack, Pedro Franz, Lynda Barry, Sergio Toppi etc. Contudo, nos dias de hoje, o legado de Losfeld acaba muitas vezes sendo minimizado, sem maiores menções em levantamentos como *Comics Art*, de Paul Gravett.

Segundo Jean-Luc Nancy, é da essência da arte a sua completa falta de essência. Para tanto o autor se utiliza do conceito de singular plural da arte, a tensão entre o singular da criação artística e o plural das realizações técnicas (literatura, pintura, cinema, quadrinhos etc.). Esta tensão entre o sublime e o técnico, carecendo de qualquer conceito, é o que se entenderá por arte. Nesse sentido, a arte é uma espécie de *assemblage* de uma heterogeneidade radical por um princípio organizador ausente de um organismo. É o oposto da ciência, onde o campo regulamenta suas áreas. Na arte, são justamente as áreas, difíceis inclusive de delimitar, que rearticulam constantemente o que é arte.<sup>19</sup> O que as edições de Losfeld fizeram foi forçar um pouco aqui e ali uma redefinição da arte de modo a perfilar os quadrinhos. Um trabalho de sedução, afinal, considerando que sedução se define como *algo que oferece sem se dar*. Por isso que a mais importante sedução não seria das belas artes pelos quadrinhos nem o contrário, mas a sedução do leitor, daquele que passará a se contemplar como leitor de quadrinhos e apreciador de arte. É ele que recolherá os frutos desse oferecimento e é ele que então que se doará na sua contribuição para uma mudança que foi, sobretudo, das formas de percepção das histórias em quadrinhos – e, por que não, da própria arte.

Uma história dos quadrinhos, portanto, não pode se furtar de uma história do erotismo para além do gênero. Conforme procurei demonstrar por todo este artigo, o papel decisivo das publicações de Losfeld e sua eventual invisibilidade são sintomas de um complexo de seduções, uma trama por vezes impúdica

---

<sup>19</sup> NANCY, 2008, p. 27, 138.

que relaciona os quadrinhos e as belas artes eroticamente. Não esqueçamos, para retomar Bataille, da indistinção que o erotismo opera. Ora, não teriam os quadrinhos e as belas artes alcançado pela abordagem de um mundo para com outro, e acima deles, pela intervenção do leitor/observador, uma forma de indistinção? Difícil diante de tudo acima apresentado ainda trabalhar a partir de uma distinção sobre onde termina o erotismo e começa a arte dos quadrinhos.

## REFERÊNCIAS:

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BEATY, Bart. **Comics versus Art**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BERGIER, Jacques et al. **Les chefs-d'oeuvre de la bande dessinée**. Paris: Planète, 1967.

COUPERIE, Pierre et al. **Histórias em quadrinhos e comunicação de massa**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.

CREPAX, Guido. **Valentina 66 - 68**. São Paulo: Conrad, 2007.

DEL BUONO, Oreste. De Annie à Valentina. In: CREPAX, Guido. **Valentina 66-68**. São Paulo: Conrad, 2007.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Wmf, 2010.

FILIPPINI, Henri. **Encyclopédie de la bande dessinée érotique**. Paris: La Musardine, 1997.

FOREST, Jean-Claude. **Barbarella**. Nova Iguaçu: Jupati, 2015.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. From linear to tabular. In: MILLER, Ann; BEATY, Bart (Eds.) **The french comics theory reader**. Leuven: Leuven University Press, 2014.

- GRAVETT, Paul. **Comics Art**. London: Tate Publishing, 2013.
- GONÇALO JÚNIOR. **Maria Erótica e o clamor do sexo**. São Paulo: Peixe Grande, 2010.
- HEGEL, G. W. F.. **Fenomenologia do Espírito**: Parte II. Petrópolis: Vozes, 1990.
- LACASSIN, Francis. **Pour un neuvième art**: la bande dessinée. Paris: Union générale d'éditions, 1971.
- MASOTTA, Oscar. **La historieta en el mundo moderno**. Barcelona: Paidós, 1982.
- MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. **Quadrinhos**: história moderna de uma arte global. São Paulo: Wmf, 2014.
- MILLER, Ann. **Reading bande dessinée**. Bristol: Intellect Books, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. **Las musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- PEELLAERT, Guy. **The adventures of Jodelle**. Seattle: Fantagraphics, 2013.
- SMOLDEREN, Thierry. **The origins of comics**: from William Hogarth to Winsor Mccay. Oxford: University Press Of Mississippi, 2014.
- VILA, Maricarmen. **Historieta feminista y erotismo**: Las relecturas del cuerpo. *Historietas: Revista de estudios sobre la historieta*, Cádiz, v. 2, p.99-106, 2012.





# PERCEPÇÕES DE LEITORES DE QUADRINHOS ACERCA DE SUPER-HERÓIS E AS ADVERSIDADES VIVIDAS

Gelson Weschenfelder\*

Maria Angela Mattar Yunes\*\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudos indicam que as crianças em situação de risco psicossocial podem apresentar dificuldades sociais e emocionais ao longo do desenvolvimento com resultados e consequências negativas na vida adulta.<sup>1</sup> Por isso, muitos profissionais da área da saúde, educação, psicologia e outras ciências afins vêm buscando estudar possibilidades que tragam conhecimento acerca de intervenções psicoeducacionais positivas.

---

\* Possui graduação em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2007). Mestre em Educação pelo Centro Universitário La Salle e Doutorando em Educação pelo Centro Universitário La Salle.

\*\* Psicóloga e Doutora em Psicologia da Educação. Professora permanente no Programa de Pós-Graduação do Centro Universitário La Salle – UniLaSalle Canoas/RS e colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, FURG.

<sup>1</sup> WINDLE, M., GRUNBAUM, J. A., ELLIOTT, M., TORTOLERO, S. R., BERRY, S., DILLILAND, J. SCHUSTER, M. Healthy passages: A multilevel, multimethod longitudinal study of adolescent health. **American Journal of Preventive Medicine**, n. 27, p. 164-172, 2004. E ainda WORLD HEALTH ORGANIZATION. Young People's Health in Context. Health Behavior. In: **School-aged Children (HBSC) Study: International Report from 2001/2002 Survey: Health Policy for Children and Adolescents no. 4.** Denmark: WHO, 2004.

Segundo Yunes, Silveira, Juliano, Pietro & Garcia, intervenções positivas buscam auxiliar e apoiar a procura da felicidade e do alívio de sintomas de depressão (em nível de prevenção). Isso significa que é preciso planejar e “intervir antes que as patologias apareçam, quando o indivíduo, grupo, comunidade ainda estão sãos”.<sup>2</sup>

Recente pesquisa examinou as associações entre as adversidades da vida real das crianças em situação de vulnerabilidade e as adversidades ficcionais vividas por super-heróis das histórias em quadrinhos, com ênfase na fase denominada pré-empoderamento ou pré-capa/pré-máscara.<sup>3</sup> Foi constatada alta correlação entre as adversidades experienciadas e relatadas nas histórias dos super-heróis mais populares (por exemplo, o abandono pela família, violência doméstica e abuso) e a vida real das crianças em situação de risco.

O presente estudo teve por objetivo investigar a percepção dos leitores de HQs (histórias em quadrinhos) de todas as idades sobre as adversidades e riscos psicossociais desses personagens do gênero superaventura. Esse gênero é percebido como recurso inspirador e gerador de resiliência em programas de intervenção para crianças e adolescentes em diferentes contextos educacionais. Um estudo exploratório foi realizado com 115 participantes voluntários através de um questionário aplicado virtualmente *on-line* pelo *google.docs*.

Os resultados demonstraram que, embora a maioria das das pessoas que responderam esteja na fase de desenvolvimento caracterizada como adulta, todos os

---

<sup>2</sup> YUNES, M. A. M.; SILVEIRA, S. B. ; JULIANO, M. C.; PIETRO, A. T.; GARCIA, N. M. Intervenções psicoeducacionais positivas em contextos de risco psicossocial. In: SANTOS, B. S. L. (Org.). **Psicopedagogia em Diferentes Cenários**. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 1, p. 231-242, 2013. p. 231.

<sup>3</sup> FRADKIN, C., WESCHENFELDER, G. V., & YUNES, M. A. M. Shared adversities of children and comic superheroes as resources for promoting resilience: Comic superheroes are an untapped resource for empowering vulnerable children. **Child abuse & neglect**. 2016. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S014521341500368>> Acesso em: 1 out. 2017.

entrevistados reconhecem os personagens super-heroicos. Há uma correlação entre os personagens e situações de enfrentamento de dificuldades e de sofrimentos durante a infância e/ou adolescência e citam: bullying, orfandade, assassinato de um membro familiar, exploração sexual, exploração de menores, preconceitos, dificuldades financeiras, solidão. Ademais, 95,6% acreditam que os super-heróis são modelos positivos e podem inspirar expressões de resiliência em crianças e adolescentes que vivem diferentes adversidades.

Questionados sobre seu super-herói favorito, ficou evidente que os personagens escolhidos sofreram adversidades em suas infâncias ou adolescências, especialmente na fase Pré-Máscara/Pré-Capa.<sup>4</sup> Isso caracteriza o momento que antecede o empoderamento. Os respondentes ainda apontaram que o contato com a *cultura pop* desde a infância em suas vidas, é percebido como propulsor do desenvolvimento de valores morais, tais como: coragem, honestidade, justiça, respeito, solidariedade entre outros atributos que promovem a qualidade de vida, bem-estar pessoal/coletivo e resiliência individual ou comunitária. Este recurso ainda inexplorado parece apresentar um enorme potencial para o desenvolvimento de programas de intervenções psicoeducacionais em diferentes contextos educativos e servir de apoio e subsídio às políticas sociais, educacionais e de saúde na infância e adolescência.

## **MÉTODO**

Um estudo exploratório foi realizado através de um questionário com perguntas abertas e fechadas (Anexo 1). A técnica de investigação escolhida possibilitou atingir um número maior de pessoas por não requerer a presença do pesquisador para ser respondida. A estratégia permite que as pessoas respondam no momento em que julgarem mais conveniente e

---

<sup>4</sup> FRADKIN, WESCHENFELDER & YUNES, 2016.

não ficam expostos ao julgamento ou influência das opiniões e do aspecto pessoal do entrevistador.<sup>5</sup>

## QUESTIONÁRIO

O instrumento apresentava 16 questões: 8 (oito) abertas e 8 (oito) fechadas. Estas foram enviadas para leitores de histórias em quadrinhos de superaventura, para assim buscar uma percepção desses leitores. O questionário explorou além do perfil do entrevistado temas como: adversidades vivenciadas dentro dos enredos das histórias em quadrinhos e, se os personagens do gênero de superaventura, podem vir a ser modelos de inspiração para crianças e adolescentes.

## PROCEDIMENTOS

Os questionários foram enviados via e-mail, redes sociais através da ferramenta do Google, o *Google Docs*. A escolha deste mecanismo atingiu um número maior de pessoas. Além disso, a aplicabilidade do questionário foi mais rápida. Segundo Schneiderman, “muitas pessoas preferem preencher um questionário apresentado na tela do que impresso”,<sup>6</sup> sendo assim, poderiam responder a seu tempo. Observa-se também que, além do baixo custo e rapidez, a pesquisa via Web teria outras vantagens, como explica Adriana Dias, diretora de pesquisas online do *Diga-me*, portal do Instituto de Pesquisa Econômicas Sociais, “diante do computador, as pessoas não se sentem inibidas e tendem a ser mais verdadeiras. A

---

<sup>5</sup> GIL, Antonio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2009. MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2013.

<sup>6</sup> SCHNEIDERMAN, Ben. **Designing the user interface: strategies for effective human-computer interactive**. Chicago: Addison Wesley/ New York: Longman, 1998. p. 639.

receptividade aumentada pelo fato do entrevistado responder às perguntas no local e no momento de sua preferência”.<sup>7</sup> Nessas plataformas o entrevistado, abre o link gerado por esta ferramenta e responde as questões enviadas.

## **PARTICIPANTES**

Participaram 115 pessoas que responderam um questionário com 16 questões referentes às suas percepções sobre diferentes temas ligados ao universo da superaventuras. A maioria dos respondentes era do sexo masculino (85%) e tinha acima de 21 anos de idade (64%).

Referentes aos dados de idade e de gênero, entre os respondentes, 84,3% são do sexo masculino, enquanto 15,7% do sexo feminino. A idade dos respondentes varia entre 11 a mais de 40 anos. Sendo que 26,% estão entre 11 a 21 anos de idade; 30,4%, 22 a 31 anos de idade; 20,8%, 32 a 40 anos e 22,6% possuem mais de 40 anos.

Entre a escolaridade, os entrevistados que estão buscando ou possuem o Ensino de Educação Básica somam 23,4%. Os que estão matriculados no Ensino Superior ou já se graduaram somam 46,1%; e, há aqueles que estão cursando ou já possuem algum curso de Pós-Graduação (Especialização, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado) somam 30,4%.

Nota-se que, entre os entrevistados, 46,1% buscaram o Ensino Superior (os que possuem e que ainda estão cursando Ensino Superior completo). Somam 30,4%, os que estão cursando ou já tendo concluído algum curso de pós-graduação. Esse dado vem ao encontro de outra pesquisa, realizada em 2001 pela Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação (Esamc), feita com três (3) mil leitores de HQs. Essa pesquisa afirma que as histórias de super-heróis não são

---

<sup>7</sup> SOUZA, Ana Paula. Diga-me via Internet: site oferece pesquisas de campo on line. **Meio & Mensagem**, São Paulo, ano 22, n. 920, ago, 2000. p. 36.

somente voltadas para o público jovem, mas inclui desde crianças e adolescentes até adultos. Pelo menos aqui no Brasil, como mostra essa pesquisa, esse público inclui pessoas mais velhas (adultos) e possuem uma porcentagem razoável de leitores com nível escolar superior, com 25% tendo curso universitário concluído e 3,7% cursando ou já tendo concluído algum curso de pós-graduação.<sup>8</sup>

Entre as profissões apontadas pelos respondentes, chama a atenção o número de docentes: somam 23%. Docentes de Educação Básica totalizam 18% e docentes do Ensino Superior 5%. Estudantes somam 19%; advogados e jornalistas 4% cada. Foram citadas, nessa pesquisa, em torno de 50 profissões.

## **SUPER-HERÓIS COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO**

Questionados sobre qual a editora de super-heróis de sua preferência, 53,6% responderam Marvel Comics, contra 46,4% DC Comics. Questionados sobre seu super-herói favorito, foram 36 personagens citados (super-heróis e times de super-heróis). Destes, 21% dos entrevistados escolheram Batman; 16% o Homem-Aranha; Demolidor, Shazam e Wolverine ficaram com 5% cada, Mulher-Maravilha e Superman com 4%, Ciclope e Lanterna Verde 3%, Arqueiro Verde, Capitão América, Deadpool, Rorschach, X-Men e Surfista Prateado com 2%, entre outros apontados uma única vez cada.

Nota-se aqui que os super-heróis apontados pelos entrevistados, em suas infâncias ou adolescência, antes da Pré-Máscara/Pré-Capa,<sup>9</sup> sofreram algum tipo de adversidade. Temos Batman, que viu seus pais serem assassinados em sua frente aos 12 anos de idade; Homem-Aranha, sendo órfão e criado pelos tios com limitações econômicas; Demolidor perde a visão em um acidente com lixo radioativo; Shazam, órfão e abandonado, e

---

<sup>8</sup> CARVALHO, Djota. **A educação está no gibi**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.

<sup>9</sup> FRADKIN, WESCHENFELDER & YUNES, 2016.

Wolverine, que teve a perda de memória e foi usado como cobaia em experimentos científicos.

A presente pesquisa evidencia que 95,6% dos questionados acreditam que os super-heróis das HQs podem vir a serem modelos de inspiração para crianças e adolescentes. Eles também apontam que o contato com a *cultura pop*, como por exemplos os super-heróis, podem promover o desenvolvimento de valores morais, tais como: coragem, honestidade, justiça, respeito, solidariedade entre outros atributos que promovem a capacitação, qualidade de vida, bem-estar coletivo e resiliência pessoal ou da comunidade.

Perguntados sobre “que temas ligados a modelos ou inspiração de comportamentos, você, como leitor de HQs, percebe que, os quadrinhos possuem para crianças e adolescentes?”, foram enumerados 288 temas de inspiração e modelos, nos quais cada respondente, tinha a opção de registrar em até 5 (cinco) temas. Os mais citados foram responsabilidade, superação, senso de justiça, amizade, respeito, perseverança, honra, honestidade, força de vontade, ética, determinação, coragem, altruísmo, ajudar o próximo, solidariedade entre outros.

Este recurso inexplorado mostra um enorme potencial para o desenvolvimento de intervenções psicoeducacional e apoio às políticas sociais e de saúde pública. Matt e Tom Morris comentam que, os personagens das superaventuras enfrentam as mesmas questões que cada ser humano tem que lidar diariamente. As questões levantadas nesses estudos, segundo o autor, levam os leitores a compreenderem melhor ações e a refletirem sobre o que realizar para enfrentar tais questões.<sup>10</sup> Argumenta Chopra que as grandes histórias dos super-heróis são as nossas histórias, metáforas dos conflitos que enfrentamos na

---

<sup>10</sup> MORRIS, Matt; MORRIS, Tom. Homens em *collants* coloridos, lutas ferrenhas e grandes alturas; e, claro, algumas mulheres também! In: \_\_\_\_\_. (Orgs). **Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho sócrático**. Tradução: Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2005. p.9-12.

vida e os poderes (ou como afirma ele, “a sabedoria interior”), que precisamos garimpar dentro de nós mesmos para assim superar estes desafios e assim evoluir.<sup>11</sup> Continua o autor:

O ambiente, os personagens e a trama se combinam para criar grandes histórias mitológicas do bem contra o mal, mas os desafios com que esses heróis se deparam ecoam nossas próprias experiências. Eles se mostram em nossa vida como conflitos emocionais com aqueles que amamos e com os quais trabalhamos.<sup>12</sup>

Os super-heróis podem vir a se tornar modelos ou fonte de inspiração aos seus leitores, assim como sugerem os resultados acima deste estudo? Segundo Morrison, sim, pois os quadrinhos de super-heróis lidam diretamente com elementos da experiência humana, na qual todos nós podemos fazer um paralelo.<sup>13</sup> Campbell argumenta também a favor, pois, na jornada do herói, o personagem traz aspectos da vida humana, que apresenta o cair, o levantar e o que realizar, esta jornada do personagem é uma fonte de inspiração.<sup>14</sup> Morrison indica ainda que devemos escutar o que estas histórias têm a nos dizer, pois, os super-heróis nos ajudam a enfrentar e resolver até crises existenciais.<sup>15</sup>

Assim como Carvalho apresenta, os super-heróis são como modelos míticos, representam ideias e valores que nos ajudam a entender melhor o mundo em nossa volta. Por meio de suas superaventuras, os super-heróis representam valores vigentes, tem a capacidade de satisfazer as necessidades, assim se tornando símbolos.<sup>16</sup> Tillich apresenta o símbolo como algo que

---

<sup>11</sup> CHOPRA, Deepak. **As 7 leis espirituais dos super-heróis**. São Paulo: La Fonte, 2012. p. 23.

<sup>12</sup> CHOPRA, 2012, p. 23.

<sup>13</sup> MORRISON, Grant. **Superdeuses**. São Paulo: Seoman, 2012.

<sup>14</sup> CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 29. ed. São Paulo: Palas Athena, 2012.

<sup>15</sup> MORRISON, 2012, p. 16.

<sup>16</sup> CARVALHO, 2006, p. 47.



consiste em que ele nos leva a níveis da realidade que, segundo ele, não fosse ele (o símbolo), nos permaneceriam inacessíveis.<sup>17</sup> E continua:

O Símbolo abre dimensões e estruturas da nossa alma que correspondem às dimensões e estruturas da realidade. Um grande drama não nos dá apenas uma nova intuição no mundo dos homens, mas também revela profundezas ocultas do nosso próprio ser.<sup>18</sup>

Questionados se acreditam que, os super-heróis podem vir a auxiliar na promoção e desenvolvimento de qualidades, os mesmos 95,6% responderam positivamente. Neste foram levantados 209 qualidades, dando destaque aos mais lembrados como: coragem (27 vezes citado); justiça e honestidade (14 cada); respeito (13); solidariedade e responsabilidade (12 cada); determinação (10); honra, força de vontade, altruísmo (9 cada); perseverança, criatividade, bondade e amizade (8 cada); superação (7); trabalho em equipe, persistência, inteligência, ética e companheirismo (6 cada); compaixão, empatia, esperança, lealdade, senso de justiça (5 cada); liderança e humildade (4 cada); confiança, fé, filantropia, força, fraternidade, moral e tolerância (3 cada); ajudar o próximo, ambição, amor ao próximo, atenção, autoconhecimento, autocontrole, cidadania, dedicação, dignidade, educação, esforço, generosidade, humanidade, igualdade, inspirar as pessoas, otimismo, raciocínio, senso crítico e sinceridade (2 cada).

Esses dados acima vêm ao encontro do estudo do GFK Indicador, que revelou que, que esses personagens têm função essencial na formação dos indivíduos. Os super-heróis estimulam virtudes, tais como coragem de enfrentar desafios, vencer os medos, proteger os mais fracos, defender ideais e combater o inaceitável. Mais do que ídolos, são modelos a serem

<sup>17</sup> TILLICH, Paul. **Dinâmica da fé**. São Leopoldo: Editora sinodal, 1985. p. 31.

<sup>18</sup> TILLICH, 1985, p. 31.

respeitados, imitados e recriados. No entanto, não são desprovidos de medo e, justamente por isso, são fonte de coragem.<sup>19</sup>

## ADVERSIDADES VIVIDAS PELOS SUPER-HERÓIS

Questionados se os personagens super-heróis já sofreram nas suas vidas com algum tipo de adversidades, 100% responderam que sim. No questionário foi pedido que listassem adversidades vividas pelos super-heróis nas HQs, foram citadas em torno de 80 adversidades. Entre elas as mais apontadas foram: assassinato de um membro familiar (32%); órfão (12%); sofreu algum tipo de preconceito (6%) e bullying (5%); entre outros.<sup>20</sup>

Questionados sobre uma ideia geral que entende que, as histórias em quadrinhos de super-heróis se restringem apenas ao entretenimento do grande público, principalmente do público infante-juvenil, muitos dos questionados discordam dessa afirmação. Os entrevistados disseram que, aqueles que pensam desta forma, não possuem conhecimento algum do que é publicado hoje nas páginas de uma HQ, justificando que esse argumento é um senso comum fruto de uma cultura que atualmente está ficando ultrapassada. Há aqueles que, argumentam que os enredos das histórias são temas de profundidade (tratando questões sociais, teológicas, filosóficas, antropológicas, políticas, etc.), e, a partir disso, há aqueles que discordam completamente da afirmação, dizendo que os quadrinhos de superaventura, hoje, são adultos e não mais infantis. Outra informação que aparece, associada ao discurso contrário a afirmação acima, é dizer que, hoje, crianças e adolescentes estão distantes das HQs. Crianças e adolescentes

---

<sup>19</sup> GFK Indicador, **Estudo Exploratório do Imaginário Infantil**. Agosto 2008. (Pesquisa exclusiva para Mattel).

<sup>20</sup> Como podemos ver no anexo 2, gráfico 1- adversidades sofridas e anexo 3, tabela 1 – adversidades apontadas, onde estão o número de vezes citados.

estariam voltados mais ao universo expandido que essa cultura disponibiliza tais como: games, séries animadas, séries de TV, cinema, brinquedos e etc.

Em torno de 9 % dos questionados vem concordar em parte com a afirmação que as HQs de super-heróis se restringem apenas ao entretenimento do grande público, principalmente do público infanto-juvenil. Em sua maioria, HQs são instrumentos de divertimento, mas consiste em uma arte/cultura que vai além do público infanto-juvenil. Em algumas sagas e personagens, há temas adultos ou temas de abrangência intelectual. Em torno de 8%, concorda com essa informação. Para esses, os quadrinhos são produtos de entretenimento, como foco mercadológico para o público infanto-juvenil. Nestes, 4% acreditam que nos produtos de entretenimento, possa haver temas que podem ser utilizados como aprendizados.

Questionados se já sofreram alguma adversidade ou situação de risco, 56% dos entrevistados responderam que sim, e 44% responderam que não. Dos que responderam sim, foram citadas como adversidades e situações de riscos vividos por eles: assalto (17%); envolvimento ao crime (16%); depressão e algum tipo de doença (13%); bullying e preconceito (12%); perda de um ente querido ou familiar (11%); abuso físico (9%); desemprego (7%); problemas familiares, alcoolismo e separação dos pais (7%); limitações econômicas (4%); abuso sexual (1%) e moradia em risco (1%).

Se compararmos os dados apresentados no Pré-Máscara/Pré-Capa<sup>21</sup> (nos quais são apresentadas as adversidades e situações de risco que os super-heróis enfrentaram ou enfrentam), as adversidades vividas pelos entrevistados são semelhantes a dos heróis.

Indagados se já se sentiram influenciados por um personagem de superaventura, 73% dos entrevistados responderam que sim. Estes comentam que, os super-heróis são modelos de comportamento; são fontes de aprendizado, de

---

<sup>21</sup> FRADKIN, WESCHENFELDER & YUNES, 2016.

ética; fontes de inspiração e de caráter diante as adversidades. Apresentam questões sobre criatividade e ciência, que influenciam o leitor a estudar e buscar soluções (científicas/humanas). Alguns comentam que são influenciados diretamente, até em suas profissões. Eles possuem cargos de lideranças e precisam organizar suas equipes, assim como os supertimes Vingadores e Liga da Justiça. Para outros, as superaventuras apresentam que, independente da situação, você é compelido a fazer o que é certo, mesmo não sendo o mais fácil. Para a maioria dos entrevistados, os super-heróis foram um dos exemplos de quando eram crianças, pois transmitiam a vontade de ajudar ao próximo e desenvolver um senso de justiça.

As questões sobre gênero também foram apresentadas pelos entrevistados. Foram mencionadas ações principalmente pelas personagens femininas (como, por exemplo, Mulher-Maravilha e Capitã Marvel). Essas mulheres, para os entrevistados, podem trabalhar em igualdade com qualquer homem, independente de tamanho, força. A capacidade é a mesma.

Pode-se notar que os entrevistados responderam que se sentiram influenciados pelos super-heróis. A grande maioria respondeu que nota que há uma relação entre o ficcional e a realidade, que as dificuldades vividas pelos personagens de superaventura são as mesmas que todo ser humano enfrenta diariamente. E as atitudes e as ações sobre estas questões impulsionam seus leitores a seguirem essas ações.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As políticas sociais de atendimento infanto-juvenil com vista ao desenvolvimento psicossocial e educação sistemática para melhores condições de vida e convivência ainda se encontram em estágios rudimentares. Possibilitar que crianças e adolescentes em situações de risco psicossocial tenham oportunidades justas de desenvolvimento é a meta que se deseja

alcançar num país que luta por igualdade social. É importante que pesquisadores, profissionais da área da saúde, pais e educadores se esforcem para dar a todas as crianças as oportunidades necessárias para o desenvolvimento saudável. Porém os recursos sociais, na maioria das vezes, são ofertados de forma pouco igualitária e justa.

Nota-se, nesse estudo, (assim como no estudo da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação - Esamc), que a grande maioria dos leitores de histórias em quadrinhos de superaventura, já na fase adulta, estão cursando ou já cursaram o Ensino Superior. Esse estudo mostra que 76,5% dos entrevistados estão cursando ou já concluíram o Ensino Superior. Pode parecer uma simples coincidência, mas a mesma pesquisa realizada pela ESAMC mostra que leitores de quadrinhos possuem um maior desempenho escolar e hábitos de leitura em diversos generos.<sup>22</sup> Aqui vem mostrar o quanto que, as HQs possam vir auxiliarem na formação educacional do indivíduo.

Também esse estudo aponta que os super-heróis mencionados pelos entrevistados sofreram algum tipo de adversidade. Essas adversidades também são vivenciadas por inúmeras pessoas. Nisso, o super-herói pode vir a ser uma fonte de inspiração para seus leitores, para se empoderarem. Assim, como o próprio estudo aponta, os super-heróis podem a vir a serem tutores de resiliência. Esses afirmam que os personagens de superaventura (super-heróis) são fontes de inspiração e podem auxiliar na promoção de desenvolvimento de qualidades para seus leitores. Qualidades como coragem de enfrentar problemas e desafios, busca da justiça e honestidade, responsabilidade e solidariedade, força de vontade, determinação e perseverança entre outras. Esse recurso inexplorado mostra um enorme potencial para o desenvolvimento de intervenções psicoeducacional e apoio às políticas socio-educacionais e de saúde pública.

---

<sup>22</sup> CARVALHO, 2006.

## REFERÊNCIAS

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 29. ed. São Paulo: Palas Athena, 2012.

CARVALHO, Djota. **A educação está no gibi**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.

CHOPRA, Deepak. **As 7 leis espirituais dos super-heróis**. São Paulo: La Fonte, 2012.

GIL, Antonio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2009.

GFK Indicador, **Estudo Exploratório do Imaginário Infantil**. Agosto 2008. (Pesquisa exclusiva para Mattel).

FRADKIN, C., WESCHENFELDER, G. V., & YUNES, M. A. M. Shared adversities of children and comic superheroes as resources for promoting resilience: Comic superheroes are an untapped resource for empowering vulnerable children. **Child abuse & neglect**. 2016. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0145213415003683>> Acesso em: 1 out. 2017.

MORRIS, Matt; MORRIS, Tom. Homens em collants coloridos, lutas ferrenhas e grandes alturas; e, claro, algumas mulheres também! In: \_\_\_\_\_. (Orgs). **Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático**. Tradução: Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2005. p.9-12.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**. São Paulo: Atlas 2013.

MORRISON, Grant. **Superdeuses**. São Paulo: Seoman, 2012.

SCHNEIDERMAN, Ben. **Designing the user interface: strategies for effective human-computer interactive.** Chicago: Addison Wesley/ New York: Longman, 1998.

SOUZA, Ana Paula. Diga-me via Internet: site oferece pesquisas de campo on line. **Meio & Mensagem**, São Paulo, ano 22, n. 920, ago., 2000.

TILLICH, Paul. **Dinâmica da fé.** São Leopoldo: Sinodal, 1985.

YUNES, M. A. M.; SILVEIRA, S. B.; JULIANO, M. C.; PIETRO, A. T.; GARCIA, N. M. Intervenções psicoeducacionais positivas em contextos de risco psicossocial. In: SANTOS, B. S. L. (Org.). **Psicopedagogia em Diferentes Cenários.** 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 1, 2013. p. 231-242.

WINDLE, M., GRUNBAUM, J. A., ELLIOTT, M., TORTOLERO, S. R., BERRY, S., DILLILAND, J. SCHUSTER, M. Healthy passages: A multilevel, multimethod longitudinal study of adolescent health. **American Journal of Preventive Medicine**, n. 27, p. 164-172, 2004.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. Young People's Health in Context. Health Behavior. In: **School-aged Children (HBSC) Study: International Report from 2001/2002 Survey: Health Policy for Children and Adolescents n. 4.** Denmark: WHO, 2004.

## ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO SOBRE SUPER-HERÓIS E ADVERSIDADES

\*Obrigatório

1 - Idade \*

- 07-10 Anos
- 11- 13 Anos
- 14-16 Anos
- 17-21 Anos
- 22-25 Anos
- 26-27 Anos
- 28-31 Anos
- 32-35 Anos
- 36-40 Anos
- Mais de 40 Anos

2 - Sexo \*

- Masculino
- Feminino

3 - Escolaridade \*

- Ensino Fundamental Incompleto
- Ensino Fundamental Completo
- Ensino Médio Incompleto
- Ensino Médio Completo
- Ensino Superior Incompleta
- Ensino Superior Completo
- Especialização
- Mestrado Incompleto
- Mestrado Completo



- Doutorado Incompleto
- Doutorado Completo
- Pós-Doutorado

4 - Profissão \*

5 - Qual sua editora de preferência

- DC Comics
- Marvel Comics

6 - Qual seu super-herói preferido? \*-

Descreva 5 características de força do seu super-herói favorito

7 - Os personagens super-heróis já sofreram nas suas vidas com adversidades (Adversidades são eventos ou circunstâncias que podem ter um impacto negativo muitas vezes imensurável sobre o desenvolvimento das pessoas. Pesquisadores tratam dessa dimensão como fatores ou mecanismos de risco, tais como: o abandono da família, violência doméstica e situações de abuso físico ou psicológico). Descreva 5 ou mais situações de risco da fase da vida dos seus personagens favoritos antes de vestirem suas fantasias e capas, ou seja, antes de se tornarem os super-heróis como são conhecidos? Por favor, identifique-os. \*

Descreva 5 ou mais situações de risco da fase da vida dos seus personagens favoritos antes de vestirem suas fantasias e capas, ou seja, antes de se tornarem os super-heróis como são conhecidos? Por favor, identifique-os.

8 - Para a maioria das pessoas, as histórias em quadrinhos de super-heróis se restringem apenas ao entretenimento do grande público, principalmente do público infanto-juvenil. O que você acha desta afirmação? \*

9 - Que temas ligados a modelos ou inspiração de comportamentos, você, como leitor de HQs, percebe que, as HQs possuem para crianças e adolescentes? \* Enumere pelo menos 5 temas.

10- Os personagens do gênero de superaventura podem vir a ser modelos de inspiração para crianças e adolescentes? \*

- Sim  
 Não

11 - Referente à pergunta acima, justifique sua resposta. \*

12 - Acredita que os super-heróis podem vir a auxiliar na promoção e desenvolvimento de quais qualidades? \* Enumere pelo menos 5 qualidades.

13- Os super-heróis podem ser modelos de influencia para as crianças e adolescentes enfrentarem seus problemas, combater o inaceitável, assim como estes personagens fazem na ficção? \*

- Sim  
 Não

Justifique sua resposta

14- Você já sofreu alguma adversidade, ou se viu numa situação de risco? \*

- Sim  
 Não

Se a resposta anterior for 'Sim', descreva quais as adversidades você sofreu?

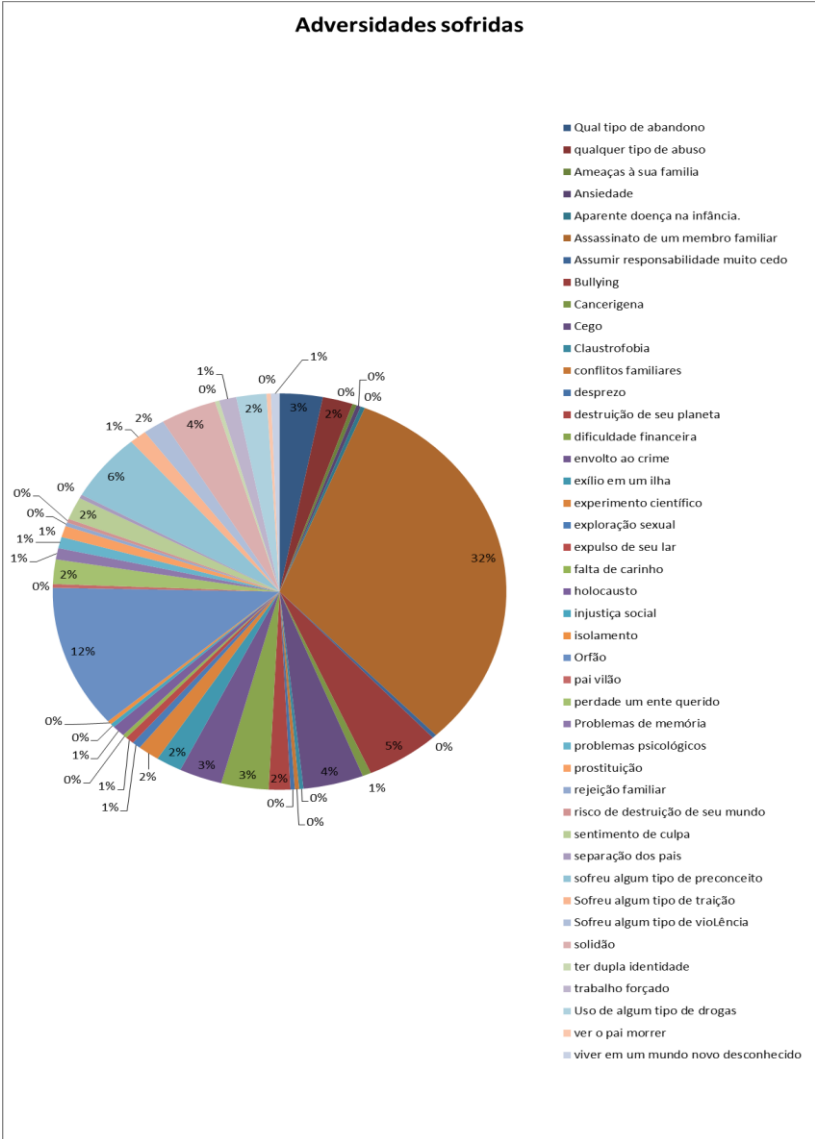
15- Você já se sentiu influenciado por um personagem de superaventura?

- Sim  
 Não

Se a resposta da questão acima for 'Sim', justifique aqui sua resposta.

16- Sugestões, crítica sobre este questionário.

ANEXO 2 – GRÁFICO 1



**ANEXO 3 – TABELA 1– ADVERSIDADES APONTADAS**

Qual tipo de abandono	20
Qualquer tipo de abuso	14
Ameaças à sua família	2
Ansiedade	2
Aparente doença na infância.	2
Assassinato de um membro familiar	207
Assumir responsabilidade muito cedo	2
Bullying	34
Cancerígena	4
Cego	28
Claustrofobia	2
Conflitos familiares	2
Desprezo	2
Destruição de seu planeta	10
Dificuldade financeira	22
Envolto ao crime	20
Exílio em uma ilha	12
Experimento científico	10
Exploração sexual	4
Expulso de seu lar	4
Falta de carinho	2
Holocausto	6
Injustiça social	2
Isolamento	2
Órfão	76
Pai vilão	2
Perda de um ente querido	13
Problemas de memória	6
Problemas psicológicos	6
Prostituição	6
Rejeição familiar	2
Risco de destruição de seu mundo	2
Sentimento de culpa	12
Separação dos pais	2
Sofreu algum tipo de preconceito	36

Sofreu algum tipo de traição	8
Sofreu algum tipo de violência	10
Solidão	26
Ter dupla identidade	2
Trabalho forçado	8
Uso de algum tipo de drogas	14
Ver o pai morrer	2
Viver em um mundo novo desconhecido	4





# O TELÚRICO EM CALVIN E HAROLDO, DE BILL WATTERSON – UMA PERSPECTIVA BACHELARDIANA

Roseane G. da Silva\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho analisa os elementos telúricos nas tiras *Calvin e Haroldo*, de Bill Watterson, investigando a relação das personagens infantis com esse elemento. Para isso, estudamos a obras de Gaston Bachelard acerca dos vínculos entre imaginação, criação e elementos da matéria. Estudamos o referencial teórico das HQs, para nos auxiliar nas interpretações das tiras. Na última etapa do estudo, nos voltamos para a análise das tiras, selecionando cinco narrativas envolvendo o elemento terra. Analisamos esse material considerando os elementos constitutivos das HQs e os pressupostos bachelardianos.

Consideramos esse estudo relevante, na medida em que o conteúdo pictórico está cada vez mais presente em nosso cotidiano, especialmente após o advento de novas tecnologias. Mesmo assim, persiste em variados meios – educacionais e culturais – uma visão preconceituosa de narrativas ilustradas, tidas como comunicação simplória, não aprofundadora da

---

\* Pesquisadora vinculada à Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), onde realiza estudos relacionados aos temas: poesia, histórias em quadrinhos e literatura contemporânea. Mestre em Letras pela mesma instituição, com o apoio da Capes. Professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede de ensino básico. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4719530111442967>> E-mail: rose\_23gs@yahoo.com.br.

cognição ou destinada ao público infantil. Urge refletirmos sobre o papel das narrativas sequenciais tomando seus elementos constitutivos, não comparáveis a textos tradicionais, por estabelecerem uma linguagem em que texto e ilustração são mutuamente relacionados. Também cabe aprofundar investigações sobre o humano, uma vez que toda a narrativa auxilia o sujeito a compreender-se e a explicar seu estar no mundo.

## **A PROBLEMÁTICA DA IMAGINAÇÃO EM GASTON BACHELARD**

A capacidade de imaginar, de projetar realidades intangíveis é inerente ao ser humano. Diversos estudiosos e pensadores dedicaram suas análises a desvendar a constituição dos processos imaginativos. Mas talvez em decorrência da própria origem etimológica do termo “imagem” – oriunda do latim *imago*, de *imitare* – esta, enquanto produto da imaginação, ainda permaneça sendo vista em diversos campos do conhecimento como mera reprodução de percepções anteriormente experimentadas pelo indivíduo que cria a partir de seus resquícios. Ao tentar definir as imagens dentro dos âmbitos filosófico e psicológico, alguns pensadores diminuíram sua relevância, considerando-a como produto enganoso das faculdades mentais humanas.

Como casos exemplares dessas equivocadas visões, temos Platão – que considerava poemas miméticos, como os produzidos por Homero, suscitadores de enganos por estimularem os sujeitos a pensarem naquilo que não existia, através de estímulos que não chegavam à realidade das coisas (ao mundo das “ideias”). Aristóteles, por seu turno, concebia a imaginação, consoante comentário de Ceia, como a “responsável pela representação inteligível das coisas” que “não são



imediatamente presentes aos sentidos”.<sup>1</sup> Por meio da imaginação, portanto, seria possível aludir a um objeto anteriormente captado pela visão, mas ausente no momento em que o indivíduo lhe faz referência. Porém, esse objeto deveria ter sido anteriormente visto, sendo que a possibilidade de conceber um objeto nunca antes visualizado não é possível nessa teorização. Tal concepção desconsidera o fato de que a criação pode ocorrer sem a prévia apreensão de dados pelos órgãos dos sentidos. Análises pautadas pelo preconceito e por visões deturpadas do tema foram recorrentes tanto no âmbito da ciência quanto no campo filosófico até o momento em que Gaston Bachelard publicou suas contribuições sobre o tema.<sup>2</sup>

O filósofo Gaston Bachelard destaca em sua obra *A poética do espaço*, que a imagem – e em especial, a imagem poética<sup>3</sup> – produto direto da imaginação – deve ser analisada em sua atualidade, uma vez que não “é o eco de um passado”,<sup>4</sup> mas um objeto do *devenir* – do *vir a ser*, caracterizando aquilo que ainda não existe, mas que se encontra na iminência de existir. Isso porque uma imagem pode manifestar um sentimento latente, ainda não expresso, mas revelado no momento em que o leitor

---

<sup>1</sup> CEIA, Carlos. Imaginação. In: **E-DICIONÁRIO de termos literários**. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=412&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=412&Itemid=2)>. Acesso em: 18 maio 2015.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre esse aspecto, consultar: SILVA, Roseane Grazielle da. *O mundo como provocação: uma poética dos elementos materiais em Calvin e Haroldo*. 2016. 149 f. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016.

<sup>3</sup> A imagem poética bachelardiana não corresponde meramente a aspectos visuais. Representações de sons, movimentos, cores, memórias, sensações entre outros elementos diversos podem também ser imagens poéticas dentro do contexto da criação artística. O conceito igualmente não se restringe à poesia, uma vez que tomamos o sentido etimológico da palavra poesia – originada do grego “poien” com o sentido de criação que manifesta o sentimento estético por meio da palavra.

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a. p. 2.

com ela se depara. A linguagem poética, repleta de imagens, é considerada pelo filósofo francês uma “linguagem criança”<sup>5</sup>, ou seja, uma linguagem que remonta às origens e que por esse motivo, prescinde de saberes prévios ou institucionalizados. A imagem é, por conseguinte, capaz de inaugurar o novo, o inédito, realçando as capacidades criadoras humanas. A imaginação bachelardiana é, desse modo, criadora e não reprodutora do real apreendido pelos nossos sentidos.

Para Bachelard, as imagens poéticas emergem na mente do criador de forma involuntária, desvinculadas de quaisquer resquícios do passado ou de saberes institucionalizados. Esse surgimento indefinido suscita inúmeras discussões sobre a natureza da criação. Para alguns poetas, a criação surge através de um árduo trabalho com a palavra. Segundo outros escritores, ela é fruto da inspiração, oriunda de uma figura mística ou divina. O poeta Paul Valéry assevera a natureza renovadora do texto poético, uma vez que contrariamente ao discurso cotidiano marcado pela fugacidade, “o poema [...] não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser”.<sup>6</sup> Isso porque as imagens repercutem de maneira única em cada um dos seus leitores, de acordo com seu arcabouço sociocultural e afetivo.

Na acepção bachelardiana, a imagem poética tem natureza variacional, ou seja, pode gerar ressonâncias distintas em cada leitor, desencadeando reações emocionais únicas, o que sustenta com maior intensidade sua abordagem fenomenológica. As imagens não são, pois, representações estáticas da realidade; são, pelo contrário, elementos variacionais, sujeitos a diferentes interpretações, inter-relacionadas com a tríade leitor-obra-autor.

Por isso o filósofo francês alerta para que não a vejamos como um “objeto” ou como uma espécie de “fantasma” do objeto, mas que a consideremos em sua essência – é preciso

---

<sup>5</sup> BACHELARD, 1989a, p. 4.

<sup>6</sup> VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 205.

analisar a imagem em sua atualidade, desvinculada de quaisquer explicações racionais. A imagem poética é, ao contrário do que assinalavam os precursores da ótica bachelardiana, antecessora do pensamento.

Dada a simplicidade e sua natureza única da imagem, é preciso considerar a imagem “um súbito realce do psiquismo”<sup>7</sup> que deve ser examinada no momento em que “emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”.<sup>8</sup> A imagem, portanto, está intimamente vinculada com os aspectos emocionais, que são, por seu turno, um dos substratos da cognição.

Na ótica bachelardiana, diferentemente dos posicionamentos de outros teóricos, a imaginação oriunda do discurso artístico “não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade”.<sup>9</sup>

A capacidade imaginativa impele, pois, o homem a ultrapassar a sua atual condição, sendo decisiva para os processos criadores de modo geral, possibilitando que o homem possa criar o novo não só em termos artísticos, mas também nos âmbitos científico e tecnológico.

Acerca da relação autor – obra – leitor, Bachelard assevera que o trabalho do criador consiste em encontrar o melhor vocábulo, a palavra mais adequada e insubstituível para a expressão poética. O poeta mexicano Octavio Paz declara em consonância com os pressupostos bachelardianos que “a criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Essas e não outras. O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis”.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> BACHELARD, 1989a, p. 1.

<sup>8</sup> BACHELARD, 1989a, p. 2.

<sup>9</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989b. p. 17-18. Grifos do autor.

<sup>10</sup> PAZ, 1982, p. 55.

Quanto ao leitor, ao nos depararmos com as imagens projetadas por meio dos textos, podemos experimentar a repercussão dela proveniente. Por meio desse fenômeno, afirma Bachelard, há “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor”.<sup>11</sup> O pensador explica mais pormenorizadamente a acepção do par repercussão/ressonância: na ressonância, ouvimos o poema, enquanto na repercussão o falamos, é como se ele fosse nosso. Ocorre uma inversão do ser – “o ser do poeta é o nosso ser”.<sup>12</sup> Após a repercussão podemos vivenciar ressonâncias emocionais, recordações provenientes da leitura dos poemas, que nos dão a sensação de que poderíamos tê-lo escrito.

Desse modo, o leitor experimenta uma “alegria de falar”<sup>13</sup> o poema, sendo “a alegria de ler [...] é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor”.<sup>14</sup> Nesse sentido, a leitura de um texto propicia ao leitor não só o autoconhecimento – uma compreensão mais efetiva de si – mas fomenta a ânsia criadora nele latente. Isso nos permite afirmar que experimentar emoções e imaginar não se constitui como fatores de desequilíbrio, que nos induzem a ilusões, mas são aspectos inerentes à leitura de textos literários, especialmente os poéticos.

De forma análoga ao poeta, que lapida o texto em busca do vocábulo mais adequado na tentativa de expressar o mais perfeitamente possível a relação significado/significante, o leitor igualmente “procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si”.<sup>15</sup> Octavio Paz alude ao fato de que nos confrontaremos com as nossas próprias vicissitudes diante de um poema – o texto poético ocasionará ressonâncias sentimentais que nos dizem respeito, de acordo com nossas

---

<sup>11</sup> BACHELARD, 1989a, p. 7.

<sup>12</sup> BACHELARD, 1989a, p. 7.

<sup>13</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 3.

<sup>14</sup> BACHELARD, 1989a, p. 12.

<sup>15</sup> PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 29.

vivências pessoais. Nesse ponto, é válido salientar que as afirmativas acima, que se referem às relações dos indivíduos diante de textos poéticos, serão por nós considerados também em relação a outros textos – em nosso caso, das tiras em quadrinhos, visto que o poético se faz presente não somente em poemas, mas também em outras manifestações artísticas.

Finalmente, Bachelard destaca que por meio da “leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor”.<sup>16</sup> A leitura de textos poéticos imagéticos pode semear no leitor o anseio de criar. O desejo de conceber a própria obra, no entanto, permanecerá oculto, mas latente em seu psiquismo, uma vez que como considera Bachelard, ao leitor falta a técnica, a habilidade para bem compor obras com as imagens que o encantaram. Ainda que a ânsia por escrever não seja satisfeita, o leitor sente-se impelido a ser o autor da própria história, da própria vida, já que, cheio de curiosidade, buscará por si e para si mesmo mais leituras, mais conhecimento. O poético, por se constituir em um âmbito onde a racionalidade está atrelada às emoções, e em que o prazeroso não está cindido do aprender, é caracterizado por ser “um fenômeno de liberdade”,<sup>17</sup> porquanto emancipa, desvenda e dá asas às aspirações humanas.

Há que se destacar ainda que é a imagem que fomenta o nascimento do devaneio poético, o qual surge através da repercussão dessa imagem na alma do eu lírico, do leitor ou da personagem. O devaneio provém de uma necessidade do ser, em que, novamente através do par repercussão/ressonância, o sujeito, tomado por uma imagem poética, assume sua coautoria. Desse modo, como bem define Rodríguez Imbriaco, “parece haver, assim, uma relação simbiótica entre a imagem e o sujeito: ela repercute nele, o domina, e ele vai tornando-a sua,

---

<sup>16</sup> BACHELARD, 1989a, p. 10.

<sup>17</sup> BACHELARD, 1989a, p. 11.

mergulhando nela através do devaneio, e disso fazendo sua morada feliz no instante da sua realização”.<sup>18</sup>

Para vivenciar um devaneio poético, o sujeito deve se entregar sem quaisquer reservas à imagem. Caso contrário, o devaneio não ocorrerá. Uma distinção fundamental entre devaneio e sonho assinalada por Bachelard é a de que o devaneio ocorre nas almas em estado de vigília, “sem tensão, repousada e ativa”,<sup>19</sup> ou seja, em um momento no qual o ser encontra-se consciente, diferentemente do que ocorre durante o sono noturno, marcado pela passividade. Para não se perder, o devaneio deve ser registrado, seja pela escrita, seja por qualquer outro meio de expressão artística. É, por conseguinte, possível encontrar imagens que resultam em devaneios não só em poemas, mas em outras manifestações artísticas, assim como é possível encontrá-las no interior dessas obras, através dos personagens que nelas atuam.

Esse sujeito que se desprende do real, por intermédio de uma imagem que lhe suscita um devaneio, é um indivíduo feliz, que experimenta uma liberdade que lhe é vedada durante o sono noturno. No devaneio, o sujeito tem consciência de que vivencia as experiências por ele propiciadas. Sua fuga da realidade é, pois, consciente e a prefiguração de mundos possíveis, de realidades que cantam o futuro é capaz de fazer mover as engrenagens do real. O devaneio, na medida em que aprofunda a consciência de si do indivíduo, pode disparar transformações efetivas de sua realidade terrena.

Para bem devanear é preciso, pois, ser feliz. A poesia propicia ao sujeito aflito a sublimação, a qual “sobrepõe-se à psicologia da alma terrenamente infeliz. É um fato: a poesia tem

---

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ IMBRIACO, Laura Verônica. **A representação do devaneio em Vidas Secas e Mafalda**. 2011. 133 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/379>>. Acesso em: 16 maio 2015. p. 21.

<sup>19</sup> BACHELARD, 1988. p. 6.

uma felicidade que lhe é própria, independentemente do drama que seja levada a ilustrar”.<sup>20</sup> Por ser naturalmente sublimadora, uma análise poética que leve em consideração as imagens não deve ter como foco o seu desvendamento enquanto elementos que simbolizam determinadas tendências, como o fizeram os psicanalistas.

Em síntese, os devaneios que merecem ser analisados são, segundo Bachelard, os ascendentes, aqueles que a poesia coloca em “boa inclinação”, proporcionando o crescimento da consciência do ser.<sup>21</sup> O fenomenólogo não se detém – a não ser em *Lautréamont* (1989) – no estudo de imagens que conduzem a devaneios descensionais, oriundos de experiências de infelicidade. No material aqui analisado, observamos que os devaneios calcados na imaginação objetivam empreender uma fuga por parte de Calvin, insatisfeito com a realidade por ele vivenciada. Os devaneios do menino se constituem como uma busca por felicidade.

Por acreditarmos que as imagens poéticas não são encontradas somente em textos poéticos, estabelecemos como material de análise as tiras de Bill Watterson, *Calvin e Haroldo*. Publicadas em jornais de todo o mundo, a série que retrata as peripécias de um menino travesso – Calvin – com seu tigre de pelúcia e companheiro de aventuras – Haroldo – trazendo aspectos caros à imaginação criadora bachelardiana, por meio das brincadeiras do menino envolvendo a manipulação de elementos da matéria, mais especificamente a terra. Vejamos agora como Bachelard apresenta as manifestações da imaginação humana oriundas desse elemento.

---

<sup>20</sup> BACHELARD, 1988, p. 14.

<sup>21</sup> BACHELARD, 1988, p. 4.

## GASTON BACHELARD E AS IMAGENS TELÚRICAS

Acerca da relação humana com o elemento telúrico, Gaston Bachelard considera duas perspectivas. A primeira é a imposição de limites diante do homem, que é impelido por sua resistência a superá-la através da violência, com a utilização de instrumentos, que atuarão como armas com as quais criará. A segunda perspectiva é caracterizada pelo desejo de encontrar na terra abrigo – remetendo ao simbolismo de volta ao ventre materno e de túmulo, o refúgio eterno dos mortos. Temos, respectivamente, devaneios da vontade e devaneios do repouso originados do contato humano com a matéria telúrica.

Por conta de sua natureza ambivalente, a terra é aludida por Chevalier e Gheerbrant como um elemento que “opõe-se ao céu como o princípio passivo ao princípio ativo; o aspecto feminino ao aspecto masculino da manifestação; a obscuridade à luz; o yin ao yang [...]”. Dando continuidade a caracterização da terra como um elemento feminino, os teóricos declaram ainda que o elemento telúrico “sustenta enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe, mas a terra é completamente submissa ao princípio ativo do céu”<sup>22</sup>. Tendo em vista a simbologia inerente a esse elemento – atuar como abrigo ou túmulo dos homens, a terra é a mãe primordial, que dá e toma a vida.

Além disso, Gaston Bachelard considera a terra um elemento de difícil análise em termos de imaginação, devido à sua materialidade, à sua natureza estável, concreta, sendo capaz de produzir no sujeito que devaneia “alegrias musculares” que o impelem a moldar com ainda mais afinco a matéria. Assim, segundo o poeta Charles Baudelaire, citado pelo filósofo francês,

---

<sup>22</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998. p. 878.



“quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da imaginação”.<sup>23</sup>

Assim, a matéria telúrica, apresenta-nos, ao contrário do que ocorre com os demais elementos materiais, um paradoxo: como falar em imaginação diante de um elemento tão palpável? A filosofia tradicional também impõe um obstáculo, ao apregoar que vemos os objetos para imaginá-los depois, como se a imaginação fosse a mera faculdade de reunir fragmentos de imagens dispersas pela nossa percepção. Raciocínios como esse desconsideram a capacidade criadora da imaginação. Assim, caberia a quem pretende refletir sobre o caráter criador da imaginação substituir, como bem afirma Gaston Bachelard, o *bem ver* pelo *bem sonhar* –, ou seja, pelo *ver* através da imaginação.

Nesse sentido, o ato de criar mundos imaginários com a matéria telúrica não se constitui como uma simples brincadeira infantil. O contato da criança com os elementos da matéria é parte inerente a sua formação enquanto ser humano, instituída através da relação arquetípica com os elementos da natureza. Isso porque a formação cognitiva não se restringe à absorção de saberes intelectuais, mas a utilização desses conhecimentos para a expressão individual e construção da própria identidade. Quanto à expressão “arquetípica”, é válido salientar que ela é utilizada por Bachelard para se referir ao caráter universal estabelecido em torno das relações humanas com os elementos materiais.

## IMAGENS TELÚRICAS EM CALVIN E HAROLDO

Como vimos, para Bachelard, as forças que propulsionam o psiquismo humano a imaginar estão relacionadas aos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar. Em sua análise

---

<sup>23</sup> BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a. p. 2.

sobre a imaginação, o filósofo francês considera dois aspectos – a imaginação formal e a imaginação material. À primeira, estão relacionadas imagens oriundas da contemplação humana do mundo e que, por isso, tendem a repetir dados da realidade. Sob o signo da segunda vertente, encontra-se uma postura distinta em relação ao mundo contemplado – a realidade vista em sua materialidade, passa a instituir no indivíduo uma ânsia por moldá-la de acordo com sua própria vontade. Esse ímpeto é manifestado de diferentes maneiras para cada elemento material. No caso do elemento telúrico, a ambivalência moleza/dureza moverá o ser imaginante a transmutar a matéria e por consequência, a si mesmo. Em Calvin, é perceptível a relação com esse elemento, uma afinidade que ocorre em grande medida permeada pelas forças da agressividade, como vemos a seguir.



Figura 1: Calvin &amp; Haroldo 01

© 1991 by Bill Watterson. Todos os direitos reservados

Fonte: WATTERSON, 2010, p. 9.

No primeiro quadro, desenhado em formato tradicional – o retangular – temos a personagem dentro de uma caixa de areia. Com as mãos, o garoto finaliza suas criações. Por meio exclusivamente do desenho, não temos condições de saber do que se trata, mas mediante o balão de diálogo – indicando que Calvin está falando consigo mesmo – tomamos conhecimento de que o menino construiu uma cidade, a qual caracteriza como “próspera”, com “construções novas” e detentora de uma “economia em expansão”.

No segundo quadro, dividido por uma estreita sarjeta – o que denota a passagem de um período bastante curto de tempo – vemos Calvin apresentar mais características para a sua criação – o local possui uma “estrada pitoresca” pela qual “um granjeiro leva seus animais para vender no mercado”. Até aqui, todos os quadros apresentam uma moldura dividindo as ações.

No terceiro quadro, contudo, isso se modifica – contemplamos Calvin enchendo um balde d’água em uma torneira. Não há texto. A ausência de moldura acentua a relevância para a cena na ação subsequente, como salienta Chinen.<sup>24</sup> No último quadro, já emoldurado, temos o menino com o balde de água nas mãos diante de sua mais recente criação, afirmando, com o olhar dirigido ao leitor – “É trágico, mas essa serena metrópole, fica logo abaixo de uma tremenda represa”. Há que se salientar a atualidade dos fatos narrados por Calvin em sua brincadeira, que toca em problemas ambientais provocados pela má gestão dos recursos naturais. Essa última fala, apoiada nos aspectos visuais explicitados nos quadros anteriores, revela o intento destruidor de Calvin – o menino está prestes a inundar a “próspera metrópole” que construiu com água.

Antes de salientarmos o ímpeto destruidor oriundo do contato do garoto com o elemento telúrico e a ambivalência material presente nessa tira, é válido aludirmos à fala da criança – aparentemente, o menino imita um modo de falar adulto, coletivizando seu discurso – “nós temos uma cidade próspera” e utilizando um vocabulário incomum no discurso infantil, chegando a utilizar como sinônimos termos de conceituação distinta – “município” e “metrópole”.

As transições utilizadas nos dois primeiros quadros ação a ação– Calvin, sentado de joelhos na caixa de areia dentro do primeiro quadro, apenas muda de posição no segundo, movendo-se diante de outra de suas construções. Essa modalidade de transição, uma das mais comuns, apresenta uma

---

<sup>24</sup> CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ**: conceitos básicos. São Paulo: Criativo, 2011.

sequência de ações menos previsíveis que a de momento a momento, porquanto não há ênfase em momentos que poderiam ser suprimidos. Importa apenas mostrar que o garoto mudou de posição na caixa de areia e já se empenha em outra parte de sua construção. A transição para a terceira e quarta cena é igualmente de ação a ação— Calvin sai da caixa de areia, o que pode ser inferido no momento em que aparece diante de uma torneira enchendo o balde d'água e depois com o mesmo objeto pronto a ser derrubado sobre a cidade recém-construída, na quarta cena. No caso dessa tira, não há grande campo para o estabelecimento de inferências, que ocorrerá de modo mais profícuo na tira abaixo, que apresenta não só transições momento a momento, mas também de cena para cena – do terceiro para o quarto quadro, há um lapso temporal e espacial que encontra explicação nos processos imaginativos de Calvin.



Figura 2: Calvin &amp; Haroldo 02

© 1987 by Bill Watterson. Todos os direitos reservados

Fonte: WATTERSON, 2007, p. 67.

No primeiro quadro, Calvin afirma em monólogo que “Safári Kid explora a selva”. Calvin aparece no centro do quadro, fazendo a afirmação em voz alta – uma vez que o balão de diálogo possui linhas contínuas. O garoto se encontra em meio às árvores, com um facão em uma das mãos e um chapéu tradicionalmente associado a expedições de aventureiros em

florestas. “Sáfari kid” – o “Garoto da selva” (em tradução aproximada, pois “safári” designa expedições de caça ou observação da vida selvagem na África) é, portanto, o próprio Calvin. No segundo quadro, a calma é perturbada, com a entrada de um “gorila gigante” que “irrompe no matagal”. Observemos que o lapso temporal entre o término de uma cena e outra é extremamente curto, já que as sarjetas são estreitas. O tempo de duração dos fatos é muito pequeno. Ao aparecer em cena, o gorila captura “Sáfari kid” e inexplicavelmente lhe ordena: “Limpe seu quarto”. A fala causa estranhamento no leitor, uma vez que não há nenhum elemento anterior no texto que justifique a estranha afirmação de um gorila para um garoto de seis anos. O pressuposto contido na ordem recebida só faria sentido se houvesse elementos que a corroborassem em algum dos quadros anteriores.

Entretanto, é no desfecho da tira que haverá uma explicação plausível. Calvin, ainda portando o chapéu de expedições, aparece em seu quarto e aturdido, não compreende o que a mãe acabara de lhe dizer. Impaciente, com uma das mãos na cintura e com a outra apoiada na porta, nada satisfeita com o estado deplorável do quarto de Calvin – do qual contemplamos apenas um móvel com gavetas semiabertas e uma peça de roupa fora da gaveta –, a mãe de Calvin apenas diz “Você ouviu. Isto aqui está uma selva”. Nesse caso, o fato de apenas contemplarmos indícios da bagunça do quarto do garoto, sem termos em vista o ambiente desarrumado é o ponto crucial que estimula a imaginação do leitor.

A partir da leitura da tira por completo, depreendemos que o humor por ela instaurado se relaciona com a coincidência estabelecida entre o brincar de Calvin – que se aventura em sua imaginação em uma expedição selvagem – e o modo com que a mãe do garoto se refere ao quarto do filho – que aos seus olhos parece uma selva tamanha a sua desorganização.

O elemento telúrico aparece, por seu turno, de maneira indireta, uma vez que não há contato real do garoto com quaisquer indícios que a ele remetam. As aventuras de Calvin

com um facão em mãos desbravando a floresta são produto de sua imaginação. Ela, contudo, revela novamente o ímpeto infantil de desbravar, de moldar, de destruir a matéria de acordo com sua vontade. Na tira subsequente o elemento telúrico aparece de forma diferenciada, sintetizado no prazer de entrar em contato com a lama.



Figura 3: Calvin & Haroldo 03

© 1991 by Bill Watterson. Todos os direitos reservados

Fonte: WATTERSON, 2009, p. 86.

Contendo 11 quadros, a tira acima se diferencia das demais por ser uma tira dominical. Nos jornais de domingo, os cartunistas tinham mais espaço para a criação de suas narrativas – de meia a uma página de jornal. Com o tempo, o espaço foi sendo reduzido e os quadros eram normalmente distribuídos em três fileiras. A maioria dos jornais eliminava a quarta fileira e Watterson enfrentou problemas por ter de reestruturar seus trabalhos – o que nem sempre era possível.

No primeiro quadro, que possui maior extensão – o que denota ações ocorridas em um intervalo de tempo maior – temos a dupla Calvin e Haroldo sentada mexendo no que parece ser uma poça de lama. A movimentação é expressa através de gotículas de lama no ar em meio a pequenas linhas cinéticas. Onomatopeias como “splop”, “blip”, “blup” e “blib” identificam a movimentação de uma substância ambivalente, a terra e a lama. Na cena seguinte, já cessada a movimentação, Calvin olha para o tigre a faz a curiosa observação “A verdade é que somos estetas”, ou seja, especialistas em arte ou quem aprecia o belo como valor essencial. A afirmação é impactante na medida em que é proferida por uma criança.

A rápida transição temporal leva o leitor a crer na ficcionalidade de Haroldo, que aparece no terceiro quadro representado como um bicho de pelúcia, graças a aparição de Susie Derkins. Susie pergunta a Calvin se pode participar da brincadeira com ele e seu tigre. A resposta malcriada <sup>25</sup>vem no quadro seguinte, em que Calvin replica não estarem brincando, mas “fazendo coisas importantes e grandiosas” e que não gostariam que ela as estragasse. Ao responder que “Não **me** parece que vocês estejam fazendo nada tão importante”, Susie instaura a eterna implicância com o garoto cujas atitudes sempre lhe parecem estranhas. O diálogo, pontuado pela utilização de

---

<sup>25</sup> A implicância com as meninas é tamanha – em especial com Susie Derkins – que Calvin e Haroldo fundam o clube secreto “G.R.O.S.S.O – Garotas ranhentas nojentas sumam logo” – no qual é proibida a presença de mulheres.

palavras como “não” e “me” em negrito assinala graficamente a ênfase raivosa dada aos termos no diálogo de ambos.

O quadro posterior retrata a briga das crianças, uma vez que para Susie não há nada de importante em brincar na lama. Calvin sublinha que isso é apenas o que parece e consegue expulsar a garota, que o chama de “porco”. Indignado com a afirmação, o que é expresso novamente através de um recurso gráfico – a utilização de letras maiúsculas para toda a palavra porco, grafada em negrito, Calvin ameaça Susie – “Ah, mas eu vou te mostrar!”. Susie retruca ridicularizando sua posição, que deixa entrever “seu rabinho rosa e encaracolado”, imitando o grunhido de um porco “óinc! óinc!” e sinalizando o focinho no rosto.

A tentativa de vingança de Calvin ocorre na sequência. Em um balão pontiagudo também conhecido como balão-berro, Calvin responde à oponente “Coma lama, Susie”. Visualmente, Calvin lança um pedaço de lama na garota e não acerta. Isso é perceptível pela nova provocação de Susie, que retruca “Ha ha! Errou! Óinc! Óinc! Óinc! Óinc!”. A impressão de movimento dos personagens se dá através da utilização de linhas cinéticas em torno de Calvin e de pequenas partículas de poeira para a fuga de Susie, bem como no momento em que Calvin lança lama em direção à menina.

No quadro seguinte, a fúria de Calvin diante das provocações e do insucesso de suas tentativas de jogar lama na cabeça de sua inimiga é representada visualmente, através de sua expressão facial: Calvin aparece de perfil, com os lábios apertados, mostrando os dentes. Sobre sua cabeça, um balão de pensamento – ou seja, que possui como ramificação pequenas esferas e um contorno que se assemelha ao formato de nuvens – contém uma caveira, normalmente associada a produtos perigosos ou mortais. Trata-se, portanto, de uma metáfora visual. Nesse caso, depreende-se o desejo de Calvin que sente tão profunda raiva que desejaria matar Susie.

A cena posterior mostra Calvin chegando ao local onde deixara Haroldo, que é observado pelo tigre. O garoto expressa



no rosto raiva enfatizada com um rabisco sobre sua cabeça – um sinal icônico para seu descontentamento. O quadro onze, apresenta o desfecho da tira, e contém uma afirmação provocativa de Haroldo, que afirma “Ahhh, primavera! Époça mágica do ano em que a fantasia de um jovem rapaz se transforma em amor!”. Mal humorado, Calvin manda o companheiro calar a boca. Assim como em outras tiras, parece que o tigre será o responsável por elucidar as reais motivações da implicância de Calvin com Susie Derkins.

A quinta tira também é representativa da personalidade em formação de Calvin.



Figura 4: Calvin & Haroldo 04

© 1992 by Bill Watterson. Todos os direitos reservados

Fonte: WATTERSON, 2010, p. 116.

Na tira acima, Calvin aparece, com seu conhecido chapéu de expedições na selva, em meio a um buraco no chão. Nas mãos, segura uma pá. O garoto é observado pelo tigre Haroldo que o questiona: “Já encontrou algum osso de dinossauro?”. O menino responde que não. Na sequência, em um quadro sem molduras, Calvin aparece, com uma das mãos na testa e pingos de suor lhe saindo do rosto repleto de manchas de terra. Seu desejo era “morar nas terras áridas de Montana.” Isso porque, segundo o garoto, “[...] Seria mais fácil encontrar ossos por causa da erosão”.

No quadro seguinte, ele continua, dessa vez retornando ao árduo trabalho: “Já por **aqui** o negócio é cavar e torcer pra aparecer alguma coisa”. Na fala de Calvin, seu descontentamento por morar em um estado tão pouco convidativo para aspirantes a arqueólogos, é expresso através do emprego de negrito na palavra “aqui”. Na tira de desfecho, o ângulo utilizado é modificado: contemplamos a cena como se estivéssemos sobre ela, como se a víssemos de cima. Assim, enquanto Haroldo faz uma observação irônica “Uma abordagem bem sistemática, né?”, diante de Calvin que ainda salienta “É isso aí. Acho que vou ter que tirar aquela árvore dali”, contemplamos os dois diante da casa, com o pátio cheio de buracos revolvidos pelo garoto em busca de descobertas arqueológicas. A “sistematicidade” do trabalho de Calvin ironizada pelo tigre se dá porque os buracos foram cavados lado a lado. O risível da tira se estabelece na interação dos aspectos verbais e visuais.

O pensamento de que a terra somente ocultará aquilo que é valioso, está presente não só na mentalidade infantil de Calvin, mas se constitui como aspecto culturalmente sedimentado. Para Bachelard, tudo o que pertence à casa está inscrito sob o signo da intimidade e da introversão humana. Assim, gavetas, cofres e armários traduzem “uma espécie de estética do oculto”. Nesse sentido, afirma Bachelard, “uma gaveta vazia é *inimaginável*. Só pode ser pensada”<sup>26</sup>. Em outras palavras: no que diz respeito à imaginação, e não à racionalidade, objetos fechados sempre escondem algo além do visível. No caso do elemento em questão, devido a sua palpabilidade e tendência a ocultar, a terra assume o valor de elemento ligado à intimidade.

As tiras a seguir atesta essas assertivas, mostrando a dupla Calvin e Haroldo após o encontro de seus fósseis de dinossauros. Antes de a elas aludirmos, faz-se necessária uma observação: como as tiras diárias da série eram publicadas em sequência, trazendo o início e o desfecho de episódios diferentes envolvendo as personagens, a primeira tira da série abaixo

---

<sup>26</sup> BACHELARD, 1989a, p. 21.

apresenta uma antecessora, que explica o envolvimento da dupla na atividade abaixo. Faremos apenas alusão a esses fatos, por acreditarmos que as tiras selecionadas trazem elementos mais relevantes.



Figura 5: Calvin & Haroldo 05

© 1990, Universal Press Syndicate. Todos os direitos reservados.

Fonte: WATTERSON, 1990, p. 39.

Como percebemos, em termos formais, a tira segue o estilo empregado para a maior parte das criações da série, com a utilização do plano geral no primeiro e terceiro quadros. Desse modo, no primeiro quadro, vemos ambas as personagens diante de uma série de objetos, tais como garrafas e latas. Calvin, de mãos na cintura, observa os objetos com seu chapéu de expedições na selva e fala para o companheiro: “Uau! Olhe todos esses ossos de dinossauro que nós descobrimos”. O segundo quadro, focalizado somente na imagem do garoto que segura alguns desses objetos nas mãos, contempla outra de suas falas com o tigre: “Vamos colar os pedaços e ver como fica. Então você pode fazer uma reconstituição do verdadeiro dinossauro”. Nesse ponto, o risível se estabelece antes mesmo do desfecho da tira, pois o adulto perceberá que Calvin intenta reconstituir um animal pré-histórico através de objetos ordinários previamente retirados de um buraco cavado no chão. O leitor que conhece a personalidade do menino também fará outras conjecturas, como a de que Calvin retirou objetos da própria casa e os enterrou no chão para a posterior descoberta.

O segundo quadro, que sublinha a personalidade imaginativa de Calvin, aparece propositalmente sem molduras, assinalando a relevância dada pelo criador às ações ali relatadas. Na sequência, temos a dupla caminhando pelo pátio da casa – o que é indiciado pelo posicionamento dos pés de ambos, que simula o movimento. Por trás das personagens, temos árvores que nos dão a ideia de estarem em ambiente externo. Calvin, sonhador, sugere para o tigre: “Depois disto vamos descrever nossas descobertas para uma revista científica”. No último quadro, Calvin vai mais longe: “E então vamos ganhar o prêmio Nobel, ficar ricos e aparecer em programas de auditório”. O tigre, em sua única fala na tira, questiona: “E quanto às garotas? Onde é que elas entram?”

Nesse ponto, o julgamento pouco profundo que a dupla faz sobre sucesso – ir a programas de auditório e ter várias admiradoras vem ao encontro do que Calvin mais aprecia: sentar-se diante da televisão passivamente, sem qualquer espaço para reflexão. Sucesso em sua mentalidade contaminada pela mídia é aparecer em programas de auditório. Assim, Calvin acredita que a notoriedade pode ser obtida rapidamente e sem grandes percalços. Por isso, basta que reconstituam o dinossauro e publiquem um artigo científico para ganhar um prêmio e serem reconhecidos.

Mas o que de fato chama a atenção do leitor é a atitude de Calvin diante do descartável, de objetos que aos olhos do adulto não teriam nenhuma importância. Essa postura não é uma mera referência a um comportamento infantil – esse ato corresponde ao que Gaston Bachelard compreende como imaginação: “a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção” e, “sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens”<sup>27</sup>. Calvin é capaz de ver além do visível, prefigurando novas funções para aquilo que

---

<sup>27</sup> BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b. p. 1.

é aparentemente inútil.<sup>28</sup> Tendo isso em vista, podemos afirmar que Calvin é dotado de uma imaginação criadora, na medida em que não se ilude pelo visível - Calvin não enxerga os objetos com fins utilitários, mas como partes constituintes de um dinossauro. Em uma continuação dessas aventuras, Calvin e Haroldo partem para a reconstituição do dinossauro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas tiras analisadas, é possível identificar um traço marcante da personalidade de Calvin, denominado por Sigmund Freud como sadismo. O sádico tem prazer em instigar a dor no seu parceiro. Evidentemente, não podemos dizer que Calvin uma criança de seis anos manifesta sexualidade a florada. Contudo, o menino já demonstra os primeiros indícios de seu apreço em causar sofrimento e em assisti-lo, o que é assinalado nos momentos em que destrói aquilo que havia acabado de construir – como a metrópole de areia que constrói na primeira tira.<sup>29</sup>

O caráter agressivo presente no comportamento sádico possui em seu âmago a tendência ao domínio. Esse aspecto, nesse texto, encontra ressonâncias com os limites impostos pela matéria telúrica, como assevera Bachelard. É necessário lutar contra a dureza da matéria telúrica, uma vez que “só gostamos daquilo que imaginamos ricamente, daquilo que cobrimos de belezas projetadas”. O trabalho árduo sobre a matéria endurecida “é animado por belezas prometidas”.<sup>30</sup> A matéria endurecida provoca o menino, que só poderá agir munido de ferramentas. A pá é a arma mais recorrente que Calvin utiliza

---

<sup>28</sup> O escritor Manoel de Barros com sua poética do “inutensílio” também assumiu essa postura, valorizando o que aparentemente não tem utilidade. Nesse caso, a personagem assume uma função criadora análoga a de artistas.

<sup>29</sup> FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989. (v. VII).

<sup>30</sup> BACHELARD, 2001b, p. 6.

diante das provocações perpetradas pela matéria telúrica, como podemos perceber na sexta, sétima, oitava e décima tiras analisadas. O facão, outro material utilizado por Calvin em suas explorações pela selva, é um instrumento presente apenas na segunda tira.

Ao estabelecer distinções dentre os elementos telúricos moles e duros, Bachelard assinala que ambas “determinam no ser sonhante uma anatomia das instâncias múltiplas da vontade de poder”.<sup>31</sup> Isso significa que o confronto do sujeito diante da matéria resistente revela sua vontade de domínio. A dialética mole/duro revela ainda tendências relacionadas ao *Anima/Animus*, repouso e resistência. A primeira estabelecida sob o signo da contemplação e a segunda na ação. Temos em Calvin a tendência virilizante do domínio propiciado pelo contato e manipulação da matéria endurecida.

Esse recalcque ao feminino, personificado por Susie Derkins, se faz presente na terceira e quarta tiras. Contraditoriamente, o contato de Calvin com o elemento telúrico se dá também a partir de sua faceta feminina, a lama. Como salienta Bachelard<sup>32</sup> após recusar o contato com as matérias da excreção, a criança tende a voltar seu interesse para as brincadeiras na lama. A manipulação da lama, contudo, é pouco apreciada, uma vez que a criança já deseja moldar objetos. Sob tal aspecto, nos deparamos com a alegria de Calvin e Haroldo que se sujam em uma poça de lama, quando interrompidos por Susie Derkins. Na outra tira envolvendo o elemento, Haroldo diverte-se empurrando Calvin para dentro de uma poça. Com o amadurecimento, a criança sublimará essas tendências, com um paulatino endurecimento das matérias ofertadas a ela.

Em síntese, o contato humano com os elementos telúricos é mediado pelo dualismo dureza/moleza, que configura no ser que devaneia atividade ou repouso. Grande parte das relações

---

<sup>31</sup> BACHELARD, 2001a, p. 32.

<sup>32</sup> BACHELARD, 2001a.

estabelecidas por Calvin mediante o elemento se caracterizam pela agressividade que a própria dureza da terra estimula. As ferramentas utilizadas para cavar a terra, ato recorrente do garoto, se convertem em armamentos utilizados para enfrentar a hostilidade que a matéria impõe aos seus anseios. Também encontramos devaneios que configuram o elemento telúrico enquanto estrutura fechada, que oculta preciosidades. Para Bachelard, objetos fechados, sob a ótica da imaginação, nunca estão vazios ou contém o trivial: como o próprio Calvin diria, neles sempre haverá tesouros, ainda que estes tenham sido previamente ocultados por ele mesmo antes de sair a sua procura. O desprezo pelo feminino personificado em Susie Derkins e associado indiretamente ao elemento telúrico através da simbologia do coelho é recorrente nas tiras de Watterson. Contudo, o contato prazeroso de Calvin mediante uma matéria feminina – a lama – já indicia que a repulsa ao sexo oposto e a quaisquer elementos a ele referentes apresenta um indício da latente atração por ele nutrida.

Concluimos que o estudo das HQs oportuniza ao leitor não somente uma leitura fruidora, mas propicia sua participação ativa através do preenchimento de lacunas, de informações implícitas no texto e na ilustração. A leitura de HQs não é, portanto, prática simplista, que prescinde da interpretação e da atividade cognitiva do leitor: trata-se de atividade complexa, que inclui a apreensão de variados códigos, como metáforas visuais, diferenças de moldura, de letras e estilos de desenhos, essenciais à compreensão. A leitura de HQs pode, assim como outros textos, oportunizar o crescimento intelectual do sujeito, tornando, inclusive, as relações humanas mais empáticas.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CEIA, Carlos. Imaginação. In: **E-DICIONÁRIO de termos literários**. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=412&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=412&Itemid=2)>. Acesso em: 18 maio 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1998.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ**: conceitos básicos. São Paulo: Criativo, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1989. (v. VII).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RODRÍGUEZ IMBRIACO, Laura Verônica. **A representação do devaneio em Vidas Secas e Mafalda**. 2011. 133 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras



da Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul, 2011.

Disponível em:

<<https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/379>>. Acesso em: 16 maio 2015.

SILVA, Roseane Grazielle da. **O mundo como provocação**: uma poética dos elementos materiais em Calvin e Haroldo. 2016. 149 f. Dissertação. (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2016.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WATTERSON, Bill. **Calvin & Haroldo**: E foi assim que tudo começou. São Paulo: Conrad, 2007.

\_\_\_\_\_. **A hora da vingança**. Tradução Adriana Schwartz. São Paulo: Conrad, 2009a.

\_\_\_\_\_. **O ataque dos perturbados monstros da neve, mutantes e assassinos**. Tradução Alexandre Boide. São Paulo: Conrad, 2010.

\_\_\_\_\_. **Estranhos seres de outro planeta**. Tradução Marina Rossetti. São Paulo: Cedibra, 1990.





# ALÉM DE FINNEGANS WAKE: JAMES JOYCE E OS QUADRINHOS METABIGRÁFICOS DE DOTTER OF HER FATHER'S EYES

José Arlei Cardoso\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As obras do escritor irlandês James Joyce,<sup>1</sup> reconhecidas como obras essenciais da literatura contemporânea, são exemplos de um minucioso exercício metanarrativo e de uma notória complexidade linguística e referencial. Como destaca Derrida: “não sei se podemos dizer *eu leio Joyce* [...] O que você quer dizer exatamente com *ler Joyce*? Quem pode se vangloriar

---

\* O autor José Arlei Cardoso tem graduação em Comunicação Social – Jornalismo, especialização em Comunicação Digital e mestrado em Letras, este último pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), onde atualmente desenvolve suas pesquisas, centradas nas relações, principalmente imagéticas e textuais, entre *literatura*, *comunicação* e *quadrinhos*. Currículo Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/2837867133424178>>. Contato: [j.arlei.cardoso@gmail.com](mailto:j.arlei.cardoso@gmail.com).

<sup>1</sup> James Joyce é considerado um dos escritores mais relevantes do século XX. Entre suas obras estão: *Música de câmara* (1907); *Dublinenses* (1914); *Retrato do artista quando jovem* (1916); *Ulysses* (1922); e *Finnegans Wake* (1939). Cf. JOYCE, James. **Dublinenses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992. JOYCE, James. **Ulisses**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. JOYCE, James. **A portrait of the artist as a Young man**. England: Cox & Wyman, 1996.

de já ter *lido* Joyce?”<sup>2</sup> A complexa escrita de Joyce – que mistura dezenas de línguas e costura referências de histórias presentes em milhares de obras literárias – pode parecer difícil a ponto de afastar muitos leitores, mas esconde muito mais do que meras formas estilizadas da linguagem.

O romance *Ulysses* (1922), que narra a jornada de um dia de Leopold Bloom pelas ruas da cidade irlandesa de Dublin, refazendo o esquema narrativo do poema épico *Odisséia*, de Homero, é conhecido pela capacidade de gerar inúmeras publicações de livros-guias específicos, na tentativa de esclarecer detalhes obscuros que permeiam toda a obra.

*Finnegans Wake* (1939), que pode ser considerada sua obra mais emblemática e revolucionária, vai mais além em sua complexidade narrativa, permitindo que Joyce use expressões de diversas línguas para criar os mais variados neologismos, resultando em uma história enigmática, que também serve como base referencial e inspiração para a criação de uma grande quantidade de obras que procuram compreender a sua história, mesmo que seja através da explicação de suas citações e supostas conexões. Isso porque, em *Finnegans Wake*, os fatos narrados nunca se configuram em certezas. Toda a realidade é construída por suposições e possibilidades, tornando sua estrutura narrativa, aparentemente dispersa e confusa, uma enigmática montagem de textos, um palimpsesto, com “o cuidado de não apagar nenhuma das escritas sobrepostas”.<sup>3</sup>

Considerado um livro da noite – enquanto *Ulysses* seria o livro do dia – *Finnegans Wake* não possui uma trama clara, mas uma costura de diversas histórias que resultam em diferentes sentidos – e diferentes interpretações – para o leitor, como se tudo fosse um sonho ou um conjunto de sonhos, ligados entre si. Nesse caleidoscópio que é o exercício da leitura da obra,<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> DERRIDA, Jacques. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur. **Riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 21.

<sup>3</sup> SCHÜLER, Donald. Introdução. In: JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**. Livro I. Cotia: Ateliê Editorial, 1999. p. 24.

<sup>4</sup> SCHÜLER, 1999, p. 25.

podemos apontar como um ponto de partida a morte do pedreiro bêbado Tim Finnegan, devido a uma queda, sua posterior ressurreição no funeral e sua reencarnação na personagem HCE (que no livro recebe inúmeras variações como Humphrey Chimpden Earwicker, Here Comes Everbody, Howth Castle and Environs, Haroun Childeric Eggeberth, How Copenhagen Ended, etc.). Mas toda queda – e são muitas as quedas em *Finnegans Wake* – resulta em uma força oposta: no levantar, no despertar, no renascer, no *Wake* – como a obra ficou conhecida – revelando uma estrutura de recorrências cíclicas, onde o fim confunde-se com o início. Nesse emaranhado de situações e caminhos, encontramos incontáveis referências a outras obras literárias e culturais, personalidades e eventos históricos, desde as mais diversas histórias já contadas na Bíblia até obras como *Alice no País das Maravilhas* e mitos como Tristão e Isolda.

Na introdução da versão brasileira de *Finnegans Wake*, Schüler<sup>5</sup> revela o desejo de “manter debate contínuo sobre a tradução e a reflexão da obra que revolucionou a arte narrativa do século XX”.<sup>6</sup> Como a própria referencialidade de *Finnegans Wake* ultrapassa suas páginas e seu texto literário, surgem novas hibridizações e imbricações a partir do uso de outras linguagens, como a pictórica e a audiovisual, que possibilitam o surgimento de novas ideias narrativas, dando uma nova dimensão ao quebra-cabeças linguístico de Joyce. Nesse processo, a narrativa em quadrinhos merece destaque como um objeto de estudo vasto e profundo, apresentando inúmeras possibilidades de criação dentro do universo criado por Joyce.

---

<sup>5</sup> No Brasil, a obra *Finnegans Wake*, traduzida por Donaldo Schüler, recebeu o acréscimo de *Finnicius Revém* no título. Nesse estudo, optamos por usar a grafia original para efeito de comparação com outras obras que são identificadas pelo nome *Finnegans Wake*.

<sup>6</sup> SCHÜLER, 1999, p. 25.

## NARRATIVAS BIOGRÁFICAS EM QUADRINHOS: AS MENINAS DOS OLHOS DOS PAIS

Com a exigência de um leitor dedicado para sua obra – Joyce “admitiu que queria manter os críticos ocupados pelos próximos trezentos anos”<sup>7</sup> – surge uma ideia de “imortalização” de seu nome que foi assimilada por muitos estudiosos. Esses dedicaram a vida para desvendar os mistérios nos textos de Joyce. Um dos especialistas mais famosos foi o inglês James S. Atherton, autor do livro *Books at the Wake* (1959), um estudo sobre a referencialidade de *Finnegans Wake* que mostra um exame detalhado das fontes literárias aparentemente usadas por Joyce na obra. Ele passa pelo trabalho de escritores renomados como Lewis Carroll,<sup>8</sup> até escritores irlandeses desconhecidos e padres da Igreja Católica, todos possíveis referências e modelos de personagens da obra de Joyce.

No entanto, para tentar montar e explicar o quebra-cabeças incompreensível de *Finnegans Wake*, Atherton deixa de lado a sua própria família e acaba por criar uma relação conturbada com sua filha, Mary Talbot, que retrata essa realidade na obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, em 2012. Escrita por Mary M. Talbot<sup>9</sup> e ilustrada por Bryan Talbot,<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> O'BRIEN, Edna. **James Joyce**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, p. 156.

<sup>8</sup> Lewis Carrol, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, foi um escritor britânico do século XIX. Entre suas obras, destacam-se os clássicos *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice no país do espelho* (1872).

<sup>9</sup> Mary Talbot é uma professora doutora internacionalmente reconhecida com muitas obras sobre linguagem, gênero e poder [...] Entre seus últimos livros estão *Language and Gender* e *Media discourse: representation and interaction* e é conhecida por seus ensaios sobre a “irmandade sintética” de revistas de adolescentes. TALBOT, Mary M.; TALBOT, Bryan. **Dotter of her father's eyes**. London: Jonathan Cape, 2012. p. 91.

<sup>10</sup> Doutor em belas Artes, Bryan Talbot é um premiado quadrinista de *graphic novels*, quadrinhos *underground* e de ficção científica, trabalhando em obras como *Hellblazer*, *Sandman* e *Fábulas*. Nos quadrinhos de super-heróis, realizou obras como *Juiz Dreed* e *Batman: legends of the dark Knight*. TALBOT; TALBOT, 2012, p. 91.

*Dotter of her father's eyes* foi vencedora do prêmio *Costa Book Awards* na categoria Biografia, tornando-se a primeira obra em quadrinhos (*graphic novel*)<sup>11</sup> a ser indicada e a ganhar o famoso prêmio literário europeu.

*Dotter of her father's eyes* conta a história autobiográfica em quadrinhos de Mary Talbot, a partir dos anos 50, destacando sua conturbada relação com o pai, James S. Atherton, acadêmico especialista na obra do escritor irlandês James Joyce. Ao mesmo tempo, a autora adapta o livro biográfico *Lucia: to dance in the wake*, escrito por Carol Loeb Shloss, que conta a história biográfica de Lucia Joyce, filha de Joyce, uma promissora dançarina nos anos 30 que passa a maior parte de sua vida internada em instituições psiquiátricas.<sup>12</sup>

A partir das informações do livro de Shloss, Mary<sup>13</sup> passa a traçar um paralelo entre sua vida e a vida de Lucia, mostrando como suas relações familiares, principalmente paternas, foram determinantes em suas trajetórias biográficas, e como o nome de Joyce foi, ao mesmo tempo, um fardo e um motivo para se orgulhar. A incompreensão é o sentimento que permeia as histórias e se interliga com a incompreensão gerada pela obra *Finnegans Wake*, elemento constitutivo da história.

<sup>11</sup> O formato da obra em quadrinhos chamado *Graphic novel* também é conhecido pelas suas formas correlatas, como romance gráfico, narrativa gráfica e novela gráfica. RAMOS; Paulo; FIGUEIRA, Diego. *Graphic Novel, narrativa gráfica, novela gráfica ou romance gráfico: terminologias distintas para um mesmo rótulo*. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Orgs.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 186.

<sup>12</sup> SHLOSS, C.L. **Lucia Joyce: to dance in the wake**. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 2003.

<sup>13</sup> Por questões de estilo e de modo a facilitar a leitura, passaremos a adotar uma regra de simplificação: as personagens serão identificadas, cada uma, por um único nome, a saber: Mary Talbot doravante será chamada apenas de Mary; James Atherton doravante será chamado apenas de Atherton; James Joyce doravante será chamado apenas de Joyce; Lucia Joyce doravante será chamada apenas de Lucia; Bryan Talbot doravante será chamado apenas de Bryan.



Figura 01: *Dotter of her father's eyes* – três épocas e várias histórias de vida

© 2012 Bryan Talbot and Mary M. Talbot.

Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p. 88/29/42.

Para contar a sua autobiografia e a biografia de Lucia, Mary conta com o processo criativo do quadrinista Bryan Talbot, seu marido. Narrando de forma visual os dois relatos biográficos, Bryan se torna biógrafo de ambas as histórias, montando situações em que a estrutura imagética mistura-se com o texto, fazendo funcionar as suas relações de colaboração de uma forma mais clara e precisa. Para isso, chega inclusive a interferir na memória de Mary, inserindo elementos visuais que não constam nas lembranças da autora, e cria um padrão de cores para estabelecer uma diferença visual entre as épocas em que cada história se passa, estabelecendo uma relação entre tempo e cor.

Dessa forma, as histórias de *Dotter of her father's eyes* são divididas graficamente em três instâncias temporais, três momentos no tempo e na história que revelam recortes da vida das duas protagonistas e que são representadas por tons de cores: o *tempo colorido*; o *tempo sépia* e o *tempo negro*. No *tempo colorido*, temos a representação de um tempo supostamente presente, onde Mary reencontra objetos que



reativam sua memória e fazem-na recordar de sua história familiar. No *tempo sépia*, temos a representação da trajetória de vida de Mary, da sua infância à idade adulta. No *tempo negro*, temos a representação da trajetória de vida de Lucia, do seu nascimento à sua morte. Aparentemente distintas, essas instâncias temporais são complementares e se costumam a partir de situações similares, mostrando que as personagens, apesar de separadas por tempo e espaço, percorrem caminhos semelhantes e ligam-se por uma sequência de detalhes que se repetem sutilmente.

### A ESTRUTURA CÍCLICA: (RE)CRIANDO HISTÓRIAS DE VIDA

No último quadro de *Dotter of her father's eyes*, Mary conversa com Bryan sobre a coincidência de encontrar um documento com a foto de seu pai, o que levou-a a recordar de seu passado. Bryan pergunta então de onde vem a frase “meu frio frenético feerível pai”, pronunciada por Mary. A página posterior – uma montagem fotográfica de alguns objetos pessoais que encerra a obra em quadrinhos – mostra um documento de identificação de James Atherton usado na Universidade de Liverpool, disposto sobre a última página do livro *Finnegans Wake*, de James Joyce, onde visualiza-se a frase “triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai”.<sup>14</sup> Essa repetição permite ao

<sup>14</sup> Do original “sad and veary I go back to you, my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father [...] (JOYCE, 628:1-2). Tradução de Augusto Campos. CAMPOS, Augusto. **Poesia antipoesia antropofagia & Cia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015. p. 20. Como todas as edições de *Finnegans Wake* publicadas no mundo inteiro mantêm a mesma paginação para referência, usa-se uma forma padrão de identificação, como por exemplo (JOYCE, 03:15-23). Por isso, sempre que fizermos referência à obra original de Joyce, iremos adotar a paginação padrão usada internacionalmente, sendo que 03 indica a página e 15-23 indicam as linhas onde o texto está localizado. Nesse caso, sempre que as referências estiverem grafadas com

leitor retornar à sequência de quadrinhos que inicia a história de *Dotter of her father's eyes*, onde Mary encontra o documento de seu pai – coincidentemente no dia do aniversário de Joyce – que a faz lembrar da citação de *Finnegans Wake*: “Meu frio frenético feerível pai”. Essa situação, repetida em uma mesma sequência de quadrinhos tanto no início quanto no fim da *graphic novel*, parece indicar um desenvolvimento cíclico da história autobiográfica contada por Mary, o que nos remete diretamente à estrutura montada por ciclos – uma das características do livro *Finnegans Wake* – que tem a sua última frase sugerindo a leitura da primeira página novamente: “No *Finnegans Wake*, a sentença final (*A way a lone a last a loved a long the*) tem continuação na primeira do romance (*riverrun past Eve and Adam's*)”.<sup>15</sup> Segundo Campos, esse é um “esquema circular, da narrativa que propõem um retorno sobre si mesma”.<sup>16</sup> Para Schüller,

[...] *riverrun* em minúscula evoca a última sentença do livro. *A way a lone a last a loved a long the*, numa de suas possibilidades de leitura: “longe solitário um último amado continuamente o rio (corrente)”. *riverrun* é o fluir do livro (*run* – inscrição, *rune* – escrita misteriosa), um rio em contínua transformação, o fluir de corpo feminino a regenerar o universo. As águas, velhas no fim, remoçam no princípio.<sup>17</sup>

Percebemos então que esse movimento cíclico está presente tanto em *Dotter of her father's eyes* quanto em *Finnegans Wake*, como se as águas do “riverrun” (composição das palavras *river*/rio + *run*/correr) corresse livremente, em um eterno ciclo, indo e vindo, em um fluxo contínuo como todas as coisas, sempre sendo retomadas e costuradas, pois assim é a

---

o nome de Joyce seguido da paginação e das linhas, estaremos referindo-nos à obra *Finnegans Wake*.

<sup>15</sup> CAMPOS, 2015, p. 22.

<sup>16</sup> CAMPOS, 2015, p. 22.

<sup>17</sup> SCHÜLER, 1999, p. 90.

vida escrita e descrita por Joyce. Uma vida representada por obras que questionam padrões estéticos, desafiam conceitos literários pré-estabelecidos e hibridizam linguagens, mas que nunca deixam de evidenciar uma estreita ligação com elementos que aproximam-nas da realidade, principalmente quando consideramos que o autor utilizava-se de inúmeros relatos autobiográficos para estruturá-las.

Ao analisar o processo criativo de Joyce, podemos perceber que era recorrente a (re)criação de situações biográficas e de personagens baseados em membros de sua família e em seus amigos, muitas vezes, mantendo as características e o nome “real” da personagem. Também é recorrente a utilização de seu texto literário como forma de vingar-se de seus opositores e inimigos, (re)criando personagens específicos que fatalmente receberiam punições e humilhações em suas histórias.

Nesse sentido, muitos fatos de sua vida viraram matéria-prima para suas histórias: um encontro ainda criança com um “velhote tarado” às margens do Rio Liffey serviu de base para o conto “An encounter”, publicado no livro *Dublinenses*.<sup>18</sup> No mesmo livro, a amiga Eveline, filha do vizinho Ned Thornton (que aparece no conto “Grace” de *Dublinenses* e também em *Ulysses*) empresta seu nome e sua personalidade para o conto “Eveline”, onde é revelado seu dilema real de ir embora com seu amado ou ficar em Dublin cuidando da família. Seus tios Willian e John “Red” Murray aparecem como Alphy e Joe no conto “Clay”, de *Dublinenses*, sendo que “Red” Murray também aparece sob seu próprio nome em *Ulysses*. E Willian também é lembrado como Richie Goulding em *Ulysses* e como o bêbado Farrington em “Counterparts”, outro conto de *Dublinenses*.<sup>19</sup> Uma parte da família de sua mãe é representada em “The dead” e “The sisters”. Ambos contos de *Dublinenses*; sua relação amorosa com a aluna Amalia Popper foi registrada de forma romântica em

---

<sup>18</sup> ANDERSON, Chester G. **James Joyce**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 8.

<sup>19</sup> ANDERSON, 1989, p. 12.

poemas de *Pomas, um tostão cada* (*Pomes Penyeach*)<sup>20</sup> e em *Giacomo Joyce*,<sup>21</sup> onde parodia sua “própria paixão romântica comparando-a às conquistas de Giacomo Casanova”,<sup>22</sup> entre outros incontáveis recortes de seu próprio cotidiano.

Além disso, o seu medo real de ser traído por sua companheira Nora se tornou a base da jornada de Leopold Bloom em *Ulysses* – fato relatado em suas várias biografias – e as suas relações familiares foram contadas de forma autobiográfica em *O retrato do artista quando jovem*, onde assume o alter ego de Stephen Dedalus. Ou seja, as obras de Joyce, muitas vezes, confundem-se com sua própria realidade e o próprio escritor faz questão de deixar claro essa aproximação e esse reconhecimento.

Dessa forma, percebemos, então, que as questões biográficas permeiam a literatura de maneira sutil. O uso de elementos biográficos, em obras relevantes de autores como James Joyce, já antecipavam a importância que os estudos biográficos alcançariam nos dias de hoje. Há um interesse crescente que aumenta gradativamente a partir de obras que entregam ao leitor ou espectador mais do que uma simples ordem cronológica de eventos sobre a vida de alguém, como criticava Bourdieu em sua “ilusão biográfica”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> JOYCE, James. **Pomas, um tostão cada**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

<sup>21</sup> JOYCE, James. **Giacomo Joyce**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>22</sup> ANDERSON, 1989, p. 80.

<sup>23</sup> Para Bourdieu, a “ilusão biográfica” é uma ilusão de escrever uma história de vida de forma linear, como um conjunto coerente e orientado, seguindo uma ordem cronológica, onde os eventos sucedem-se em uma sequência temporal (BOURDIEU, 1996, p. 184). No entanto, uma vida não pode ser encarada como um processo organizado de forma coerente e precisa porque seus acontecimentos não são lineares, mas transformadores. Por isso, Bourdieu sugere a construção da noção de *trajetória* “como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 1996, p. 189). BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

Nesse contexto, a narrativa biográfica acaba por se tornar uma referência importante de épocas, comportamentos e relações sociais. Sempre se espelha o momento presente a partir das experiências de memórias do passado, mesmo que isso gere discussões relativas à necessidade de distanciamento do biógrafo e biografado e as consequências de uma possível aproximação demasiada entre ambos.

No entanto, afirmar que a autora Mary Talbot se propõe apenas a apresentar uma autobiografia ou biografia dentro de um molde cronológico convencional seria desconsiderar que a obra utiliza princípios da metanarrativa e da metalinguagem – onde narrativa e linguagem relacionam-se com elas mesmas e com outras narrativas e linguagens – para aplicar um sentido de reflexão crítica tanto a sua vida quanto à vida de vários outros envolvidos, como seu pai James Atherton, o escritor James Joyce e sua filha Lucia Joyce.

Desse modo, como alternativa de construção biográfica, optamos por analisar a obra *Dotter of her father's eyes* a partir da ótica da metabiografia, sugerida por Vilas Boas, que destaca que a relação entre vida e obra é uma relação reflexiva e não apenas uma relação funcional de causa e efeito.<sup>24</sup> Dessa forma, se as relações são de natureza reflexiva em todo o processo biográfico, é natural afirmar que elas afetam diretamente as decisões pessoais dos envolvidos, interferindo nos resultados da interpretação e da compreensão do contexto biográfico. Ou seja, ao usar o conceito de metabiografia, destacamos as inúmeras linguagens presentes na obra – literária, biográfica e dos quadrinhos – que resultam em uma costura de várias narrativas biográficas que vão além do convencional, revelando que a compreensão biográfica também envolve um desenvolvimento emocional, até mesmo afetivo, pois somos afetados pelo resultado da interação com o outro e, muitas vezes, até mesmo

---

<sup>24</sup> VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: UNESP, 2008a. VILAS BOAS, Sergio. *Metabiografia e arte: um problema de aproximação*. **Revista Comunicarte**. Campinas, v. 20, n. 26, p. 73-89, 2003.

pela reflexão de nossos próprios atos, resultantes de nossa autocrítica.

## **METABIOGRAFIA: QUADRINHOS REFLEXIVOS E O ESPELHO DO OUTRO**

Ao traçar um paralelo entre o biógrafo e o crítico de arte, Vilas Boas conclui que o papel dos dois é idêntico, já que ambos desejam algo, procuram e são procurados “pelo humano ser que habita a obra (material ou imaterial) e o que resulta dessa procura é um encontro e sua conseqüente aventura em torno de uma forma (vital, humana e psíquica) repleta de significados”.<sup>25</sup> Para o autor, a realização de uma obra é expressão da vida, com inúmeros significados e interpretações, e reflete um tempo concreto, materializado, já que

[...] estamos atravessados pelo tempo histórico tanto quanto todo conhecimento está vazado pela problemática das identidades individuais e coletivas. A relação vida e obra, portanto, não é uma relação funcional de causa e efeito. É uma relação reflexiva.<sup>26</sup>

Dessa forma, segundo Vilas Boas, vida e obra são indissociáveis, da mesma maneira que “as vidas e as obras (do biógrafo e do biografado), em sentido amplo e ilimitado, estão imbricadas em uma mesma aventura – a aventura das interpretações possíveis e das compreensões necessárias”.<sup>27</sup> Essa reflexão, trabalhada pelo autor, começa a partir de um segundo olhar,<sup>28</sup> que estimula a nossa imaginação e conseqüente compreensão:

---

<sup>25</sup> VILAS BOAS, 2008a, p. 27.

<sup>26</sup> VILAS BOAS, 2008a, p. 28.

<sup>27</sup> VILAS BOAS, 2008a, p. 31.

<sup>28</sup> Vilas Boas refere-se a definições propostas por Edgar Morin, que afirma que “a reflexão começa a partir de um segundo olhar. Pode assumir a feição de uma meditação livre ou de uma prospecção sistemática... a imaginação é o espírito de hipótese no sentido forte do termo, que é um

A reflexão supõe um verdadeiro distanciamento do investigador em relação àquilo que crê, àquilo que sabe e vê, em relação ao objeto de estudo e as suas hipóteses fundamentais. Pensar e refletir são atividades normalmente unilaterais. Não há reflexão sem certa aptidão para deixar o produto do pensamento anterior – o seu ou o pensamento recebido por tradição, autoridade ou hábito – refletir-se como um espelho, para examiná-lo com desapego.<sup>29</sup>

Nesse sentido, podemos afirmar que essa ideia se aplica a todo o processo biográfico, onde as relações também são de natureza reflexiva, desde a relação do biógrafo com o biografado até as suas decisões pessoais, individuais, que resultam na sua interpretação e na sua compreensão do contexto pesquisado. Para Vilas Boas,

Interpretação é o ato de interpretar para dar sentido a alguém ou a alguma coisa. A interpretação cria as condições para a compreensão, que envolve ser capaz de manejar os significados de uma experiência interpretada em nome de um indivíduo (um “outro”). Já a compreensão é um processo intersubjetivo, ou seja, que envolve múltiplas consciências individuais. O propósito, nesse caso, é construir, com as experiências de outra pessoa, significados compartilháveis.<sup>30</sup>

No entanto, que tipo de compreensão podemos exigir de um relato criado a partir de uma simples apuração de fatos biográficos, muitas vezes, cronológico? Geralmente, essa apuração aponta para a necessidade de um distanciamento adequado do biógrafo e do biografado, sob a pena de que algum tipo de envolvimento possa gerar entendimentos subjetivos,

---

jorrar de ideias, e não no sentido fraco, que é desconfiança perante a ideia... o que é próprio do pensamento é o fato de ser, sempre, de algum modo, uma arte, isto é, o fato de nunca ser totalmente redutível, definível, de raramente ser previsível, e de muitas vezes poder ser troçado e desprezado” (MORIN *apud* VILAS BOAS, 2008a, p. 32).

<sup>29</sup> VILAS BOAS, 2008a, p.31.

<sup>30</sup> VILAS BOAS, 2008a, p. 29.

comprometendo assim a individualidade (ou a identidade) de ambos. Nesse sentido, concordamos com Vilas Boas, que afirma que a compreensão também envolve afetos, pois somos sujeitos que lidam com outros sujeitos e com os resultados dessas interações, onde “operamos a auto-reflexividade, a autocrítica que exige a heterocrítica, o trabalho coletivo que exige o individual, e vice-versa, o singular contido no universal, e vice-versa e [...] ainda a possibilidade de expressar com fluência e subjetividade”.<sup>31</sup> Para o autor,

Imersos em seus sujeitos, os biógrafos são autores peculiares porque (re)compõem personalidades pela evocação. Como a maioria das vicissitudes humanas é atemporal, o biógrafo lida com fatores humanos: os processos da adolescência, a puberdade, o início da fase adulta, a maturidade, o declínio; como leitores, percebemos as oscilações do sujeito narrado e o quanto poderia haver de nós mesmo em situações idênticas. A individualidade, portanto, é aderente à biografia, dentro do qual pode-se procurar conhecer como um ser humano viveu em seu tempo; como uma vida pode influenciar muitas – mesmo a vida do próprio autor, pois nenhum biógrafo respeitável pode permanecer à sombra do seu biografado (vivo ou morto) tanto tempo, interpretando-o diariamente, às vezes durante vários anos, e não ser tocado por essa experiência.<sup>32</sup>

Podemos dizer, então, que a compreensão biográfica, resultante da nossa capacidade de reflexão, exige um maior envolvimento e uma aproximação muito mais estreita entre o biógrafo e o biografado. Vilas Boas, ao propor uma biografia reflexiva – ou autorreflexiva – como alternativa de construção biográfica, acaba por estruturar um novo conceito: a

---

<sup>31</sup> VILAS BOAS, 2008a, 2007, p. 30.

<sup>32</sup> VILAS BOAS, Sergio. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico**. 14 set. 2006. 207 p. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. p. 19.



*metabiografia*. Segundo o autor, “metabiografia é um modo de narração biográfica que dá atenção também aos exames e auto-exames do biografado sobre o biografado e sobre si mesmo”.<sup>33</sup> Ou seja,

Metabiografia é a história de vida escrita na qual o autor (biógrafo) se posiciona diante das soluções e impasses inerentes ao seu trabalho; e explicita seus impasses e soluções, expõe suas dúvidas, opções e conflitos pessoais decorrentes da sua relação biógrafo-biografado; expõe também os impasses do personagem consigo mesmo, baseado no que ouviu. Em outras palavras, a metabiografia é uma história de vida em que as relações motivacionais entre a vida do biografado e as obras (as realizações inevitáveis de qualquer vida) compõem uma única aventura.<sup>34</sup>

Ao utilizar o prefixo *meta*, Vilas Boas utiliza-se dos princípios da metalinguagem<sup>35</sup> – onde a linguagem relaciona-se com ela mesma e com outras linguagens – para aplicar um sentido de reflexão crítica à metabiografia, ressaltando uma biografia além do convencional. Dessa forma, podemos afirmar que, na metabiografia, “o sujeito é uma explicação, e essa explicação do sujeito tem-se tornado o sujeito [...] metabiografia porque qualquer processo biográfico extravasa e consagra o relacionamento sujeito-sujeito”.<sup>36</sup> O que leva o autor a questionar:

Por que meta? Porque precisamos romper com o encerramento em nós mesmo (egocentrismo), em nossa

<sup>33</sup> VILAS BOAS, 2008a, 2008, p. 41.

<sup>34</sup> VILAS BOAS, 2006. p. 2.

<sup>35</sup> Para Chalhoub, a metalinguagem é a linguagem da linguagem, “uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto”. CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 08.

<sup>36</sup> VILAS BOAS, 2008a, 2008, p. 41.

cultura (etnocentrismo), em nossa civilização (ocientocentrismo, no meu caso). Meta porque o biógrafo deveria, comedidamente, explicitar: sua consciência sobre interpretações e compreensões; os limites e possibilidades da escrita biográfica; suas auto-reflexões; seus significados e os significados do outro cuja vida será sempre mais importante que a do biógrafo, evidentemente.<sup>37</sup>

Nesse estudo, optamos por estender esse conceito metabiográfico, aplicando a ideia de autointerpretação tanto à biografia, que, basicamente, trata da vida de alguém sendo narrada por outra pessoa, quanto à autobiografia, que trata de uma biografia de si mesmo. De certa forma, tanto a biografia quanto a autobiografia narram a história de um indivíduo – seja ele tratado como “eu” ou como “outro” – apresentando pontos referenciais para que o leitor identifique aspectos contextuais da realidade, pressupondo os fatos relatados como verdadeiros, obviamente observando certos limites conceituais que a palavra “verdade” oferece. Para Lejeune,

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter, portanto a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o efeito do real, mas a imagem do real.<sup>38</sup>

Nas narrativas biográficas em quadrinhos, podemos afirmar que esse processo metabiográfico pode ser percebido de maneira destacada, ocorrendo em diversos níveis estruturais, já que os quadrinhos operam a partir de uma relação entre elementos imagéticos e textuais, que naturalmente exige uma reflexão a partir de sua linguagem híbrida. Em *Dotter of her*

---

<sup>37</sup> VILAS BOAS, 2008, p. 40/41.

<sup>38</sup> LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 36.

*father's eyes* essa reflexão se complexifica, já que as diferentes visões dos autores, que também são personagens e narradores, se confundem com suas próprias opiniões controversas sobre a vida da família Joyce.

## QUADRINHOS METABIÓGRAFICOS: REFLEXÕES E RELAÇÕES FAMILIARES

Em 1962, a escritora americana Sylvia Plath declama, na rádio BBC, o poema intitulado “Papai”: “papai, papai, seu desgraçado, acabou”.<sup>39</sup> O poema, feito um pouco antes de Sylvia suicidar-se, em 1963, fala de uma garota com complexo de Electra e de seu pai que morreu quando ela pensava que ele fosse Deus. “O meu caiu de seu pedestal quando estava muito vivo”<sup>40</sup>, afirma Mary, que se identifica com parte do poema de Sylvia.

Em *Dotter of her father's eyes*, Mary resgata suas memórias de infância, onde enfrentava uma cruzada pelo reconhecimento do próprio pai, que nada vislumbrava além das obras de James Joyce. Marcada por inúmeros momentos de conflitos, a história de Mary destaca de forma eficaz as constantes brigas e desentendimentos de pai e filha, e a cobrança absurda que o constantemente irritado Atherton fazia com relação a qualquer ação da filha, que sempre deveria “estar à altura” do conhecimento do pai. Em um desses momentos, quando Atherton tenta ensinar matemática para Mary, ele perde a paciência com a falta de entendimento dela e mostra uma face raivosa e intimidadora, proferindo frases como “isso é estúpido” e “eu tenho vergonha de você”.<sup>41</sup> O resultado desse conflito

<sup>39</sup> Do poema original “Daddy”, publicado no livro *Ariel*: “Daddy, daddy, you bastard. I’m through”. PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas, SP: Verus, 2007. p. 152. E ainda, TALBOT; TALBOT, 2012, p. 36.

<sup>40</sup> Do original “Mine came down from that pedestal while he was still very much alive”. TALBOT; TALBOT, 2012, p. 36.

<sup>41</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 35.

familiar agressivo era sempre a violência, com Mary levando dolorosas surras do pai.<sup>42</sup>

Na relação conturbada com sua filha, em alguns momentos Atherton demonstrava algum sinal de carinho ou reconhecimento. Em um desses momentos, como ela já estudava francês e espanhol, o pai avisa que a filha também deveria estudar latim para poder entrar em uma “universidade decente”, como a Universidade de Cambridge. “No entanto, passariam quarenta anos antes que eu ficasse sabendo de sua frustrada ambição de ir para Cambridge”.<sup>43</sup> Como não teve oportunidade de estudar na universidade de seus sonhos, Atherton transferiu seu desejo para a filha: estudar em Cambridge era uma forma de elogiá-la.

Essa relação de conflito direto – e de certa forma de interdependência - entre pai e filha só parece perder força no momento em que surge a figura de Bryan, o namorado de Mary que sempre pensava em casamento.<sup>44</sup> Quando Atherton presenteia a filha com um colar de ouro que gira formando a frase “eu te amo”,<sup>45</sup> Bryan fica enciumado e afirma que é ele quem a deseja.<sup>46</sup> Coincidentemente, é nesse ponto que a história de *Dotter of her father's eyes* passa mais rápido, criando espaços entre os quadros para serem preenchidos com a imaginação de uma vida inteira: casamento, filhos, morte do pai e da mãe, envelhecimento, retorno às memórias, lembranças, catarse. A necessidade de Mary retomar a sua própria história, a partir da obsessão do pai pela força do nome de Joyce, é também uma forma de buscar um reconhecimento tardio, que não obteve de forma completa e significativa quando seu pai estava presente.

Uma das características marcantes de *Dotter of her father's eyes* é que Mary atua como autora, narradora e

---

<sup>42</sup> CHALHUB, 1986, p. 7.

<sup>43</sup> Do original “It was a full forty years before I learned of his thwarted ambition to attend Cambridge”. TALBOT; TALBOT, 2012, p. 61.

<sup>44</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 61.

<sup>45</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 69.

<sup>46</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 69.

personagem, como sugere Lejeune, na sua ideia de “pacto autobiográfico”<sup>47</sup>. No entanto, devemos considerar que, dentro das regras do pacto, Bryan também deveria ser considerado autor, narrador e personagem: autor porque ele cria toda a narrativa visual da *graphic novel*, revelando a sua interpretação da vida de Mary através das ilustrações; narrador porque ele elabora o ritmo e a dinâmica visual dos relatos biográficos, decidindo o que e quando mostrar e criando os espaços necessários para que o leitor preencha com suas inferências; e personagem porque ele faz parte da biografia de Mary, surgindo para mudar os rumos da sua história, tornando-se o seu apoio e o seu complemento, narrando seu próprio casamento, o nascimento de seus filhos e seu envelhecimento ao lado de sua parceira, Mary.

Nesse sentido, Bryan também é provavelmente o motivo de *Dotter of her father's eyes* ter se tornado uma narrativa biográfica em quadrinhos. Sua experiência na área quadrinística certamente foi decisiva para que Mary optasse contar suas memórias através de uma história em quadrinhos. Na relação de colaboração entre os dois é possível contar uma história, desenvolvendo uma narrativa complexificada onde o hibridismo dos quadrinhos se mescla com a linguagem literária, que resulta em ideias diferenciadas para uma análise biográfica.

Mary, leitora voraz que lia seus livros sob os lençóis da cama usando uma lanterna,<sup>48</sup> descreve sobre seus livros

---

<sup>47</sup> Para Lejeune, a autobiografia é uma “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). Essa “narrativa do eu”, segundo Lejeune, se encarrega de manifestações como memórias, confissões, autorretratos, romances, textos em versos e diários íntimos. Lejeune também afirma que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato selado pelo nome próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 33). Ou seja, para que a autobiografia seja considerada como tal, é preciso que haja um *pacto autobiográfico* entre leitor e autor: uma relação de identidade comum entre o autor, o narrador e o personagem, estabelecidas por meio do nome.

<sup>48</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 13.

favoritos na infância: livros sobre ballet, contos de fadas, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol e *O leão, a buxa e o guarda-roupas* (As crônicas de Nárnia), de C. S. Lewis Mary. No entanto, como os livros não são mencionados textualmente, mas são reproduzidos visualmente pelas ilustrações, Mary reclama para o leitor que Bryan acrescentou disfarçadamente nas lembranças dela o livro favorito dele – *The observer's book of pond life* – que trata das lagoas selvagens. Em outro momento, ao descrever sua vida escolar, Mary também reclama para o leitor a respeito da ilustração que Bryan criou, que a mostra sentada ao lado de um menino: “este é um outro erro de Bryan. Na minha escola, os meninos sentavam-se de um lado da classe e as meninas em outro. Sempre”.<sup>49</sup> Mary chega inclusive a questionar porque as imagens das lembranças dela são mais coloridas quando Bryan se autorrepresenta. O que podemos verificar é um entendimento entre Mary e Bryan, que resulta numa relação de colaboração mais do que eficiente para a narrativa, seja metalinguística ou metabiográfica.



Figura 02: *Dotter of her father's eyes* – os livros da infância

© 2012 Bryan Talbot and Mary M. Talbot.

Fonte: Talbot e Talbot, 2012, p.14.

<sup>49</sup> Do original “Bryan’s wrong again. In my school boys were seated on one side of the classroom, the girls on the other. Always”. TALBOT; TALBOT, 2012, p. 18.

Nessa possibilidade metabiográfica de *Dotter of her father's eyes*, que extrapola seus limites relacionais entre biógrafos e biografados, encontramos então várias possibilidades de interpretação. Ao mesmo tempo em que apresenta sua autobiografia, Mary precisa se colocar como a biógrafa de Lucia. No entanto, sua versão dos fatos é uma adaptação de uma obra biográfica escrita por Carol Shloss, que já é polêmica por omitir situações, discordar de outras biografias e apontar situações comumente rejeitadas pela crítica especializada, como as referências ao processo criativo de *Finnegans Wake*. Ao mesmo tempo, Mary precisa que o leitor conheça mais sobre a complicada vida de Joyce e suas motivações, pois o nome de Joyce é uma parte imprescindível da vida de todas as personagens da história.

Mary também precisa ser a biógrafa do seu próprio pai, Atherton, pois sua história e suas relações também são indispensáveis para o leitor. Por outro lado, Mary também precisa centrar sua atenção no que seria o coração narrativo de *Dotter of her father's eyes*: sua capacidade de costurar todos esses elementos narrativos biográficos com as obras de Joyce, que formam a base referencial dessa história em quadrinhos. Tudo isso sem esquecer que temos Bryan Talbot como o biógrafo visual de todos os envolvidos, chegando a se autorrepresentar na história e a interferir nas memórias de Mary.

O resultado final é um relato biográfico que é cortado e influenciado por outros tantos recortes biográficos, como se a vida fosse realmente uma teia de relações infinita. A união entre Mary e Bryan, que poderia corresponder à união entre o texto e a imagem – na linguagem dos quadrinhos – é essencial para uma melhor compreensão de todos esses recortes biográficos. Atuando como metabiógrafos, Mary e Bryan apresentam uma história que se baseia numa estrutura híbrida, onde diversas linguagens se cruzam e se integram, criando novas possibilidades de construção biográfica e diminuindo as fronteiras entre as narrativas, sejam elas biográficas, literárias ou em quadrinhos.

Nessa análise da obra em quadrinhos *Dotter of her father's eyes*, encontramos um grande número de elementos que permitem realizar uma autorreflexão a partir de uma proposta metabiográfica. Como sugere seu prefixo meta, esse processo biográfico proporciona a relação reflexiva entre biógrafo e biografado e se utiliza dessa relação para montar uma base comparativa, referencial, para descrever a própria autobiografia de Mary. Ou seja, através do olhar sobre a vida do outro, a autora compõe e descreve a sua própria vida. De certa forma, Mary tenta justificar sua identidade através da história do outro, no caso, contando a história de Lucia Joyce, onde parece buscar um ponto de equilíbrio para que sua própria vida seja equiparada, julgada e avaliada pelos leitores, mesmo que essa seja uma justificativa destacadamente negada.<sup>50</sup>

A dualidade das afirmações de Mary pode ser constatada no encontro com suas amigas, no refeitório da universidade onde trabalha, visualmente representada por um cartaz de união estudantil colado na parede. Ao ser indagada pelas amigas sobre o livro que lê, Mary revela que é a biografia de Lucia Joyce, escrita por Carol Shloss. Ao revelar a grande coincidência, comenta que seus pais também se chamam “Nora e Jim” – como os pais de Lucia Joyce – e revela que seu pai era professor de literatura, especialista nas obras de Joyce. Ao ser perguntada sobre os possíveis paralelos entre as histórias, Mary afirma: “espero que não. Ela passou quase toda a sua vida em instituições mentais”. “Pois é bem como esse lugar. E você se encaixa tão bem aqui”<sup>51</sup>, respondem as amigas, brincando ironicamente com uma ambiguidade que permeia todas as histórias de vida em *Dotter of her father's eyes*.

---

<sup>50</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 15.

<sup>51</sup> Dos originais: “I bloody hope not! She spent most of her life in mental institutions”; “Just like this place, then! Andy ou fit in so well!”. TALBOT; TALBOT, 2012, p. 15



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS RECORTES DA VIDA

Se Joyce constantemente se baseava em recortes de vidas – sua e de outras pessoas – para aproximar suas obras literárias da realidade, Mary se apoia nas obras de Joyce, construindo uma base sólida e referencial para retratar a sua realidade pelos quadrinhos. Nesse caso, tanto as obras de Joyce quanto o próprio escritor se tornam elementos que aproximam-se da realidade e que conferem credibilidade à autobiografia de Mary, principalmente no momento em que tornam-se o fio condutor de várias histórias biográficas relatadas por ela. Por isso, em *Dotter of her father's eyes*, a vida de biógrafos e biografados relacionam-se também com suas obras, as realizações inevitáveis de qualquer vida, compondo uma única aventura,<sup>52</sup> onde os cenários se confundem e onde várias histórias se cruzam e se complementam.

Dentre essas histórias, temos a biografia de Lucia Joyce, que tinha na fama de seu pai uma pesada carga a ser carregada e por ele acaba abandonando a dança e a própria sanidade. Comovida pela trágica história de Lucia, a biógrafa Carol Shloss escreve o livro *Lucia Joyce: to dance in the wake*, onde ultrapassa a fronteira da biografia, aproximando-se emocionalmente de Lucia, compadecendo-se de seu sofrimento e apropriando-se de passagens de vida até hoje não confirmadas de forma documental. Para Shloss, a vida de Lucia é uma sucessão de desastres capitaneados pelos pais e a sua “loucura” foi o preço a pagar pela criação de *Finnegans Wake*. Mary Talbot, ao ler o livro de Shloss,<sup>53</sup> encontra no nome e na obra de James Joyce a mesma barreira emocional que enfrentou na sua infância e juventude. Encantada pela triste história da filha incompreendida de Joyce, Mary resolve contar sua autobiografia – usando a linguagem em quadrinhos – traçando um paralelo entre sua vida e a da Lucia, adaptada do livro de Shloss. Desse

---

<sup>52</sup> VILAS BOAS, 2006, p. 2.

<sup>53</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 4.

encontro de duas vidas – e dois mundos distintos –, Mary parece buscar um momento catártico que justifique as relações conturbadas entre pais e filhas, ligados pelo complexo processo de criação literária e pela força do nome e da obra de Joyce.

Nessa narrativa metabiográfica em quadrinhos que é *Dotter of her father's eyes*, podemos concluir que as personagens buscam contar suas próprias histórias através da identidade do outro, mesclando as fronteiras entre biografia e autobiografia. Ou seja, contando a história de Lucia, Mary acha um ponto de equilíbrio para que sua própria vida – representada por suas motivações pessoais e relações – seja talvez compreendida pelo leitor. Nesse sentido, ao manter uma empatia óbvia com Lucia, é possível dizer que Mary sofre uma certa transformação pessoal, modificando seu mundo autobiográfico no momento em que envolve-se emotivamente com o universo biográfico de Lucia, que acredita estar, de certa forma, ligado e equiparado ao seu. Mesmo afirmando que as distâncias entre esses universos biográficos<sup>54</sup> existem, Mary ultrapassa as barreiras biográficas convencionais, construindo sua identidade a partir da relação imaginada com Lucia, dividida injustamente com Joyce e vivida sob a sombra paterna de Atherton.

Assim é a vida descrita – e ilustrada – tanto pelo outro quanto por nós mesmos: um ciclo marcado pelas relações pessoais, um “riverrun continuum” onde a compreensão dos fatos é uma constante (auto)reflexão de detalhes relevantes e, principalmente, interpretações.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chester G. **James Joyce**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

---

<sup>54</sup> TALBOT; TALBOT, 2012, p. 17.

- ATHERTON, James S. **Books at the Wake**: a study of literary Allusions in James Joyce's *Finnegans Wake*. New York: Viking Press, 1959.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- CAMPOS, Augusto & Haroldo. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CAMPOS, Augusto. **Poesia antipoesia antropofagia & Cia**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- DERRIDA, Jacques. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, Arthur. **Riverrun**: ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ELLMANN, Richard. **James Joyce**. New York, Oxford, Toronto: Oxford University Press, 1982.
- JOYCE, James. **A portrait of the artist as a Young man**. England: Cox & Wyman, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Dublinenses**. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Finnegans Wake**. Londres: Penguin, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. (Volume 1)
- \_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. (Volume 2)
- \_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicus Revém**. Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Volume 3)

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicus Revém.** Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (Volume 4)

\_\_\_\_\_. **Finnegans Wake / Finnicus Revém.** Tradução de Donald Schüler. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. (Volume 5)

\_\_\_\_\_. **Giacomo Joyce.** Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Pomas, um tostão cada.** Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Ulisses.** Tradução de Antônio Houaiss. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ulisses.** Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ulysses.** Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

O'BRIEN, Edna. **James Joyce.** Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

PLATH, Sylvia. **Ariel.** Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas, SP: Verus, 2007.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. Graphic Novel, narrativa gráfica, novela gráfica ou romance gráfico: terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro; FIGUEIRA, Diego (Orgs.). **Quadrinhos e literatura:** diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

SHLOSS, C.L. **Lucia Joyce:** to dance in the wake. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 2003.

SCHÜLER, Donald. Introdução. In: JOYCE, James. **Finnegans Wake / Finnicius Revém**. Livro I. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

TALBOT, Mary M.; TALBOT, Bryan. **Dotter of her father's eyes**. London: Jonathan Cape, 2012.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias & biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

\_\_\_\_\_. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: UNESP, 2008.

\_\_\_\_\_. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico**. 14 set. 2006. 207 p. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp031645.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Vida que é arte**. São Paulo: UNESP, 2008. Disponível em <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/16285786/vida-que-e-arte-o-biografo-pode-interpretar-a-vida-de-seu->>. Acesso em: 1 out. 2017.

\_\_\_\_\_. Metabiografia e arte: um problema de aproximação. **Revista Comunicarte**. Campinas, v.20, n. 26, p. 73-89, 2003.





# HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E OS ESTUDOS SOBRE A BRANQUIDADE: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL?

Gustavo Ribeiro\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As histórias em quadrinhos, conhecidas também por *comics*, gibis, HQs ou apenas quadrinhos, são um fenômeno cultural estadunidense da primeira metade do século XX.<sup>1</sup> Desenvolvidas ao longo dos anos 1930 nos Estados Unidos, as HQs são uma forma de entretenimento barato e de rápido consumo. Largamente consumidas nos Estados Unidos, elas não apenas se popularizaram, como se tornaram também um repositório de representações sobre a cultura popular estadunidense. Se constituindo, portanto, em uma profícua fonte histórica sobre essa sociedade.

---

\* Licenciado em História pela UFPEL (2014). Aluno do curso de pós-graduação em História (mestrado) pela UFPEL. Palavras chave: mídias, histórias em quadrinhos, representações, raça, branquidade. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4086155T5>. E-mail: [historiadorribeiro@gmail.com](mailto:historiadorribeiro@gmail.com).

<sup>1</sup> Durante este texto estarei me referindo ao formato estadunidense de histórias em quadrinhos, os *cómics*. Estes surgiram no mercado estadunidense na primeira metade do século XX. MORENO, José Joaquín Rodríguez. **Los cómics de la segunda guerra mundial**: producción y mensaje en la editorial Timely (1939 – 1945). Cádiz: UCA, 2010. p. 29.

Entretanto, não é apenas a fonte que permite aos historiadores produzirem a História. São necessários os questionamentos, as hipóteses, as problematizações. É preciso que o historiador pergunte às suas fontes. Sendo assim, pretendo desenvolver uma breve reflexão em torno de um tópico específico da história dos Estados Unidos: a raça. Ao final deste artigo, espero conseguir evidenciar o horizonte de possibilidades para a pesquisa sobre aspectos da cultura estadunidense por meio das HQs.

## RAÇA E MODERNIDADE

Embora tenha sido desmistificada oficialmente pela UNESCO em 1950,<sup>2</sup> a raça ainda é um fenômeno presente nas sociedades contemporâneas. Difícil mapear o seu surgimento e primeiros usos, pois a raça é um fenômeno pré-moderno. Ela antecede o desenvolvimento do capitalismo, do Iluminismo, das revoluções, da chegada dos europeus às Américas. Nesse período pré-moderno, a palavra raça era empregada para designar tipos ou espécies de plantas, animais, grandes grupos de seres humanos, um conjunto de pessoas que partilhassem um ancestral em comum. Tribos e povos compartilhando uma mesma linhagem ancestral.

De fato, a antiguidade e boa parte do período medieval não haviam cunhado nenhuma forma de diferenciação pautada em termos raciais. A raça não era uma “realidade” nessas sociedades. A natureza daquilo que viria a ser denominado por raça começaria a ser moldada a partir do século XVI. Goldberg nota que no século XV a raça é introduzida de forma mais explícita no pensamento europeu.<sup>3</sup> Entretanto, foi do século XVI em diante, com o surgimento, desenvolvimento e estabelecimento das instituições modernas, que ocorreu uma

---

<sup>2</sup> SUSSMAN, Robert Wald. **The Myth of Race**. Massachusetts: Harvard University Press, 2016. p. 1.

<sup>3</sup> GOLDBERG, Theo. **Racist Culture**. Massachusetts: Blackwell, 2002. p. 21.



ruptura com essas concepções de raça. A raça não apenas emerge, mas passa a permear explicitamente as discussões sobre filosofia, arte, política e economia. Diversas teorias são cunhadas na tentativa incessante de apreensão da variedade física daqueles povos com que os europeus haviam estabelecido contato. Os povos saqueados, violentados, escravizados e muitas vezes exterminados, foram marcados sob o signo do “Outro”. Porém, não era apenas o outro com uma cultura distinta. Era o outro racializado.

Das teorias cunhadas ao longo da modernidade, duas se destacaram. Pelo menos inicialmente. Respectivamente, as teorias pré-adâmica e degenerativa. Essas duas teorias não serviriam somente para explicar a variação física entre os povos, elas também embasariam o saber científico moderno a respeito da raça. A teoria degenerativa recebera uma aceitação maior inicialmente, pois ao contrário da poligênica, ela não contrariava a narrativa do Gênesis. Nessa teoria, todos os seres humanos descenderiam de Adão e Eva, criados à imagem de Deus. Porém, alguns grupos de humanos teriam passado por um processo degenerativo causado por fatores ambientais como alimentação, clima e o afastamento da “civilização” cristã. Então, essa confluência de fatores teria causado transformações na constituição física desses grupamentos. Cor do cabelo e da pele, por exemplo. Para além das transformações físicas, essa degeneração os teria tornado inferiores aos brancos. Já a teoria poligênica defendia a existência de seres humanos anteriores à criação de Adão e Eva, contradizendo a narrativa bíblica. Adão e Eva teriam sido criados por Deus à sua imagem, dando início a história dos judeus. Contudo, teriam havido milhares de pessoas vivendo anteriormente em um estado de miséria absoluta.<sup>4</sup>

Há um ponto muito importante nesse contexto. Haverá uma ruptura no pensamento racial com desenvolvimento do racismo científico proporcionado por um ambiente mais independente em relação à produção dos saberes. Assim, antes

---

<sup>4</sup> SUSSMAN, 2016, p. 14.

o “Outro” racializado poderia deixar de ser um “selvagem”. Ele poderia ser civilizado por meio da aceitação da fé e educação de seus colonizadores. Agora, com o surgimento do racismo científico, a raça passaria a ter embasamento epistemológico. Revestida por um caráter de cientificidade, ela não seria apenas um signo visível a olho nu. A raça estaria marcada na carne e nas mentes dos sujeitos. As evidências dos signos diferenciadores estariam por todo o corpo desses sujeitos. Localizados tanto na parte externa, quanto internamente.

A emergência dos estados-nação, de uma economia de mercado e do expansionismo europeu manteve relações íntimas com esses saberes. Na verdade, Foucault nota que nesse ínterim houve o desenvolvimento e a aplicação de um novo mecanismo de poder. Mecanismo esse que ao se estabelecer passou a permear o funcionamento do Estado e da vida nas sociedades modernas. Trata-se de uma nova forma de poder, uma maneira de transformar o político em biológico, ou, de transformar o biológico em uma esfera do político.<sup>5</sup>

No século XVIII e, principalmente, ao longo do século XIX em diante, o biopoder passa a reger mecanismos de controle sobre a vida, não se restringindo apenas ao fazer viver ou deixar matar. Ele passa a vigiar, organizar, agrupar e analisar os sujeitos desse novo grupamento humano, um fenômeno de massa. Tipicamente moderna em sua configuração, as cidades acomodam conjuntos de grupamentos humanos distribuídos entre espaços delimitados. Benedict Anderson chama a atenção para os romances, uma literatura moderna em que as relações nessa nova forma de viver em sociedade são registradas. Assim, segundo ele, esses espaços evocam o horizonte de uma paisagem sociológica fixa em que aparecem hospitais, prisões, lojas, bem como festividades, jantares, com uma multiplicidade de convidados que, muitas vezes, se quer conheciam uns aos

---

<sup>5</sup> FOUCAULT, M. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 291.

outros.<sup>6</sup> A cidade moderna não fica restrita às metrópoles, afinal também é um fenômeno coletivo nas colônias.

O Estado moderno se fazia presente nessas cidades, por meio de suas instituições. A escola, as prisões, os hospitais, etc. Foucault, ao longo de suas obras se debruçou sobre essas instituições explicando as formas como elas operavam enquanto mecanismos de controle e disciplinadores. Formas de controle que buscavam regular a vida dos indivíduos. Sem dúvidas, a sexualidade foi o ponto que mais recebeu atenção de Foucault. No primeiro volume de “História da Sexualidade”,<sup>7</sup> ele demonstra como a sexualidade foi disciplinada e regulada pelos saberes modernos. Ao analisar a constituição das escolas, o autor salienta que esses saberes pautados por uma cientificidade discursiva produzida no Ocidente, tinham efeitos materiais e práticos. A disposição dos banheiros, dormitórios, salas de aula. Como se dava a relação entre professores e alunos, entre alunos e alunas. O que se poderia falar e como falar em relação à sexualidade, etc. Entretanto, esse novo mecanismo de poder abrange outras áreas sociais. O levantamento sistemático de informações sobre os mais diversos aspectos como taxas de natalidade, morbidade, doenças mais comuns, força de trabalho, etc.

Porém, numa sociedade em que o poder se pauta pelo “fazer viver”, de que forma seria possível exercer o poder de matar? Quais poderiam ser as estratégias para induzir uma comunidade imagina a identificar um grupo interno, externo, ou até mesmo, uma outra comunidade imaginada como um inimigo passível de ser privado da vida? Como persuadir esses sujeitos a não só matar, mas nesse processo arriscar suas próprias vidas? Foucault explica ser nesse ponto que o racismo intervém.

---

<sup>6</sup> BENEDICT, Anderson. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 61-62.

<sup>7</sup> FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2015. p. 60.

Foi nesse momento que o racismo se inseriu como mecanismo fundamental do poder, tal como se exerce nos Estados modernos, e que faz com que quase não haja funcionamento moderno do Estado que, em certo momento, em certo limite e em certas condições, não passe pelo racismo.<sup>8</sup>

Para Foucault, o racismo é uma forma de estipular uma divisão entre “o que deve viver e o que deve morrer”.<sup>9</sup> Tendo em mente que a raça, bem como o racismo, são um processo e não um fim, propriamente. Penso que além das instituições modernas, há uma outra instituição emergida dos Estados modernos e potencializada nas democracias capitalistas ao longo do século XX, as mídias. Ao falar em mídias tento remeter a uma multiplicidade de “meios”, que possuem pontos em comum, mas características e usos específicos. Tratar as mídias de uma forma ampla implica em abordar a indústria cultural. Essa “indústria” surgiu em meados do século XIX, nos estados modernos em que já estava assentada uma sociedade industrializada com hábitos de consumo.<sup>10</sup> Assim, o teatro de revista, a opereta, o cartaz eram os primeiros “produtos” de uma indústria que tinha por objetivo lucrar com o entretenimento alheio. Um dos desdobramentos das novas tecnologias e hábitos de consumo fomentados por elas foi a massificação da imagem.

A massificação das imagens produziu uma cultura visual riquíssima. Essa cultura, por sua vez, era permeada por signos e símbolos que significavam e demarcavam a diferença racializada.<sup>11</sup> Pacotes de chocolate, de chá, museus, livros didáticos, mapas, anúncios e o consumo dessas mercadorias, levou a emergência de uma poderosa cultura visual. As referências a que essas imagens remetiam compunham um

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, 2000, p. 304.

<sup>9</sup> FOUCAULT, 2000, p. 304.

<sup>10</sup> COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 2.

<sup>11</sup> GILROY, Paul. **Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007. p. 168.

amplo conjunto de saberes do contexto em que eram produzidos e comercializados. Entre esses saberes, certamente estava a raça. Estou propondo que o processo de racialização não é algo unitário, monolítico. A raça, embora nos pareça algo tão estanque, possui uma grande variabilidade. Isso porque ela muda conforme o contexto, se metamorfoseando de acordo com a especificidade das condições sociais.<sup>12</sup> A discussão precedente sobre a raça na era pré-moderna e posteriormente, com o advento da modernidade, é um exemplo desse caráter mutável. Entretanto, isso denota apenas uma ruptura na macro esfera do fenômeno.

A minha reflexão propõe pensar a construção da raça em espaços mais específicos. Propõe a investigação de signos e símbolos raciais nas microesferas das sociedades contemporâneas. Discorrendo sobre as identidades nacionais, Michael Billing parece partilhar perspectiva semelhante. Ele acredita na constância de mecanismos que naturalizam um mundo dividido em nações, cada uma com suas respectivas identidades. Esses mecanismos nem sempre se encontram nos macros espaços ou eventos. Outrossim, fazem parte da vida diária nessas sociedades, são detalhes em uma revista, um jornal, a fala do presidente na televisão, a bandeira erguida do lado de fora da escola, etc. Essa convergência de microelementos é, na verdade, o que constitui o repositório cultural que sustenta por meio de uma influência constante o que é denominado por Billing como “permanências inventadas”.<sup>13</sup> Assim, as identidades nacionais são produzidas e fixadas por uma série de elementos culturais. Acredito que as identidades raciais são produzidas em processo semelhante.

Segundo Gilroy, o *sensorium* humano não seria capaz de ter uma percepção da raça naturalmente, sem a intervenção de mecanismos sociais. Nosso esquema perceptual não discriminaria os signos raciais sem antes ter sido treinado para

---

<sup>12</sup> GOLDBERG, Theo. **Racist Culture**. Massachusetts: Blackwell, 2002. p. 91.

<sup>13</sup> BILLING, Michael. **Banal Nationalism**. London: Sage, 1995. p. 29.

isso. A cultura visual teve um papel fundamental no processo de regulação do esquema perceptual humano para identificação das variações físicas em termo raciais. Assim, com desenvolvimento tecnológico nos anos vindouros, os “meios de entretenimento” iriam se multiplicar e disseminar pelas sociedades, imagens, sons e narrativas. Penetrando cada vez mais nas esferas da vida. Logo, pensando nessas tecnologias de comunicação e entretenimento, Gilroy nos convida a indagar sobre

[...] como a raça circula no seu interior e qual o seu impacto sobre as relações de solidariedade associadas com a nacionalidade e a etnicidade? Que formas de pertencimento têm sido alimentadas pelas culturas visuais produzidas e reproduzidas por estes sistemas? Acima de tudo, o que as suas operações comunicam sobre a persistência da ‘raça’ enquanto meio para classificar e dividir os seres humanos?<sup>14</sup>

Com isso em mente, passarei a direcionar esta reflexão para o contexto em que minha proposta foi originalmente formulada, a sociedade estadunidense dos anos 1940.

## **QUADRINHOS, ENTRETENIMENTO E CRISE**

No início dos anos 1940 as histórias em quadrinhos, popularmente conhecidas por *comics* nos Estados Unidos, já eram um entretenimento amplamente difundido e consumido. O mercado de quadrinhos estava indo muito bem e viria a crescer ainda mais durante os anos da Segunda Guerra (1939-1945). Essa indústria havia se consolidado durante a Depressão, juntamente com outros meios como o cinema e o rádio. Ironicamente, foi durante a pior crise econômica da história dos Estados Unidos que a indústria do entretenimento emergiu e se tornou um negócio muito lucrativo. Conforme Hobsbawm observa:

---

<sup>14</sup> GILROY, 2007, p. 186.

Na verdade, em um campo – a diversão e o que mais tarde veio a chamar-se de ‘meios de comunicação’ – os anos entre guerras viriam uma reviravolta [...] com o triunfo do rádio de massa e da indústria de cinema de Hollywood, para não falar da moderna imprensa ilustrada de rotogravura. Talvez não seja tão surpreendente o fato de que as gigantescas casas de exibição cinematográfica se tivessem erguido como palácios nas cinzentas cidades do desemprego em massa, pois os ingressos de cinema eram extremamente baratos, tanto os muito jovens como os velhos, mais atingidos pelo desemprego de então e depois, tinham tempo de sobra [...]<sup>15</sup>

Entretenimento barato e um imenso número de desempregados, jovens e adultos, ou seja, pessoas com tempo livre, passando por uma situação muito difícil. Foram alguns dos elementos que alavancaram essa indústria. Mas não se encerra nisso. Moreno nos informa que o governo estadunidense percebeu outras possibilidades proporcionadas pelos meios de entretenimento. Não apenas uma ferramenta de propaganda política, mas uma maneira de enfrentar a crise, atenuando os seus efeitos sobre a população.<sup>16</sup> Para isso, o governo distribuía roupas, alimentos e entradas para o cinema entre a população necessitada.

A indústria dos impressos com as *comic strips*, *pulp magazines* e *comics* iria se converter em uma forma dominante de entretenimento e prazer nesse período, permanecendo até o advento da televisão no pós-guerra. Esses meios forneciam histórias de aventura, ficção científica, terror, guerra e *western*. Também tinham um preço baixo, em torno de dez centavos um *comic* e vinte centavos uma *pulp magazine*, ambos repletos de histórias e aventuras. Porém, o gênero que ficou mais conhecido

---

<sup>15</sup> HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 106.

<sup>16</sup> MORENO, 2010, p. 27; MORENO, José Joaquín Rodríguez. **El Capitán América y la II Guerra Mundial**. 2011. Disponível em: <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero11/ideafix.htm#camerica>>. Acesso em: 08 out. 2013. p. 2.

se tornando rapidamente o mais popular nas histórias em quadrinhos não havia sido lançado até então.

Seria somente em 1938 com o lançamento de *Action Comics #1* que as histórias de super-heróis apareceriam no mercado estadunidense. Na capa desta edição havia um homem trajando um uniforme azul e uma capa vermelha erguendo um veículo com as próprias mãos. Era um conceito totalmente novo entre as histórias em quadrinhos. Um personagem com habilidades especiais, força sobre-humana, visão de raio-x, etc. Em seus primeiros meses *Action Comics* vendia cerca de meio milhão de exemplares por número e até 1939, quando *Superman* recebeu uma revista solo, já estava vendendo cerca de um milhão e duzentas e cinquenta mil cópias cada número.<sup>17</sup>

Esta era apenas uma das dezenas de editoras que existiam nos Estados Unidos. Diante de tamanho sucesso, as demais não tardariam em “adotar” o novo gênero de histórias para *comics*. Em 1939, a *Timely Comics*, fundada por Martin Goodman, começava a investir nos super-heróis. *Human Torch* e *Namor* passaram a aparecer nas publicações da editora. Essa mesma editora lançaria, quase dois anos depois, aquele que viria a ser um dos personagens mais famosos das HQs, *Captain America*. O impacto da indústria do entretenimento sobre essa sociedade já era tamanho nesse período, levando Kellner a constatar que, antes mesmo do advento da televisão, o

cinema, rádio, revistas, histórias em quadrinhos, propaganda e imprensa - tenham começado a colonizar o lazer e a ocupar o centro do sistema de cultura e comunicação nos Estados Unidos e em outras democracias [...].<sup>18</sup>

Portanto, no período específico em que minha reflexão enfoca, os produtos da indústria cultural, entre eles as histórias

---

<sup>17</sup> MORENO, 2011, p. 4; WRIGHT, Bradford W. **The Comic Book Nation: the transformtion of youth culture in America**. Baltimore: Johns Hopkins, 2001. p. 13.

<sup>18</sup> KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001. p.9.



em quadrinhos, já haviam ocupado o centro do sistema de lazer e entretenimento nos Estados Unidos. Já eram uma fonte dominante de lazer, diversão, entretenimento, e também, de discursos, signos e símbolos culturais. As mídias já estavam exercendo influência sobre a produção de gostos, pensamentos, atitudes e valores dos estadunidenses. Elas já estavam fornecendo “o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’, e ‘eles’.”<sup>19</sup> Elas já estavam influenciando na construção “dos valores mais profundos”, e definindo “o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral”.<sup>20</sup>

Desde a sua origem, os super-heróis foram um forte modelo social. Impregnados de valores brancos e masculinistas, os super-heróis se configuravam como ícones dessa indústria cultural com as narrativas que forneceriam os modelos para a construção “de um novo e mais inclusivo conceito sobre identidade estadunidense”.<sup>21</sup> Portanto, devido à centralidade e popularidade das histórias desse gênero, essas histórias estão repletas de vestígios do arcabouço cultural estadunidense. São histórias que apresentavam um novo conceito de identidade estadunidense, que enalteciam o homem comum.

Por volta do início dos anos 1940 até o final da Segunda Guerra Mundial, foi o momento em que as histórias em quadrinhos começaram a ficar repletas de narrativas envolvendo o conflito bélico. Os tradicionais inimigos dos super-heróis começaram a serem substituídos por espiões, cientistas, sabotadores, soldados nazistas. Nem mesmo o mais alto escalão nazista fora ignorado pelos produtores de quadrinhos. Hitler apareceria em capas e histórias dos *comic books*. Em *Captain America #1*, publicada em março de 1941, um super-herói trajando as cores da bandeira estadunidense despendia um cruzado de direita bem no rosto de Hitler. Os super-heróis das

---

<sup>19</sup> KELLNER, 2001, p. 9.

<sup>20</sup> KELLNER, 2001, p. 9.

<sup>21</sup> WRIGHT, 2001, p. 11.

editoras concorrentes também estavam investindo na “luta” contra os nazistas. *Batman*, *Superman*, e outros mais novos como *The Shield* da editora Archer. No final de 1941, com o ataque surpresa a *Pearl Harbor*, a opinião pública não teve mais como contrariar a participação dos EUA no conflito europeu. Nos anos seguintes, além dos típicos soldados nazistas, as páginas das HQs estavam repletas de soldados e líderes japoneses. Marcados por um tom de pele fortemente amarelado, com dedos, dentes e traços faciais que os faziam parecer grotescos e ainda mais ameaçadores que os nazistas.

Entretanto, não foi somente de conflitos que essas histórias estiveram permeadas. As histórias em quadrinhos da Segunda Guerra Mundial, também representavam uma América idílica. Uma terra pacífica e próspera, sem conflitos. De acordo com Wright, manuais do governo incentivavam os donos e produtores da indústria do entretenimento a representarem uma América multicultural, livre de conflitos étnicos, raciais e de classe. Uma nação mais unida e integrada do que na verdade era.<sup>22</sup> Porém, essas histórias podem revelar indícios que muitas vezes tenham escapado aos seus produtores. Fenômenos tão enraizados e naturalizados nessa sociedade que escaparam até mesmo a forte propaganda encorajada pelo governo estadunidense. Ainda que tivessem o objetivo de representar uma sociedade próspera e livre de conflitos, as representações raciais revelam um pouco dos conflitos e contradições do momento.

## **RAÇA, BRANQUIDADE E PODER**

De forma geral, a Segunda Guerra foi um imenso conflito bélico, algo sem precedentes na história da humanidade. Entretanto, não devemos analisá-lo unicamente por esse prisma. Autores como Hobsbawm acreditam que esse conflito foi para

---

<sup>22</sup> WRIGHT, 2001, p. 35.

além do ocorrido nos *fronts* de batalha, ou nos gabinetes do alto escalão político e militar. “Foi uma guerra civil, porque as linhas que separavam as forças pró e antifascistas cortavam cada sociedade”, e completa, “jamais houve um período em que o patriotismo, no sentido de lealdade automática ao governo nacional de um cidadão contasse menos”.<sup>23</sup>

Para os Estados Unidos, a Segunda Guerra Mundial foi um conflito com fortes implicações no *home front*. Desde a forte propaganda nos meios de entretenimento incentivando a intervenção do país no conflito, o trauma deixado pelo ataque a *Pearl Harbor*, as mudanças sociais em decorrência da partida dos soldados para o *front*. A convocação dos cidadãos a participar no esforço de guerra. Os quadrinhos foram grandes disseminadores dessa propaganda. Até mesmo as crianças eram convocadas a ajudar coletando material para reciclagem, vigiando possíveis espiões, comprando bônus de guerra, etc. De fato, as histórias em quadrinhos tiveram uma influência cultural muito importante nesse momento.<sup>24</sup>

Todavia, há autores que observaram outro aspecto dessa guerra. Foi uma guerra entre raças, tanto quanto entre nações.<sup>25</sup> Wright chega a postular que os *comics*, talvez mais do que os outros meios, forneceram as representações mais próximas daquilo que muitos estadunidenses partilhavam sobre os japoneses. Criaturas grotescas, sub-humanas, com uma sede insaciável por sangue e poder.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> HOBBSAWM, 1995, p. 146.

<sup>24</sup> WRIGHT, 2001, p. 43.

<sup>25</sup> WRIGHT, 2001, p. 45.

<sup>26</sup> WRIGHT, 2001, p. 45.



Figuras 1 e 2: Capas das edições nº 13 de *Captain America Comics* e *The Human Torch*, publicadas respectivamente em abril de 1942 e outono de 1943.

© Timely Comics, inc. Todos os direitos reservados.

Nas imagens acima é possível observar dois exemplos dessas representações sobre os japoneses. São capas de dois *comics* publicados pela editora *Timely*. Um ano após socar Hitler com seu cruzado de direita, o Capitão América seria representado utilizando seu cruzado de direita novamente. Desta vez o inimigo era outro. Um oficial japonês. É possível reparar em alguns detalhes. As mãos, dentes, lábios e olhos, parecem representar algo que não é totalmente humano. Por meio de traços bestiais, essas imagens remetem aos saberes que o Ocidente construiu acerca do Oriente durante séculos. Selvagens movidos por suas paixões, dotados de um gosto voltado para o assassinato e libertinagem.<sup>27</sup> Na capa da edição #13 de *Human Torch*, publicada no outono de 1943, o Tocha

---

<sup>27</sup> MORENO, 2010, p. 142.

Humana invade uma espécie de base nipônica para salvar uma mulher branca. A cena como um todo atribui um caráter muito cruel aos nipônicos. Pendurada por uma corda, a mulher branca será largada em um poço cheio de serpentes. Um soldado portando uma *katana* está cortando a corda que suspende a mulher. Do outro lado, há um grupo de homens japoneses vestidos com roupas militares e ternos, provavelmente simbolizando os líderes políticos e militares do Japão. Eles estavam ali para apreciar o suplício da mulher branca. Essa, ao que parece, será salva pelo herói. Um clichê, típico do entretenimento desse período, mas que a partir da ótica da raça, nos revela uma série de aspectos e relações socioculturais.

Foucault, discorrendo sobre o bipoder, define o racismo como “um meio de introduzir [...] um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer”.<sup>28</sup> Nas imagens 1 e 2 é possível notar que os significados produzidos pelas imagens são os mesmos. Os japoneses devem ser combatidos! Por quê? Porque eles são perigosos, ameaçam a nós e nossas mulheres. São selvagens, não tão humanos quanto nós. São diferentes, sub-humanos. Apreciadores da tortura, da violência gratuita. São uma outra raça. É necessário um conjunto de fatores para chegar ao corte que definirá quem tem que morrer e quem viverá.

Porém, as divisões promovidas pelas linhas raciais traçavam suas linhas tanto no *front*, quanto no *home front*. Quando Kellner explica quais os valores que a mídia ajuda a moldar, nota que ela define tanto quem é o Outro, quanto aquele que constitui o “nós”.<sup>29</sup> Nos *comics* dos anos 1940, como foi citado anteriormente, era representada uma sociedade aparentemente sem conflitos sociais. Entretanto, um olhar mais atento demonstrará que essas representações não “escaparam” aos conflitos sociais e relações de poder dessa sociedade. Nas imagens abaixo, temos duas representações de personagens negros em revistas publicadas por editoras distintas. A imagem

---

<sup>28</sup> FOUCAULT, 2000, p. 304.

<sup>29</sup> KELLNER, 2001, p. 9.

nº3 é da revista *Whiz Comics #45*, publicada em agosto de 1943, pela até então editora *Fawcett*.<sup>30</sup> Já a imagem nº4 pertence à revista *Young Allies #6*, publicada em julho de 1941 pela *Timely*.



Imagens 3 e 4: exemplos de representações de personagens negros nos *comics* desse período. Respectivamente, *Whiz Comics # 45*, 1943, © Fawcett Publications, inc., e *Young Allies #6*, 1941, © Timely Comics inc. Todos os direitos reservados.

Nessas representações, é possível observar exemplos do estereótipo de negro mais comum nesse período. Hall, discorrendo sobre o processo de estereotipagem, afirma que o uso desse mecanismo para representar os negros era tão comum que “os cartunistas, ilustradores e caricaturistas conseguiam reunir toda uma gama de tipos de negros com apenas alguns traços simples e essencializados”.<sup>31</sup> Ele ainda complementa “Os negros foram reduzidos aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rosto e nariz largos, e assim por diante”.<sup>32</sup> Especificamente sobre os Estados Unidos, Lethall nos

---

<sup>30</sup> O personagem seria adquirido posteriormente pela *DC comics*.

<sup>31</sup> HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016. p. 173.

<sup>32</sup> HALL, 2016, p. 174.

afirma que anteriormente a Segunda Guerra Mundial questões sobre raça eram infrequentes entre os quadrinhos mais populares. Entretanto, quando apareciam, as representações de negros e asiáticos eram construídas mais próximas algo animal, do que humano.<sup>33</sup>

Lethall também observa que esses sujeitos eram associados à falta de inteligência e, ao mesmo tempo, tinham uma docilidade para com os brancos. Algo próximo à ideia servil. Os negros seguiram sendo representados enquanto seres pouco inteligentes e extremamente dóceis com os brancos. É possível notar pelas duas imagens que os negros eram representados em posições de subalternidade em relação aos brancos. Nunca há desentendimentos, conflitos ou contestações. E nesse ponto se encontra uma importante contradição, pois, por mais que esses artistas tenham tentado atender aos pedidos do governo para representarem uma América sem conflitos raciais, as ideias dominantes entre os brancos ficaram arreigadas nessas imagens. Talvez, isso fosse algo tão naturalizado, que essa imagem distorcida aos olhos estranhos fosse o ideal de sociedade na concepção dominante. Uma sociedade em que os negros estão contentes com sua posição subalterna. Não há resistências ao poder branco. Trata-se de uma forma de dominação travestida de camaradagem. E esse modelo de relação permeou as histórias em quadrinhos durante a Segunda Guerra.

Até o momento, discorri sobre como os *comics* representavam a sociedade estadunidense. Foi possível concluir que essa sociedade era construída sob um determinado ponto de vista, da branquidade. Seu intuito era camuflar os conflitos sociais presentes nessa sociedade. Especificamente os conflitos raciais. São constatações muito importantes. Contudo, são constatações que outros autores já haviam apresentado.<sup>34</sup> O ponto nevrálgico desta reflexão está na possibilidade de

---

<sup>33</sup> LETHALL, Bruce. Outside the Panel – Race in America’s Popular Imagination: comic strips before and after World War II. **Journal of American Studies**, v.32, p.39-61, 1998. p. 43-45.

<sup>34</sup> Por exemplo WRIGHT, 2001 e LETHALL, 1998.

utilizarmos as histórias em quadrinhos publicadas nesse período enquanto fonte história para análise sobre a branquidade. Os estudos sobre a branquidade vêm sendo desenvolvidos nas últimas décadas, sobretudo nos Estados Unidos e Inglaterra. Trata-se de lançar um olhar investigativo sobre um aspecto que até então estaria sendo ignorado pelos estudos de raça. Nas palavras de Morison,

Os estudos que se ocupam do pensamento, imaginação e comportamento dos escravos são importantes. Entretanto, é igualmente importante o esforço intelectual sério que examine o que a ideologia racial produz no pensamento, imaginação, e comportamento dos mestres.<sup>35</sup>

O poder simbólico da branquidade está em moldar tudo e todos a partir do seu ponto de vista, das suas concepções de mundo e sociedade.<sup>36</sup> Consequentemente, exercendo uma imposição de sua versão sobre as coisas, significando as narrativas culturais à sua maneira, afinal os meios de produção e comunicação estavam em suas mãos. Assim, as versões dos vencedores vêm sendo impostas ao longo da modernidade pelos mais diversos meios. História, geografia, antropologia, medicina, economia, etc., campos dos saberes epistemologicamente alicerçados na modernidade, muitas vezes também serviram a esses propósitos.<sup>37</sup> Muitos estudos têm sido desenvolvidos envolvendo análises profícuas sobre essas narrativas e como elas moldaram a compreensão predominante de “mundo”. Entretanto, precisamos atentar para o que está escapando, aquilo que não está sendo dito ou dissecado pela análise. Proponho que essas narrativas culturais, contidas na enorme quantidade de quadrinhos publicados nos Estados Unidos, contêm vestígios de substancial importância para historiadores.

---

<sup>35</sup> MORISON, 1993, p. 11-12. Tradução própria.

<sup>36</sup> NAKAYAMA; Thomas K.; KRIZEK, Robert L. Whiteness: a strategic rhetoric. **Quarterly Journal of Speech**, v. 81, p. 291-309, 1995. p. 299.

<sup>37</sup> WILLINSKY, John. **Learning to Dived the World**. Minneapolis: University of Minnesota, 1998. p. 16.



A produção do conhecimento acerca do passado é um conhecimento a partir de vestígios.<sup>38</sup> Essa compreensão sobre “documento” histórico possibilitou aos historiadores um alargamento dos “vestígios” que poderiam ser agrupados sob o conceito de “fonte”. Fontes que, por sua vez, contêm em si “a marca perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar”.<sup>39</sup> Ora, uma das principais preposições dos pesquisadores da branquidade é que ela foi construída como a norma universalizante, o centro a partir do qual tudo e todos são significados. Ironicamente, esse espaço se mantém invisível e essa aparente invisibilidade talvez seja um dos aspectos mais significativos para a manutenção de seu poder.

Nesse sentido, precisamos desterritorializar, expor, dissecar e examinar as formas como a identidade branca foi construída e significada. Tratá-la como algo tão artificial e historicamente específico, quanto às identidades atribuídas aos japoneses e negros. Então, um fenômeno “em si mesmo impossível de captar”,<sup>40</sup> poderá ser apreendido pelos historiadores por meio dos vestígios daquilo que foi o universo cultural da sociedade estadunidense dos anos 1940. Afinal, talvez os historiadores também tenham algo com o que contribuir aos *White Studies*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De certa forma, os estudos sobre a raça podem oferecer uma possibilidade profícua de análise histórica da sociedade estadunidense. Partindo do pressuposto de que a raça não é um aspecto espontâneo de qualquer cultura, mas que é preciso um esforço muito amplo e constante para naturaliza-la, enquanto

---

<sup>38</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 73.

<sup>39</sup> BLOCH, 2001, p. 73.

<sup>40</sup> BLOCH, 2001, p. 73.

conceito analítico oferece um horizonte muito rico de possibilidades para a pesquisa. A raça em si não é um fenômeno unitário ou monolítico e, devido a sua multiplicidade de formas, adquiriu diferentes características e finalidades no decorrer de sua história. Acredito que uma pesquisa com esse enfoque aplicado ao contexto em questão poderia fornecer informações importantes sobre a cultura estadunidense e talvez revelar aspectos ainda pouco explorados pela academia.

Além disso, a fonte que apresentei ao longo dessa reflexão possui por si características únicas. Por se tratar de narrativas amplamente consumidas pela população desse país, elas se configuram como uma espécie de repositório cultural. Consequentemente, podem fornecer informações relativas ao universo simbólico e discursivo dessa sociedade. Podendo conter vestígios significativos sobre como a raça era concebida por essa sociedade, como ela era articulada para construir identidades e moldar as relações sociais. Há outras possibilidades que eu não explorei nesse artigo, mas que poderiam ser muito relevantes. Por exemplo, de que forma a raça se relacionou com outros aspectos culturais, como a identidade nacional, o patriotismo, etc.

Por fim, sugeri que os estudos sobre a branquidade podem constituir uma possibilidade muito profícua no desenvolvimento de qualquer arcabouço teórico-metodológico para pesquisas que almejem examinar a raça. Acredito que os anos 1940 referem-se a um contexto muito frutífero para isso tipo de análise. As relações estabelecidas entre os produtores do entretenimento e o governo estadunidense durante a Segunda Guerra demonstram que não foram apenas os alemães a “manipular” a raça estrategicamente para fins sinistros.

## REFERÊNCIAS

BENEDICT, Anderson. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- BILLING, Michael. **Banal Nationalism**. London: Sage, 1995.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CAPTAIN AMERICA COMICS, New York: Timely Comics, n. 13, abr. 1942.
- COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- GILROY, Paul. **Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007.
- GOLDBERG, Theo. **Racist Culture**. Massachusetts: Blackwell, 2002.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUMAN TORCH. New York: Timely Comics, n. 13, 1943.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. São Paulo: EDUSC, 2001.
- LENTHALL, Bruce. Outside the Panel – Race in America’s Popular Imagination: comic strips before and after World War II. **Journal of American Studies**, v.32, p.39-61, 1998.
- MORENO, José Joaquín Rodríguez. **El Capitán América y la II Guerra Mundial**. Disponível em: <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero11/ideafix.htm#camerica>>. Acesso em: 08 out. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Los cómics de la segunda guerra mundial: producción y mensaje en la editorial Timely (1939 – 1945)**. Cádiz: UCA, 2010.

MORRISON, Toni. **Playing in the Dark**: whiteness and the Literary Imagination. New York: Vintage Books, 1993.

NAKAYAMA, Thomas K.; KRIZEK, Robert L. Whiteness: a strategic rhetoric. **Quarterly Journal of Speech**, v. 81, p. 291-309, 1995.

Disponível:

<[https://www.researchgate.net/publication/248926965\\_Whiteness\\_A\\_Strategic\\_Rhetoric](https://www.researchgate.net/publication/248926965_Whiteness_A_Strategic_Rhetoric)>. Acesso em: 1 out. 2017.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SUSSMAN, Robert Wald. **The Myth of Race**. Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

WHIZ COMICS, Louisville: Fawcett Publications, inc, n. 45, ago. 1943.

WILLINSKY, John. **Learning to Dived the World**. Minneapolis: University of Minnesota, 1998.

WRIGHT, Bradford W. **The Comic Book Nation**: the transformation of youth culture in America. Baltimore: Johns Hopkins, 2001.

YOUNG ALLIES. New York: Timely Comics, n. 6, jul. 1941.



# O CONTEXTO DE MORTE EM MEIO A CULTURA POP

Cleiton Luiz Kerber\*

Marcelo Ávila Franco\*\*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho objetiva traçar reflexões sobre o contexto do morrer em uma relação das histórias em quadrinhos. Trata-se de verificar como que, por meio da história em quadrinhos “Morte: o grande momento da vida”, de Neil Gaiman, Chris Bachalo e Mark Buckingham, pode haver maior compreensão acerca da aceitação da morte.

Neste sentido, visamos abordar a morte como uma etapa a mais do natural ciclo da vida, além de relacionarmos os aspectos relevantes ao nosso cotidiano. Na HQ “Morte: o grande momento da vida”, a morte aparece na forma de uma linda garota vestida de preto, com um bom humor fora do comum, otimista e uma alta capacidade de resiliência.

A forma como a sociedade compreende a morte influencia na maneira de lidar com ela. A morte não separa a vida profissional do pessoal, ela não escolhe momento certo para invadir nossas vidas. “Morte: o grande momento da vida” se mostra como um tabu dentro das HQs a ser desmistificado. Assim como na vida real, a morte, apesar de se mostrar como

---

\* Graduado em Teologia pelo centro Universitário La Salle (Unilassalle). Membro do Grupo de Trabalho em Arte Sequencial do Unilassalle-Canoas.

\*\* Graduado em Psicologia (ULBRA), Especialista Docência do Ensino Superior (IERGS), Especialista em Residência Multiprofissional em Saúde Hospitalar: Psicologia (ULBRA/HUUMD).

uma etapa natural do ciclo vital, ainda há um tabu. Devido à imensa resistência que a sociedade demonstra com a discussão sobre a morte, esse trabalho enfatiza a importância de se desvendar esse tabu.

## UM OLHAR EXISTENCIAL SOBRE A MORTE

“Morte: O grande momento da vida” é uma minissérie em quadrinhos escrita por Neil Gaiman e desenhada por Chris Bachalo e Mark Buckingham. Foi lançada pela DC Comics em 1997. Essa história em quadrinhos conta a trajetória de vida da cantora Foxglove, que possui um relacionamento homoafetivo com Hazel. Num passado não muito distante, Hazel perdeu seu filho Alvie e, para recuperá-lo, fez um contrato com a morte para poder ficar com ele por mais algum tempo. A Morte, representada na história como uma garota gótica simpática e muito educada, aceita fazer o acordo proposto por Hazel. Seu filho poderia viver por mais alguns meses e, depois, Hazel ou Foxglove iriam dar-se como oferenda no lugar de Alvie.

A jovem Hazel compreende a morte de seu filho Alvie como o fim para ele. Ela não consegue ver mais nada no futuro da criança. As interrogações feitas pela personagem na história são as mesmas que Moltmann lança em seu breve tratado sobre a esperança:

O que resta? Resta mesmo alguma coisa? Essa pergunta nos assalta naturalmente, quando sentimos o hálito frio da morte, seja da própria morte, seja da morte daqueles que nós amamos. A morte apresenta-se definitivamente: passe, acabou e nunca mais.<sup>1</sup>

A pobre mãe interroga a si mesma sobre onde se encontra seu filho. A preocupação com o futuro da criança desprovida de

---

<sup>1</sup> MOLTSMANN, Jürgen. **No fim, o início**: breve tratado sobre a esperança. São Paulo: Loyola, 2007. p. 125.

vida, a faz negociar com a própria pessoa da Morte. Com o filho morto em seus braços, ela chora por aquele que um dia foi a felicidade de sua vida. Para ela, não morreu somente seu filho, mas também uma parte dela. Naturalmente quando morre alguém que amamos, “morre também o nosso amor pela vida”.<sup>2</sup>

Durante o desenrolar da história, surgem muitos questionamentos sobre a vida, a morte e o sentido da existência. Após alguns meses, a Morte vem cobrar a sua parte do acordo e leva Hazel para o reino dos mortos. Ali, ocorre um diálogo profundo sobre o sentido da vida e questionamentos como: “Por que a gente sofre? Por que a gente morre? Porque a vida não é boa o tempo todo? Por que não é justo?”<sup>3</sup> A Morte, afirmando-se como sendo um dos seres mais velhos da história, lhe responde de forma simplória:

Bem. Eu acho que em parte tem a ver com contrastes. Luz e sombra. Se você nunca teve dias ruins, como vai saber se teve dias bons. Mas em parte é apenas isto: se você vai ser humano, tem um monte de coisas no pacote: olhos, um coração, dias e vida. Mas são momentos que iluminam tudo. O tempo que você não nota que está passando... É isso que faz o resto valer a pena.<sup>4</sup>

A Morte recorre às experiências e ao sentido que cada ser humano atribui a ela. Todavia, não deixa de lado as questões puramente materiais da vida humana, pois não devemos esquecer que

o homem é natureza. Contextura ôntica anterior à sua decisão livre e pessoal. São leis determinadas que o comandam. Desenvolve-se dentro do ritmo do acaso e da necessidade. É antes passado, acumulação de história dos outros e herdada pela vida genética, pela sedimentação do

<sup>2</sup> MOLTMANN, 2007, p. 125.

<sup>3</sup> GAIMAN, Neil; BACHALO, Chris; BUCKINGHAM, Mark. **Morte: O Grande Momento da Vida**. São Paulo: DC Vertigo/ Abril Jovem, 1997. p. 09. (Minissérie em 3 edições)

<sup>4</sup> GAIMAN; BACHALO; BUCKINGHAM, 1997, p. 10.

que até agora o homem tem sido. É sobretudo vida: movimento imanente.<sup>5</sup>

A personagem da Morte utiliza o argumento simples sobre a própria existência e as experiências da vida cotidiana. Isso não é estranho a nenhum ser humano. Ela coloca o próprio fato da morte como algo natural, que, simplesmente, atinge a todos, mesmo que não se saiba a hora nem o local. A própria Morte mostra que homem não é culpado por ser um ser finito e mortal, pois sua finitude é puro “ato da natureza [...]. É simples dado bruto. É necessidade intrínseca à vida biológica”.<sup>6</sup>

O questionamento sobre a vida é feito por Hazel quando ela sente a presença da morte. Ela labuta contra o que vivenciou até agora, questionando se isso é a vida; se é somente isso o que ela tem a oferecer. Esses questionamentos mostram que a morte não pode resumir-se às questões biológicas, pois o fato ultrapassa elementos puramente físicos e chega ao emocional.

A morte humana não se reduz a um fenômeno biológico: é uma pessoa que morre, e isso atinge sua consciência, sua liberdade e vontade, ameaça a razão da pessoa, o seu sentido ou absurdo, e sobretudo suas relações, seu amor: há uma equivalência entre perder as relações com os outros e perder-se como pessoa. A morte se aproxima através da gravidade e do desengano, e o que a pessoa ‘sente’ nesta aproximação é que a morte está por separar das relações com os outros, está cortando as comunicações. A sua aproximação é uma separação como uma estranha distinção, uma escolha que é exclusiva e que por isso me separa, me reporta além.<sup>7</sup>

Hazel experimenta o esvaziamento, a humilhação, a impotência, a derrota decretada apesar de toda a luta que fez

---

<sup>5</sup> LIBÂNIO, João B.; BINGEMER, Maria Clara L. *Escatologia Cristã*. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 150.

<sup>6</sup> LIBÂNIO; BINGEMER, 1985, p. 152.

<sup>7</sup> SUSIN, Luiz Carlos. *Assim na terra como no céu*: brevíssimo sobre a Escatologia e Criação. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 83.



para manter seu filho vivo. Ela se sente desnudada enquanto pessoa. Ela sente o mal que atinge a existência radicalmente.

No decorrer do diálogo, a jovem moça gótica, representando a morte, vai refletindo com a mãe que luta pela vida de seu filho e faz com que ela perceba que a morte é um estágio da vida humana. Nesse mesmo sentido, Moltmann nos assegura que a morte é, portanto,

[...] um evento que atinge toda a vida. Por todo o nosso modo de viver, consciente ou inconsciente, nós nos adaptamos a isso: nós podemos recalcar a ideia de nossa própria morte, agindo como se vivêssemos uma vida sem fim. Podemos fazer negociações tácitas com a morte e com isso augurar-nos alguns anos de vida. Nós podemos viver em constante protesto contra a morte. Podemos aceitá-la e integrá-la na consciência de nossa vida. Nossas atitudes em relação à morte. Na morte revela-se muitas vezes o que tinha e o que não tinha sentido em nossa vida. Isso não vale apenas para a configuração da vida pessoal, mas também para a cultura na qual vivemos.<sup>8</sup>

Hazel, após uma longa conversa com a morte, confessa: “a gente está preocupado de mais em viver pra parar e perceber que está viva. Mas, às vezes, a gente faz isso e é isso o que faz todo o resto valer a pena”.<sup>9</sup> Neste momento, ela percebe que a morte é parte integral da vida humana. Com ela, o ser humano percebe que, durante a sua existência, ele terá que fazer alguma coisa de sua vida, ele terá que dar sentido e gerar frutos durante a sua estadia na terra. A morte é o fato que gera o nada, e, nesse nada, vem dar sentido à vida: “no vazio e no nada que ela significa, está a liberdade, a decisão, a autenticidade em que cada um assume sua existência como própria e lhe dá o sentido conforme sua liberdade”.<sup>10</sup>

A morte faz com que nos dediquemos a algo maior do que somente a nós mesmos. Temos que deixar nossas marcas, nossas

<sup>8</sup> MOLTMANN, 2007, p. 147.

<sup>9</sup> GAIMAN; BACHALO; BUCKINGHAM, 1997, p. 13.

<sup>10</sup> SUSIN, 1995, p. 85.

heranças, para que, quando nós não estivermos mais nesse mundo, as pessoas venham a recordar-se de nós por aquilo que fomos e fizemos.

A morte possibilita, então, a seriedade de nossa liberdade e de nossas decisões. Ela nos torna únicos e insubstituíveis. Finalmente, a morte é a consagração de nossa existência terrena, transformando nossa vida em 'obra'. Nesse sentido seria o momento de nossa máxima manifestação, de nossa 'glória'.<sup>11</sup>

Quando Hazel consegue perceber esse grande dilema entre a vida e a morte, ela olha para a sua amiga e exclama: "eu te amo". Como de imediato, a própria Morte com suavidade e doçura lhe ampara dizendo: "eu também a amo".<sup>12</sup>

A personagem Morte utiliza um cordão com a cruz Ankh, um símbolo egípcio, que significa o princípio feminino e masculino juntos, representando a vida e também a vida após a morte. Em certo momento da história, a Morte anuncia sua presença no início de tudo, no princípio da vida, pois, no momento em que o primeiro ser veio a existir, ela surgiu, pois se há vida, em contraste, há morte.

Com a simbologia da cruz Ankh e a declaração feita pela personagem, fica claro que a morte não é o oposto da vida. A morte não é a negação da vida, mas sim seu complemento. Se há vida, um dia haverá morte, e, se há morte, um dia existiu vida.

Morre-se no instante da morte, como se morre ao longo da vida. Este é o caminho normal de morrer. A presença da morte na existência não se veste do luto, mas da seriedade e irrevogabilidade das decisões. Uma vida pensada sem morte perde-se, no final, na total irresponsabilidade. A vida é o lento amadurecer da morte. Morre-se na vida, durante a vida, na medida em que as opções vão sendo feitas.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> SUSIN, 1995, p. 85.

<sup>12</sup> GAIMAN; BACHALO; BUCKINGHAM, 1997, p. 13.

<sup>13</sup> LIBÂNIO; BINGEMER, 1985, p. 159

A morte é o grande momento da vida. É o momento que olhamos para tudo o que vivemos e analisamos se valeu a pena. Nossas escolhas, ao longo da vida, constituem a nossa identidade pessoal e irão estabelecer a nossa morte. Morremos pelo fato de termos vivido, e por ter existidos somos rondados pela morte.

Ao final da história, Boris, uma personagem que surge em certo momento da narrativa, se oferece como sacrifício no lugar de Hazel e de Foxglove e parte com a morte para o reino dos mortos. Ao partir, a jovem gótica (Morte) se despede com um presságio que caracteriza a própria existência do ser humano: “hoje é o primeiro dia do resto da sua vida”.<sup>14</sup>

## **A MORTE VISTA COMO UM TABU**

A morte sempre foi vista como um tabu. Ainda, nos dias de hoje, esse fenômeno é enfrentado com muita resistência. A sociedade sempre enxerga o morrer como algo ruim e não como um fim da existência humana. Podemos dizer que não existe um nascer sem um morrer. Os dois fenômenos acontecem de forma individual, mas onde ocorre o primeiro, certamente, algum dia, vai acontecer o segundo.

Se voltarmos um pouco no tempo, poderemos observar que a morte era tratada de outra forma: as pessoas, em geral, eram levadas para morrer em suas casas. Havia uma maior proximidade de familiares e amigos. Isso fazia com que o sofrimento e o sentimento de solidão por parte do enfermo também diminuísse, além de possibilitar a efetivação de rituais de despedida. O enfermo poderia pedir um último pedido ou apenas o derradeiro abraço. “Hoje em dia, morrer é triste demais sob vários aspectos, sobretudo é muito solitário, muito

---

<sup>14</sup> GAIMAN; BACHALO; BUCKINGHAM, 1997, p. 13.

mecânico e desumano”.<sup>15</sup> A morte, quando abordada de forma humanizada, envolve a discussão sobre acolhimento, sofrimento e os cuidados aos pacientes e seus familiares. Nesse contexto, ao evidenciar-se o colapso da vida, o paciente volta a ser centro da ação, não mais em razão da busca pela cura, mas visando o resgate e elaboração de seu processo de morrer.

Primeiro não existe uma pessoa que é a morte.

Segundo, a Morte é um cara alto, de rosto ossudo, que parece um monge esquelético, com foice, ampuheta, cavalo, e se liga em jogar xadrez com escandinavos.

Terceiro, ele não existe.<sup>16</sup>

A morte traz consigo sempre algumas indagações, medos, incertezas, sofrimentos, frustrações pelos projetos inacabados e, até mesmo, eventualmente, sentimento de alívio. Quando se recebe a notícia de que está com uma doença terminal, se pensa logo que se vai morrer. E, realmente, em algum momento, todos morrerão. Só não sabemos quando. Apesar de a morte nos rondar desde que nascemos, nunca consideramos de forma consciente a hipótese de finitude, não aceitamos, negamos, adiamos, transferimos, fortalecendo o tabu de falar sobre o morrer. Por esta razão, falar sobre a morte se torna algo necessário em nosso cotidiano e o saber deixar acontecer na hora certa é ainda a mais coerente das atitudes. Prolongar o sofrimento de quem está morrendo, de alguma forma, se torna um ato egoísta que tange a falta de humanidade. Para Pessini,<sup>17</sup> a ortotanásia remete à ideia de morte digna, sem abreviações e sem sofrimentos adicionais, isto é, “a morte em seu tempo certo”. Neste contexto, ao se considerar o conceito de

---

<sup>15</sup> KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar aos médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. São Paulo, Martins Fontes, 1996. p. 19.

<sup>16</sup> GAIMAN; BACHALO; BUCKINGHAM, 1997, p. 2.

<sup>17</sup> PESSINI L. **Distânásia**: até quando prolongar a vida? São Paulo: Editora do Centro Universitário São Camilo e Loyola; 2001. p. 31.

ortotanásia enquanto processo natural de morrer, algumas dúvidas certamente se fazem presentes: seria este o momento certo? Poder-se-ia investir mais um pouco? Não é fácil responder, mas sabemos que, quando o investimento é apenas para manter vivo o enfermo e os procedimentos tomados objetivam apenas prolongar uma existência carregada de sofrimento físico (uma vez que não se tem mais perspectiva nenhuma de qualidade de vida), este acaba por configurar-se distanásia, mera disputa contra aquilo que há de mais natural na vida: a morte.

Com isso, podemos constatar que, apesar de a morte ser muito temida, em alguns momentos, a aceitamos de modo mais resignado, admitindo, até mesmo, que poderia ser digna de celebração, como o nascimento. Devemos, pois, enxergar a morte não como uma inimiga, mas sim como um processo natural de nossas vidas. E, enquanto o homem continuar negando este processo, seguirá perpetuando o ritual de sofrimento em sociedade. Na filosofia existencial em *Ser e Tempo* de Martin Heidegger, coloca-se que o homem precisa estar em permanente vigília em relação aos fenômenos que se apresentam e que, de alguma forma, o afetam diretamente no seguimento de sua cotidianidade. Sendo assim, Heidegger explica que o homem encontra-se diante do significado do “Ser” e a morte não deixa de mostrar-se como uma possibilidade que se projeta no homem de forma irreversível e intransferível. Segundo Heidegger, somos impossibilitados de fazer a experiência de nossa morte, pois o *Dasein* deixa de existir quando ela acontece. Mesmo não podendo presenciar a “minha própria morte”,<sup>18</sup> podemos, então, fazer a experiência do fenômeno ontológico da morte, ou seja, através da morte dos outros a passagem do modo de ser do *Dasein* que é a vida, para o modo de não-ser-mais-presente que é a morte.

Segundo Ronald Dworkin,

---

<sup>18</sup> CRISTCHLEY, S; SCHÜRMANN, R. **Sobre o ser e tempo de Heidegger**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 19

[...] A morte domina porque não é apenas o começo do nada, mas o fim de tudo, e o modo como pensamos e falamos sobre a morte – a ênfase que colocamos no “morrer com dignidade” – mostra como é importante que a vida termine apropriadamente, que a morte seja um reflexo do modo como desejamos ter vivido.<sup>19</sup>

## AS FASES DO MORRER

A reação psíquica determinada pela experiência da morte (perda) foi descrita no livro "Sobre a morte e o morrer",<sup>20</sup> sendo identificados cinco estágios durante o processo. Na história em quadrinho “Morte: o grande momento da vida”, as fases acontecem antes da extinção de uma vida, não de forma organizada, sequencial, mas fazendo-se presentes no desenrolar da HQ.

**1. Negação e Isolamento:** são mecanismos de defesa temporários do Ego contra a dor psíquica diante da morte. A intensidade e duração desses mecanismos de defesa dependem de como a própria pessoa que sofre e as outras pessoas ao seu redor são capazes de lidar com essa dor. Em geral, a Negação e o Isolamento não persistem por muito tempo.

**2. Raiva:** surge devido à impossibilidade do Ego manter a Negação e o Isolamento. Nessa fase, a pessoa expressa raiva por aquilo que ocorre, havendo geralmente projeção destas emoções no ambiente externo, o que em geral torna os relacionamentos problemáticos e todo o ambiente hostil. Junto com a raiva, também surgem sentimentos de revolta, inveja e ressentimento.

---

<sup>19</sup> DWORKIN, R.M. **Domínio da vida:** aborto, eutanásia e liberdades individuais. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 280.

<sup>20</sup> KÜBLER-ROSS, 1996, p. 63.

**3. Barganha:** acontece após a pessoa ter deixado de lado a Negação e o Isolamento, “percebendo” que a raiva também não resolveu. Nessa fase, busca-se fazer algum tipo de acordo de maneira que as coisas possam voltar a ser como antes. Começa uma tentativa desesperada de negociação com a emoção ou com quem achar ser o culpado de sua perda. Promessas, pactos e outros similares são muito comuns e, muitas vezes, ocorrem em segredo.

**4. Depressão:** nessa fase, ocorre um sofrimento profundo. Tristeza, desolamento, culpa, desesperança e medo são emoções bastante comuns. É um momento em que acontece uma grande introspecção e necessidade de isolamento, aparece quando a pessoa começa a tomar consciência de sua debilidade física, já não consegue negar as condições em que se encontra atualmente, quando as consequências da perda são claramente sentidas e evidenciadas. Trata-se de uma atitude evolutiva: negar a perda não cessou o sofrimento, agredir e se revoltar demonstraram-se atitudes fracassadas, fazer barganhas igualmente não resolveu. Surge então um sentimento de grande perda.

**5. Aceitação:** nesse estágio, a pessoa já não experimenta o desespero e não nega sua realidade. As emoções não estão mais tão à flor da pele e a pessoa se prontifica a enfrentar a situação com consciência das suas possibilidades e limitações. Claramente o que interessa é que seja alcançado esse estágio de aceitação em paz e com dignidade, mas a aceitação não deve ser confundida com um estágio feliz, ela é quase destituída de sentimentos.

## QUANDO A MORTE SE TORNA UMA REALIDADE

Já faz algum tempo que o tema morte ronda as páginas de histórias em quadrinhos. Podemos citar HQs memoráveis que trabalharam esse tema em suas páginas: “A morte do Super-Homem”, “Morre uma lenda”, “Morte em família”, “Watchmen” entre outras tantas que trazem essa temática e esse contexto. Apesar do universo das histórias em quadrinhos retratar fundamentalmente a vida e o cotidiano de super-heróis, a finitude da vida passou a integrar esse cenário.

Com todo esse amadurecimento nas HQs, pode-se dizer que já não podemos considerar que se constituem um tipo de leitura apenas para crianças e adolescentes. A morte é uma temática importante a ser discutida. E, em “Morte: o grande momento da vida”, a morte é abordada de maneira direta e sem rodeios, ilustrando o sentimento de perda e todas as fases que um luto pode proporcionar.

Podemos considerar que o ser humano sempre abominou a ideia de morrer e que, possivelmente, sempre vai negar esse processo. Para Freud, o ser é direcionado pelo princípio do prazer e, sendo assim, deseja internalizar somente o que é bom, depositando tudo o que considera mal no seu exterior. “Se queres suportar a vida, prepara-te para a guerra. Se queres suportar a vida prepara-te para a morte”.<sup>21</sup> No livro “Totem e Tabu”, é demonstrado o respeito que existia em torno da morte em épocas passadas, com a descrição dos diversos rituais de povos ancestrais da atual civilização. Apesar de existirem os combates entre guerreiros, era tradição o respeito e a consideração pelo adversário morto. Em sua homenagem eram ofertadas oferendas em rituais e cerimônias promovidas por vencidos e vencedores. Evidenciava-se o respeito pela morte, inclusive do adversário, sentimento que se perdeu ao longo dos anos. Atualmente, não obstante, tenha permanecido o temor

---

<sup>21</sup> FREUD, S. **Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte.** Madrid: Biblioteca Nueva. 1915. p. 301.



frente à morte, ainda não conseguimos resgatar o devido respeito ao seu real significado.

A negação da personagem Hazel em relação à morte a faz não aceitar a perda de seu filho, retratando o sentimento real de qualquer ser humano em negar a morte, tentando barganhar a vida a qualquer custo. Esta atitude frente à morte consiste em uma enorme influência que existe do egoísmo em nossas vidas. O ser humano, por natureza, é egoísta. O apego que desenvolvemos por entes queridos é explicado por Bowlby, ao constatar a existência de um tipo de vínculo no qual o senso de segurança de alguém está estreitamente ligado à figura de apego.

Segundo Bowlby,

[...] comportamento de apego pode, em circunstâncias diferentes, ser mostrado a uma variedade de indivíduos, um apego duradouro ou laço de apego é restrito a muito poucos <sup>22</sup>.

No relacionamento com a figura de apego, a segurança e o conforto, experimentados na sua presença, permitem que seja usado como uma “base segura”, a partir da qual poderá se explorar o resto do mundo. Neste aspecto, em nossa sociedade contemporânea, a atitude de querer driblar ou mesmo retardar a morte, faz todo sentido. “[...] A única morte experienciada é a perda, quer concreta, quer simbólica”.<sup>23</sup> E antes de tudo, a morte faz parte da vida, na verdade, nem são inimigas.

Do inferno à morte prematura, do paraíso à permanência em vida enquanto der, da autoridade da Igreja àquela da ciência, as correspondências se evidenciam, pois tanto nas ameaças quanto nas promessas podemos duvidar da

<sup>22</sup> BOWLBY, J. **Uma base segura**: aplicações clínicas da teoria do apego. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989. p. 40.

<sup>23</sup> KOVÁCS, Maria J. Morte, Separação, Perdas e o Processo de Luto. In: KOVÁCS, Maria J. (Coord.). **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992. p. 150.

existência de referente: poderíamos não contrair a doença e sempre podemos morrer antes do planejado.<sup>24</sup>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A morte é uma realidade vivenciada diariamente em nossa sociedade. Desde o início de nossa existência, o homem convive com o morrer. Observa-se que, muitas vezes, as pessoas encontram-se despreparadas para enfrentar esse duelo. Na verdade, o homem não está preparado para enfrentar a morte, e todos temem e evitam discutir o assunto. O processo final da vida sempre traz sofrimento para os que ficam, mas um alívio da dor aos que se vão.

Precisamos resgatar a dignidade do ser humano, promovendo o bem-estar da pessoa em fase terminal. A representação que o sujeito tem da morte, influencia sua maneira de lidar com ela tanto em sua vida pessoal como profissional. Poucos estudos se ocupam desse tema que, por ser um tabu, gera resistência no indivíduo. Conseguir perceber a morte como sendo uma etapa da vida é o que cada indivíduo deveria pretender no intuito de encarar e melhor compreender a realidade da finitude de sua existência. A morte não se apresenta em seu todo como algo ruim e é uma das raras certezas que trazemos desde o nascimento. Isso nos proporciona, por esse aspecto temporal, a possibilidade de iniciar um maior entendimento sobre o fenômeno desde cedo.

É importante, nesse contexto, introduzir a mudança em sua abordagem, desde a infância, pois chegar a um nível de compreensão acerca da morte como o demonstrado por Hazel, por exemplo, não é um caminho curto ou fácil. O ser humano necessita, assim como a personagem, encarar a morte de frente, dialogar com ela sobre a vida, e, ao final, produzir sua própria

---

<sup>24</sup> VAZ, Paulo. O Futuro da Genética. In: VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred (Orgs.). **Nas fronteiras do contemporâneo**: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia. Rio de Janeiro: Murad: FUJB. 2001. p. 144.

percepção sobre o fato de que não há uma linha divisória entre o viver e o morrer, mas que ambos se complementam.

## REFERÊNCIAS

BIONDO, Chaiane Amorim; SILVA, Maria Júlia Paes da; SECCO, Lígia Maria Dal. Distanásia, eutanásia e ortotanásia: percepções dos enfermeiros de unidades de terapia intensiva e implicações na assistência. **Rev. Latino-Am. Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 17, n. 5, p. 613-619, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-11692009000500003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-11692009000500003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 02 out. 2017.

BOWLBY, J. **Uma base segura**: aplicações clínicas da teoria do apego. Tradução. S. M. Barros. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

CRITCHLEY, S; SCHÜRMAN, R. **Sobre o ser e tempo de Heidegger**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

DWORKIN, RM. **Domínio da vida**: aborto, eutanásia e liberdades individuais. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, S. **Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1915. (Obras completas)

GAIMAN, Neil. **Morte**: O Grande Momento da Vida. São Paulo: DC Vertigo/Abril Jovem, 1997. (Minissérie em 3 edições.)

HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. 14. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

KOVÁCS, Maria J. Morte, Separação, Perdas e o Processo de Luto. In: KOVÁCS, Maria J. (Coord.). **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar aos médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LIBÂNIO, João B.; BINGEMER, Maria Clara L. **Escatologia Cristã**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MOLTMANN, Jürgen. **No fim, o início**: breve tratado sobre a esperança. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PESSINI L. **Distanásia**: até quando prolongar a vida? São Paulo: Editora do Centro Universitário São Camilo e Loyola; 2001.

SUSIN, Luiz Carlos. **Assim na terra como no céu**: brevíssimo tratado sobre a Escatologia e Criação. Petrópolis: Vozes, 1995.

VAZ, Paulo. O Futuro da Genética. VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred (Orgs.). **Nas fronteiras do contemporâneo**: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia. Rio de Janeiro: Murad: FUJB, 2001.

Títulos em DK Mandarin Whispers 18pt (título 1) e 12pt (título 2)

Corpo do texto Calibri 11pt

Cabeçalho e Rodapé em Tekton Pro Cond 10pt

Publicação eletrônica em PDF

Publicação em papel impressa por PerSe, Inc.

[PerSe.com.br](http://PerSe.com.br)



# VAMOS FALAR SOBRE GIBIS?

RETRATOS TEÓRICOS  
A PARTIR DO SUL

A cultura pop é um fenômeno contemporâneo, globalizante e globalizado. Associado a indústrias criativas, a cultura pop está intimamente vinculada a meios de comunicação. Ela remete a uma cultura do consumo não só de produtos, mas de significados; não apenas à produção de conteúdo, mas ao estabelecimento de formatos, à comercialização de narrativas, imagens, sons, símbolos que estimulam sentidos e emoções transformados em franquias.

Ocupar-se academicamente com um fenômeno dessa envergadura é a missão das pessoas que participam do Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial, organizado pelo Cult de Cultura (Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte Sequencial, Mídias e Cultura Pop), da Faculdades EST.

Os textos que compõe este livro são reflexões de pessoas pesquisadoras de diversas áreas do saber, de distintas partes do país e etapas diferentes de investigação científica, o que dá a esta coletânea um caráter único, multifocal.

Os textos do II Colóquio Regional Sul em Arte Sequencial foram organizados em dois livros complementares: “Vamos falar sobre cultura pop?”, que concentra textos que versam sobre interfaces midiáticas, adaptações e possibilidades da cultura pop e da arte sequencial e “Vamos falar sobre gibis?”, que compreende textos que versam sobre interfaces hermenêuticas da arte sequencial.

