



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RENAN LUIS SALERMO

**O FANTÁSTICO NOS QUADRINHOS:
INTERAÇÕES SEMIÓTICAS E LEITURA NA ESCOLA**

Londrina
2019

RENAN LUIS SALERMO

**O FANTÁSTICO NOS QUADRINHOS:
INTERAÇÕES SEMIÓTICAS E LEITURA NA ESCOLA**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Estudos da Linguagem.

Orientador: Profa. Dra. Loredana Limoli

Londrina
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Salermo, Renan Luis.

O fantástico nos quadrinhos: interações semióticas e leitura na escola / Renan Luis Salermo. – Londrina, 2019.
261 f.

Orientador: Loredana Limoli

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2019.

1. Quadrinhos. 2. Fantástico. 3. Experimentalismo. 4. Leitura. 5. Escola. I. Limoli, Loredana. II. Título

RENAN LUIS SALERMO

**O FANTÁSTICO NOS QUADRINHOS:
INTERAÇÕES SEMIÓTICAS E LEITURA NA ESCOLA**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Estudos da Linguagem.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
Universidade Tecnológica Federal do Paraná -
UNESP

Profa. Dra. Ana Paula Pinheiro da Silveira
Universidade Tecnológica Federal do Paraná -
UTFPR

Profa. Dra. Eliana Maria Severino Donoio Ruiz
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Sheila Oliveira Lima
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de Abril de 2019.

Para Loredana e todos os professores que despertam o valor do pensamento e acreditam na mudança social.

AGRADECIMENTOS

À Lore, pelo cuidado, orientações, sorrisos e ideias inspiradoras;

Às professoras:

Ana Paula Mendonça,

Ana Paula Silveira,

Eliana Maria Severino Donaio Ruiz,

Lucia Teixeira,

Sheila Lima,

pelo conhecimento compartilhado, pela disposição das leituras e pelas valorosas contribuições;

Ao professor Jean Cristtus Portela, pela leitura colaborativa que enriqueceu a etapa final desse projeto;

À professora Adelaide Caramuru Cezar, pelo despertar do Fantástico;

À mamãe, papai, Alexandre e Pandora, pela segurança;

À Cássia Maria, pelas mensagens avisando que é hora de dormir;

À Flávia Placideli, Pâmela Linhatti, Juliana Salomão, Ieda Rodrigues pela amizade de longe e de perto;

Ao Lucas Loconte por embaralhar romances.

À Ana Paula Ferreira e a Sandra Lima, pelo encontro em 2018;

À CAPES, pelo financiamento dos estudos.

SALERMO, Renan Luis Salermo. **O Fantástico nos Quadrinhos: Interações Semióticas e Leitura na Escola**. 2019. 462 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de constatar como a significação do tema fantástico é fomentada pelos quadrinhos experimentais e seu potencial de instaurar dinâmicas de leitura diferente das mais programadas, como as que são comumente empregadas no ensino-aprendizagem de leitura. Diante disso, nossa pergunta norteadora é: como seria a disposição da narrativa fantástico nos quadrinhos experimentais e quais as diferentes dinâmicas de leitura que podem ou não distinguir das já adotadas nos ambientes da escola? Sendo assim, a atenção desta pesquisa está voltada para investigar como o efeito do insólito é produzido discursivamente, contando com traços de experimentalismo que refazem o ritmo mais frequente de leitura dos quadrinhos. Ao sugerir novos roteiros de interação, os quadrinhos experimentais parecem não corresponder aos regimes de sentido implementados no ensino-aprendizagem de Língua Portuguesa, por exemplo. A base teórica adotada nesta investigação foi o instrumental da Semiótica greimasiana, com o seu potencial metodológico de investigar como o sentido se organiza para dizer aquilo que diz. Além do método canônico de leitura Semiótica, adotamos os desdobramentos da Sociosemiótica de Eric Landowski, que dispõe de um instrumental capaz de pormenorizar as interações de sentido dos sujeitos na leitura dos quadrinhos experimentais fantásticos e as interações estabelecidas na leitura dos quadrinhos na escola. Os *corpora* da pesquisa correspondem a dois quadrinhos, o primeiro, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli, publicado em 2011, e *Campo em Branco*, de Emilio Fraia e Dw Ribatski, publicado em 2013, além dos documentos oficiais que direcionam as ações educacionais no Brasil. Os resultados demonstram que a organização da significação desses quadrinhos e seu sincretismo dinâmico determinam um ritmo de leitura distinto do comumente empregado na interação com os quadrinhos e, assim, desafiam as práticas de leitura assentadas na de sala de aula. Com isso, consolidam-se novos e oportunos diálogos teóricos entre a Semiótica e a Escola por meio da leitura do texto sincrético.

Palavras-chave: Quadrinhos. Fantástico. Experimentalismo. Leitura. Escola.

SALERMO, Renan Luis Salermo. **The Fantastic in Comics: Semiotic Interactions and Reading in School**. 2019. 462 p. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019

ABSTRACT

This thesis aims to verify how the meaning of the fantastic theme is stimulated by experimental comics and its potential to establish different reading dynamics from those most programmed, such as those commonly used in the reading classes. In view of this, our guiding question is: what would be the disposition of the fantastic story in the experimental comics and what are the different reading dynamics that can or cannot be distinguished from those already adopted in the school settings? Thus, the focus of this research is to investigate how the unusual effect is produced discursively, counting on traits of experimentalism that remake the most frequent rhythm of comic reading. In the suggestion of new interaction scripts, the experimental comics don't seem to correspond to the meaning schemes implemented on the way that the Portuguese language is taught in the classroom, for example. The theoretical basis adopted in this research was the instrumental of Greimasian Semiotics, with its methodological potential to investigate how meaning is organized to say what it says. In addition to the canonical method of semiotic reading, we adopted the developments of Eric Landowski's Sociossemitica, which has an instrument capable of detailing the subjects' sense interactions in reading fantastic experimental comics and the interactions established in reading comics in school. The corpora of the research corresponds to two comics: "When my father met the ET was a hot day", by Lourenço Mutarelli, published in 2011, and "Campo em Branco", by Emilio Fraia and Dw Ribatski, published in 2013, in addition to the official documents that guide the educational actions in Brazil. The results demonstrate that the organization of the meaning of these comics and their dynamic syncretism determine a reading rhythm different from the one usually used in the interaction with the comics and, thus, they challenge the practices of reading based on the classroom. With this, new and appropriate theoretical dialogues between Semiotics and the School are consolidated through the reading of the Syncretic text.

Key words: Comics. Fantastic. Experimentalism. Reading. School.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Enunciação em Barros (2002)	41
Figura 2	Enunciação da narrativa pessoal a partir de Barros (2002)	42
Figura 3	Pai	50
Figura 4	Clarice Lispector, escritora brasileira	51
Figura 5	Roland Barthes, semiólogo francês	51
Figura 6	Regressão memorialística	53
Figura 7	O hobby da mãe	56
Figura 8	Imprecisão do pai	59
Figura 9	Alteração do eixo verbal	60
Figura 10	Discordância entre o dito e o visto I	62
Figura 11	Discordância entre o dito e o visto II	62
Figura 12	ET devorando o porco	64
Figura 13	Intensidade dos acontecimentos	67
Figura 14	Instauração do mistério I	69
Figura 15	Instauração do mistério II	70
Figura 16	Quadro mosaico	72
Figura 17	Metrópole	77
Figura 18	Espaço rural	78
Figura 19	Espaços I	80
Figura 20	Espaços II	80
Figura 21	Céu I	82
Figura 22	Céu II	82
Figura 23	Irmão - destinador manipulador	85
Figura 24	O vento	88
Figura 25	Narrativa encaixada I	90
Figura 26	Narrativa encaixada II	91
Figura 27	Mergulho	93
Figura 28	Início da viagem	94
Figura 29	Questionamentos físicos I	96
Figura 30	Questionamentos físicos II	97
Figura 31	Monstro da montanha	100
Figura 32	Habilidades do narrador	106

Figura 33	o tio	108
Figura 34	A repetição visual do pai I	109
Figura 35	A repetição do pai II.....	110
Figura 36	A repetição visual do pai I	111
Figura 37	A repetição visual do Pai II	112
Figura 38	A repetição visual do pai III.....	113
Figura 39	Pai e o ET	114
Figura 40	A intriga (1986).....	117
Figura 41	Oscilação do real encontro com o ET	119
Figura 42	Tio Bernardo.....	121
Figura 43	Antes da viagem.....	123
Figura 44	Conversa entre Mirko e Lucio	124
Figura 45	Espaço ilusório I	126
Figura 46	Espaço ilusório II.....	127
Figura 47	Commedia dell'arte	129
Figura 48	Monstro	129
Figura 49	Suspense	130
Figura 50	Enunciação da narrativa fantástica.....	132
Figura 51	Composição eidética.....	136
Figura 52	Sincretismo Campo em Branco.....	138
Figura 53	Sincretismo Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente	139
Figura 54	Regimes de Interação em Landowski (2015)	157
Figura 55	As aventuras de Nhô-Quim	164
Figura 56	Páginas de Jornais I	165
Figura 57	Páginas de jornais II	166
Figura 58	Páginas de jornais III.....	166
Figura 59	Jornais na web I.....	167
Figura 60	Jornais na web II.....	168
Figura 61	Gibi	172
Figura 62	A turma da Mônica	173
Figura 63	Revista Chiclete com Banana.....	174
Figura 64	Revista Circo.....	174
Figura 65	Página Circo	176

Figura 66	A enunciação dos quadrinhos em Landowski (2015).....	178
Figura 67	Jimmy Corrigan - O menino mais esperto do mundo.....	182
Figura 68	Capa de Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente	184
Figura 69	Capa Campo em Branco.....	185
Figura 70	Mosaicos em Campo em Branco	190
Figura 71	Mosaicos em Campo em Branco	190
Figura 72	Ultrapassagem pista livre	192
Figura 73	Mosaico em Campo em Branco.....	192
Figura 74	Páginas experimentais I	203
Figura 75	Páginas experimentais II.....	203
Figura 76	Páginas experimentais III	204
Figura 77	Páginas experimentais IV.....	204
Figura 78	A narrativa fantástica quadrinizado no regimes de interação de Landowski (2015).	206
Figura 79	Eixo organizador das atividades de Língua Portuguesa	222
Figura 80	BNCC	223
Figura 81	Exercícios Quadrinhos I	226
Figura 82	Exercícios Quadrinhos II.....	226
Figura 83	Exercícios Quadrinhos III	228
Figura 84	Exercícios Quadrinhos IV	229
Figura 85	Práticas pedagógicas e os regimes de interação de Landowski (2015)	233

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 -	Transformação experimental	95
Tabela 2 -	Enunciação do Narrativa Fantástica	133
Tabela 3 -	Enunciação e Sincretismo do Narrativa Fantástica em Quadrinhos	140
Tabela 4 -	Retratos de Leitura no Brasil (2015)	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Passos iniciais.....	11
Constituição dos corpora.....	25
Escolhas teórico-metodológicas.....	29
CAPÍTULO 1 - O NARRATIVA FANTÁSTICO: ORGANIZAÇÃO DISCURSIVA E ISOTOPIA DE MISTÉRIO.....	38
1.1 O tempo.....	47
1.1.1 Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente.....	49
1.1.2 Campo em Branco.....	65
1.2 O espaço.....	73
1.2.1 Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente.....	76
1.2.2 Campo em Branco.....	84
1.3 Pessoa.....	101
1.3.1 Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente.....	105
1.3.2. Campo em Branco.....	121
1.4. A dinâmica sincrética do narrativa fantástico em quadrinhos.....	135
1.5 Isotopia e insólito.....	143
CAPÍTULO 2 – A INTERAÇÃO SEMIÓTICA COM OS QUADRINHOS: AS DISPERSÕES DO NARRATIVA FANTÁSTICO QUADRINIZADO.....	151
2.1 Interações Semióticas: um olhar para experiência dos quadrinhos.....	157
2.2 A prática brasileira de leitura dos quadrinhos: da regularidade programada ao acidente experimental.....	162
2.3 Ajustamentos sensitivos: o narrativa fantástico dinamizando os quadrinhos.....	183
CAPÍTULO 3 – DISPERSÃO DA PROGRAMAÇÃO ESCOLAR E O AJUSTAMENTO DOS QUADRINHOS NO ENSINO- APRENDIZAGEM DE LEITURA.....	212
3.1 A crise na escola e a prática nacional de leitura verbovisual.....	212
3.2 A leitura dos quadrinhos nas escolas.....	220
3.3 Desafios do ajustamento no ensino-aprendizagem de leitura.....	239
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	249
REFERÊNCIAS.....	253

INTRODUÇÃO

Eu pensava às vezes no informe. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. (VALERY, 2012, p.79)

Passos iniciais

O mistério e o inquietante da vida são os instantes aos quais os homens estão entregues ordinariamente e podem experimentar dos fenômenos que os atingem e reestruturaram a sua existência. Isto é, ao cruzar duas vezes com pessoas vestindo a mesma cor de roupa ou então perder-se dentro de uma cidade desconhecida, logo nos indagamos: "Estranho, parece já vi isso/esse lugar antes. Será?". Ou, aos domingos de final de campeonato de futebol, alguns não deixam de usar a camisa do time para dar sorte, pois o avô já afirmava que, quando usava aquela camisa durante a partida, o time ganhava o campeonato. Sem dúvida, as relações assumidas pelos sujeitos frente às múltiplas situações oferecem significação à existência.

Preponderantemente, a práxis social e rotineira encaminha a ações da vida, desde o princípio, para atos mais precisos, objetivos e estereotipados, que fazem os sujeitos caminharem por espaços mais seguros. Em outras palavras, às ações recorrentes e direcionadas, cabe a efetividade da comunicação e dos discursos cotidianos que definem e dão sentido a uma parte da vida do homem no mundo. Para alguns sujeitos, a unicidade das ações seguras e estabilizadas carrega o sentimento de desencanto e redução da maestria da existência, visível na crítica social drummondiana de uma vida sem ênfase seguida pelo eu lírico em “A flor e a náusea”

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos. O
sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.
(ANDRADE, 2015, p. 106)

Além da crítica advertida à vida besta, o resumo da vida repetitiva nos versos de Drummond narra as práticas estabilizadas que efetivam uma morosidade temporal de envolvimento do sujeito com as situações em que nada acontece. O comando é regido pela lentidão da infelicidade dos homens, dos movimentos acelerados da cidade e das coisas que proporcionam a perda do vigor da existência. Os enunciados reproduzem a programação da vivência, potencialmente ligada às vidas vividas na falta de justiça, definidas pela velocidade da lentidão da transformação social e no rápido e seguro reconhecimento dos passos que o antecederam até aqui e aquilo que acontecerá a seguir, com os olhos direcionados para os ponteiros do relógio.

Porém, os acontecimentos inesperados interrompem a lógica concebida na segurança e as céleres rupturas dessas precisões ocasionam a amplitude no sentir dos sujeitos, tocando-os pelas vacilações da realidade que os afetam e configuram o corpo e alma (GREIMAS, 2013). As situações incomuns fazem parte da existência e transubstanciam a realidade para outras ordens, como a metáfora vivida pelo mesmo eu-lírico drummondiano mais à frente no poema.

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda
 desbotada ilude a polícia,
 rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se
 abrem. Seu nome não está
 nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde e
 lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se. Pequenos
 pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (ANDRADE, 2015, p.106-107)

O desejo de parar o movimento diante da irrupção do inesperado e o envolvimento com a situação compõem um eu lírico reduzido de compreensão. Não é possível perceber com lucidez a cor, a textura e as determinações do objeto inesperado, o eu lírico só consegue nos

avisar que é uma flor e que ilude os policiais, os banqueiros, os negócios, enquanto marcadores de uma programação social coercitiva.

Assim, a busca pela apreensão do sentido dessas rupturas oferece aos sujeitos a ocasião que determina a amplitude do afeto, sobretudo, uma caça por caminhos tortuosos que acabam chegando ao cerne da própria existência e questiona o seu *eu, aqui, agora*. Essa alteração do sentir, sofrida nas situações inesperadas, reconfigura a existência, propondo a parada da movimentação e da organização social diária. O risco contingente de não viver o fantástico metafórico da flor que surge no asfalto passa comandar a existência do sujeito e interrompe toda programação. Como exposto, o sujeito clama pela parada do tráfego.

Como nem todo inesperado rompe no asfalto no momento em que todos estariam passando pelo local, as situações insólitas propagam-se pelos discursos relatados para outros sujeitos. Quando o insólito ocupa o discurso, há um restabelecimento da interação, podendo reconstruir textualmente o fantástico que caminhará fora da comunicação pragmática. Em outras palavras, não somente o inquietante vivido afeta o sujeito e suas interações reguladas (LANDOWSKI, 2015), mas os eventos narrados poderiam liberar as incertezas e afastar a segurança dos princípios regulares da comunicação, diminuindo a lucidez cognitiva em oposição à amplitude do sentir.

Semelhante ao poema anterior, a insegurança conduzida com o temor aponta a falta de conformidade no discurso da situação insólita vivida pelo eu lírico camoniano e os outros portugueses em *Os Lusíadas*, a maior epopeia da Língua Portuguesa. O encontro com o Gigante Adamastor (Canto V) pode ser revivido na interação com a narrativa da viagem, ou seja, a figura fantástica do oponente ganha força durante os cantos, sendo recriado o temor sofrido pelos portugueses ao cruzar com uma figura insólita ao longo da navegação. Antes de dar voz ao gigante, no canto V, estrofe 40, a sensação de insegurança adiante da posição inesperada e do encontro com a figura fantástica é restabelecida no discurso.

Tão grande era de membros, que bem posso
 Certificar-te que este era o segundo
 De Rodes estranhíssimo Colosso,
 Que um dos sete milagres foi do mundo.
 Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
 Que pareceu sair do mar profundo.
 Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
 A mi e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!
 (CAMÕES, 2000, p.223)

Reconhecemos que a narrativa fantástica modifica, toca e potencializa os sujeitos desequilibrando suas certezas (crer e saber) que detinham até o momento. Se antes de ouvirem uma história, os sujeitos dispõem do conhecimento sobre o espaço, o tempo e o outro, com a entrada do inquietante, via histórias narradas, esses paradigmas conscientes são interrompidos e proporcionam o que está latente nos sujeitos, ou seja, o arrepio de ouvir a voz do gigante e vê-lo em alto mar reaparece na cena narrativa. Nessa falta de compreensão da organização da linguagem fora dos parâmetros pragmáticos, Assis Silva (1995) comenta: "O que o ato de linguagem faz é tocar esses signos adormecidos e despertar as suas latências simbólicas (o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo)". (ASSIS SILVA, 1995, p.63)

Em vista disso, percebemos que o fantástico pode dinamizar muito mais as novas entidades Semióticas e criar modos de relatá-las, alongando os espaços para questionamentos mínimos da vida diante das regularidades das práxis discursivas e experienciando o texto.

A formação do enigma dessas figuras impõe fim às certezas reguladas e fomenta o risco dos acontecimentos incomuns. Desse modo, pode-se dizer que o risco da catástrofe passa a ocupar a interação e desacelera a rotina habitual dos sujeitos com as informações midiáticas e, com isso, suspende o modo sensorial e legível do mundo.

Nessa confusão entre o racional e o irracional propiciado pela narrativa fantástica, somos capazes reconhecer a presença das pequenas rupturas sensoriais do lógico e legível do mundo, ou das pequenas fraturas, como nos expõe Merleau-Ponty (2002). Assim, diante dessa presença inovadora, o sujeito em interação busca atribuir significação dentro do seu domínio no aqui/agora.

Das diferentes esferas sociais de circulação do fantástico, encontrar-se-á nas artes a viabilidade de modelos comunicativos e existenciais mais experimentais e incentivadores do insólito mediante o sentir. Barthes (1964), em seu ensaio sobre o *fait divers*, conclui sua leitura compreendendo-o como um discurso artístico ou, melhor definido, discurso literário de massa, participando de uma concepção discursiva da arte. Nessa esteira, quando o insólito aparece no *fait divers*, mesmo quando situado em veículos que não são exclusivamente artísticos, como são os jornais, carrega em sua composição os elementos desse domínio, preponderantemente, as virtualidades discursivas da ficção e as possibilidades criativas que sensibilizam os sujeitos.

Nos estudos psicanalíticos de Freud (1919) acerca do insólito, a conclusão assemelha-se. O psicanalista, em seu ensaio sobre o inquietante, aprofunda-se no terreno dos mistérios

fantásticos artísticos para o homem, selecionando a palavra alemã *Unheimlich* como ponto inicial das suas investigações que desenrolarão nas aproximações conceituais de inquietante.

Ao longo do ensaio, volta-se para a literatura e confere à ETA Hoffman um pioneirismo na literatura fantástica. Destaca a influência psicossocial das histórias com essa temática nos homens em geral e, ao fim do pensamento, nos diz: "No geral, porém, cumpre-se aí o que enunciamos: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida." (FREUD, 2010, p.374).

Dessas duas leituras especializadas sobre o insólito artístico e nos exemplos da metáfora drummondiana e do insólito literário de Camões, encontramos a presença da atualização do extraordinário no ato de contar junto de um reforço expressivo dos modelos disponíveis, de acordo com as materialidades usadas pelo artista, o qual poderá diversificar a estranheza do sentir e do *pathos* do leitor. Primordialmente, no campo das artes, espaço no qual os sujeitos são sensibilizados e interagem, em sua maioria, mais assíduos pelo modo como os discursos são textualizados e entregues às dúvidas e aos desejos humanos, os temas do fantástico dispõem de novas possibilidades ficcionais, figurativas e representativas.

Nesse amplo horizonte artístico de exercício criativo e de exploração da narrativa fantástica, reconhecemos nas páginas dos quadrinhos nacionais, em suas experiências recentes, a volumosa elaboração do fantástico adjacente às habilidades experimentais de contar histórias, as quais são propiciadas pela linguagem gráfica.

Diferentemente de uma concepção e um domínio dos quadrinhos entre o conhecido e já contemplado universo dos heróis estrangeiros ou das figuras infantis, a produção gráfica nacional vem estendendo os limites e desmedindo suas fronteiras temáticas e formais, proporcionando diversas práticas de leitura que contradizem sua regularidade. Nesse cenário, o território do fantástico aparece nos quadrinhos em diálogo e extensão com outros campos, colocando-o em exercício com diferentes possibilidades narrativas e de formalização de linguagem.

Diante dessas ocorrências do fantástico nos quadrinhos experimentais, nesta tese, buscamos alterar o recorrente diagnóstico dos quadrinhos nacionais tidos apenas como discurso de engajamento social ou veículo de crítica com posicionamento político, ilustrado nas tiras. Consonante aos apontamentos de Vergueiro (2017), com este trabalho, favorecemos a produção

dos quadrinhos brasileiros que vêm ultrapassando as páginas dos jornais e das revistas e consolidando-se no exercício criativo da linguagem em diálogo com as outras artes.

De outra maneira, compondo esse amplo quadro da criação gráfica nacional, as demarcações dos quadrinhos brasileiros não mais poderão estar reduzidas apenas às tiras, aos gibis ou às revistas. A recente produção das *graphic novels*¹ ou álbuns em quadrinhos, dos quadrinhos numéricos e das HQtrônicas relaciona-se com essa conjuntura e participa do panorama dos quadrinhos atuais (VERGUEIRO, 2017), constantemente explorando ou reinventando os limites textuais e as assentidas formas de narrar.

Reconhecemos que essas novas formas de narrar trazem outros ritmos para a interação de leitura e o necessário protagonismo que esses textos precisam assumir na sala de aula a fim de integrar um ensino plural. Convém também apontar que os elementos gráficos que fazem parte da cultura visual e do repertório que vem sendo integrado no ensino-aprendizagem implantam o desafio de pensarmos as experiências dos quadrinhos e sua condução didática nos métodos e competências privilegiados na escola.

De acordo com o reconhecido pensamento de Bauman (2001), os aspectos contemporâneos da condição humana acabam com os guias da tradição que direcionavam a vida dos sujeitos e seu modelo de estabilidade chega ao fim. Por exemplo, a escola sempre assumiu o espaço do conhecimento, do pensamento e da reflexão, que deixam os sujeitos prontos ou formados para a repetição dentro de padrões estabelecidos, ou seja, cabia à escola o estímulo de formar os sujeitos e prepará-los para as inúmeras ações do cotidiano. Esse objetivo do conhecimento que está embutido na escola começa a sofrer com a constante inovação e com outras formas de conhecer que podem ser tão significativas como a da escola, o que obriga a reinvenção dessa instituição.

Nesse desafio de reestruturar-se, a escola assume uma posição de rever os modelos pedagógicos já sedimentados e a necessidade de integrar vozes e textos diferentes daqueles tradicionalmente presentes no seu modo de fazer. Nos espaços de leitura, a escola acaba ficando impactada por esses novos objetos que estão sendo lidos fora dela, pelas novas identidades que reorganizam a sua atuação e requerem uma pedagogia que respeite o seu modo de ser.

¹ É um tipo de quadrinho publicado no formato de um livro. Diferente da publicação seriada das revistas em quadrinhos, a *graphic novel* é publicada em um único volume. O termo foi difundido por Will Eisner, ao analisar quadrinhos publicados no formato de livros.

Com o foco na memorização da leitura, a centralidade da escola determina como as pessoas devem interagir com o texto para torná-lo significativo. Em outras palavras, os espaços de leitura e aprendizagem ocorrem numa regulação automática dos modelos que já deram certo e são consagrados didaticamente. Essa escassa aventura da significação da leitura vai sendo reduzida com o avanço dos anos escolares, por exemplo. Os alunos na fase final de escolarização perdem o espaço de participação e o professor exerce práticas de leitura já previamente projetadas.

Esse cenário que reúne interações mais fixas e endurece outras formas de interação está perdendo ainda mais o sentido. Vemos a postura de educadores, pesquisadores e atores educacionais que buscam empreender outras formas de ensinar. Isso significa que a escola não pode mais ser constituída apenas dos mesmos métodos e textos que antes, pois precisamos verificar as tentativas pedagógicas de transposição para a sala de aula de outras aventuras de ensino-aprendizagem.

Por exemplo, nesta tese, a relação entre os quadrinhos a escola é considerada a partir dos quadrinhos experimentais que abrigam o fantástico. Esse exercício de pensarmos em outra linguagem além do verbal aciona as discussões da multisssemiose, do multiletramento e da leitura de imagem que já fazem parte do ensino e pedem múltiplos olhares. Como definidos por Rojo (2012):

É o que tem sido chamado de multimodalidade ou multisssemiose dos textos contemporâneos, que exigem multiletramentos. Ou seja, textos compostos de muitas linguagens (ou modos, ou semioses) e que exigem capacidades e práticas de compreensão e produção de cada uma delas (multiletramentos) para fazer significar. (ROJO, 2012, p. 19).

Essa proposta de ensino fomenta a presença de outras linguagens no ensino e fortifica nos educadores a vontade de buscar soluções para uma pedagogia desses textos. Por outro lado, a introdução desses novos paradigmas na escola constitui-se num importante momento para que os alunos não familiarizados com essas leituras possam estabelecer contato com os textos fora dos habituais.

Diante dessas características iniciais, favorecemos as reflexões do ensino dos quadrinhos experimentais que abrigam a narrativa fantástico e sua entrada na escola. Diferentemente de apenas mapearmos como o texto organiza a significação do fantástico e suas interações de leitura, nesta tese também pensaremos como esses quadrinhos podem ser

empregados no ensino-aprendizagem de leitura e os possíveis diálogos teóricos que ajudariam a escola a avaliar formas de inserção desses textos mais dinamizados.

Esse diálogo será reforçado principalmente por estarmos vinculados às relações entre os estudos semióticos e o Ensino de Língua Portuguesa, desenvolvidos dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Estadual de Londrina. Com isso, esta tese está integrada à linha de pesquisa *Ensino/Aprendizagem e formação do professor de língua portuguesa e outras linguagens*, e assume o estímulo de contribuir com o debate do ensino de leitura.

Da mesma forma, esta tese está vinculada ao grupo de pesquisa *Leitura Semiótica do texto sincrético*² e envolve-se com a discussão do potencial da Semiótica para a leitura desses textos e os possíveis diálogos com a escola. Esse cenário todo oferece um terreno de pesquisa que valoriza a leitura Semiótica e visa incorporar esses dados às reflexões de ensino-aprendizagem, evidenciando o potencial da Semiótica para estar na escola e participar do desenvolvimento dos alunos.

Como vemos, nosso recorte de pesquisa seleciona os quadrinhos experimentais e o tema do fantástico para uma leitura da significação desse texto e seu potencial de ser empregado na sala de aula. Dessa forma, buscamos corroborar com o diálogo do ensino de leitura e os esforços didáticos direcionados a essa área.

Nesse quadro geral, adotamos as seguintes **perguntas norteadoras** que orientam a nossa hipótese de pesquisa:

1. Se nas outras práticas textuais, como o *fait divers*, os poemas e a literatura, o fantástico constrói uma organização discursiva singular de inquietude, como seria, então, a disposição discursiva da narrativa fantástica nos quadrinhos experimentais?
2. Conseqüentemente, como essa disposição do texto rege as interações Semióticas entre o leitor e a narrativa fantástica quadrinizada?
3. E, por fim, quais os contrapontos entre as interações de leitura com esse gênero mais experimental e os modelos mais reconhecidos socialmente e preconizados na escola?

² Esse projeto de pesquisa é desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina desde 2015 e tem o objetivo de problematizar as formas contemporâneas de leitura, observando os enunciados que articulam as diferentes linguagens em sua organização.

Para responder a essas perguntas, selecionamos para esta pesquisa dois quadrinhos que oferecem o tema do fantástico e remodelam o ritmo de leitura a partir do seu arranjo mais experimental.

A primeira HQ é a obra de Lourenço Mutarrel (2010), *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, que faz parte da atual produção dos quadrinhos e exercita a linguagem gráfica. De acordo com o título, a narrativa é um narrativa do estranho dia no qual o pai do narrador se encontrou com um ET. Ao longo das 112 páginas, o quadrinista figurativiza o encontro com um personagem de outro mundo, fabricando imagens sublimes e silêncios verbais, numa narrativa que altera o modo programado de interação da leitura.

Basicamente, a sinopse da história é: depois de um estranho acidente entre um caminhão e uma pedra, a pedra rola e causa a morte da esposa. Esse fato deixa um idoso consternado e impede que a sua vida volte para a rotina. Nesse período, o viúvo só consegue ficar longos momentos em silêncio e viver suas manias de desmontar máquinas velhas e colecionar fotos de desconhecidos que eram compradas nas feiras de antiguidade.

Após várias tentativas de superar esse luto, o idoso recebe um convite do seu irmão para ir pescar. Esse passeio fortalece o laço entre os irmãos, mas o destino para o interior acaba sendo tomado por uma série de acontecimentos estranhos e inusitados.

Ao chegarem na pescaria, o viúvo resolve passear sozinho pela região e desaparece por um período. Ao ser localizado um tempo depois, o idoso afirma ter encontrado com ET. Esse último acontecimento é entendido pelos filhos do viúvo como um problema de sanidade mental, firmando a decisão de que o idoso precisa de uma internação.

O encontro com o ET nunca é totalmente validado. O irmão do viúvo que o acompanha na pescaria tenta certificar a hipótese de realmente o ET ter aparecido e visitado o idoso, mas não consegue ter certeza do fato. Essa insegurança trazida pelo idoso põe fim ao pacato e previsível passeio na zona rural.

Voltando do passeio, o idoso é internado e passa o final de sua vida num asilo até sua morte. Todos esses acontecimentos quase surreais são contados pela voz do filho do idoso. O narrador comenta sobre sua relação com o pai e o impacto que a morte da mãe, as estranhas atitudes do pai e o encontro com o ET deixaram sobre ele. A narrativa acontece no formato de

quadrinhos e as imagens parecem quase sempre as mesmas. A disposição visual é muitas vezes repetida, alterando algumas cores e traços.

Além desse inusitado enredo, cada quadro dos quadrinhos ocupa uma página inteira, ganhando uma dimensão maior e um reforço para expressar a tristeza do pai com o luto e a insegurança do real encontro com o ET. Cria-se uma economia de palavras e imagens que não reforçam a significação do que é dito.

A segunda obra em quadrinhos é fruto da união de Dw Ribatski, quadrinista e ilustrador, e Emilio Fraia, escritor, que resultou na *graphic novel Campo em Branco* (2013), na qual, de modo análogo, a narrativa fantástica é o tema discursivo da narrativa. Ao longo da história, dois irmãos se reencontram para refazerem uma viagem feita na infância. Não há uma delimitação se o que está sendo narrado é resultado de ações da memória vivida, se as ações narrativas ocorrem no presente do narrador ou se seriam suposições do narrador da narrativa. Os elos coesivos escapam e a regularidade da leitura é interrompida, restando aos leitores os fragmentos da viagem.

Nesta segunda HQ, a viagem de dois irmãos é o centro da narrativa. Mirko, o irmão mais velho, menos preso aos padrões e determinação, mora na metrópole e leva uma vida com menos regras. Ele gosta de acompanhar corridas de cachorros, costuma chegar atrasado nos lugares e remarcar os eventos. Contrariamente, Lucio, o irmão mais novo, é um jovem estudante de Física, muito envolvido com os estudos, que leva uma vida mais determinada e é mais preso a regras. O desejo de Mirko para que refaçam a viagem feita na infância junto com o tio marca o reencontro dos dois irmãos que não se viam há muito tempo.

O caminho para a viagem não é muito claro para os irmãos. As estradas e os atalhos até as montanhas vão sendo definidas quando a viagem começa e eles seguem em direção ao destino final. Nesse percurso, situações estranhas começam a atrapalhar a viagem. Por exemplo, durante um forte vento o carro começa a sofrer turbulência e os irmãos precisam se jogar para fora do veículo. O vento é tão forte que leva o carro embora.

Após esse estranho evento, Mirko e Lucio precisam acampar nas montanhas e passam a viver mais tempo juntos. O longo período que viveram sem se ver começa a mostrar como estão realmente com hábitos e personalidades muito diferentes. Enquanto Mirko procura o carro, Lucio consegue ficar hospedado numa pequena vila. Os irmãos conhecem uma escritora que os convida a imaginar gigantes, monstros e figuras fora da realidade.

Esses eventos são narrados pelo irmão mais novo, Lucio, que começa a misturar as memórias dessa viagem com a tentativa de resolução de física da trajetória. As conversas com o professor de Física, o problema entre a Física clássica e a Física da trajetória repercute na memória de Lucio, que não consegue apenas pensar no problema ou na viagem. Além desses dois momentos, as idas à piscina para nadar e as conversas com sua colega da raia ao lado interferem na memória e geram uma terceira situação que cruza a memória do narrador.

Não há um começo, um meio e um fim. Ao longo da narrativa a memória vai sendo embaralhada e os eventos vão aparecendo com pequenos elos de sentido entre o que veio antes e o que vem depois. É como se não houvesse uma linha narrativa única. Com isso, esses três momentos começam a se embaralhar e se misturar ao longo da sequência dos quadrinhos.

A viagem é o evento mais forte e que mais aparece na memória de Lucio, às vezes perdendo espaço para a resposta da Física. Visualmente, essa história é contada por três cores, o branco, o preto e o azul, e com variação dos tamanhos e formatos dos quadros que reforçam a insegurança de condução dessa história.

Nas duas narrativas analisadas, os efeitos experimentais também conservam o protagonismo artístico, criado a partir da reiterada presença na cena de produções dos quadrinhos nacionais com o tema do fantástico, que colaboram para o redesenho de alguns dos enraizados cenários das artes gráficas e visuais brasileiras. Nos dois quadrinhos, incorporados ao conteúdo das narrativas fantásticas, a linguagem do texto passa por uma experiência estética e o reconhecimento do texto em quadrinhos não mais acontece rapidamente.

Desse modo, neste trabalho, buscaremos empreender uma leitura da significação da narrativa fantástica nos quadrinhos que integram os jogos entre **lucidez e engano, entendimento e obscurantismo**, expandindo as zonas do inquietante e restringindo a *célere lisibilidade* do texto.

Em vista disso, diante dessas produções que mobilizam e exercitam o narrativa fantástico nos quadrinhos, antes de tudo, para esta pesquisa, demarcamos a hipótese de que o experimentalismo dos quadrinhos reelabora e enaltece o funcionamento do narrativa fantástico, reconfigurando os modelos de leitura vigente para os quadrinhos, principalmente, contradizendo seus conceitos de leitura mais difundidos socialmente, como os que aparecem nas escolas.

Em nossa busca pelo funcionamento da narrativa fantástica quadrinizada e experimental, exploraremos suas configurações discursivas e textuais, entendendo que elas orientam a prática de interação com esses discursos no ato de leitura e, assim, poderemos compreendê-la e compará-la com as práticas de leitura mais habituais dos quadrinhos dentro da sociedade brasileira.

Instituída a hipótese comparativa entre os modelos didáticos de leitura dos quadrinhos e os modelos experimentais, estabelecidos os questionamentos que conduzirão as reflexões durante a pesquisa, e, com o desejo de respondê-los integralmente, neste momento, avançaremos pelos objetivos, buscando um caminho de pesquisa mais adequado.

Objetivo Geral

- Verificar como a narrativa fantástica produz sua significação nos quadrinhos experimentais e quais são suas renovadas interações Semióticas durante a leitura em contraponto com a leitura canônica dos quadrinhos, sobretudo a escolar.

Objetivos específicos

- Analisar como a significação é produzida na narrativa fantástica dos quadrinhos selecionados.
- Descrever as interações Semióticas entre o leitor e esses quadrinhos.
- Identificar as aproximações e distâncias da interação escolar com os quadrinhos e da interação dos quadrinhos experimentais com possíveis diálogos teóricos entre a Semiótica e a Leitura Escolar.

Esquemáticamente, esforçar-nos-emos diante da reflexão de como o sentido do fantástico é produzido e dinamizado nos quadrinhos, a fim de detalhá-la e ampliá-la no **primeiro capítulo** desta tese. Com o auxílio da teoria Semiótica greimasiana, em seus aperfeiçoamentos da enunciação e do plano da expressão dos quadrinhos, nas primeiras reflexões, apresentamos **uma leitura da organização enunciativa** da narrativa fantástica

acompanhada do **experimentalismo sincrético** da linguagem dos quadrinhos que serve para o efetivo funcionamento do fantástico.

Irrefutavelmente, no campo brasileiro das artes em geral, há um extenso número de artistas que exploram os caminhos temáticos do fantástico. O levantamento artístico e a organização dessas produções, pela historiografia da arte ou pelos especialistas nas materialidades das manifestações, é um trabalho primoroso e, continuamente, conta com pesquisadores de diferentes especialidades, oferecendo importantes reflexões históricas acerca do fantástico. Não estando no centro de interesse deste trabalho, mas, contribuindo em momentos recorrentes, os levantamentos historiográficos do fantástico e suas reflexões compositivas na literatura realizados por Todorov (1970), Bressier (1974) e Roas (2014) participarão dessa leitura dos objetos por nós selecionados, oferecendo delimitações já formuladas e revistas pela teoria do fantástico.

Ao modificar os componentes dos quadrinhos, supomos que as sensações do corpo e da significação criada durante a interação com a obra são capazes de se alterar para diferentes configurações de leitura, proporcionadas pelo fantástico e pela organização da veiculação desse conteúdo. Logo, o sentido é construído e articulado na composição estética da narrativa, em sua exploração dos limites da linguagem flexibilizados pelo artista, e, por consequência, renovando o ato da leitura, marcada na exploração feita no **segundo capítulo** desta tese. No segundo momento, saltamos o olhar para o ato da **interação Semiótica** entre os leitores e os quadrinhos experimentais que abrigam a narrativa fantástico. Essa consideração parte das reflexões iniciais do primeiro capítulo e dos resultados explorados do novo arranjo discursivo dos quadrinhos, contando com as bases da sociossemiótica landowskiana (2009) (2015).

Desta forma, prevemos que a leitura e a interação com a narrativa fantástica nas páginas dos quadrinhos se convertem em momentos nos quais ocorrem rupturas das práticas sociais tradicionais de leitura dos quadrinhos. Os sujeitos leitores perdem a sedimentação, a agilidade e a fixidez da leitura do gênero³, permitindo que o impacto do experimentalismo textual possa atingi-los na prática desestabilizada de fruição.

³ Adotamos o conceito de gênero de acordo com Volli (2012), quando define: “Na tentativa de direcionar a interpretação do leitor no sentido desejado, o texto pode procurar fazê-lo entender desde o início o gênero ao qual pertence, de forma a estimular o destinatário a assumir a atitude fruitiva adequada ao tipo de texto que está lendo. A classificação do gênero torna-se possível, antes de tudo com base nas circunstâncias de enunciação e de contexto situacional em que se realiza o intercâmbio comunicativo, isto é, da presença de marcas paratextuais. É claro que

Os dois quadrinhos que abrigam a narrativa insólito quebram paradigmas do gênero e reconfiguram a prática da linguagem das HQs, fabricando situações poéticas, precisamente descritas por Blikstein (2013). "É pela função poética que a linguagem pode subverter a sua estereotipia e entrar numa relação conflituosa e dialética com a práxis." (BLIKSTEIN, 2003, p.85). É nesse espaço conflituoso com a práxis de leitura dos quadrinhos propiciados pela reinvenção estética do texto que transitamos ao longo do segundo capítulo.

No outro extremo, a estabilidade da leitura dos quadrinhos nas tiras e gibis os fez serem reconhecidos como um gênero artístico regulado e programado em suas composições de linguagem, o que reduziu algumas das possíveis experimentações da leitura e do intercâmbio expressivo entre os quadrinhos e as outras artes. Essa máxima consagrou-se pelos modelos de leitura dos quadrinhos vigentes na sociedade em diversas situações, usando o argumento de que na linguagem dos quadrinhos a prática de leitura é somente regulada por balões, sequências de quadros, onomatopeias etc.

A intrínseca pedagogia da leitura dos quadrinhos movimenta-se pela certeza regular da linguagem gráfica. Com base nesse dado, resolvemos retornar aos possíveis descompassos entre a prática de leitura dos quadrinhos insólitos e experimentais e as modalidades de leitura dos quadrinhos transpostos para a sala de aula. Por fim, esta confrontação será contemplada no **terceiro e último capítulo** deste trabalho.

Cotejando os dois modelos de leitura, o modelo vigente de leitura dos quadrinhos e o modelo de leitura realizado nos dois capítulos anteriores, no terceiro momento desta pesquisa, reverberamos as aproximações e distâncias interativas entre as leituras escolares dos quadrinhos (tiras de jornais e gibis) e a leitura dos quadrinhos experimentais.

Em conformidade com o preceito de que a escola, como entidade social de contato com vários textos, principalmente os da esfera artística, planeja subverter a ordem social, buscando bases emancipatórias para os sujeitos em contato com as variadas materialidades de linguagem e discursos heterogêneos (ROJO, 2009), reconhecemos a necessidade de interações Semióticas artísticas que façam parte da sociedade e não são demasiadamente presentes no espaço escolar, tal como as artes experimentais.

se determinado artigo aparece na primeira página de um jornal imediatamente somos levados a considera-lo do gênero crônica em vez de do romance de aventura." (VOLLI, 2012, p.166).

Neste terceiro momento as bases das interações escolares serão evidenciadas a partir do modo como os quadrinhos são sistematizados e aplicados no ensino de leitura. Com base nesse dado, comparamos como a Semiótica pode firmar um diálogo teórico entre a significação e a interação dos textos e o que vem sendo feito na escola.

Nesta pesquisa, assumimos que o contato com os quadrinhos experimentais no espaço escolar alinha-se com a necessidade de um trabalho com gêneros multimodais na expressão (visual e verbal) (ROJO, 2009) e, inclusive, pela filiação experimental, tais quadrinhos carregam a formação discursiva fora dos eixos comerciais dos quadrinhos, propondo um reconhecimento artístico além dos padrões do *mainstream* das artes gráficas.

Assim, antevemos aqui a ação da leitura artística e experimental das narrativas fantásticas nos quadrinhos como um redesenhar dos paradigmas das práticas sociais de leitura. Os novos arranjos confeccionados pelos discursos experimentais conduzem a interação para espaços mais sensíveis e não reproduzíveis em escala de repetição. A singularidade da leitura exige leitores abertos para a convivência que só existirá num único ato de interação com as experiências produzidas nos textos. Levando-se em conta essa singularidade da leitura experimental junto da necessária assistência com reflexões que possam integrar ensino de leitura no Brasil, **almejamos aqui um pequeno movimento de considerações teóricas sobre a linguagem e a leitura que possam participar, não na sala ao lado, mas, efetivamente nas práticas pedagógicas dos professores em sala de aula.**

Pensando sempre na escola como um espaço plural e aberto para as variadas materialidades sociais, junto de uma prática pedagógica dialógica com a realidade, concordamos que, sobretudo, esta pesquisa objetiva desenvolver uma investigação do tema fantástico e das artes experimentais com um desfecho que hoje soará quimérico, mas, em breve, com engajamento governamental, social e científico. Acreditamos ser possível, qual seja, uma escola formadora de alunos questionadores do eu, aqui, agora e abertos para os mistérios e inquietações que tangenciam o homem, o mundo e a linguagem.

A constituição dos corpora

A diversidade de projetos e de produções artísticas dos quadrinhos que estão em andamento no Brasil proporciona o parecer favorável ao futuro promissor das artes gráficas no

país. Atualmente, a intensa disseminação de editoras com projetos que contemplam a produção de quadrinhos nacionais é um dos dados que apontam como esse gênero segue estendendo seu campo de atuação artística e de recepção pelos leitores. Esse impulso dado aos quadrinhos possibilitou uma margem maior de leitores e de visibilidade ao gênero, ampliando seu alcance de vida para espaços onde, antes, seria impedido de circular.

Durante as décadas anteriores, esse formato textual acabava circunscrito aos espaços que lhes ofereciam o conforto de um público leitor fixo e entusiasta dos quadrinhos, ou seja, os fãs da cultura gráfica fechavam o ciclo de vida desses textos em espaços exclusivos e confortáveis para se estar. No Brasil, em maior perspectiva, as tiras de jornais e as revistas de quadrinhos que circulam nas bancas sedimentaram a alegoria dos quadrinhos enquanto formato textual na sociedade geral e fora dos espaços dos fãs.

Ultimamente, os espaços dos quadrinhos tornaram-se plurais e favoráveis para exploração do próprio mercado e do diálogo com as outras artes. Os projetos editoriais de quadrinhos estrangeiros e nacionais, os cartuns, a literatura em quadrinhos e as antologias de quadrinistas são algumas das amostras da abertura oferecida ao gênero pelas grandes ou novas editoras especializadas nesse tipo de publicação. Em consequência, esses textos chegam às livrarias, às bibliotecas e aos editais públicos para aquisição de livros, o que lhes concede uma ampliação do seu lugar social.

Logo, a tentativa de diminuição das barreiras artísticas daquilo que pode ou deve ser compreendido como objeto de arte, de reflexão, de pensamento ou ficção de qualidade torna-se perceptível pela ostensiva entrada dos quadrinhos no convívio com os leitores que antes não desfrutavam da leitura desse texto, transfigurando o imaginário do cânone artístico e dos juízos críticos.

Com a redução das fronteiras e a maior circulação pelos diferentes espaços sociais, somos capazes de notar com mais clareza as características singulares da linguagem firmada pelos quadrinistas brasileiros e que, atualmente, vêm sendo costuradas em malhas de combinação com a pintura, a literatura e o cinema, muito próximo dos estreitamentos e das definições dadas às transformações dos textos e dos discursos.

Neste espaço tempo de volumosas realizações artísticas através dos diálogos, optamos por evidenciar duas obras em quadrinhos brasileiras, da segunda década do século XXI,

privilegiando a temática da narrativa fantástica veiculada por esses textos como fio condutor e união entre os *corpora* selecionados para esta pesquisa.

Como apontado, elegemos a produção *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2010) de Lourenço Mutarelli, por sabermos que o quadrinista já apresenta uma acentuada produção nas décadas anteriores, sendo reconhecido e premiado durante a década de 1990 e, principalmente, pela contribuição no estabelecimento da linguagem dos quadrinhos Brasil. Após uma pausa que fomentou a interlocução com os diferentes campos da arte, como a literatura, o cinema e o teatro, Mutarelli retornou aos quadrinhos e exercitou as bases da sua linguagem contribuindo mais uma vez com a produção gráfica no país por meio da publicação de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2010).

O quadrinho de Mutarelli (2010) foi publicado pelo selo *Quadrinhos na cia.*, participando de um projeto editorial da editora *Companhia das Letras*, que propunha a união de artistas de diferentes áreas, geralmente um escritor e um quadrinista, a fim de juntos criarem um quadrinho de encomenda sob a exigência de exercitarem os limites narrativos e explorarem a linguagem gráfica. *Cachalote* (2010), resultado da união do escritor Daniel Galera e do quadrinista Rafael Coutinho, foi o primeiro quadrinho publicado por esse projeto, dinamizando os limites narrativos das *graphics novels* por meio de seis histórias que não se cruzam, mas funcionam numa espécie de *puzzle* no qual as combinações e as quebras sequenciais reorganizam a operacionalidade do livro.

Três anos depois da publicação de Lourenço Mutarelli, DW Ribatski e Emilio Fraia integraram esse mesmo projeto gráfico e construíram a *graphic novel Campo em Branco* (2013). Dw Ribatski é um quadrinista brasileiro com produção independente e fora do circuito comercial dos quadrinhos, ao passo que, Emilio Fraia é escritor e foi reconhecido entre os melhores jovens escritores da literatura brasileira pela revista *Granta* (2012). *Campo em Branco* foi sua primeira produção para os quadrinhos, a qual foi selecionada aqui pela origem heterogênea dos produtores, marcando assim uma posição de produção plural a partir dos lugares de fala de Emilio Fraia com a literatura e dos quadrinhos *underground* com Dw Ribatski, lançando essa dupla experiência nas páginas de *Campo em Branco*.

Participando desse recente cenário brasileiro dos quadrinhos produzidos por editoras, os dois livros circulam por livrarias, sebos e bibliotecas públicas, determinando um amplo alcance e um projeto de maior visibilidade destinado aos livros, somados ao destaque cultural criado

pelas resenhas e críticas de jornais, *blogs* e revistas. Sem demora, a atenção crítica direcionada às experiências das obras e, sobretudo, a efetiva presença desses textos em espaços de leitura que oferecem a possibilidade de maior acesso e maior número de leitores instituíram nossa escolha pelos dois quadrinhos.

No mais, apesar de toda a heterogeneidade dos produtores e do resultado experimental da linguagem dos dois livros, neste trabalho, a constituição temática e a organização discursiva dos textos solidificaram a convergência das duas obras para a pesquisa e sobrepuseram as marcas do experimentalismo para a consonância dos *corpora*. Desse modo, esquecendo a heterogeneidade que marca os enunciadores quadrinistas das duas narrativas, reunimos as pontas desse imenso fio da experiência com a linguagem dos quadrinhos pela temática do insólito. Foi por meio da temática do fantástico, privilegiando textos que sejam narrativa fantástico, que reunimos os *corpora* dos dois quadrinhos.

Assim, os caminhos científicos privilegiados foram de união temática e da difusão da experiência da expressão dos quadrinhos. Agrupamos os dois livros para não ficarmos reduzidos em apenas um exemplo e hesitamos em considerar aspectos estilísticos do autor como marcas de uma cena artística experimental. Julgamos que a reunião de dois textos com a mesma temática poderá trazer dados que são comuns, entendidos como regulares do fantástico e potencializados pelo experimental, gerindo novos roteiros de interação e leitura.

Além desse material que apresenta o fantástico, no terceiro capítulo, para que possamos verificar os contrastes entre estes quadrinhos e a leitura dos quadrinhos na escola, selecionamos os documentos oficiais que direcionam a prática pedagógica e assumem uma posição norteadora da prática profissional. Mantendo-se no nível teórico-especulativo, as Orientações Curriculares – OCs e a Base Nacional Comum Curricular – BNCC compõem os *corpora* e oferecem uma distinção do que vinha sendo feito com a linguagem até a sua implementação nas OCs e os caminhos integrados na escola que vêm sendo traçados para a validação da BNCC.

A ideia é que a interlocução entre a Semiótica e o Ensino-aprendizagem leve as interações de leitura escolar para outros modelos que parecem ser negados pelas escolas. Embora grande parte do aprender esteja nas práticas mais programadas e na manipulação do professor para o conhecimento, os quadrinhos escolhidos para esta pesquisa escapam das interações mais reguladas e podem trazer outras formas que não encerram o ensino na programação diária da sala de aula.

Assim, os documentos (OC, BNCC) e os quadrinhos são os materiais selecionados para explorar nesta tese e compreendermos a prática de leitura dos objetos experimentais fora e dentro da escola.

Escolhas teórico-metodológicas

As formulações de Bakhtin e seus pares alteraram os caminhos das ciências humanas e da linguagem oferecendo possibilidades para as pesquisas dos objetos textuais e discursivos, compreendendo-os enquanto objetos produzidos pelo homem e disponíveis para o estudo do homem. Por sua vez, o interesse com o texto e com o discurso, no domínio da linguística geral, não escapa do reconhecimento às contribuições advindas das reflexões do círculo bakhtiniano, conforme comenta Barros (2007):

Ao contrário do caminho empreendido pelos estudos linguísticos, que tomaram a língua por objeto e começaram pela busca de unidades mínimas ou de unidades até a dimensão da frase, Bakhtin afirma que seu objeto é o texto (ou o discurso) (1992, p.31). Em outras palavras, a ciências humanas voltam-se para o homem, mas é o homem como produtor de texto que se apresenta aí. Dessa concepção decorre que o homem não só é conhecido através dos textos, como se constrói enquanto objeto de estudos nos textos ou por meio deles, o que distinguiria as ciências humanas das ciências exatas e biológicas, que examinam o homem “fora do texto”. (BARROS, p.26, 2007)

Com base nessas observações gerais, e longe de uma precisa historiografia da linguística discursiva, o reforço oferecido por Bakhtin para as teorias do discurso revigoram a ligação entre a linguagem, o sujeito e o mundo, reduzindo a mecanicidade da comunicação e fortalecendo os elos entre os textos enquanto participantes das atividades sociais. Isto é, as delimitações bakhtinianas entendem o texto e o discurso como objetos complexos e responsáveis pela significação do homem, o que o fez esse autor renovar o interesse de investigação dos linguistas.

Dessa forma, qualquer estudo textual ou discursivo é um estudo do homem no mundo, ocupa-se da diversidade humana, dos códigos humanos, da diversidade de vozes e funções da linguagem. Nesse amplo quadro, reconhecemos nossa leitura dentro dos estudos do homem enquanto produtores e leitores de textos e discursos e, sobretudo, **sujeitos condenados à significação** (MERLEAU-PONTY, 2002).

Nesse panorama de investigações linguísticas, como uma teoria inacabada e em constante reformulação, encontramos no instrumental teórico da Semiótica a possibilidade de executar uma leitura da significação da narrativa fantástica nos quadrinhos experimentais.

Julgamos que, principalmente, nos estudos semióticos discursivos, em seus desenvolvimentos canônicos e sociossemióticos, a teoria poderá articular as unidades de significação do fantástico oferecendo uma leitura profunda do discurso junto da textualização experimental dos quadrinhos. Em seguida, com a sociossemiótica, seremos capazes de perceber as práticas interativas reguladas durante o ato de leitura desses textos. Assim, a significação das incertezas impostas pelo fantástico no discurso e a circulação das experiências textuais poderão tomar corpo e serem respondidas com base em uma teoria que respeita o simulacro insólito criado pelo enunciador no texto.

Prontamente, Fiorin (1995) convence-nos do potencial heurístico da Semiótica para analisar o texto fantástico quando considera a função do **fazer crer** como chave comunicacional para a Semiótica:

Por outro lado, ao recusar o ponto de vista da Teoria da Informação de que a comunicação é uma transmissão de novidades entre dois pólos neutros, a Semiótica considera que um componente determinante do processo comunicacional é o *fazer crer*. Por isso, o componente argumentativo adquire um relevo muito grande na teoria. Argumentação é qualquer mecanismo pelo qual o enunciador busca persuadir o enunciatário a aceitar seu discurso, a acolher o simulacro de si mesmo que cria no ato de comunicação. (FIORIN, 1995, p.172, grifos nosso)

Podemos dizer que as indagações sobre qual o sentido gerado no simulacro criado pela ação de relatar o fantástico sejam mais bem respondidas pela teoria Semiótica que estabelecerá, em suas investigações sobre a **apreensão** e a **produção** de sentido dos textos e discursos, uma busca pelo funcionamento do fazer crer do fantástico, por meio da sua organização semântica e sintática do discurso e da experimentação do texto.

Dessa forma, em conformidade com as bases da leitura Semiótica da escola de Greimas, percorreremos a interpretação dos *corpora* sempre atentando para conversão de suas três principais fontes: a linguística, a antropologia e a filosofia (BERTRAND, 2003, p.17).

Assim, no geral, adotando as bases teóricas da Semiótica discursiva, dispomos de uma metodologia científica **descritiva e interpretativista**, com confluências linguísticas,

antropológicas e fenomenológicas. Por consequência, para a leitura da narrativa fantástica que empreenderemos neste trabalho, a descrição da significação será o método científico para atingirmos as bases do sentido gerado pelo texto.

Logo, as interpretações empreendidas ao longo desta tese seguem o modelo semiótico, em sua sistematização enquanto método de leitura que se interessa pelo “parecer do sentido”. Nessa conjuntura, avaliamos as relações estabelecidas entre as unidades de quaisquer grandezas participantes da composição do discurso e do texto desde que contribuam para a veiculação do sentido e fortaleçam uma tática de análise.

Nesse quadro analítico, em sua proposta teórico-metodológica, a Semiótica assume um projeto interpretativista de parada reflexiva do analista na presença do texto, testando os modelos interpretativos disponíveis e, ao mesmo tempo, quando necessário, agregando ao projeto semiótico as investigações e descrições de outros campos. Executando essa atividade com textos, as leituras Semióticas contribuem com o teste das formalizações teóricas já realizadas e, principalmente, cooperam com o progresso científico da teoria.

Estabelecidos nesse projeto teórico-metodológico de leitura Semiótica, avancemos um pouco mais até o pioneiro e medular método de leitura que simula a geração de sentido conhecido como **percurso gerativo de sentido**.

Nesse método, as relações de sentido necessárias para a leitura do texto se acham no próprio texto, considerando-o como um “todo de significação”. Inclusive, as condições contextuais, muito relevantes para outras linhas de estudos textuais e discursivos, para a Semiótica, localizar-se-ão “ao menos parcialmente” no próprio texto. (BERTRAND, p.23, 2003).

Com efeito, a proeminência do texto pela teoria pede melhores definições do que seja esse objeto para a Semiótica. Segundo Fiorin (1995), o texto é uma união entre um conteúdo e uma expressão organizando-se para a veiculação da significação, e, em suas palavras, assim o define:

A Semiótica francesa, embora não ignore que o texto seja um objeto histórico (cf., por exemplo, GREIMAS, 1976, p.237-239), dá ênfase ao conceito de texto como objeto de significação e, por conseguinte, preocupa-se fundamentalmente em estudar os mecanismos que engendram o texto, que o constituem como uma totalidade de sentido.

Concebe-se como uma teoria gerativa, sintagmática e geral. É uma teoria sintagmática, porque seu escopo é estudar a produção e a interpretação dos

textos. É geral, porque se interessa por qualquer tipo de texto, independentemente de sua manifestação. Postula que o conteúdo pode ser analisado separadamente da expressão, uma vez que o mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão (por exemplo, uma negativa pode ser manifestada pela palavra *não* ou por um gesto da cabeça ou do indicador). É, por conseguinte, uma teoria geral dos textos, quer se manifestem verbalmente, visualmente, por uma combinação de planos de expressão visual e verbal, etc. (FIORIN, 1995, p.166-167)

A presença de um conteúdo manifestado por uma expressão faz existir um texto capaz de exercer uma comunicação, veicular sentido e funcionar socialmente pelos sujeitos que interagem com esse texto. Pode-se então perceber a possibilidade interpretativa e descritiva proposta pelos analistas de acordo com um percurso de geração de sentido a partir de sua sintaxe e semântica discursiva.

Esse primeiro e essencial desenvolvimento do texto torna-se a base para a leitura da narrativa fantástica no primeiro capítulo deste trabalho. Nossa análise concerne a relação estabelecida entre o conteúdo, o discurso da narrativa fantástica e a estética experimental da expressão dos quadrinhos. Dessa união, nasce o texto fantástico nos quadrinhos experimentais que serão observados inicialmente.

O confronto entre o conceito inicial de texto e seus desenvolvimentos semióticos com base nos estudos linguísticos pressupôs avaliações e reconsiderações sobre essa definição para a Semiótica contemporânea. Principalmente, diante dos novos objetos de interesse e das recentes experiências da vida atual, a Semiótica vem revendo seu conceito de texto, sobre uma base confiável dos estudos linguísticos, antropológicos e, principalmente, para esta pesquisa, sobre os estudos **fenomenológicos**.

Os estudos sociossemióticos, advindos principalmente das formulações empreendidas por Eric Landowski, residem nesse interesse de rever a experiência Semiótica, estabelecendo regimes de interações mais existenciais, cujo ritmo da prática de vida dos sujeitos gere a significação para os diferentes estilos de vida. Em outras palavras, a proposta da sociossemiótica não se identifica com a definição de um conceito preciso do que seja o texto, já que seu interesse é dado sobre o sentido da vida. Nas palavras de Landowski (2014):

Esse deslocamento, que constitui a especificidade da disciplina, fixa também seus limites: deixando de lado a questão do ser das coisas, restringimo-nos a analisar, comparar, interpretar os dispositivos simbólicos através dos quais a realidade chega a significar para os sujeitos. Assim, observadores distanciados

por exigência de método e relativistas por profissão, nos manteríamos, por isso mesmo, descomprometidos e seríamos céticos por hábito.

Mas isso não é talvez senão aparência. Porque, apesar de nossas precauções epistemológicas e dos cuidados metodológicos que nos rodeamos, continua presente, no âmago de nossa interrogação sobre sentido, uma questão originária, absolutamente ingênua por comparação: é a questão do “sentido da vida” – da vida mesma, nem mais nem menos. (LANDOWSKI, 2014, p.11)

Ao contrário do caminho teórico inicial, Landowski (2014) afirma a especificidade do sentido da vida gerido nas relações dos sujeitos diante das situações da existência, as quais são mascaradas e escondem o profundo interesse dos semioticistas pelos sentidos das relações humanas. Recuperando a fala anterior, o interesse pelo sentido da vida sempre esteve no bojo dos semioticistas que se apresentavam blindados diante de todas as precisas definições conceituais. A proposta de Landowski (2014) recupera esse desejo por meio de uma conjuntura fenomenológica e narrativa de interação dos sujeitos nas situações da vida vivida.

Nesta nossa condição de existir e atribuir sentido, Landowski (2014) resgata a imersão da significação Merleau-pontyana e o paradoxo fenomenológico do homem condenado ao sentido, ou seja, a significação ronda a existência e intensamente estabelece um sujeito destinado à construção do sentido dessa existência. Segundo Landowski (2014):

Condenados ao trabalho da semiose, tal é em suma nossa condição se queremos viver enquanto sujeitos e não simplesmente como corpos, seja em um estado vegetativo de letargia, despersonalizados pela ausência de toda relação com o valor, seja reduzidos ao estado convulsivo de animais torturados, prisioneiros dessa presença toda poderosa que é a dor. (LANDOWSKI, 2014, p.15)

O lugar de discussão da sociossemiótica já considera o sujeito preenchido por valores e construtor do sentido do ser e estar no mundo. Como sujeitos e não como corpos ausentes, tentam atribuir significação às situações e às interações, mesmo as mais arriscadas.

A tônica desse projeto científico encontra-se na adoção do sujeito vivendo diferentes regimes de interação que organizam toda sua vida, do âmbito social e político aos limites do inquietante e do supersticioso. O projeto de Landowski desenrola o que sempre esteve presente na capacidade de entender as narrativas como responsáveis pelas interações dos sujeitos no

mundo. “O que Eric Landowski fez, nesta obra, foi retirar os véus legados pela tradição, para mostrar-nos, de maneira límpida, como funciona a narratividade” (FIORIN, 2014, p.10).

Sendo assim, o propósito da sociossemiótica encontra-se na base da **sistematização narrativa** da existência regida pelas interações que os sujeitos vivem, respeitando a disposição hjmesleviana de redução e operacionalidade, sendo capaz de limitar a quatro regimes de sentido: **a manipulação, a programação, o acidente e o ajustamento**. No plano das interações dos sujeitos no mundo, os regimes de sentido asseguram uma dinamicidade, podendo passar de um para outro com uma fluidez gradual e seguir por caminhos singulares que constroem o sentido para o sujeito em interações.

Os quatro regimes de interação do sujeito no mundo oferecem cálculos preditivos de combinações aceitáveis (FIORIN, 2014, p.8) para as interações do sujeito com outros sujeitos, com as coisas, enfim, o sujeito posto no mundo. “Esses quatro regimes de interação dão lugar a quatro modelos narrativos: um governado por uma lógica da regularidade; **um por uma lógica da eventualidade**; um por uma lógica da intencionalidade e um, **por uma lógica da sensibilidade**”. (FIORIN, 2014, p.8, grifos nossos).

Neste trabalho, enfatizamos dois regimes de sentido que guiarão nossas reflexões durante o segundo capítulo: o regime da lógica eventual e o regime da sensibilidade. O primeiro regime poderá contribuir com o exame das situações absurdas e acidentais da vida, como o cruzamento com um ET, enquanto, o segundo regime, o da sensibilidade, mostra as interações com objetos artísticos, como são os quadrinhos. Contudo, não deixaremos de considerar a dinamicidade da interação e os outros regimes que eventualmente poderão interferir no ato de leitura dos quadrinhos.

No segundo momento da pesquisa, durante os levantamentos das práticas de leitura dos quadrinhos, retornamos as estas reflexões preliminares guiadas até aqui. É também no segundo capítulo que tentaremos apresentar os quatro regimes de interação, seguidos de exemplos e desenvolvimentos analíticos para que possamos percebê-los na extensão sociossemiótica dos quadrinhos.

Diante do mesmo cenário, Fontanille também avalia a epistemologia da Semiótica no quadro teórico contemporâneo das ciências humanas.

A epistemologia da diversidade está muito bem representada nas ciências humanas contemporâneas, especialmente em antropologia, com a tipologia dos modos de identificação e das práticas de relação propostas por Philippe

Descola (2005), ou em Semiótica, por exemplo, com os “regimes de sentido”, propostos por Eric Landowski. (FONTANILLE, 2017, p. 74)

Com base nessas escolhas teóricas e da leitura Semiótica empreendida nos dois primeiros capítulos desta tese, recuperamos no terceiro capítulo uma correlação entre a Semiótica da experiência dos quadrinhos fantásticos e a experiência de leitura e significação dos quadrinhos no espaço escolar. A verificação dos dois espaços sociais de circulação dos quadrinhos poderá nos oferecer respostas que conduzirão às condições de significação próximas ou distantes entre os quadrinhos atravessados pela atividade pedagógica e a real leitura dos quadrinhos fora do espaço escolar.

Ao tratar os limites de significação dos quadrinhos no espaço escolar, consideramos necessária a concepção que valida esse gênero na sala de aula, principalmente no ensino de leitura. Encontramos em Rojo (2009) a legitimidade do fim das barreiras pedagógicas criadas diante dos gêneros fora dos espaços tradicionais, uma vez que o enraizamento pedagógico apenas no beletrismo não corresponde mais ao público frequentador desse espaço social. A autora considera:

Em primeiro lugar, que, assim como foi relativamente capaz de popularizar e democratizar os impressos, urge que a escola se preocupe com o acesso a outros espaços valorizados de cultura (museus, bibliotecas, teatros, espetáculos) e a outras mídias (analógicas e digitais).

Em segundo lugar, é também urgente que reveja suas práticas de letramento, pois os resultados – tanto escolares, como em termos de indicadores de alfabetismo da população - ainda são elitizados e muito insuficientes para a grande maioria da população (74%) (ROJO, 2009, p. 9-10)

Deve-se apontar que a proposta de receptividade de outras práticas de letramento silenciadas pela escola equivale a um acontecimento político de democratização do conhecimento e de real importância com os diferentes objetos culturais que organizam a vida simbólica e participam das atividades humanas. Incorporá-los na escola encontra-se nas bases dos documentos oficiais da educação, sobretudo nas Diretrizes Curriculares e na Base Nacional Comum Curricular, que prescrevem um trabalho com as diferentes linguagens (visual, verbal, sonora etc.) em diferentes formatos textuais (quadrinhos, telenovela, animação etc.).

A análise comparativa do terceiro capítulo examinará a possível democratização e o respeito ao funcionamento dos quadrinhos partindo de suas interações de leitura fora da escola.

O que buscamos perceber é se ocorre uma alteração da prática do texto, a partir do momento em que ele foi atravessado pela escola e as possibilidades de aventura que poderiam aparecer na arena do ensino.

Melhor dizendo, na comparação teórica empreendida, investigaremos se a pedagogia de leitura assume uma atitude de interação e interpretação do texto dos quadrinhos como um texto artístico, privilegiando o contato com esses textos. Essencialmente, nos aproximamos do espaço escolar para uma análise do possível entrecruzamento entre a significação sensível dos textos fora e dentro da escola.

Com esse propósito, assentimos aos trabalhos de investigações sobre leitura literária e artística no ensino de leitura como considerável desenvolvimento para o diálogo com as análises que também irão pontuar a relevância de um trabalho com a leitura que escape da memorização.

Do mesmo modo, para compreensão da dinâmica apreendida com o texto dos quadrinhos no ensino, selecionamos as referências de experiência de significação do texto fora da escola do primeiro e segundo capítulo, junto dos trabalhos de leitura artística como pontos de convergência e parâmetros para o que pode ser um real encaminhamento do ensino da leitura dos objetos experimentais.

Nesse quadro, no terceiro capítulo, recuperamos Paulo Freire (1989) que caracterizará a relevância de um trabalho com a leitura que escape da memorização e fortaleça uma leitura mais significativa. Trata-se de um caminho diferente do programado e do realizado. O autor oferece uma reflexão que aponta a leitura como um percurso de aprendizagem que faça sentido para o aluno.

Compartilhando da leitura da escola realizada por Freire (1989), Sibilia (2012) tratará das maneiras escolares já consolidadas e os indicativos de mudanças necessários para a escola no tempo de conexão em rede. Esse estudo também explora como a compreensão dos paradigmas da escola e suas práticas de memorização não conseguem dar conta da formação dos sujeitos e explora essa ideia com base nos textos mais recentes e no uso da tecnologia da comunicação.

Com o suporte teórico nesses dois autores, discutimos os regimes escolares mais comuns e os impedimentos que a exclusiva presença desses regimes pode causar no ambiente escolar. Nessas bases, identificamos as características da escola e traçamos os benefícios que o diálogo com a Sociosemiótica poderá oferecer ao professor de leitura.

Dessa forma, os trabalhos com quadrinhos, longe ou próximo da leitura artística fora da escola, estarão em debate na parte final do capítulo, quando recuperaremos as leituras de Semiótica e de ensino desenvolvidas no grupo de pesquisa *Leitura Semiótica do texto sincrético*, sob coordenação da professora Loredana Limoli, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina. Seguramente, identificamos em alguns relatórios de pesquisa realizados dentro desse grupo o resultado da **aplicação didática** da teoria Semiótica no ensino de leitura, os quais demonstram a aplicabilidade da teoria e consolidação de métodos de leitura.

Esse convívio com o grupo e com as pesquisas desenvolvidas darão-nos respaldos para os possíveis encaminhamentos teóricos do trabalho com o texto experimental no ensino de leitura e os entrecruzamentos da Semiótica e da escola. Com essas bases, passamos ao primeiro capítulo a fim de que comecemos a delinear os caminhos da significação fantástica nos quadrinhos experimentais e seus desafios de leitura na escola.

CAPÍTULO 1 - O NARRATIVA FANTÁSTICO: ORGANIZAÇÃO DISCURSIVA E ISOTOPIA DE MISTÉRIO

*A arte moderna
é o início do espaço atômico
a)
b)
c)
d)
(MAUTNER, 2016, p. 299)*

De modo geral, o uso das linguagens acontece na manipulação discursiva realizada pelos sujeitos a partir dos elementos disponíveis dentro dos seus sistemas, com a finalidade de que o conteúdo seja dito e produza sentido. Durante essas ações de linguagem, os discursos assumem formas de organização, as quais geram a significação nas diversas cenas comunicativas e asseguram as bases da comunicação.

Nesse quadro, orientados pelas teias científicas da significação, somos capazes de recuperar os discursos concebidos e examinarmos inteligivelmente *como* os percursos foram desenvolvidos pelos sujeitos com a finalidade de incorporá-los no uso da linguagem. Assim, o *como* o sentido é organizado e produz a significação é o interesse da investigação Semiótica desde os primeiros escritos de Greimas (1973), que já visavam uma teoria de ligação entre o *sem* sentido e o *com* sentido. Em suas palavras: "Uma descrição qualitativa promete pois estabelecer a ponte sobre a região brumosa do mundo do sentido e "dos efeitos de sentido", conciliando talvez um dia quantidade e qualidade, homem e natureza" (GREIMAS, 1973, p.16-17)

Assim, nas proposições Semióticas, ao atentarmos para a significação produzida pela narrativa, pode-se destacar a narratividade como forma natural de ser e estar desses textos. Isto é, dessa perspectiva, a narratividade é o modo perfeitamente coerente pelo qual esse e todo texto funciona. Ugo Volli (2012) elucidada:

A difusão e a importância das histórias justificariam por si só o grande interesse que a Semiótica dedicou à narração, sobretudo nas últimas décadas. Mas há também quem sustente (como A. J. Greimas) que sob cada texto, quer

se trate de uma imagem ou de uma receita de cozinha, de um livro científico ou, obviamente, de uma narração pode ser encontrado um nível narrativo que justifique as características mais importantes do próprio texto. Naturalmente, a fertilidade dessa abordagem depende do que se entende por narração, isto é, o que a atribuição de uma estrutura narrativa escondida pode acrescentar à análise de um texto que intuitivamente nos parece não narrativo. Greimas (1983) enfrentou esse desafio analisando a receita tradicional de uma sopa *al pesto* com critérios narratológicos; também LéviStrauss mostrou de quem modo pode ser útil enfrentar com categorias análogas mitos, estruturas de parentesco e outros elementos simbólicos das culturas. (VOLLI, 2012, p.91-92, grifos do autor)

Nesse panorama semiótico apresentado por Volli (2012), a narrativa configura-se como uma narrativa e funciona com as características desses textos. Essa afirmação da narratividade não é apenas uma definição do que seja a narração, mas é muito mais um olhar para o modo como as narrativas funcionam e fazem situar o texto no repertório da narratividade. Com isso, todo texto tem uma dimensão narrativa em seu caráter funcional e é revestido por outros níveis que podem trazer algumas especificidades, como o grau de informação de um texto.

Desse ponto de vista, a narratividade nos estudos semióticos greimasianos é um nível mais abstrato e geral que favorece a compreensão dos textos. O exercício dessa disposição narrativa demonstra a vigorosa presença das funções fundamentais da narrativa de Propp (2010) que chegam às formulações de Greimas. Podemos assim pensar a narrativa como modo narrativo de ser em sua organização das ações do que é relatado.

É claro que esse nível mais profundo do texto não pode ser confundido com os elementos mais concretos. Dessa maneira, Fiorin (2009) considera:

Não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoa ou animais. Numa narrativa de captura, por exemplo, os seres humanos a serem aprisionados são o objeto com o que o ser que captura deve entrar em conjunção. Quando se diz “o tapete voador pousou no terraço da casa”, temos uma transformação cujo estado final tem como sujeito “tapete voador” e como objeto “terraço da casa”.

Os textos não são narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. (FIORIN, 2009. p.29)

Assim sendo, o funcionamento do nível narrativo basicamente opera na transformação de um estado inicial em um estado final. Em outras palavras, a narrativa seria uma narrativa enquanto transformação dos fatos que ocorreram, ou seja, uma situação inicial é transformada em uma situação final. Logo, esse processo de mudanças de estado desencadeia a definição de narratividade básica para a Semiótica greimasiana e gera a complexidade dos textos.

Como posto por Fiorin (2009), nesse nível de análise dos textos, a sucessão de eventos coincide com o desenvolvimento das etapas da narrativa e seu funcionamento antes de ganhar um revestimento discursivo, com temas, figuras, espaço, pessoa e tempo. A questão central é a função de narratividade e não seu preenchimento que faz um texto ser narrativo. Esse funcionamento da narratividade ganha complexidade de acordo com a sua organização e os encaixes dessas funções.

Neste caso, após esse nível de análise da narratividade e sua orientação de transformações, os textos passam a ser vistos pelo próximo nível, o discursivo. Neste nível de mais concretude, os arranjos discursivos da narrativa cercam-se dos processos de enunciação, a partir do emprego das categorias de pessoa, tempo e espaço envolvidas nas cenas que participam da narrativa interna e da narrativa da cena de ação de contar.

A ênfase do nível discurso é no revestimento. Neste nível os elementos ganham dimensão semântica e sintática e é o espaço onde o sujeito da enunciação converte os esquemas narrativos em discurso (FIORIN, 2009, p.55).

Localizada nesse intervalo após o nível da narrativa, a proposta Semiótica de análise da cena da enunciação foi seguramente sistematizada por Greimas e divulgada no Brasil, entre outros, por Fiorin (2008) e situa-se no intervalo entre os dois últimos níveis do percurso gerativo de sentido, o nível discursivo e o nível narrativo⁴. Segundo o autor: "Assim, se o objeto da Semiótica são os textos, a enunciação só pode ser a instância de mediação entre as estruturas virtuais (fundamental e narrativa) e a estrutura realizada (discursiva)" (FIORIN, 2008, p.24). Ele também completa: "Assim, a discursivização é o mecanismo criador de pessoa, do espaço e do tempo da enunciação e, ao mesmo tempo, da representação actancial, espacial e temporal do enunciado (Greimas e Courtés, 1979:79)." (FIORIN, 2008, p.25).

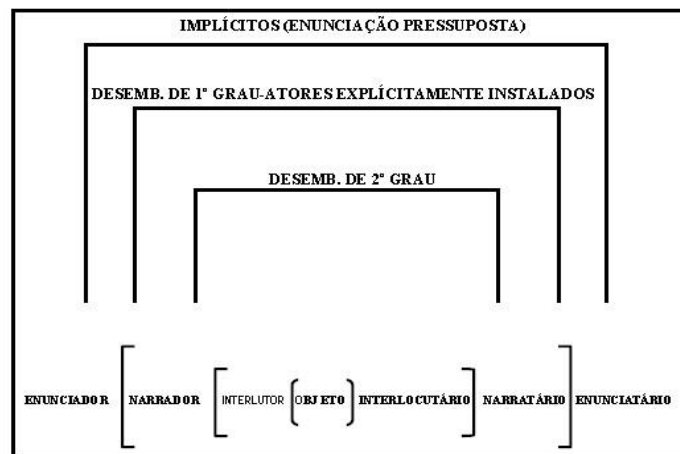
⁴ Para melhor compreensão do percurso gerativo de sentido, sugerimos a leitura de Fiorin (2009).

Com base nessa proposta enunciativa, entendemos que ao enunciar uma narrativa, o enunciador atualiza e preenche as ações da história, ou seja, o enunciador situa a narrativa nos espaços, insere o tempo, dispõe os atores e os papéis temáticos e desenvolve os temas e as figuras das ações no enunciado.

Tendo em vista essa atividade de relatar, selecionamos o nível discursivo do percurso gerativo de sentido canônico e as três instâncias representativas da sintaxe discursiva (pessoa, tempo e espaço do enunciado) a partir da sistematização de Fiorin (2008), pretendendo responder ao funcionamento do discurso da narrativa fantástica e as suas projeções enunciativas.

Além desse modelo enunciativo visto em Fiorin (2008), Barros (2002) oferece um esquema enunciativo que se encontra mapeado na imagem a seguir.

Figura 1: Enunciação em Barros (2002)

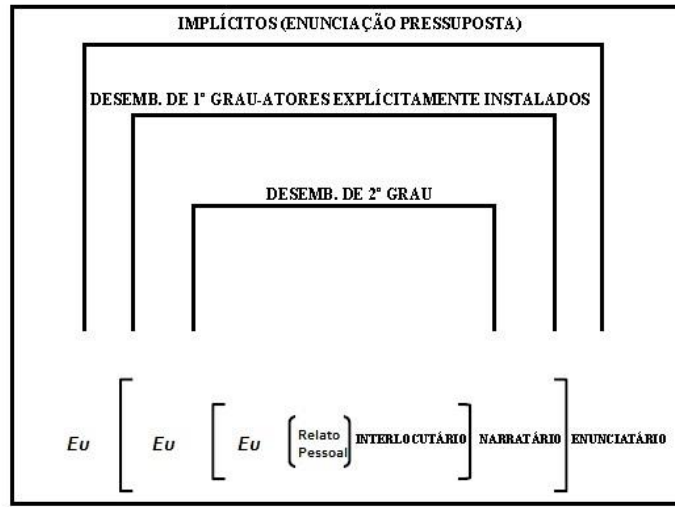


Fonte: Barros (2002)

Propondo uma leitura dessa constituição enunciativa a partir da narrativa, a narrativa da narrativa ocuparia o espaço central do objeto. O interlocutor e o interlocutário encontrariam representação nos sujeitos que participam da narrativa e falam internamente na narrativa. Em seguida, narrador e narratário seriam assumidos por quem conta a narrativa e seu ouvinte, e, por fim, enunciador e enunciatário se mantêm como entidades pressupostas que comandam a significação, sem necessariamente estarem sinalizados de maneira explícita na narrativa, porém, marcados por meio das articulações compositivas que são responsáveis pela significação (BARROS, 2002).

A título de exemplo, se pensarmos na narrativa pessoal, teríamos uma soma de funções assumidas pela mesma pessoa. Vejamos a imagem a seguir:

Figura 2: Enunciação da narrativa pessoal a partir de Barros (2002)



Fonte: Elaboração própria a partir de Barros (2002)

O espaço do objeto localiza-se preenchido pela narrativa da narrativa pessoal. Já o espaço do interlocutor estaria ocupado pela primeira pessoa, o eu que participa da narrativa da narrativa. De maneira semelhante, o *eu* também preenche o espaço do narrador, afinal, o eu do narrador é quem conta o seu narrativa pessoal e, duplicado, assume a função de enunciador. Vale lembrar que esta última categoria se encontra implicitamente marcada nos modos de composição.

Assim, neste modelo enunciativo de observar a narrativa, as categorias de pessoa, tempo e espaço podem ser distribuídas pelas regiões da enunciação, delimitando os casos de duplicação e de singularidade, ainda mais, apontando os espaços nos quais os discursos exploram e fazem surgir parte da significação dos textos. Mais à frente, retornaremos a essas reflexões preliminares, detalhando-as a partir da organização da narrativa fantástica.

Neste ponto, no esquema de Barros (2002), reavemos os lugares de comando da interação, da significação e de exploração da linguagem dos quadrinhos durante o ato enunciativo da narrativa fantástica.

Neste capítulo, a investigação que se propõe averiguar os efeitos de sentido produzidos nas duas narrativas, pretende, além da visada dos arranjos discursivos por meio da sintaxe discursiva tradicional, trazer as reflexões da semântica discursiva. Consecutivamente, com base nos temas e nas figuras, em razão de compreendermos que a figuratividade projeta as experiências da realidade e encaminha as atualizações da narrativa, identificamos a necessidade da reflexão figurativa e da sua responsabilidade pelas experiências insólitas criadas na narrativa.

Reconhecendo o potencial da figuratividade nos discursos em geral, Bertrand (2003) comenta sobre esse conceito semiótico:

Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. (BERTRAND, 2003, p.154)

Assim, se o fantástico reveste figurativamente a narrativa, esse discurso efetiva um caminho insólito de insegurança e delega parte do suspense à cena enunciativa da narrativa. Especialmente, observaremos a consumação da semiose da narrativa fantástica acontecendo nos limites da vulnerabilidade figurativa fora da regularidade discursiva pragmática, o que poderá abrir caminhos para o *sem* sentido (GREIMAS, 1973).

Entretanto, por ora, deixando a unicidade analítica do discurso da narrativa fantástica e integrando-o ao processo de textualização nos quadrinhos, ao longo da análise da enunciação da narrativa fantástica, interessa-nos uma articulação com a significação fantástica inserida na orientação veiculada pelas experiências com as HQs. Assim, o funcionamento enunciativo que pretendemos delinear acontece por meio da organização textual dos quadrinhos que imprimem o insólito em sua linguagem e participam da cena enunciativa.

A linguagem visual e a linguagem verbal, nos parâmetros construídos pelo sistema gráfico da arte sequencial, são reunidas a fim de criar um **texto** reconhecido socialmente como quadrinhos. O encontro de uma ou mais linguagens, em Semiótica, identifica-se como **texto sincrético**. Esses textos podem se comunicar por apenas um único canal sensorial, como são os quadrinhos por meio da visão, e reunir duas ou mais linguagens, como fazem os quadrinhos a partir da linguagem verbal e visual.

Explorado por Teixeira (2009), o texto sincrético tem em sua concepção a organização do todo de significação considerando uma enunciação global que caracteriza a linguagem sincrética. Diferentemente de uma visão partitiva, que discretiza as linguagens que o compõem e confere unidade a partir da pluralidade dos elementos que participam do jogo textual, admite-se que o texto sincrético serve-se de duas ou mais linguagens, a fim de instalar a força enunciativa de uma nova linguagem. Teixeira (2009) nos ensina que:

Nos textos sincréticos, a particularidade matéria das linguagens em jogo se submete a uma força enunciativa coesiva, que aglutina as materialidades significantes em uma nova linguagem. É por isso que se fala em linguagem cinematográfica, linguagem audiovisual, linguagem teatral, etc. O uso corrente dos termos, se não é inteiramente apropriado, pode ajudar a compreender a produção do efeito de unidade expressiva de uma nova linguagem. Desaparecem a linguagem verbal, a linguagem musical, a linguagem gestual e toma forma a linguagem cinematográfica, caso particular de sincretismo *stricto sensu*. (TEIXEIRA, 2009, p.58)

Sistematizando essa exemplificação, a autora aprofunda a questão:

O sincretismo da forma da expressão é, assim, o estabelecimento de uma forma de expressão distinta da forma de expressão de cada uma das Semióticas que entram em sincretismo, pois os traços particulares de cada uma delas deixam de ser levados em conta isoladamente e passam a expandir e condensar efeitos de matéria e de sentido no atrito, sobreposição, contração, contato entre as materialidades das diferentes linguagens. (TEIXEIRA, 2009, p.59)

Assim, o texto sincrético é um mecanismo de enunciação que firma uma nova forma de expressão distinta das formas que participam desse texto. Da sincretização nos quadrinhos, sua linguagem sedimentou um sistema de comunicação advindo dos balões, das onomatopeias, dos quadros, das páginas etc. Como aponta o próprio nome dado a esse tipo de texto, os quadrinhos são agenciadores e tornam-se responsáveis pelo modo como o texto conduz as narrativas e constrói o sentido. Sendo assim, ao quadro é conferida a singularidade do texto dos quadrinhos, determinando a correspondência entre os enquadramentos e o funcionamento narrativo como elementos particulares do sistema dos quadrinhos. Groesteen (2015) comenta:

Neste caso, os códigos regem a articulação, no tempo e no espaço, das unidades que chamaremos de "quadros" ou "vinhetas"; eles obedecem a critérios tanto visuais quanto narrativos – ou, mais precisamente, discursivos – e esses dois níveis de interesse às vezes sobrepõem-se ao ponto de tornarem-se indistintos. (GROESTEEN, 2015, p.12)

Conforme evidenciado, para o autor supracitado, entre as unidades espaço-temporais do sistema dos quadrinhos há uma articulação *cronotópica* no nível do discurso da narrativa contada que a faz integrar o tempo e o espaço para o seu funcionamento nos quadros. Os enunciados textualizados nesse gênero reúnem o tempo e o espaço nas organizações do principal

elemento desse texto, o quadro, formalizando o sentido do próprio nome conferido ao texto: quadrinhos.

Na leitura Semiótica dos quadrinhos empreendida por Floch (2002), as *découpages* feitas pelo semioticista acatam as três categorias enunciativas (o espaço, o tempo e os atores) funcionando nas páginas de *Tintin* sob a ordem da narratividade. Ao longo da leitura baseada na tríade enunciativa, reconhecemos a disposição dos enquadramentos e sua combinação sintagmática expressiva nas páginas funcionando a partir da sequência de narratividade. Sendo mais forte, a organização lógico-narrativa orienta a divisão da leitura, conforme comenta Floch (2002):

Em outras palavras, uma rede de relações subentende toda essa história e lhe dá sentido. Já se viu, por exemplo, que existe uma simetria entre as situações inicial e final, uma simetria ainda mais sensível de como essas duas situações são ilustradas por uma cena de como uma sequência de três tentativas. Enfim e principalmente, as sequências resultantes desse recorte se ligam conforme a ordem de pressuposição lógica. (FLOCH, 2002, p.14 tradução nossa⁵)

“Espero lhes ter convencido: o recorte de ‘Aventuras de Tintin no Tibet’ conforme sua lógica narrativa reflete melhor a organização geral destas que fariam um recorte segundo os critérios espaciais, temporais e atoriais.” (FLOCH, 2002, p.16 tradução nossa⁶).

Antes de legitimar o tempo, o espaço e a pessoa, Floch (2002) escalará para o recorte textual da leitura dos quadrinhos o funcionamento lógico-narrativo da história, reconhecendo nessas unidades as bases do esquema narrativo greimasiano. As sequências do desenvolvimento do nível narrativo, iniciando pelo contrato entre os sujeitos, seguido da *performance* narrativa e, por fim, a sanção das ações executadas, estabelecem as bases de compreensão da Semiótica dos quadrinhos delineada por Floch (2002).

⁵ Autrement dit, un réseau de relations sous-tend toute cette histoire et lui donne sens. On a déjà vu, par exemple, qu’il existe une symétrie entre les situations initiale et finale, une symétrie d’autant plus sensible que ces deux situations sont illustrées par des scènes de comme une suite de trois tentatives. Enfin et surtout, les séquences issues de ce découpage s’enchaînent selon un ordre de présupposition logique.

⁶ J’espère vous en avoir convaincu: le découpage des Aventures de Tintin au Tibet selon leur logique narrative rend mieux compte de l’organisation générale de celles-ci que ne le ferait un découpage selon les seuls critères spatiaux, temporels et actoriels.

Revelando uma leitura produtiva dos quadrinhos, o caminho traçado por Floch (2002) abordou todo o álbum colocando os episódios particulares em relação com o todo, analisando sua organização narrativa, suas sequências e relações de visualidade que reforçam a significação de *Tintin*. Diante disso, a leitura de Floch (2002) revelou uma produtiva integração da narratividade com os outros níveis que reforçam o comando do ritmo da leitura. Incontestavelmente, essa opção metodológica demonstrou que a investigação da Semiótica busca respostas para como o sentido está organizado.

Enquanto modelo semiótico de leitura dos quadrinhos, o privilégio narrativo de Floch (2002) explicita a necessidade de reconhecer a estrutura sequencial narrativa como esquema universal e transcultural⁷ de organização de todas as análises discursivas baseadas na teoria Semiótica. Dessa maneira, os elementos espaço-temporais não receberão uma primazia para leitura dos quadrinhos. Por outro caminho, o modelo de Floch (2002) sobrepõe a narratividade como escolha da leitura Semiótica dos quadrinhos e integra esses outros elementos na ordem da narrativa.

Dessa forma, na busca pela veiculação do sentido dos quadrinhos que narram uma narrativa fantástico, diferentemente do recorte analítico dos quadrinhos de Floch (2002), aplicamos as bases enunciativas (pessoa, tempo e espaço) da narrativa para a divisão da nossa leitura dos quadrinhos. Por outro lado, a opção pela sistematização da análise a partir do nível discursivo não deixa de reconhecer a relevância da narratividade nos textos dos quadrinhos e a expressiva importância da narrativa para leitura desses textos.

Vimos no início do capítulo que é justamente pela função da narratividade que a Semiótica greimasiana geriu a leitura dos diferentes textos. Isto explica que a narrativa fará parte de todo processo de leitura que será realizado neste capítulo. Mas, em particular, conferimos preferência metodológica ao nível discursivo por termos instaladas as categorias enunciativas que são responsáveis pela organização do espaço, tempo e pessoa.

Em todo caso, essa escolha reflete o objetivo de reconhecer a disposição da narrativa fantástica junto da sua dinamicidade trazida pelo sincretismo dos quadrinhos que são

⁷ Mais uma vez, recuperamos as bases da Semiótica em diálogo com a Antropologia, mantendo o desejo transcultural de compreensão da narrativa, conforme dissemos anteriormente.

experimentados esteticamente. A análise será sistematizada pelo espaço, tempo e pessoa, mas, sempre que pertinente, pretendemos recuperar o nível narrativo e seu sentido textual.

Neste caso, assim como Floch (2002), conforme caminhamos com a análise, pretendemos incorporar elementos dos outros níveis (profundo, narrativo, textual) que integram o jogo de significação dos quadrinhos que serão analisados.

Para tanto, são essas instâncias enunciativas que guiarão nosso olhar a partir de agora. Primeiramente o tempo, no processo de atualização da narrativa, seguido do espaço de presentificação do mistério e, finalmente, dos atores figurativizados misteriosamente, sobretudo na particular semiose que ronda a narrativa fantástico nos quadrinhos experimentais.

1.1 O tempo

A durabilidade, a concomitância, o período e a rapidez constituem algumas das etapas da existência da duração que comanda a percepção temporal do homem. Em outras palavras, a medida do tempo introduz no sujeito o desejo de controlar a extensão das práticas cotidianas que o envolvem e revigoram seu interesse pelo tempo. Indo da filosofia à física, passando pelos estudos biológicos, os discursos e as tentativas de conhecimento do tempo estendem-se nos diferentes desenvolvimentos teóricos e analíticos.

Nos estudos linguísticos de Língua Portuguesa, o tempo verbal é o mais reconhecido e trabalhado pela ciência da linguagem. As conjugações temporais, principalmente a partir das investigações das desinências que compõem os verbos, alicerçam as diferentes envergaduras analíticas interessadas em medir o tempo na linguagem.

Nesse domínio linguístico, nos estudos semióticos discursivos, o tempo aparece fundamentado nas bases de Benveniste, conforme comentado por Fiorin (2016):

A temporalidade linguística concerne às relações de sucessão e de concomitância entre os estados e transformações que estão representadas no discurso. Ela ordena sua progressão, ela mostra aqueles que são concomitantes, aqueles que são anteriores e aqueles que são posteriores. Existe, portanto um sistema temporal linguístico que se constrói com relação a pontos de referência temporais instalados no discurso, bem como um sistema temporal que se estabelece em função do presente implícito da enunciação.

Benveniste observou a presença de dois sistemas temporais da língua. Ele os nomeou sistemas do “discurso” e da “história”. (FIORIN, 2016, p.14-15, tradução nossa⁸)

Assim, organizado, o tempo linguístico viabiliza a presença de dois sistemas temporais na língua: o primeiro tempo, o discursivo, é medido na atualização da cena do dizer, enquanto o segundo tempo, o da história que está sendo contada, ocorre internamente no discurso. Com base nesses dois movimentos temporais, os estudos linguísticos investigam as demarcações concomitantes ou não concomitantes entre o tempo da enunciação e o tempo da história.

Na linguagem dos quadrinhos, o tempo discursivo da cena do dizer acontece por meio da disposição dos enunciados em quadros. Dessa forma, o texto dos quadrinhos encerra o tempo discursivo em um quadro e abre-o no quadro seguinte, processando a leitura pelos intervalos dos quadros. A relação temporal entre os quadros na página poderá articular-se de variadas maneiras, propondo o ritmo de combinação dos quadros, regendo os modos mais usuais de reconhecimento temporal dos quadrinhos.

Ou seja, "A cada quadro corresponde uma situação no fluxo da história. Essa situação depende daquilo que poderíamos chamar de cronotopia (ou segmentação temporal); corresponde também a um local dentro da organização estrutural do discurso sequencial." (GROESTEEN, 2015, p.150).

Nessa esteira, cada quadro encerra o tempo e instaura o jogo enunciativo, acomodando o mistério temporal nesses textos. O simulacro dos quadros e seus espaços formatam o ritmo temporal da história contada, dimensionando os tempos nos quadros e criando regimes de sentido que efetivam a temporalidade.

Em notas gerais, no sistema temporal dos quadrinhos, na articulação de um quadro com o seguinte, o enunciador deixa o espaço entre os quadros para que o enunciatário, sujeito

⁸ La temporalité linguistique concerne les relations de successivité et de concomitance entre des états et des transformations qui sont représentées dans le discours. Elle ordonne leur progression, elle montre ceux qui sont concomitants, ceux qui sont antérieurs et ceux qui sont postérieurs. Il existe donc un système temporel linguistique qui se construit par rapport à des repères temporels installés dans le discours, ainsi qu'un système temporel qui s'établit en fonction du présent implicite de l'énonciation. Benveniste a remarqué la présence de deux systèmes temporels dans la langue. Il les a nommés systèmes du <discours> et de l'<histoire>.

interativo do saber, faça parte da narrativa e preencha as informações temporais que darão continuidade à narratividade. Com esse feito de dispor os quadros nas páginas, os quadrinhos organizam-se sequencial e temporalmente.

Dentro desse sistema temporal, o texto dos quadrinhos executa a organização discursiva de forma sequencial, gerando uma sequência do antes e depois temporal, a partir da composição dos quadros. Essa organização pode ser sobreposta de diversos modos de combinação dos quadros que criam o ritmo temporal nas páginas. Assim, a disposição discursiva poderá estar concomitante ou não concomitante com os eventos da história, podendo misturar os tempos e alterar a ordem cronológica dela.

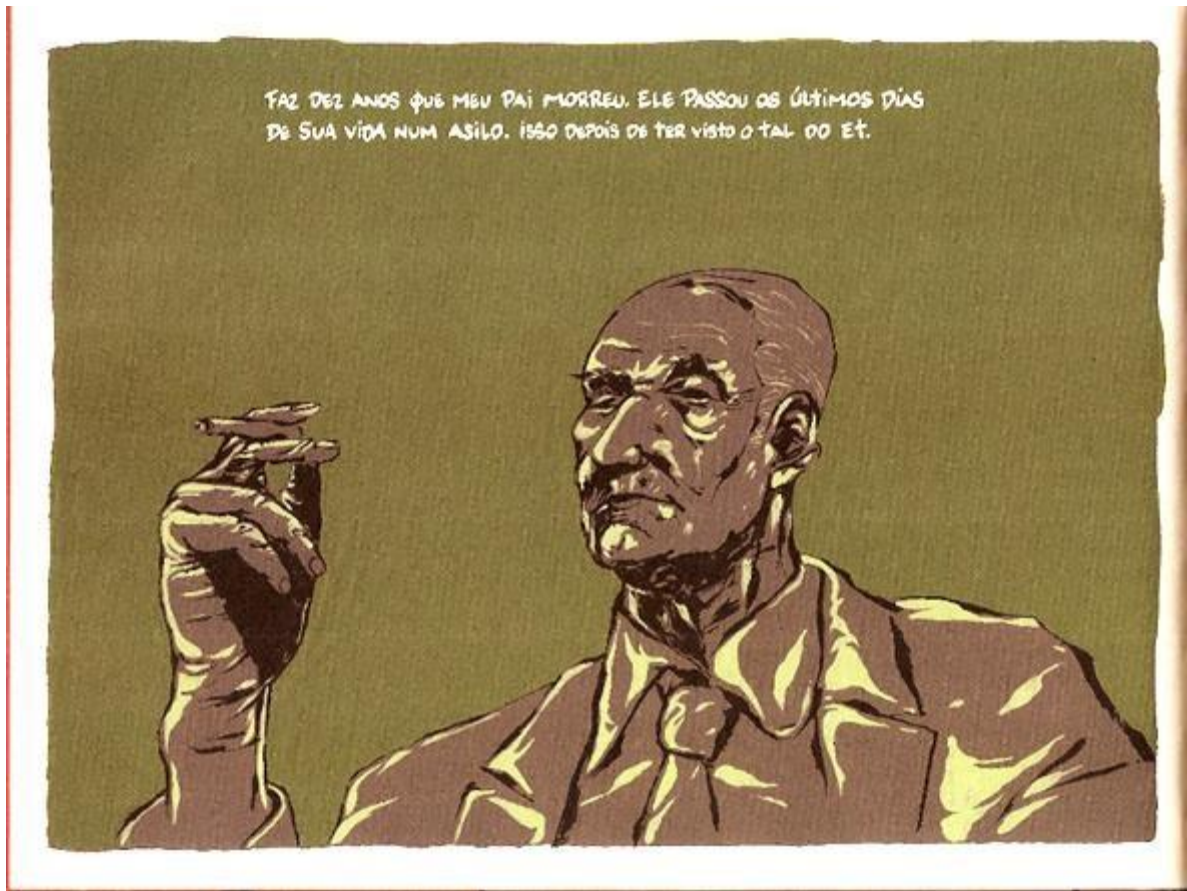
1.1.1. Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente

A viagem do pai na companhia do tio, com o objetivo de se restabelecer do luto e da tristeza pelo falecimento da mãe instala na narrativa de Mutarelli (2011) a marca temporal inicial. No outro extremo da narrativa, a morte do pai posiciona-se como o ponto-final. Neste intervalo entre a morte da mãe e a morte do pai, vemos desenrolar o tempo da narrativa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*.

No domínio verbal, o narrador enuncia a narrativa no tempo presente, narrando os fatos do passado. Dessa forma, o enunciado marca a não concomitância entre o tempo narrado e o tempo das ações da narrativa que ocorreram na anterioridade do narrado. O efeito de não concomitância entre o tempo da narrativa e o tempo do discurso esboça a distância temporal que marca atualização da narrativa executada pelo enunciador.

Por conseguinte, na organização temporal, o narrador principia a narrativa no programa narrativo da morte do pai dez anos antes. Antes da morte, o pai passou os últimos dias no asilo, após ter encontrado com o ET. A ordenação discursiva das ações narrativas em **retrocesso**, da ponta final para ponta inicial da ordem dos acontecimentos, expõe as malhas da memória funcionando como filtro retrospectivo para o plano verbal da narrativa, tal como posto na imagem a seguir.

Figura 3: Pai



“Faz dez anos que meu pai morreu. Ele passou os últimos dias de sua vida num asilo. Isso depois de ter visto o tal do ET.”⁹

Fonte: Mutarelli (2011)

Por outro lado, no plano da imagem, o pai assume uma figurativização discursiva temporal de exuberância e eternidade. Conforme vemos, no texto visual, a disposição topológica central do ator na página em cores ocres sustenta uma posição discursiva temporalmente eterna e presentificada pelo enunciador da narrativa. A linguagem visual de eternidade atribuída ao pai instala uma regularidade enunciativa própria do universo social de eternidade de outras figuras sociais, que assumem semelhante posição de temporalidade intensa e sempre presente na memória coletiva.

⁹ Por conta da lisibilidade de algumas figuras, optamos por inserir legenda nas imagens com baixa qualidade.

Os atores sociais que portam a presença temporal do eterno, durável, inextinguível, no plano visual da cultura ocidental, cruzam olhares além dos limites da cena, como visto abaixo nas fotografias de Roland Barthes e Clarice Lispector.

Figura 4: Clarice Lispector, escritora brasileira



Fonte: Wikicommons

Figura 5: Roland Barthes, semiólogo francês



Fonte: Wikicommons

De maneira semelhante, conforme apontado até aqui, os três atores eternizados nos textos visuais aparecem retratados na parte superior do corpo, a exemplo dos bustos das célebres estátuas na cultura ocidental. Desse modo, o eixo paradigmático de eternidade temporal é investido no plano visual do ator pai, que assumirá a conjuntura do eterno e central na narrativa do filho.

Nas imagens anteriores, a dimensão do tempo também aparece cronometrada pela fumaça do cigarro, que age como um relógio temporal marcando o início e o fim da ação de

fumar. Com vestígios do suspense, por meio da figuratividade da fumaça, instaura-se a aura de prestígio e uma massa nebulosa do sublime.

Conforme encaminha a narrativa do estranho encontro entre o pai e o ET, o narrador empreende o cruzamento da narrativa fantástica com a sua memória de vida. Ao longo das situações fantásticas enunciadas, o narrador complementa a narrativa com as memórias que tem do pai, reafirmando a centralidade da figura paterna em sua memória.

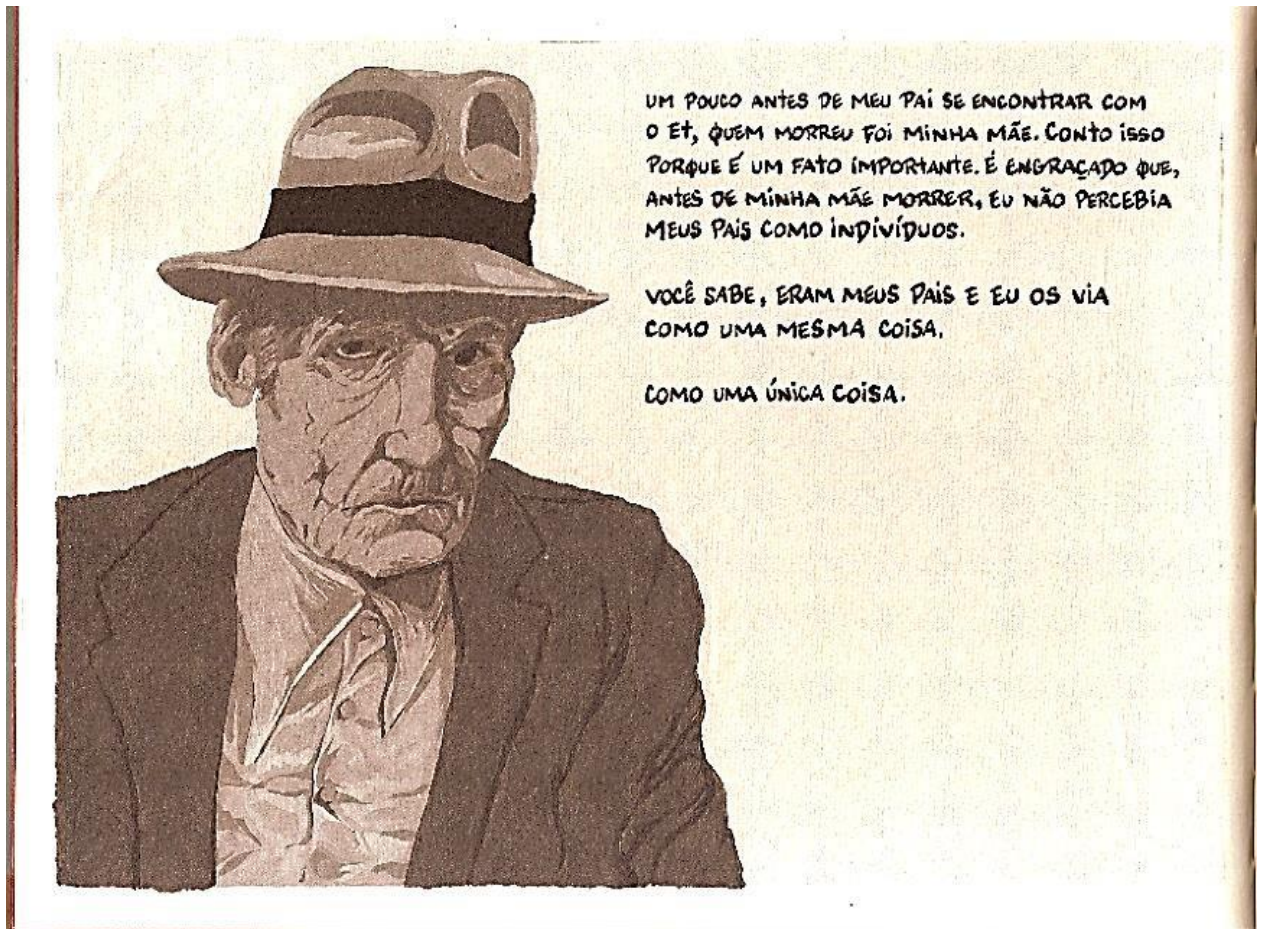
Dessa forma, recuperando a memória e infiltrando-a nas tramas da narrativa fantástica, o narrador dispõe as marcas da extensão da sua memória, concedendo à narrativa fantástica uma duração memorialística das impressões e dos hábitos do pai que marcaram sua vida. Na linguagem utilizada durante a narração da história, o narrador transfigura a extensão temporal e os marcos da memória como reguladores de algumas etapas da narrativa fantástica.

Predizendo que a memória dos enunciadores mantém uma relação com a linguagem, Fiorin (1999) declara que as relações entre memória e linguagem são as responsáveis pelas orientações temporais no discurso. Melhor dizendo:

A espera e a memória estão no espírito como imagens-vestígio e imagens signo. O presente, quando passa, se reduz a um ponto, expressão de ausência da extensão desse tempo. No entanto, à medida que faz passar, em que é atenção, pelo qual se encaminha para o não ser o que aí vai passar, tem uma duração contínua. [...] Portanto, não são o futuro e o passado que são longos, pois eles não existem. O que tem de extensão são a *memória* e a *espera*, que estão na alma como impressão (*affectio*). (FIORIN, 1999, p.137-138)

Visualizando esse efeito descrito por Fiorin (1999), na oitava página dos quadrinhos, a *memória - extensão temporal* - embaralha e rege o retrocesso temporal e afetivo do filho e narrador da narrativa. Ainda, nesta etapa da narrativa, a concatenação dos programas narrativos também é processada na lógica do retrocesso. Mais uma vez ocorrerá uma regressão dos incidentes no plano verbal, partindo dos acontecimentos mais recentes e seguindo para os mais antigos, que exibem o funcionamento afetivo e memorialístico.

Figura 6: Regressão memorialística



“Um pouco antes de meu pai se encontrar com o ET, quem morreu foi minha mãe. Conto isso porque é um fato importante. É engraçado que, antes de minha mãe morrer, eu não percebia meus pais como indivíduos.

Você sabe, eram meus pais e eu os via como uma mesma coisa.

Como uma única coisa.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Conforme destacado, o ponto memorialístico da união dos pais reaparece na última expressão verbal: “Como uma única coisa”. Na declaração, o narrador confirma que os via como uma coisa singular e reitera a intensidade da conjuntura da memória exercendo o filtro afetivo que transparecerá nas marcas da linguagem (FIORIN, 1996) e que comandará o tempo da narrativa fantástica.

Numa segunda leitura acerca do discurso memorialístico, Mariana Barros (2011) expõe dois tipos de memórias que poderão aparecer nos enunciados: a **memória-acontecido**, fruto de um distanciamento e prontidão, própria de arquivos, e a **memória-acontecimento**, definida pela dinamicidade e pela estabilidade da alta intensidade sobre o sujeito discursivo memorialístico.

Recuperando esse segundo modelo e compreendendo-o na narrativa fantástica do encontro com o ET, a **memória-acontecimento** do narrador rege o tempo na narrativa e encontra-se liderando os pontos memorialísticos do filho com o pai. A dinamicidade da narrativa, aliada à alta intensidade central do pai, produz uma rede de conexões temporais, nas quais a intensidade assinala o ponto de partida da narrativa que estaria situado no estranho encontro do pai com ET e distribuída afetivamente sobre toda a narrativa.

Assim, a partir do décimo terceiro enquadramento, o processo dinâmico da memória desenrolará as minúcias das ações narrativas já apresentadas, ou seja, a partir dessa etapa, os programas narrativos de uso são interrompidos, passando para os detalhes dos elos que atuam na rede memorialística da narrativa. Sobre o pai, o narrador detalha o seu trabalho numa companhia telefônica, tece comentários acerca do seu estranho *hobby* de comprar máquinas para desmontar e de colecionar fotos de desconhecidos. Sobre a mãe, a memória do narrador atualiza o motivo da sua morte com os detalhes específicos.

Inseridos na rede memorialística da narrativa, o encontro com o ET, a morte da mãe e a morte do pai são os três principais polos de intensidade temporal especificados pelo narrador. Por meio desses três programas, o copioso e afetivo enunciador-narrador cria tempos ilusórios e o faz ser desenvolvido na imprecisão alongada pela dinamicidade e pela imperfeição da memória. Esse efeito da memória-acontecimento sugere elipses temporais que impedem a completude discursiva.

Notamos que a intensidade da matriz do acontecimento que impacta o "eu" limita o tempo e deixa-o sempre preso ao abalo de sentido que funciona como centro da narrativa. O abalo e o centro da teia temporal permanecem no encontro com o ET, porém, a intensidade desse acontecimento abrange toda a teia temporal da memória do narrador, promovendo o eterno retorno para o polo do encontro do pai com o ET.

O movimento de conversão do centro temporal instala a dinâmica da **memória acontecimento** entre as idas e vindas pelos polos da memória e impede o desenvolvimento temporal orientado pela sequência dos acontecimentos. Atestando o sólido impacto do acontecimento sobre os sujeitos semióticos, Zilberberg (2011) reconhece e confere ao **acontecimento** um abalo amplificado que vai prendê-lo paralisado. Em suas palavras:

O andamento do acidente é evidentemente rápido, mas o que isso quer dizer exatamente? A celeridade do sobrevir acarreta no sujeito siderado uma espécie de tempo negativo, crescente, que expelle o sujeito para fora de si. A

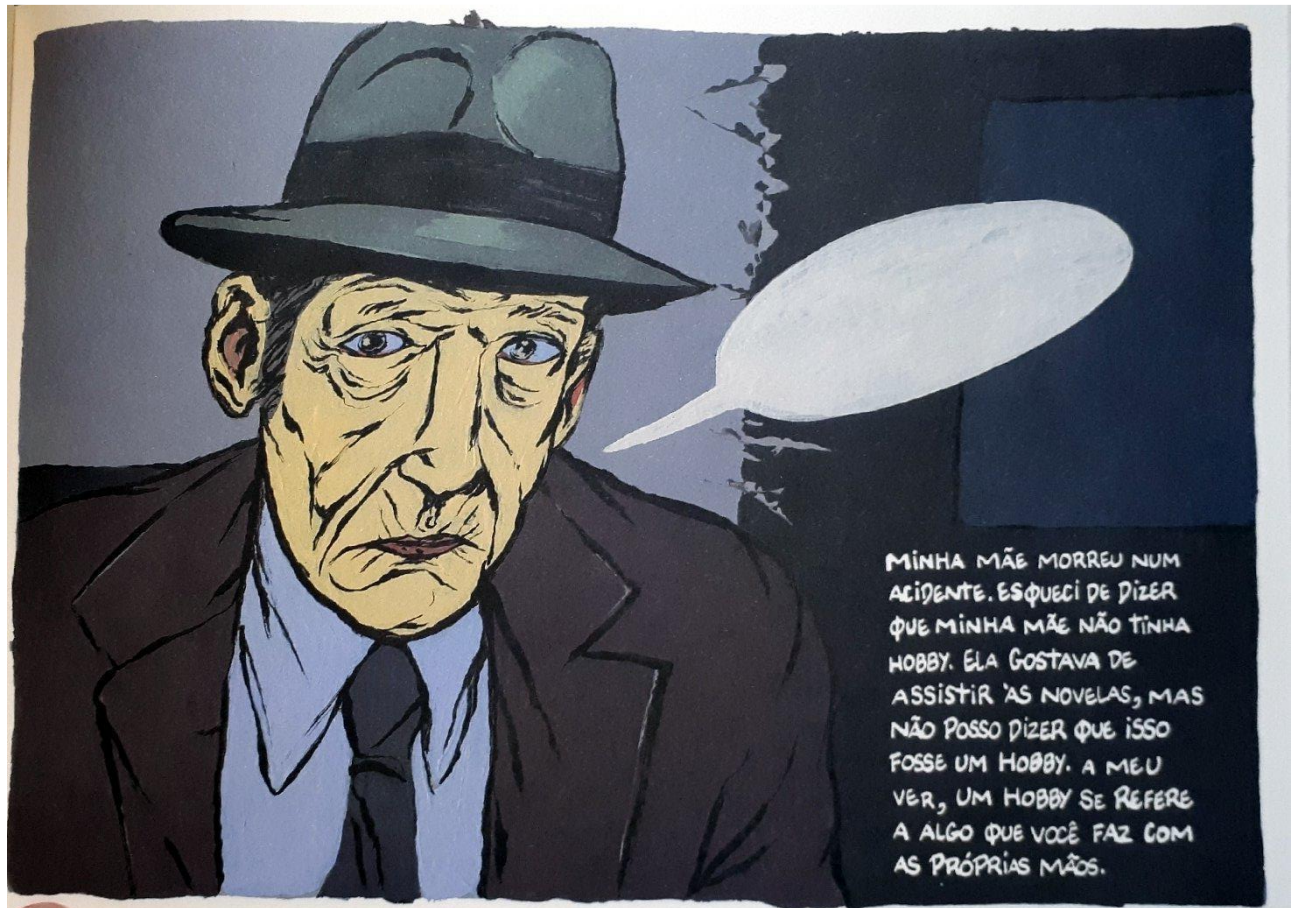
tonicidade, por sua vez, é extrema, visto que a concessão, que está no princípio do acontecimento, tem a virtude de amplificar e maximizar a tonicidade vivenciada. Essa saturação da tonicidade significa para o sujeito uma “tempestade” modal que vê o sofrer suplantar o agir. Paralisado, o sujeito constata que seu autocontrole modal, que lhe permite reagir desenvolvendo um contra (contraprograma), extinguiu-se. (ZILBERBERG, 2011, p.236)

Com tal característica, a alta intensidade do acontecimento na dimensão memorialística engessa e delimita a circulação do narrador da narrativa por outras possibilidades de representação das categorias enunciativas de tempo. O narrador, assim, combate explicações lógicas ou qualquer outro tipo de detalhamento discursivo estando em situação de impedimento. Essa posição assinala o alojamento do narrador na espera, disposto apenas no tempo durativo de um fato.

Textualmente, a supressão elíptica do tempo do narrador esgarça a estruturação regular dos quadrinhos e propicia a ocorrência de omissões que seriam essenciais para melhores precisões do texto. Com efeito, a falta do rigor temporal instaura a falta de ancoragem de leitura e de precisão indicativa sequencial e lógico-narrativa, propondo algumas voltas elípticas pela memória do narrador.

Por exemplo, durante a narrativa, o narrador passa a fazer comentários sobre o *hobby* do pai e da mãe. Durante essas especulações, começa a perder o rigor temporal da história e restringe os tangíveis caminhos pelos quais poderíamos saber mais sobre o possível encontro do pai com o ET, como vemos na imagem abaixo:

Figura 7: O hobby da mãe



“Minha mãe morreu num acidente. Esqueci de dizer que minha mãe não tinha hobby. Ela gostava de assistir às novelas, mas não posso dizer que isso fosse um hobby. A meu ver, um hobby se refere a algo que você faz com as próprias mãos.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Nesse exemplo é estabelecida a interrupção das informações que reforçariam o sentido do encontro e atravessamos uma margem com diferentes lacunas, intervalos e omissões. Por exemplo, o balão fica em branco e o pai não diz nada sobre o tempo, o narrador começa a comentar o que imagina ser um *hobby*. Essa especificação que o narrador traz perde a ideia temporal que vinha sendo contada e pela falta de segurança firmada no enunciado vemos uma dinâmica diferente da leitura habitual dos quadrinhos. Essa condição da elipse no discurso pressupõe a falta e a não realização do elemento que daria continuidade à narrativa, que carrega uma posição de ausência de unidade narrativa e acumula uma flutuação pela cadeia dos eventos.

Detidamente, a elipse pode corresponder a uma falta que acelera o discurso, conforme discorrem Greimas e Courtés (2012):

Elipse s.f.

FR. ELLIPSE; INGL. ELLIPSIS

Como figura de retórica, elipse é a relação estabelecida, num texto ocorrência, entre uma unidade da estrutura profunda e a unidade cuja manifestação em estrutura de superfície não é realizada: o elemento, ausente em superfície, é, porém, reconhecível graças à rede relacional na qual se inscreve e que constitui o seu contexto. Em uma narrativa, a acumulação de elipses, como observa F. Rastier, cria frequentemente um efeito de "aceleração" (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p.159)

Com base nessa definição, avaliamos que a narrativa fantástica amplia o efeito da falta causado pela elipse na omissão temporal. Em outras palavras, a elipse memorialística da narrativa fantástica nos quadrinhos, cujo acontecimento engessa a memória e cria um efeito de falta, gera efeito inverso da aceleração que estaria na natureza do discurso dos quadrinhos.

Se, como dissemos, os quadrinhos se estruturam como uma linguagem acelerada pelos quadros dispostos nas páginas e na atividade de completude do enunciatário diante dos intervalos entre os quadros, o efeito de aceleração elíptico estaria inerente à leitura dos quadrinhos. Contudo, com a característica inversa, a elipse temporal da narrativa fantástica potencializa esse efeito e traz o desconforto da falta levado ao extremo.

As omissões proporcionadas pelas elipses encontram-se estendidas em níveis maiores do que o regular nos quadrinhos, reproduzindo uma rede textual quadrinística esgarçada que imporá muito mais ausências e mistérios e oportunizará a suspensão do *crer no quando* o pai esteve com ET. Percebemos que a instabilidade elíptica instalada no texto reduz a estabilidade de leitura fazendo surgir um problema de condução textual, que atinge o tempo da enunciação.

Pode-se discorrer que tempo da enunciação presente configura o momento da enunciação da narrativa no agora. Desse modo, o presente é o parâmetro de condução dos discursos pelo narrador, que atualiza as ações da história que estavam em estado virtual. Enunciar a história torna-se uma redescoberta dos fatos insólitos que voltam para a cena enunciativa. Deste ponto de vista, a atividade de enunciar o fantástico desloca-se pelo momento do agora, mas é no efeito do tempo do narrado que a força do fantástico interfere na narração e causa impasses na enunciação.

Indo além, admitimos que o tempo do narrado e o do narrador estão no momento concomitante ao presente, mas as ações narradas não estão no tempo concomitante, estão no então. A não concomitância das ações faz o tempo do narrado sofrer impacto das ações contadas. Fiorin (2008) nos orienta:

O momento que indica a concomitância entre a narração e o narrado permanece ao longo do discurso e, por isso, é um olhar do narrador sobre o transcurso. A partir dessa coincidência, criam-se duas não coincidências: a anterioridade do acontecimento em relação ao discurso, quando aquele já não é mais e, por conseguinte, deve ser evocado pela memória, e sua posterioridade, ou seja, quando ainda não é e, portanto, surge como expectativa. Assim anterioridade e posterioridade são pontos de vista para trás e para frente em relação ao momento do fazer enunciativo. (FIORIN, 2008, p.143)

Assim, pensando no encontro do pai com o ET, esse encontro fantástico não está no presente, mas o tempo do narrado é o agora. Nesse jogo, a força do insólito coloca o agora sob o efeito do então e age como uma forma aprofundada de impedimento da narrativa de se desenvolver e de melhor se organizar temporalmente.

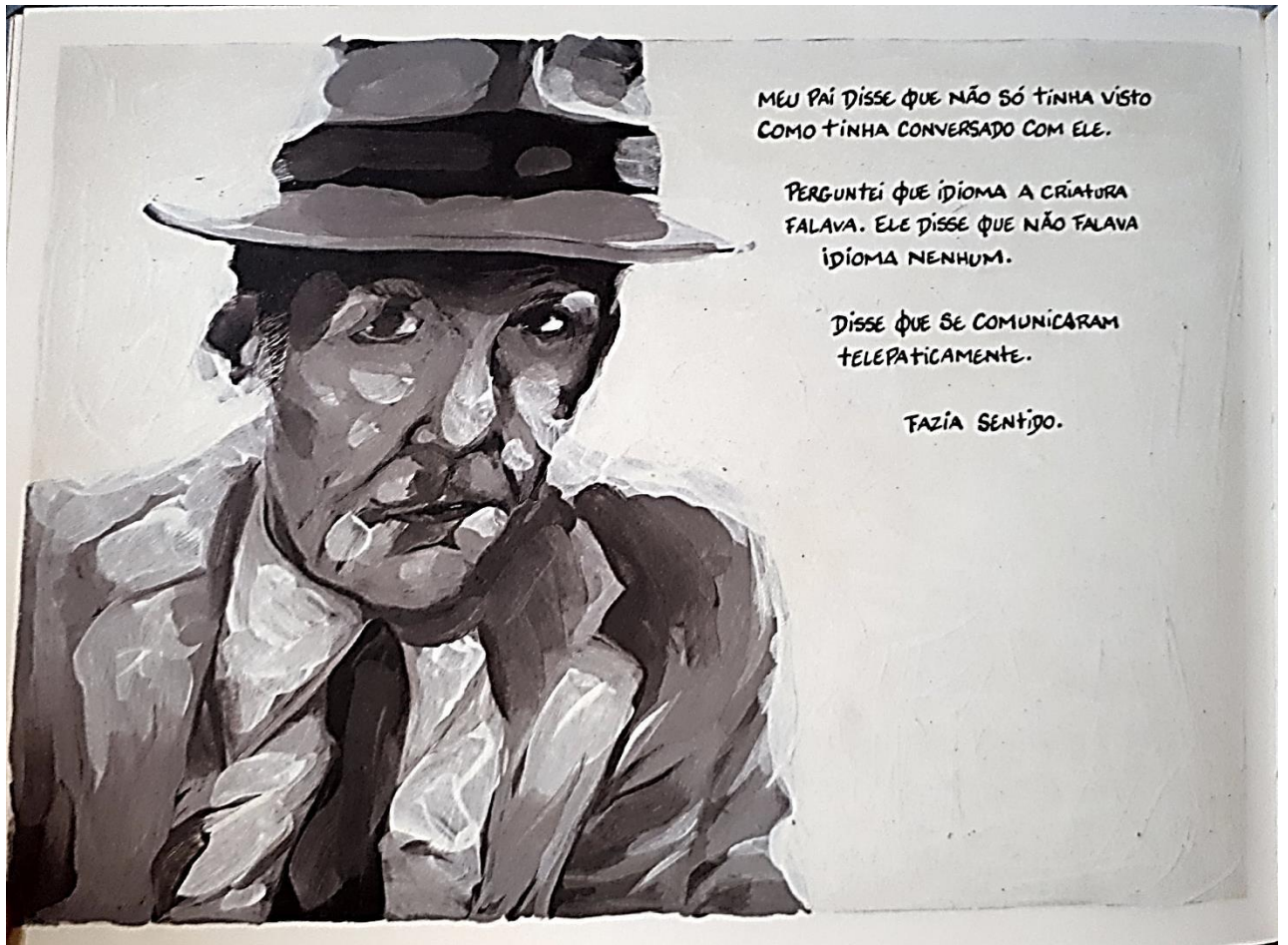
Com tais recursos, o critério temporal é dissolvido pela memória e as ações não são criteriosamente apresentadas sucessivamente. Desse ponto de vista, os inconvenientes da memória-acontecimento condicionam uma forma temporal desfiada e, sendo assim, os fios da memória não são costurados e integrados numa teia encarrilhada. De outro modo, a teia do tempo do contado é organizada com muitos fios do tempo das ações. Esses fios são complexamente fundidos numa teia memorialística embaralhada, o que deixa o tempo do contado, presente, sob o impacto do tempo das ações, o então.

Esse conjunto temporal pode ser visto na composição sincrética do texto, quando os quadros vão perdendo a determinação visual e começam a anular a exatidão da figura do pai. Semelhantemente, as informações verbais também não trazem uma precisão dessa figura, expondo fragmentos da pincelada que se sobrepõe à imagem do pai. Quando se deveria condicionar uma segurança temporal da narrativa, o modo de fazer do enunciador é diferente.

Impactado pelo fantástico, o sincretismo dos quadrinhos desfaz a qualidade determinada do pai e assume a imprecisão como forma natural de fazer.

A esse respeito, podemos ver na imagem abaixo:

Figura 8: Imprecisão do pai



“Meu pai disse que não só tinha visto como tinha conversado com ele.

Perguntei que idioma a criatura falava. Ele disse que não falava idioma nenhum.

Disse que se comunicaram telepaticamente.

Fazia sentido.”

Fonte: Mutarelli (2011)

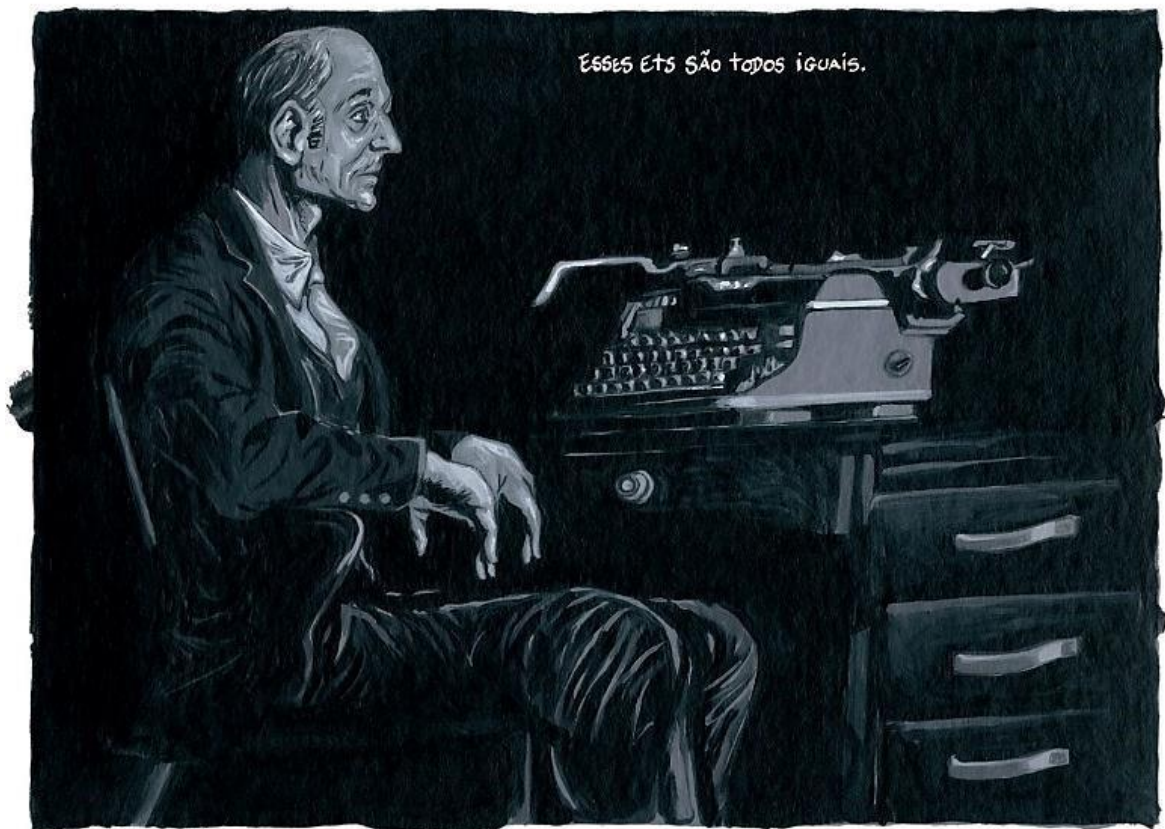
Com base nesse quadro, é possível considerar a insegurança temporal que faz a narrativa dinamizar ainda mais o fantástico. Particularmente, por meio do sincretismo, assiste-se a uma abordagem de origem temporal desalinhada e o tom nebuloso determina a significação. O tom rápido e inseguro do verbal “Disse que se comunicaram telepaticamente”, “Fazia sentido” e a imagem com pinceladas que se adensam e escapam do realismo reforçam a insegurança e a

folga da significação trazida pela elipse. Essa organização é o que já apontamos antes da elipse e da ordem da memória-acontecimento que condiciona a expressão da história.

Seguramente, o tempo memorialístico que ronda a narrativa fantástica quadrinizado age contrário ao funcionamento de aceleração elipítica apontado por Greimas e Courtés (2012). No discurso, há um resgate da lentidão centrada na alta intensidade que comanda o tempo memorialístico e discursivo.

Dessa maneira, retirando-se dos limites discursivos e caminhando para os limites textuais, ao mover-se pela rememoração dos acontecimentos passados, o narrador-enunciador modifica o eixo verbal dos quadrinhos e desfaz a característica regular do texto verbal localizado nos balões, como vemos na imagem abaixo.

Figura 9: Alteração do eixo verbal



Fonte: Mutarelli (2011)

Na narrativa em quadrinhos, a relação entre o visual e o verbal acontece no formato de legendas das imagens, inserindo o texto verbal dentro dos quadros, em sua maioria, na região superior direita. A mensagem verbal equivale, quase sempre, a períodos curtos, acelerados e realocados, alterando os paradigmas de leitura e de interação com os quadrinhos. Mais à frente, voltaremos a essas mudanças textuais, porém, vale remeter à construção textual inscrita na rede temporal discursiva que fomenta o embaralhamento temporal entre o visto e o dito.

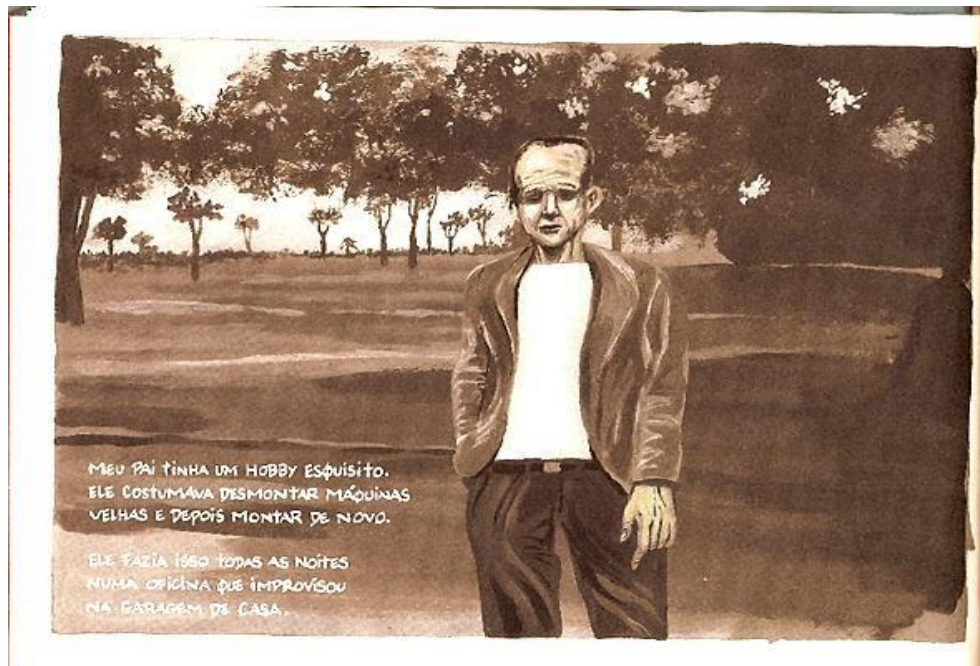
Consequentemente, o fator translúcido do tempo memorial age sobre a combinação das ações verbais não conjuntas às ações das imagens e exhibe o descompasso de leitura. As informações transmitidas inicialmente por meio do verbal, somente algumas páginas depois estão expostas no visual. Há uma desordem temporal organizacional da narrativa transferida às páginas por meio dos quadros e dos textos escritos, embaralhando a organização sequencial do livro.

Como exemplo, presenciamos a discordância entre a imagem do *hobby* do pai em reparar máquinas velhas, presente na sétima página, e a mensagem verbal sobre o pai que repara máquinas antigas, escrita somente na página quatorze.

Figura 10: Discordância entre o dito e o visto I



Figura 11: Discordância entre o dito e o visto II



“Meu pai tinha um hobby esquisito. Ele costumava desmontar máquinas velhas e depois montar de novo.”

“Ele fazia isso todas as noites numa oficina que improvisou na garagem de casa.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Temporalmente diferentes, o visto e o dito distanciam-se das funções reguladas dos quadrinhos e fundam uma nova lógica de ritmo sequencial do tempo a partir da combinação entre o verbal e o visual.

É necessário indicar que a qualidade do sincretismo textual condiciona um modo de agir diferente do enraizado na arte sequencial. Em outros termos, a baixa regularidade temporal consiste na falta de disposição sucessiva dos eventos, e esse recurso compreende outra forma de organizar o discurso. Com tal intercorrência, o sincretismo ocorre nessa mesma destreza e age habilmente de forma equilibrada.

Desse registro, o sincretismo não assume um efeito de objetividade. Ao contrário, podemos observar que esse texto é revestido pela subjetividade do enunciador e conserva a categoria temporal da memória-acontecimento como recurso que espalha as informações pelo texto.

Como sugerido no quadro abaixo, o texto reduplica algumas informações, retira as certezas e oferece um sincretismo na ordem da imprecisão. As figuras estranhas dos ETs e o texto verbal não expressa determinação: o que vemos são eventos circunscritos à história que não garantem uma previsibilidade de informações que ajudem na interpretação. Por exemplo:

Figura 12: ET devorando o porco



Fonte: Mutarelli (2011)

Nesse quadro, os ETs não correspondem com as informações do verbal. Na parte escrita ficamos sabendo do estranho *hobby* do pai de colecionar fotos e do desejo de que as elas fossem levadas para o asilo, enquanto, no visual, figuras estranhas devoram porcos, abrindo mais os espaços de interpretação.

Por meio dessas notas temporais, percebemos que o tempo discursivo da narrativa fantástica nos quadrinhos de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* funciona com bases elípticas, propostas a partir da intensidade afetiva e memorialística do narrador. A elipse assume tarefa discursiva de comandar o movimento pelos polos da rede temporal, omitindo elementos fundamentais e desafiando os fios da memória-acontecimento, que vão reger a narrativa fantástico nos quadrinhos no regime da lentidão temporal afetiva, estando na ordem da desaceleração.

1.1.2 Campo em Branco

A ideia de Mirko de refazer uma viagem feita na infância na companhia do irmão mais novo, Lucio, ancora o início da trama em *Campo em Branco* (2013). Durante a narrativa, a tentativa de rememorar a viagem conduz o ritmo temporal da narrativa fantástica narrado pelo irmão mais novo, cuja falta de lembrança e omissão dos detalhes colabora para a instauração das incertezas temporais. Assim, o cruzamento da memória da viagem com a tentativa de resposta para o problema de física da trajetória comanda a temporalidade da narrativa.

Em *Campo em Branco*, a maior parte da disposição temporal da narrativa da viagem feita pelos irmãos é alocada no presente da enunciação, mantendo a concomitância temporal entre a ação narrada e o tempo da enunciação. Usando o recurso discursivo da *debreagem* enunciativa, fabrica-se uma presentificação das ações da memória que estão sendo narradas por Lucio. Com isso, os efeitos de aproximações e distanciamentos temporais propostos no discurso poderão ser analisados por meio do mecanismo semiótico das **debreagens**.

Acerca das projeções das categorias enunciativas dentro da cena de enunciação, Fiorin (2009) considera:

Nos dois casos, operou-se uma *debreagem*, que é o mecanismo em que se projeta no enunciado quer as pessoas (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (alhores) do enunciado. No primeiro caso (projeção do eu-aqui-agora), ocorre uma *debreagem* enunciativa; no segundo (projeção do ele-alhoresentão), acontece uma *debreagem* enunciativa. (FIORIN, 2009, p.58)

Nesse esquema de projeções de pessoa, tempo e espaço, ao trazer a narrativa para o presente, a linguagem dos quadrinhos ativa os balões de fala e coloca o tempo presente na fala das personagens da narrativa. De maneira diferente, em Mutarelli (2011), o tempo do narrado no presente sofre com o forte impacto das ações do passado e gere a mensagem verbal no formato das legendas.

Podemos, nessa comparação, distinguir os efeitos temporais entre Mutarelli (2011) e Fraia e Ribatski (2013). O tempo do narrado nas duas histórias é o presente e possuem, portanto, o agora do narrador como o momento de contar a história. Isto não implica a diferença da concomitância e não concomitância dos eventos narrados, justamente o que diferencia as duas histórias.

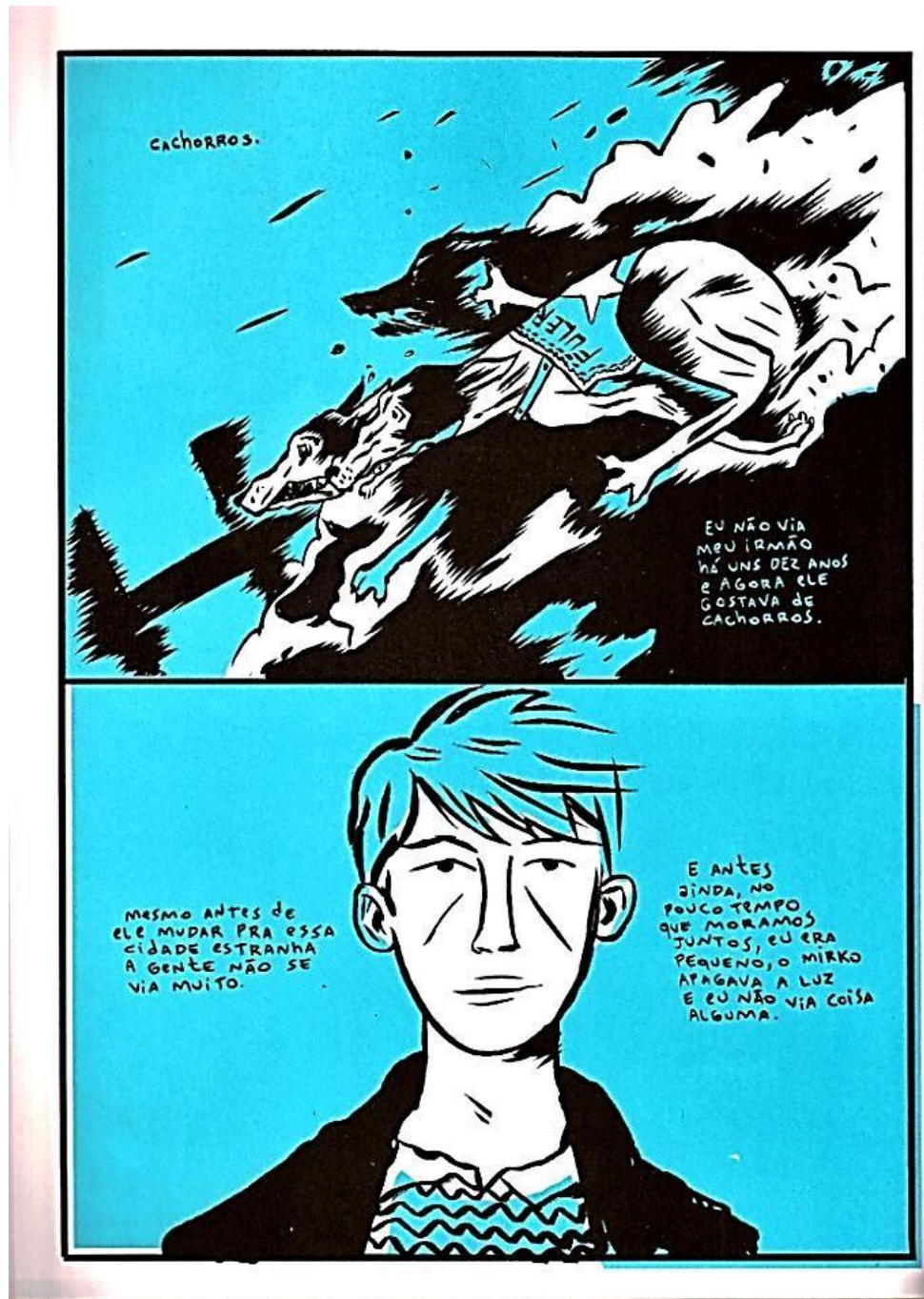
Conforme vimos, os eventos narrados em Mutarelli (2011) são não concomitantes ao momento do narrado. Porém, mesmo afastado temporalmente, a força desses eventos interfere no desenvolvimento temporal da história e embaralha a sua enunciação. Diferente disso, em *Campo em Branco* o tempo do narrado é o presente e os eventos narrados são presentificados no agora da narração.

Esse modelo de presentificação dos eventos narrados não subtrai a forte presença do acontecimento já comentada por Zilberberg (2011). Como se vê, a particular presença dos eventos no agora também determina uma operação de força de sentir que impacta as cenas do enunciado e tonificam o ritmo de leitura.

Essa dinâmica discursiva é realizada através das debreagens e embreagens temporais que conduzem a organização discursiva por quase todas as páginas da narrativa. Somado à organização das falas e legendas, o tempo verbal conta também com advérbios que localizam a duração dos eventos e do encontro entre os irmãos.

Assim, a viagem realizada quando crianças constitui o centro do campo discursivo da narrativa, da mesma forma que o pedido do irmão para que a refaçam. Mais uma vez, ao construir a rede temporal da narrativa, nota-se como sua sequência fica presa à intensidade do **acontecimento** no sujeito enunciador-narrador, conforme percebemos nas legendas da imagem abaixo.

Figura 13: Intensidade dos acontecimentos



“Cachorros”

“Eu não via meu irmão há uns dez anos e agora ele gostava de cachorros.”

“Mesmo antes de ele mudar para essa cidade estranha a gente não se via muito.”

“E antes ainda, no pouco tempo que moramos juntos, eu era pequeno, o Mirko apagava a luz e eu não via coisa alguma.”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Repetindo a presença intensa do acontecimento e o funcionamento da memória próximo do narrativa em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, em *Campo em Branco*, as marcas de retrocesso temporal regem a intensidade memorialística de lembrança do irmão mais novo durante a tentativa de narrar o narrativa da viagem dos dois irmãos. Os hábitos e gostos de Mirko não estão nas memórias de Lucio, demonstrando que a intensidade afetiva sofrida pelo afastamento entre os irmãos delimitou as incertezas que restaram e são contadas com insegurança no presente da enunciação.

Em resumo, o polo afetivo da memória rege intensamente o tempo nas duas narrativas. Em *Campo em Branco*, o discurso ressalta a distinção temporal entre passado e presente, instalando a afetividade como responsável pela revogação dos detalhes das ações durante a viagem. Em *Quando meu pai se encontrou o com ET fazia um dia quente*, o polo temporal da memória eterniza a figura do pai e transita entre a morte da mãe, a morte do pai e o encontro com ET.

Descrevendo essa organização textual do tempo, os balões e as legendas são combinados com cada categoria temporal, fixando formas de textualizar o tempo nos quadrinhos. Assim, as atividades não concomitantes com o tempo da enunciação estão situadas nas legendas, enquanto as ações do presente encontram-se nos balões de fala. Da mesma forma, as legendas descrevem, sobretudo, os eventos memorialísticos e intensamente afetivos, sendo responsáveis pela dinâmica da **memória-acontecimento**.

Tal exercício alerta-nos para a forma natural de fazer das histórias, qual seja, o discurso direto da personagem é sempre presente, enquanto o tempo da narração em geral é no passado. Esta operação regular coloca em evidência que em *Campo em Branco* o exercício temporal mostra pouca inventividade e procura soluções mais rotineiras de apresentar a narrativa.

Podemos distinguir esses dois tempos sistematizados no texto com o recurso das debreagens e embreagens que demonstram essa passagem. Desse modo, essa diferença de efeito temporal informa principalmente a completude do recurso do tempo, em sua disposição mais categorizada.

Conduzindo a narrativa da narrativa, Lucio rememora a visão pela fresta da porta da casa onde estava alojado e não reconheceu as ações que aconteceram do lado de fora. A instauração do mistério reduz o andamento do tempo e, nos quadrinhos, propõe um moderado andamento temporal entre os quadros, como podemos ver na sequência a seguir.

Figura 14: Instauração do mistério I

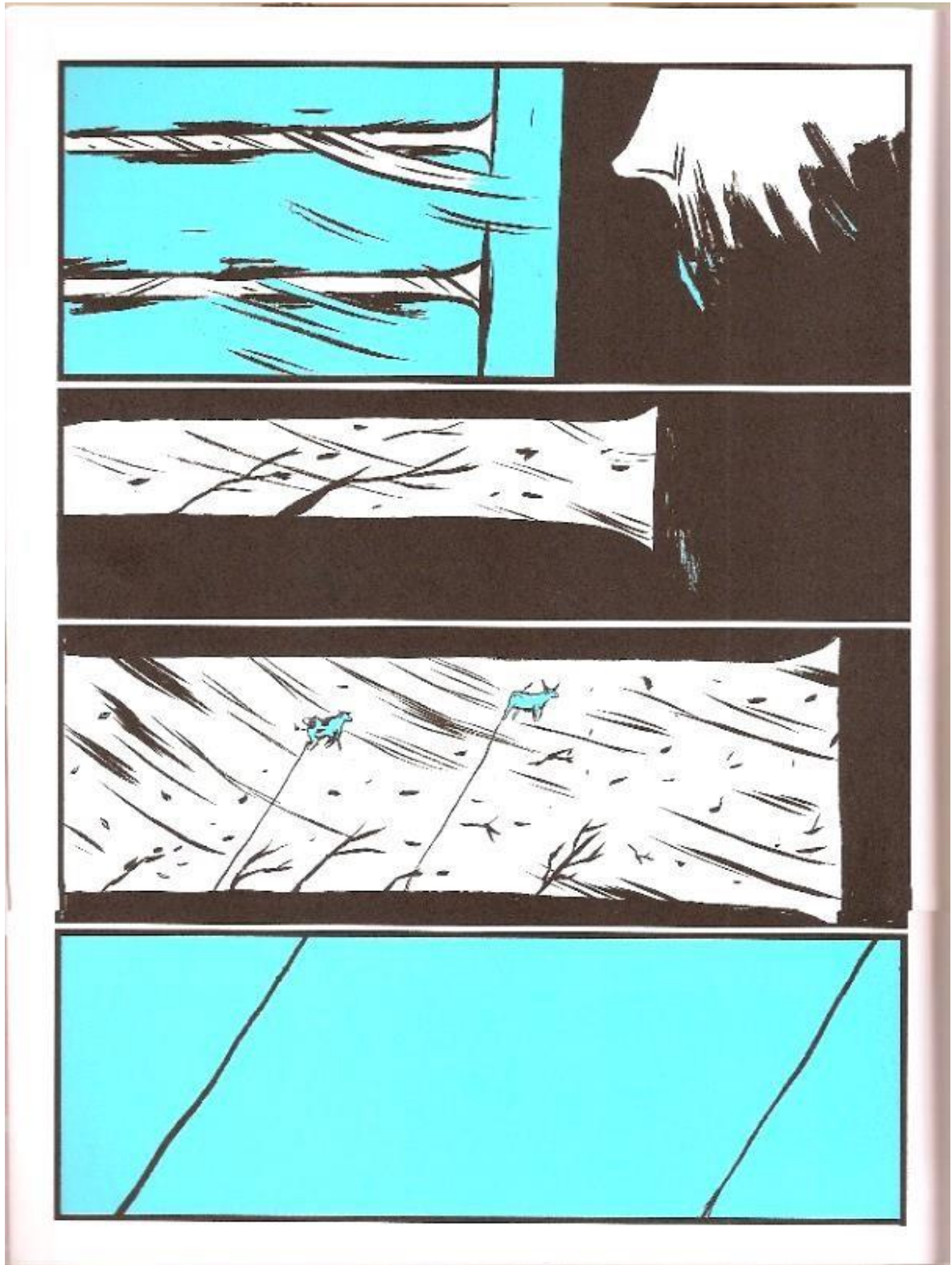


Figura 15: Instauração do mistério II



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

O detalhamento da primeira página dos quadros em *momento a momento* conta o movimento de direção até a janela e a restrição da visão dos quadros começando a compor o

regime de tensão e de suspense que aparecerá na página seguinte. Nas imagens estabelecemos uma ordem discursiva de tensão criada pela combinação dos quadros. Esse ritmo de enunciar passa a integrar uma desaceleração típica do suspense.

Nesse jogo, ao construir um discurso que se encaminha para um encontro inusitado, o tempo desacelera e implanta uma debreagem temporal pouco espaçada entre os quadros, propiciando a instauração do suspense. O efeito de sentido no nível discursivo advém da organização narrativa do narrador que se encaminha para a proximidade do acontecimento misterioso.

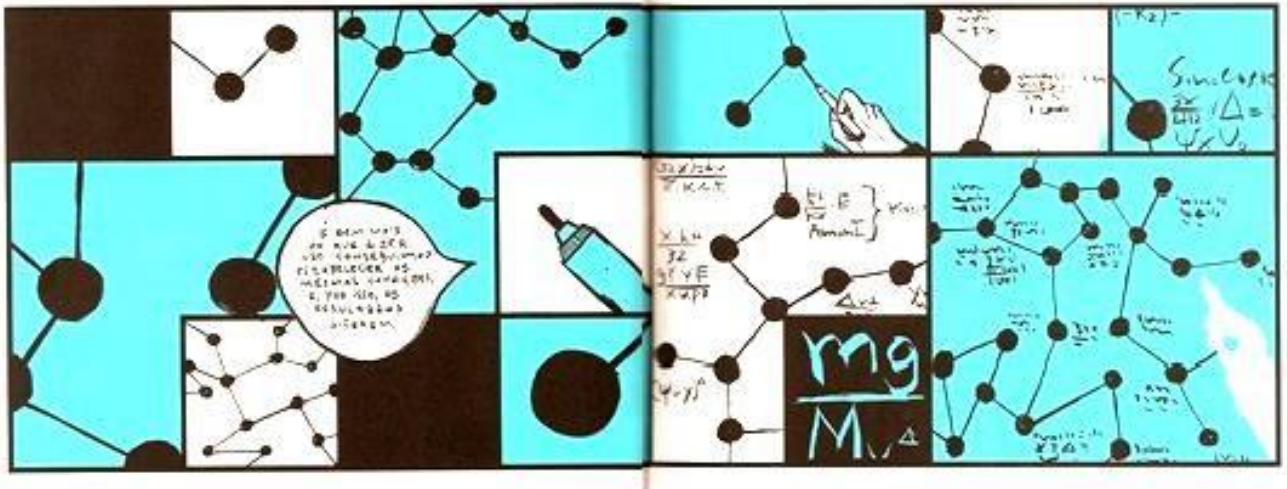
Nessa e em diversas outras estruturas similares, o enunciador-narrador perde-se na trama temporal suspensiva, denotando as inseguranças que sinalizam as voltas da narrativa. A narrativa fantástica repete-se, reconfigura-se e estrutura-se numa rede temporal que sempre retorna à matriz da rede da narrativa: o não saber acerca dos acontecimentos da viagem.

Logo, a atitude de convencionalizar a textualização da debreagem temporal entre os balões e as legendas, apontados anteriormente, criam mais fluidez da experiência interativa com a narrativa fantástica em *Campo em Branco*. Mesmo com a marca de intensidade afetiva e a falta de certezas, a leitura desse segundo narrativa acomoda-se mais rapidamente na organização de passado e presente entre os balões e as legendas. A narrativa de Mutarelli (2010) dinamiza mais a categoria temporal durante a organização experimental dos quadrinhos, firmando um descompasso de leitura entre o dito e o visto.

Revigorando o fantástico no texto, a experimentação dos quadrinhos em *Campo em Branco* não deixa de elaborar um mecanismo de reinvenção que privilegia a triagem e a mistura dos quadros menores e metonímicos. Em outras palavras, misturando os quadros menores em ações narrativas maiores, o experimentalismo dos **quadros mosaicos**¹⁰ reconfigura as cenas de movimento, conforme podemos visualizar na imagem abaixo.

¹⁰ Denominamos de quadros mosaicos algumas páginas duplas que apresentam uma composição de quadros que somados criam uma ação de movimento.

Figura 16: Quadro mosaico



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

À medida que tenta rememorar a viagem esquecida, Lucio tem partes da memória acontecimento concentradas que instituem eixos narrativos aglutinados. A união dos programas narrativos menores não assume uma significação sequencial lógica e total da viagem realizada. Nesse sentido, a *découpage* dos quadros maiores em closes menores não constrói coerência temporal entre o antes e o depois, o que abrirá as fendas da experimentação e da fluidez da leitura temporal a ser preenchida pelo enunciatário.

A experimentação temporal de *Campo em Branco* exercita a composição entre as linhas e os quadros e propõe a formação de mosaicos cujas partes se completam através de um jogo aglutinado durante a leitura. Discrepante da organização sequencial de quadros nos quadrinhos, os quadros mosaicos concebem experiências de composição que privilegiam a compactação da cena total em apenas um bloco composto por todos os quadrinhos. As cenas participam conjuntamente e dispensam uma orientação sequencial para a compreensão temporal do quadro.

Na presença das experimentações temporais, nas regulações entre os balões e as legendas e nos gerenciamentos afetivos da memória sobre o tempo, reconhecemos que a disposição temporal na narrativa fantástica se mostra intensamente afetada pelos acontecimentos que marcam a parada narrativa e o engessamento das ações. Caracterizando a memória acontecimento apresentada por Barros (2011), os narradores contam os impactos que dinamizam essa memória e conduzem a narratividade pelas flutuações temporais entre o então dos acontecimentos fantásticos que invadem e reconfiguram o agora enunciativo.

Em suma, nas duas narrativas, redesenhando os caminhos do **agora** temporal, o choque causado pelo acontecimento insólito do **então** é conduzido para o presente pelas diretrizes da memória-acontecimento que entusiasma os acontecimentos e seus efeitos intensos do suspense, do insólito e da afetividade que ronda a imprecisão temporal do fantástico. Por consequência, o exercício textual dos quadrinhos cede espaço para as inseguranças temporais, para o descompasso entre o dito e o visto, e para os quadros mosaicos conforme percebemos nas duas leituras até aqui.

Nessa experiência, o tempo e o discurso nos mostram que: “a linguagem não somente é a prova de que o argumento cético não subsiste, mas também é o que propicia ao homem a experiência temporal, na medida em que só quando o tempo é semiotizado pode o ser humano apreendê-lo e medi-lo.” (FIORIN, 1999, p.139)

Assim, no eixo da sintaxe discursiva, a narrativa fantástica altera o aspecto de duração do tempo dos acontecimentos e propaga o impacto do sentir pelas veredas temporais. Com isso, os eventos insólitos duram aspectualmente por todo o decorrer da narrativa, oferecendo alta carga de intensidade memorialística e alterando o encadeamento cronotópico dos quadrinhos, o que favorecerá o experimentalismo nas páginas.

1.2. O espaço

Aliado seus diferentes modos de organização aos efeitos de sentido gerados, nesta tese, para que possamos observar quais elementos são habilitados na sintaxe da narrativa fantástica para efetivação do sentido insólito, esforçamo-nos na distinção entre o espaço e o tempo integrados na linguagem dos quadrinhos. Beneficiando o olhar pelas lentes da organização discursiva que interfere na organização textual da narrativa, optamos pelo levantamento exclusivo do espaço, não nos esquecendo de que, de modo geral, nos quadrinhos, o espaço estabelece uma intensa união com o tempo, efetivando a característica de ser uma arte sequencial.

No quadro das pesquisas exclusivas sobre o espaço no campo da linguística, da literatura e da Semiótica, Fiorin (1999) aponta a escassez de estudos do espaço nas línguas verbais, comparando-o com as categorias de pessoa e de tempo desse mesmo quadro. Em tese, o semioticista apresenta-nos as mais recorrentes formas de averiguar o espaço, a exemplo: o

estudo psicológico do espaço íntimo em Bachelard, os estudos da espacialização narrativa em Genette e a ambientação de Osman Lins.

Assim, a ausência de estudos que favoreçam a categoria espaço dentro da sintaxe discursiva é sintomática a partir das considerações dos estudos da linguagem verbal, julgando que a língua propicia uma maior sistematização das categorias de pessoa e as diversas possibilidades de projeções temporais. Na Língua Portuguesa, pessoa e tempo são categorias morfológicas que, quando combinadas com o radical, atribuem sentido pessoal e temporal. Haja vista os verbos, a classe de palavras que mais sofre alteração em nossa língua, ter o potencial de ser composto por duas desinências: a *desinência modo-temporal* e a *desinência número-pessoal*.

Diferentemente do sistema da linguagem verbal, o sistema quadrinístico privilegia a posição espacial para a construção do sentido. Nos quadrinhos, segundo Ramos (2014), a construção visual do espaço segue um *continuumm*, ou *zoom*, muito próximo do cinema. Do *plano geral* ou *panorâmico* ao *plano em perspectiva*, passando pelo *plano americano*, *plano total ou conjunto*, *plano médio* ou *aproximado*, *primeiro plano*, *plano de detalhe*, *pormenor* ou *close-up*, o autor aponta os empregos desses recursos para a construção das cenas narrativas.

Tal qual Ramos (2014), Groensteen (2015) em sua sistematização dos quadrinhos também demonstra a primazia do código visual para a compreensão narrativa dos quadrinhos, constatando-se que é no intervalo entre a imagem fixa (ilustração) e a imagem animada (movimento) onde o espaço visual, sequencialmente fixo, se formará. A criação desses intervalos é reconhecida como quadros e, estes últimos, são os responsáveis pelo funcionamento narrativo. Em suas palavras:

Qualquer imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço. Contrariamente à imagem em movimento do cinema, que Gilles Deleuze demonstrou ser ao mesmo tempo “imagem-movimento” e “imagem-tempo”, a imagem fixa conhece apenas a primeira dimensão. Vincular os quadros dos quadrinhos consiste necessariamente em vincular os espaços, operar em um espaço compartilhado. São estes princípios fundamentais da distribuição espacial que serão examinados pela primeira vez sob a rubrica de espaçotropia, termo criado por reunir, mesmo mantendo separados, os conceitos de espaço e de localização. (GROENSTEEN, 2015, p.31)

Por outro lado, além da extensão visual e discursiva do espaço dos quadrinhos indicada por Groensteen (2015), acreditamos que, nesses textos, o espaço também progride com a

convergência da linguagem verbal qualificada como um formante responsável pelo gerenciamento de situar as histórias.

Em outras palavras, compete ao espaço visual a construção bidimensional das cenas, atribuindo maior figuratividade ao espaço; enquanto a dimensão verbal oferece categorias dêiticas de ancoragem que direcionam os sujeitos envolvidos na cena enunciativa. Com isso, por meio do sincretismo das duas linguagens (verbal e visual), a textualização das narrativas nos quadrinhos edifica-se espacialmente e o enunciador pode direcioná-las contando com os jogos espaciais.

Em suma, retornando aos estudos semióticos, o espaço discursivo define-se na pluralidade de sua utilização. Segundo Greimas e Courtés (2012):

O termo **espaço** é utilizado em Semiótica com acepções diferentes, cujo denominador comum seria o ser considerado um **objeto construído** (que comporta elementos descontínuos) a partir da extensão, esta encarada como uma grandeza plena, sem solução de continuidade. A construção do objetoespaço pode ser examinada do ponto de vista geométrico (esvaziada qualquer outra propriedade), do ponto de vista psicofisiológico (como emergência progressiva das qualidades espaciais a partir da confusão original), ou do ponto de vista sociocultural (como a organização cultural da natureza: exemplo, o espaço construído). Se a isso acrescentarmos os diferentes empregos metafóricos dessa palavra, constataremos que a utilização do termo espaço requer grande cautela por parte do semioticista. (GREIMAS; COURTÉS, 2015, p.177, grifo do autor)

Correspondente a essa primeira entrada do verbete **espaço** no Dicionário de Semiótica (2012), essa categoria é capaz ser classificada discursivamente de várias condições: como espaço geométrico, psicofisiológico e sociocultural, gerando para o analista uma autonomia de análise da significação arquitetada pelo espaço nos diversos discursos.

Assim, estabelecidos nos estudos enunciativos em sua organização discursiva, novamente recorremos a Fiorin (1999), em suas articulações da Semiótica do espaço, sobretudo em torno das categorias espaciais *interioridade vs exterioridade*, *fechamento vs abertura*, *fixidez vs mobilidade*, percebendo que essas oposições espaciais localizam o sujeito no mundo e instalam a geometria dos eventos que o cercam.

Por essa razão, investigaremos como o espaço é construído discursivamente pelos sujeitos que contam a história e efetivam esses possíveis olhares a partir da relação com o

acontecimento insólito que interrompe a narrativa. Dessa forma, observaremos os três diferentes denominadores do espaço enquanto categorias discursivas centradas no *eu*. O primeiro denominador espacial é centrado na pessoa que conta a narrativa e que interfere na produção do sentido da narrativa fantástica; o segundo é centrado na quadrinização espacial desses eventos; e, por fim, o terceiro, na relação dos sujeitos enunciadoreis com o espaço do acontecimento inesperado.

1.2.1 Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente

Revelando o inusitado encontro do pai com um ET, o narrador em Mutarelli (2011) basicamente situa o espaço da narrativa em dois lugares: a capital e o interior. O pai do narrador viaja para a zona rural na companhia do tio e, juntos, os sujeitos saem da cidade para que a movimentação devolva o bem-estar ao pai que está vivendo o luto. Neste cenário, a categoria espacial de mobilidade para a zona rural compromete-se com a mudança patêmica do sujeito enlutado.

No início da narrativa, o enunciador apresenta as características do pai definindo-o com uma personalidade enigmática e com regras isoladas de convivência, o que determina um sujeito recluso das ações em família.

Enquanto concebe discursivamente a personalidade paterna, o narrador exhibirá seus espaços cotidianos em uma cidade repleta de prédios, equivalente aos espaços socioculturalmente conhecidos como grandes cidades ou metrópoles, como vemos adiante.

Figura 17: Metrópole



Fonte: Mutarelli (2011)

Culturalmente, a cidade grande aparece como uma coletividade espacial que amplia seu tamanho de acordo com seu grande contingente populacional. Com maior número de sujeitos no mesmo espaço, os quais estão aglomerados numa união, o discurso das grandes cidades nega o estar sozinho no espaço. Por outro lado, apesar desse efeito de sentido de união populacional, pateticamente, os mesmos discursos espaciais das grandes cidades também carregam os semas de solidão e isolamento, que constituem um traço complexo para os discursos de cidade.

Sendo assim, nos discursos das cidades, ao se afirmar a união, pode-se negar a solidão, ou, em outros textos,   passível de se afirmar os dois termos opostos gerando um termo complexo, como o que acontece no início da narrativa em Mutarelli (2011).

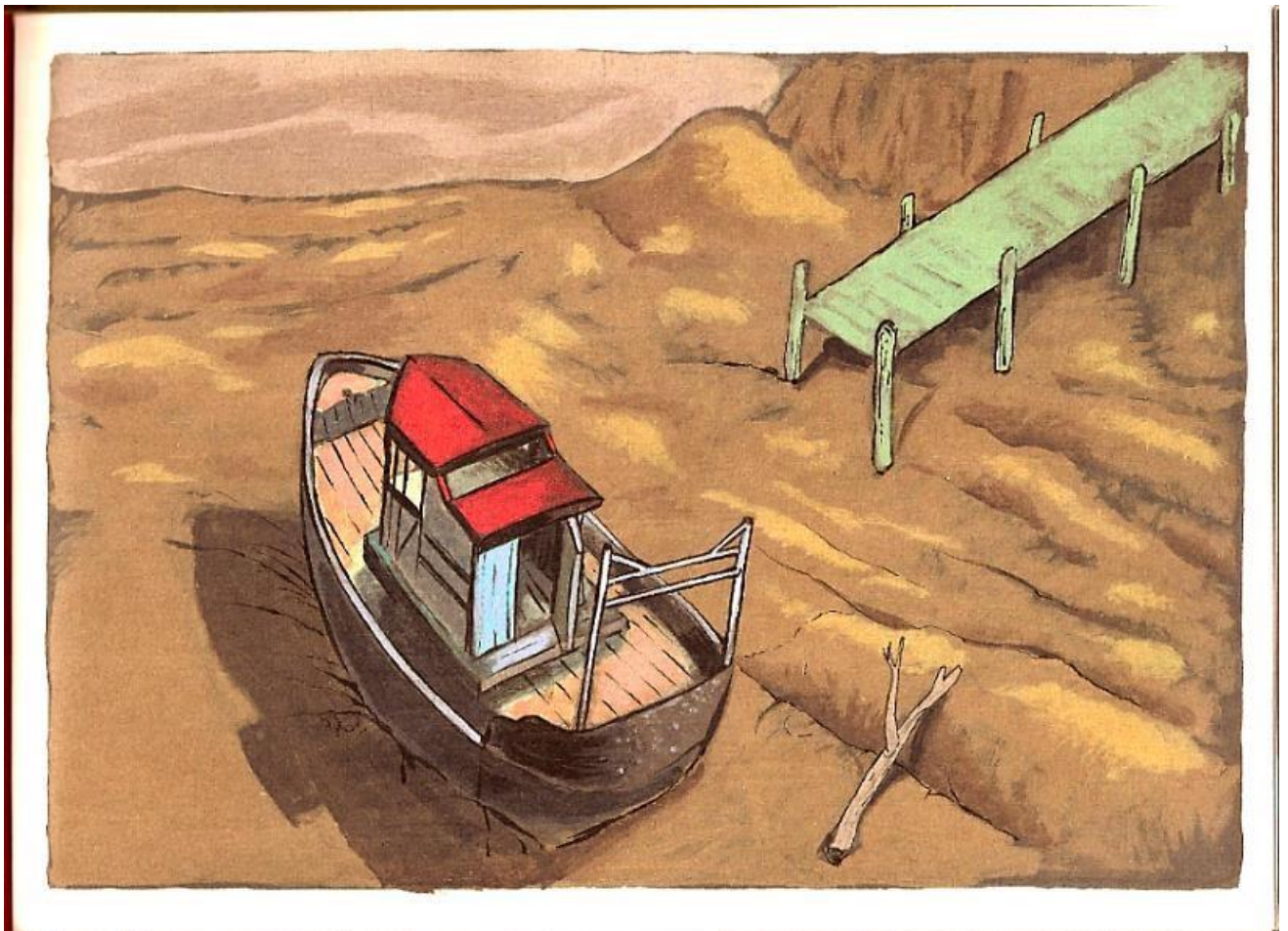
Na mesma imagem, acima do conjunto de prédios, o céu cinzento da cidade figurativiza os dias reclusos e introspectivos dos sujeitos que são influenciados pela ambienta o do espaço, entendendo-o como uma entidade Semiótica psicofisiológica sombria. Dessa forma, a

representação inicial da metrópole não escapa do obscurantismo e da complexidade gerada na definição inicial do perfil do pai.

Assim, a figura propicia uma ambientação complexa entre o estar junto de outras pessoas, mas sentir-se isolado e distante e, visualmente, viver sob o céu encoberto e com falta de nitidez trazidas pelas nuvens que escondem e revelam os mistérios da cidade. Em síntese, na sequência inicial, esse conjunto de elementos abre a narrativa, reforçando a significação do enigmático pai que ocupa este espaço.

Em seguida, marcada pela oposição com o espaço aqui da cidade, o narrador direciona a história para o espaço do lá, da zona rural, onde o pai encontrará com o ET. Na figura 18 observamos os elementos comuns do espaço rural: o barco, o rio seco e o galho de árvore.

Figura 18: Espaço rural



Fonte: Mutarelli (2011)

Na imagem, o rio sem água e o barco parado marcam a fixidez do espaço rural e ponto de encontro do pai com o ET. Discursivamente, estas duas figuras diminuem a carga de

mobilidade pela anulação das águas que movimentariam o rio e fariam os barcos se moverem, transformando a categoria espacial em movimento.

A adesão do pontual e estático na cena produz uma estagnação para o *lá* e determina o espaço rural como o ambiente estático nas três figuras: o rio seco sem água, o estaleiro e o galho da árvore parado. O rio é **não movimentação** que consolida a fixidez e o pontual como categorias espaciais do espaço *lá* da narrativa fantástica em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*.

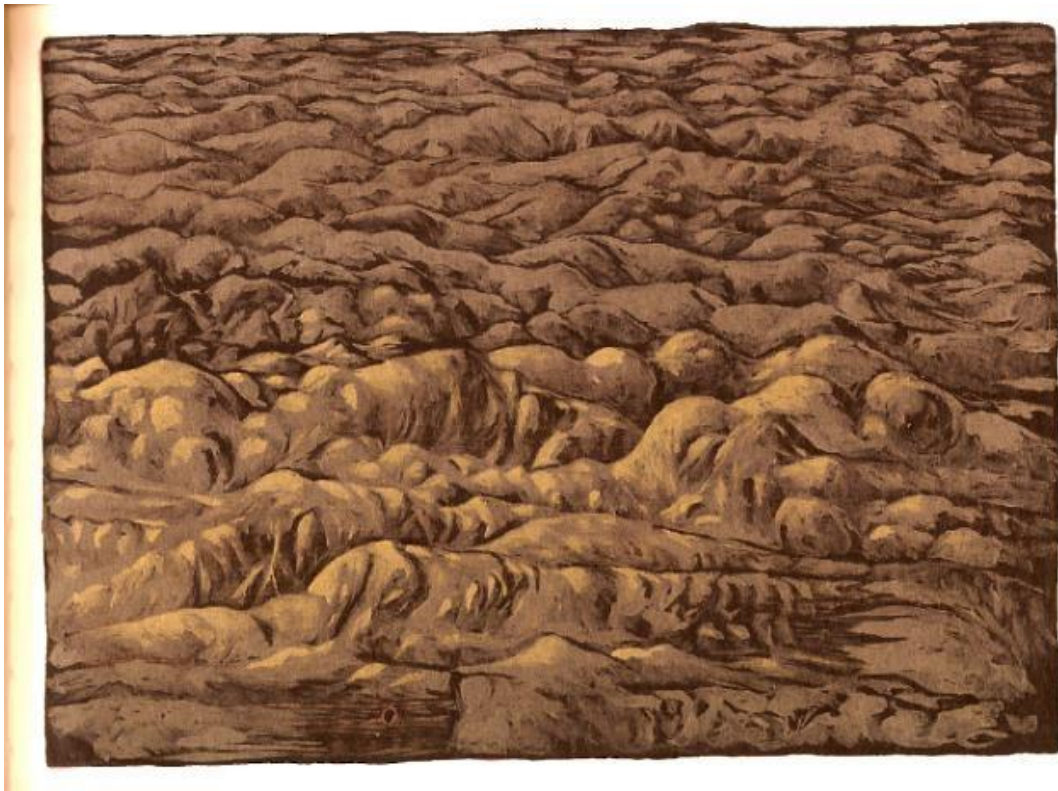
Além desse primeiro campo semântico, a figura do estaleiro porta o traço de sentido de **encontro**. A sua função de ancoragem dos barcos que recebem e levam pessoas e mercadorias indica um elo entre o espaço terrestre da fixidez e da mobilidade nas águas, bem como instaura o sentido do encontro com o que poderá chegar e movimentar a estagnação do narrativa.

Textualmente, o espaço da narrativa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* é composto por meio de quadros em plano geral. De acordo com as figuras 19 e 20, nos quadros que abrigam o espaço, não há atores, e, na mesma proporção, nos quadros que figurativizam os atores, não há construção do espaço. Isto é, nessa dinâmica, a narrativa é textualizado pela fragmentação dos elementos da sintaxe discursiva cuja inferência de alocação dos sujeitos no espaço fica como responsabilidade do leitor.

Figura 19: Espaços I



Figura 20: Espaços II



Fonte: Mutarelli (2011)

Em contrapartida, são poucos os quadros nos quais há uma relação de figura e fundo, entendendo o espaço como o fundo que ambientaliza a narrativa e situa diretamente o sujeito. Nesse caso, como vemos, a supressão do fundo dos quadros reinventa textualmente o espaço dos quadrinhos e eleva a autonomia dessa categoria de maneira que o espaço sustenta uma independência de apresentação textual.

Essa constituição, no geral, serve-se da fragmentação que retira e separa os elementos discursivos e textuais, criando uma narrativa excessivo de partes que vão sendo integradas pelos leitores/enunciatários durante a leitura.

A desunião entre a figura e o fundo diferencia o modo de criar quadrinhos e divide os elementos discursivos no nível do texto. Com essa propriedade, as instâncias discursivas fragmentadas regulam as histórias em quadrinhos e faz reaparecer o efeito de experimentalismo dos quadrinhos.

A produção separada do espaço e dos atores arrisca-se nas experiências enunciativas de outros tipos textuais, como os fotolivros ou livros de arte, nos quais as imagens de pessoas e espaços em sequência derivam em narrativas com o percurso isolados. No segundo capítulo, retornaremos as estas identidades fluidas e diálogos estéticos, mas vale marcar que a separação da categoria espaço é um reforço experimental que atinge os níveis de interação com o leitor dessas narrativas.

Em síntese, o espaço torna-se mais uma categoria afetada pelo acontecimento insólito e potencialmente o espaço do lá, onde ocorre o encontro com o ET, e é pontual e centrado textualmente no *close-up* de uma cena paralisada. Aliada à subdivisão entre espaço e atores, a narrativa fantástica nos quadrinhos favorece a experimentação de suas páginas.

Por fim, o terceiro espaço em análise é o céu que abre e fecha a história. Na figura 21 e 22 vemos o terceiro e o quarto enquadramentos com céu noturno e com a nave espacial viajando.

Figura 21: Céu I

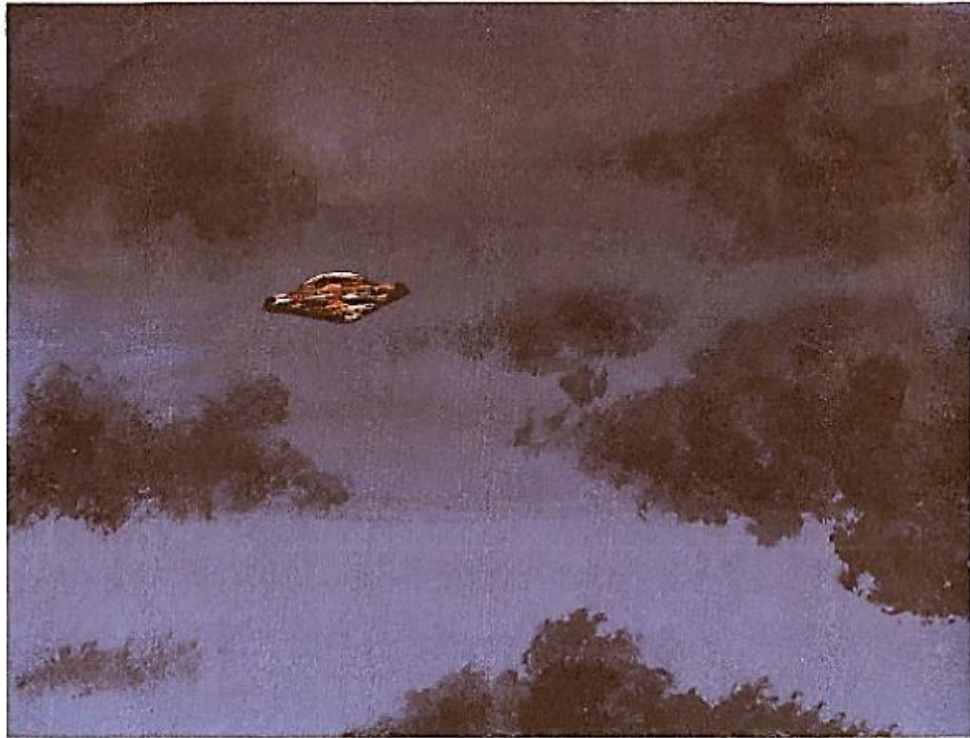
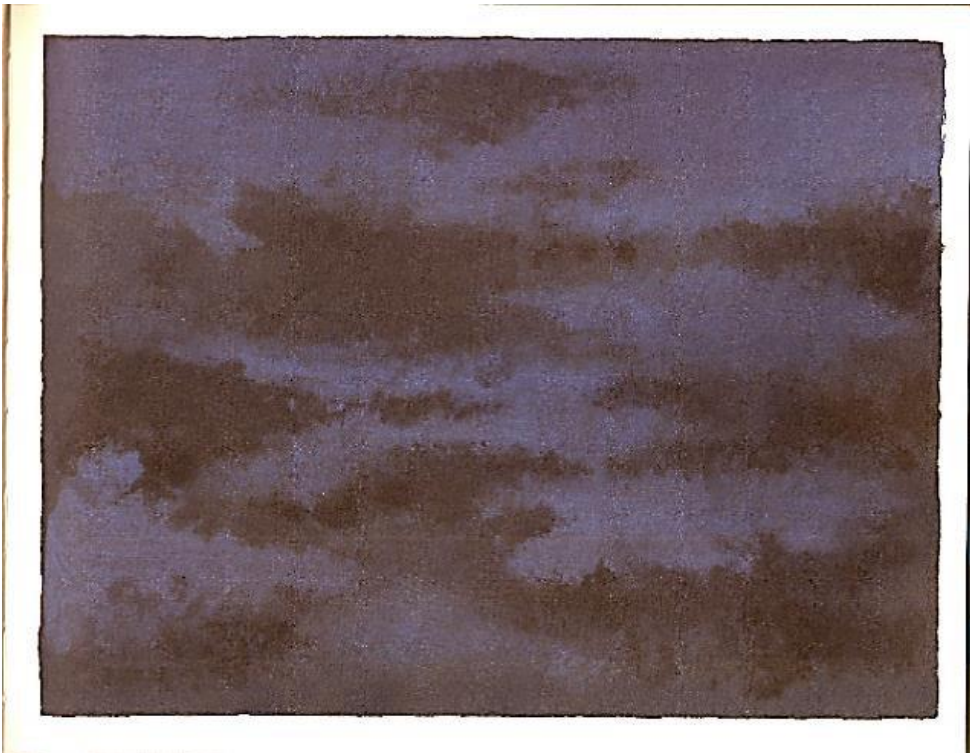


Figura 22: Céu II



Fonte: Mutarelli (2011)

Ora, vivendo solitário na cidade sombria, tendo a zona rural pontual e fixa nos possíveis encontros, que lugar restaria ao narrador e ao pai para temerem além do céu por onde os ETs poderão chegar?

Lendo a abertura e o fechamento da narrativa, o céu retém os mistérios que emanam sobre o sujeito e dominam sua memória discursiva com estranho encontro do pai com o ET. O acréscimo de mistério vai até o ponto em que o sujeito hesita com a afirmação final: “Às vezes ainda olho para o céu com esperança”. A colocação demonstra que a hipertrofia espacial do céu absorverá as certezas do sujeito.

Dos espaços descritos, este último explicita o desvio funcional diante das certezas e garantias do enunciador sobre a terra fixa. Ainda assim, é o espaço do céu, agente de insegurança e de ligação do real com o insólito, o englobante de toda a narrativa, a qual abre visualmente com os quadros do céu e fecha com a confissão de que o céu sempre o inquieta.

A explicitação do céu na entrada e na saída da história organiza a pressuposição do espaço que engloba toda a história. Tal qual especificado por Tatit (2010) na leitura de Guimarães Rosa, o espaço englobante e englobado mobiliza a criação da inquietante.

Segundo Tatit (2010): “Finalmente, a distinção dos dois mundos esclarece também a relação de pressuposição que há entre eles: o mundo epifânico define-se como elemento englobado, que pressupõe o mundo cotidiano, englobante.” (TATIT, 2010, p.66).

No nosso exemplo, o céu engloba discursivamente a situação da narrativa, e a força dos acontecimentos insólitos passam a operar invariavelmente sobre o narrador, podendo se repetir a qualquer momento e romper com as certezas fixas na Terra.

Portanto, é às voltas com o espaço do céu, intrigando o enunciador em todos os momentos após o impacto do encontro, que a narrativa recontada nos quadrinhos segue pontos de estaticidade do local do encontro, e mobilidade da chegada do pai até lá, englobado por um espaço obscuro e sobrenatural. Junto dessa ordenação discursiva, soma-se a textualização de um quadro em cada página, separando espaço e atores e reinventando formalmente os quadrinhos.

O experimentalismo formal do espaço cria novos arranjos de interação com a obra, oferecendo situações inabituais de significação. Nesta narrativa, a separação de espaço e tempo na textualização e o impacto do céu englobando visual e verbalmente reestruturam o modo de

ser do sujeito e, principalmente, o modo de *estar* no mundo e categorizar espacialmente os limites do real e irreal. Desse modo, isto significa que o fim da segurança que embala o homem no mundo gera transformações da semiose habitual.

1.2.2 Campo em Branco

Mais uma vez, a viagem para um lugar onde já estiveram durante a infância é o tema da narrativa de *Campo em Branco*. A busca pelo Gigante de Pedra, localizado entre as montanhas, impulsiona os irmãos Mirko e Lucio a irem até o lugar onde já visitaram na companhia do tio. Durante a viagem, os dois enfrentam impedimentos climáticos e mecânicos que agem negativamente no encontro com o gigante.

Assim, antes mesmo de sair da cidade onde mora, Lucio não é um sujeito modalizado pelo querer. O irmão, destinador manipulador, o convence a encarar a aventura de voltarem juntos ao lugar, como vemos na sequência a seguir.

Figura 23: Irmão - destinador manipulador



“Mas a gente nadou. Tinha um lago enorme”

“Você nem sabia nadar direito”

“Ficava gritando”

“Jogando água pra cima”

“Haha”

“Você não se lembra nem do gigante de pedra?” Gigan...?

“Eu não fazia ideia do que ele estava falando”

“Daí ele disse que já tinha planejando tudo”

“Era a cara do Mirko planejar as coisas pelos outros”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Ao relatar a aventura da viagem, o narrador organiza o espaço construindo um jogo que envolve o *aqui* da narração e o *lá* onde esteve durante a viagem. Segundo Fiorin (1999), o *lá* e o *aqui* são dois organizadores espaciais que se firmam a partir de um *eu* da enunciação. “O espaço linguístico ordena-se a partir do *hic*, ou seja, do lugar do ego. Todos os objetos são assim localizados, sem que tenha importância seu lugar no mundo, pois aquele que os situa se coloca como centro e ponto de referência da localização.” (FIORIN, 1999, p.262).

No geral, os sujeitos ocupam os espaços e dimensionam o mundo a partir do lugar de onde enunciam as linguagens e fazem isso elaborando referências espaciais que dão movimento e ambientação para esses espaços. Ao relatar a viagem junto do irmão, Lucio produz uma ambientação insólita para o espaço da narrativa, criando espaços inseguros e distantes que são constantemente provocados pelas figuras insólitas que cruzam a trajetória. Semioticamente, essa ambientação insólita é considerada um preenchimento semântico do espaço.

Antecedendo a viagem, os irmãos estavam em repouso, residiam no espaço geométrico e sociocultural da metrópole. A contar do ponto de partida para as montanhas, os corpos estão em movimento e ocupam o espaço numa relação de movimentação, de falta de exatidão do que está aqui ou lá. Dessa forma, a narrativa que narra a ação de viajar se articula sobre a categoria espacial da *fixidez vs mobilidade*.

Além disso, a movimentação forma a principal característica da narrativa que impulsiona os sujeitos pela busca de um lugar onde já estiveram com o tio. Lucio afirma que são sujeitos modalizados pelo *querer* encontrar o lugar onde está assentado o gigante de pedras, convertendo-o em objeto valor.

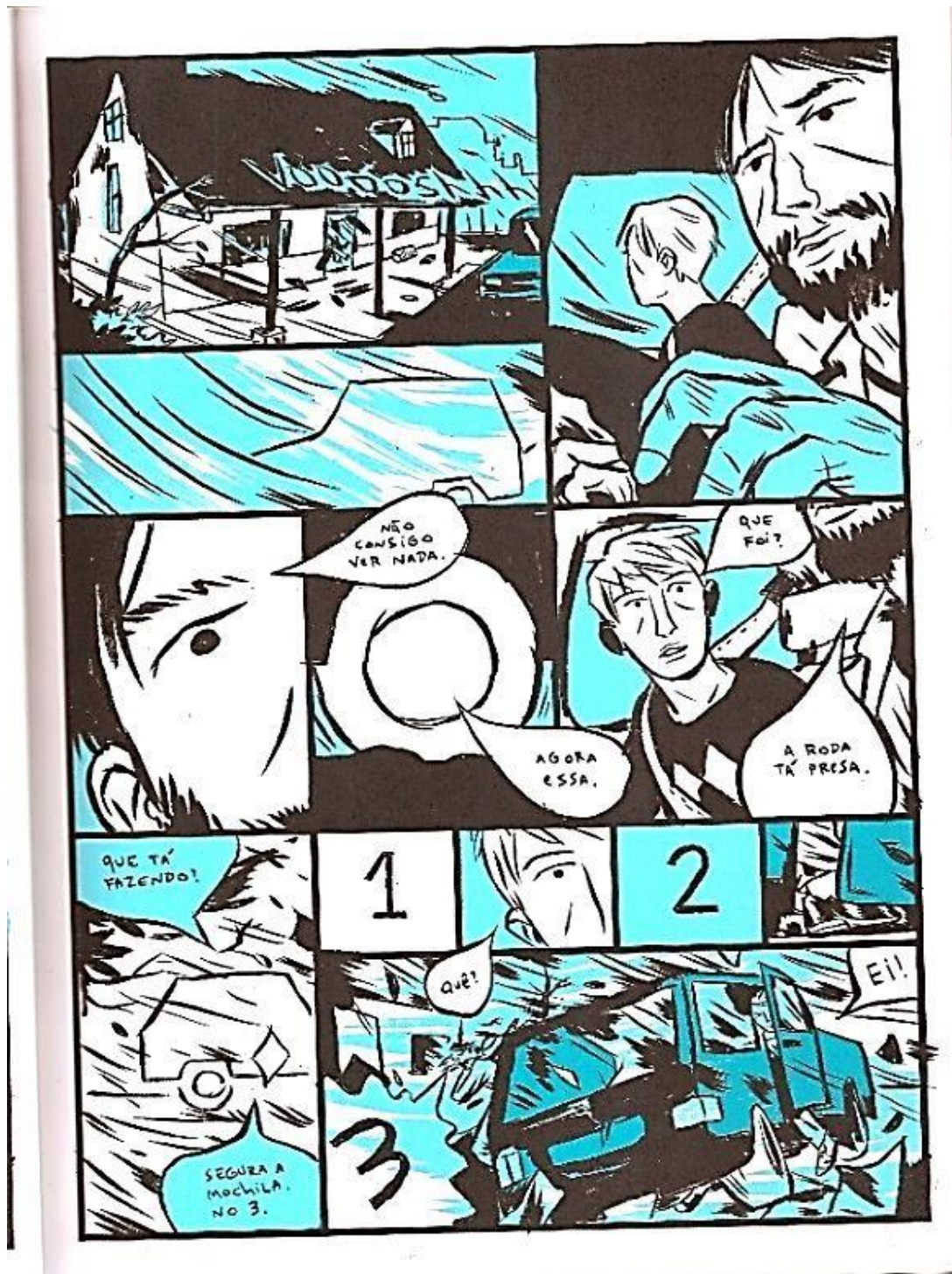
Durante a narrativa, o narrador presentifica o espaço do *lá* e aproxima-se do espaço da cidade entre as montanhas. Narrando no presente, age ocupando o espaço que está *lá* no

momento do *agora*. É nas montanhas que a ambientação do mistério vai embaralhando a memória de Lucio, cruzando com monstros e outros eventos que escapam da realidade física.

No primeiro contato com o espaço das montanhas, começam os infortúnios: o carro do irmão perde-se no vento, em seguida, os jovens não conseguem montar a barraca para o acampamento e, com isso, o alojamento também se perde no forte vento.

Na figura 24, presenciamos o insucesso da ação de encontrar o lugar e a confusão da visão causada pelo vento.

Figura 24: O vento



"Não consigo ver nada"

"Agora essa"

"Que foi?"

"A roda tá presa."

"Que tá fazendo?"

“Segura a mochila no 3”

“Quê?”

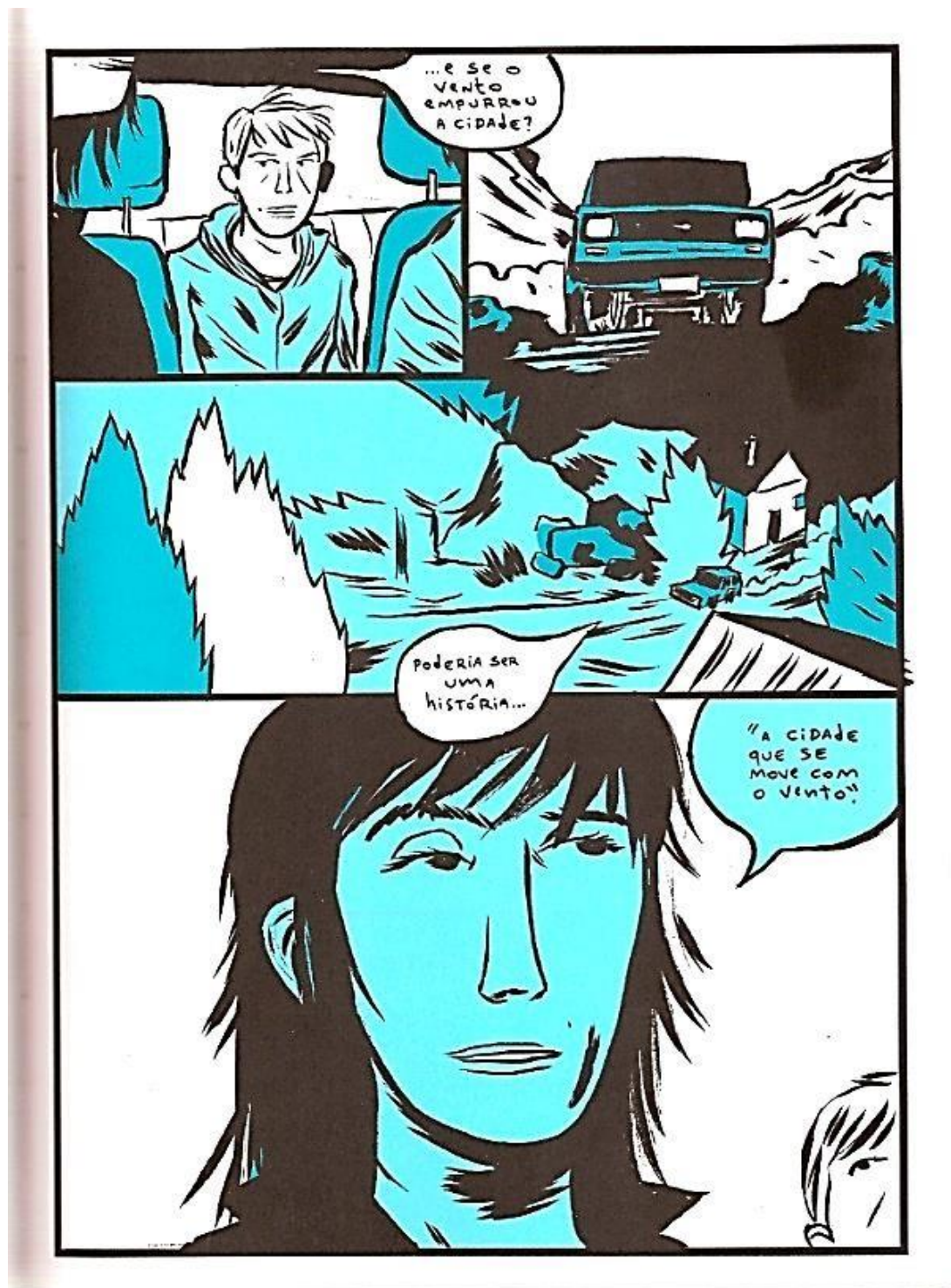
“Ei”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

De acordo com a imagem, o vento intenso compõe outra figura discursiva que reforça a ambientação durante toda a história e colabora para a confusão da memória. A figuratividade do vento determina a categoria espacial da mobilidade, afinal, se um corpo estava num *aqui*, ao ser impulsionado pelo vento, logo estará no *lá*. A figura assume uma intensidade nebulosa, movimentando o carro, as pedras e, ficcionalmente, até a cidade.

A relevância figurativa do vento pode ser compreendida qualitativamente quando se converte no tema principal da história encaixada dentro da narrativa maior. A jovem escritora e moradora da vila entre as montanhas abriga os irmãos desalojados e juntos imaginam uma micronarrativa da cidade que foi movida de lugar pela força do vento, como vemos nas figuras 25 e 26.

Figura 25: Narrativa encaixada I



“E se o vento empurrou a cidade?”

“Poderia ser uma história”

“A cidade que se move com o vento.” Fonte:

Fraia; Ribatsiki (2013)

Figura 26: Narrativa encaixada II



”Quando os irmãos chegam, a cidade está de um lado da montanha...”

“...mas numa noite de ventania, a noite que eles passam numa casa abandonada...”

“...tudo muda de lugar. O vento empurra a cidade pra perto de outra montanha...”

Fonte: Fraia; Ribatsiki (2013)

Nas páginas anteriores, a ambientação insólita do vento também cultiva o jogo entre o *aqui* e o *lá*, fazendo o enunciador evocar momentos de fixidez em espaços que atuam intensamente na memória, mas que não se sabe exatamente onde e o porquê de se estar ali. Desse modo, o espaço da narrativa ambientada pela figura do vento não vigora cognitivamente no enunciador.

Por consequência, as disposições espaciais são evocações que não se naturalizam na realidade do agora do sujeito, sendo apenas potencializadas por um fragmento de memória que é presentificado sem exatidão. É esse fenômeno que na sintaxe discursiva concebe o *lá*, ocupando o agora discursivo e elaborando o jogo sintático do *eu-lá-agora*. O espaço *lá* é figurativizado, isto é, ambientado misteriosamente no campo da memória do narrador e este, sempre às voltas com os lampejos da memória, situa-se em um espaço extasiado de cognição.

Esse jogo espacial entre o aqui e o lá e a ambientação insólita ganham os quadros com o recurso de uma paleta reduzida por três únicas cores: o azul, o preto e o branco, propagando-se gradativamente pelo texto e, assim, ao textualizar a narrativa, notamos que o enunciador recombina e configura as cores espaciais.

Além das cores, outro efeito textual conferido ao espaço são os enquadramentos espaciais agenciados em intenso *zoom* combinados com reduzida informação. A aparição de apenas pontos distantes do percurso, e não uma trajetória integral da viagem, reduz os quadros desprendidos da viagem. Com isso, a narrativa ocupa quadros metonímicos que acentuam a significação de uma memória apenas com vestígios.

Sabendo que a metonímia implica um efeito de aceleração pela fragmentação das partes que representam o todo, o texto dispõe das metonímias que o carregarão de fragmentos narrativos, subvertendo-o e deixando os enunciatários com maior espaço em branco, o que propõe a desaceleração textual durante a leitura.

Nesses termos, conforme descrito por Fiorin (2014), o efeito de sentido metonímico suprimirá etapas enunciativas. Ou seja:

A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão um valor semântico transfere-se a outro, num espalhamento sêmico. Com isso, no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. (FIORIN, 2014, p. 37)

Com esse efeito, as partes espaciais são combinadas para a construção de um espaço do lá, o espaço da viagem, de não exatidão e causador da confusão espacial na memória.

Textualmente, em alguns *close-ups* das cenas metonímicas, o quadro ganha amplitude e passa a ocupar duas páginas, enquanto, discursivamente, é focalizada uma partícula espacial da cena, como é possível reconhecer na imagem a seguir.

Figura 27: Mergulho



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Da cena do mergulho da piscina, resta apenas um instante ou um fragmento espacial, que são as águas entrecortadas pelo mergulho e limitadas formalmente pelo traço azul nas páginas pretas. Resumidamente, o único risco irregular azul caracteriza o mergulho e toda a ação narrativa está contida na cor azul em oposição ao fundo preto. O risco reconstrói a ação da entrada do corpo na água e efetiva uma transformação da forma e redução da figuratividade.

Do ponto de vista desse refazer figurativo proposto pelas metamorfoses da significação, o arremate de Assis Silva (1995) acerca do processo de construção dos novos signos ecoa nessa análise de construção espacial metonímica dos quadrinhos.

O semioticista aponta:

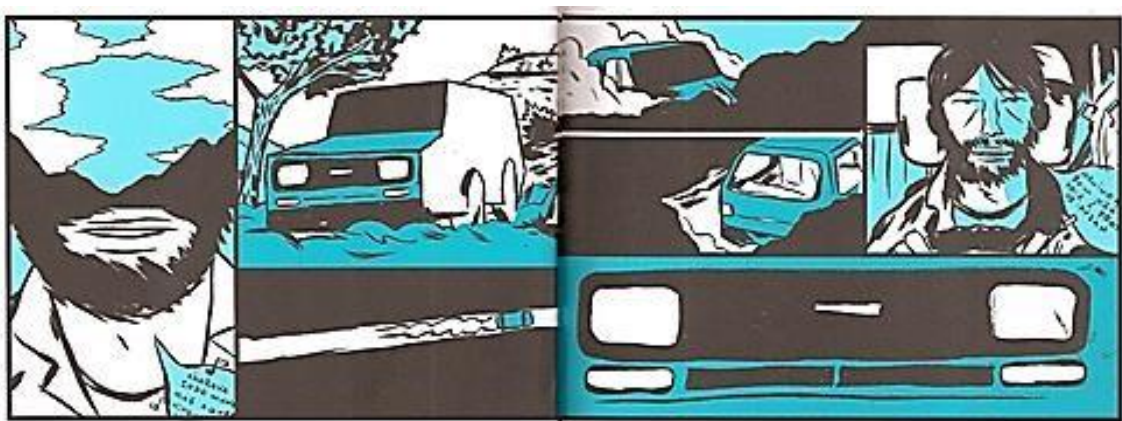
Por que levar em consideração uma mudança de forma? Ou melhor: por que se muda a forma? Para dar conta da aquisição de um valor (p.11). Entra em jogo aí a destruição que precede à fabricação, a explosão ou a negação de um valor inicial para afirmar um valor novo. E isso, ensina Lévi-Strauss, só é possível procedendo-se a uma mudança de forma, a uma meta-mor-ose (transformação). (ASSIS SILVA, 1995, p.81)

No que respeita a análise de Assis Silva (1995), a saída de um signo velho para um novo poderá passar pela redução do elemento figural, que é primeira instância a sofrer as modificações do “novo” signo que está sendo criado. Aqui, a origem do experimentalismo metonímico do espaço na narrativa fantástica adverte essa inovação como diretriz do fazer artístico. Neste caso, as metonímias agem como um recurso formal e discursivo de novas concepções desse enunciado espacial.

O experimentalismo, resultado dessa operação metonímica, é uma desmontagem do conjunto de elementos que participariam de toda a cena, ou seja, percebemos que a **rarefação** dos elementos passa a comandar a transformação do espaço enunciativo em *Campo em Branco*.

Igualmente, nas páginas de movimento ou quadros mosaicos apontados anteriormente, o recurso de rarefação espacial encontra-se reforçado nos quadros que são aglutinados.

Figura 28: Início da viagem



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

A cena anterior narra o início da viagem dos irmãos em direção às montanhas e predispõe a mobilidade nos quadros em sequência que se combinam num mosaico de quadros menores e maiores. Essa composição configura uma cena total de movimento, alçada em

fragmentos que se somam e dinamizam a composição total do deslocamento que se apresenta no quadro maior.

Nessa configuração, o quadro total, o maior, compacta os quadros menores, elegendo um agrupamento ou uma mistura de quadros metonímicos que expandem a característica de ser apenas uma sequência. Há uma combinação do movimento concebida na transformação da forma de narrar, que usa da rarefação dos quadros aliada da formação de um mosaico da cena do movimento.

Nos dois exemplos anteriores, o experimentalismo do movimento reverte a fixidez regular dos quadrinhos, desmontando sua característica sequencial que será transformada dentro desse novo texto experimental.

Restabelecendo a leitura das transformações de Assis Silva (1995), os exercícios criativos de transformação do espaço nos quadrinhos direcionam a redução metonímica de toda a cena que poderia ser sequencialmente narrada e desenvolvida em ordem linear. A metonímia reduz e os quadros mosaicos restabelecem o experimentalismo no texto, gerando novas disposições. Esquemáticamente, teríamos:

Tabela 1: Transformação experimental

	<u>Transformação</u>	
E1	Transformação	E2
Quadrinhos regular	Desmontagem	Quadrinhos experimental
	Rarefação/ mosaico	

Fonte: adaptado a partir de Assis Silva (1995)

Além dessa primeira ordem do espaço, a segunda relação espacial da narrativa trata do problema de física da trajetória que o jovem narrador Lucio tenta resolver. Modalizado pelo *querer* resolver, o jovem busca mecanismos para *saber* o que falta na extensão do cálculo matemático, como vemos na sequência a seguir.

Figura 29: Questionamentos físicos I



“Tá indo bem”

“Mas olha agora.”

“Até esse ponto o sistema evolui de maneira regular”

“de repente deixa de ter um padrão”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Figura 30: Questionamentos físicos II



“A física clássica se pauta em sistemas determinísticos.”

“Se eu conheço a trajetória, posso defini-la em todos os seus pontos.”

“Se eu conheço os pontos posso definir a trajetória.”

“É...”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Na física, o tema entre o homem e a natureza é analisado e interpretado por meio de uma abstração numérica que busca respostas para fenômenos diversos, entre eles, o movimento espacial de como é possível entender a queda de uma maçã. A dúvida da inserção de um algarismo no espaço *aqui* do cálculo altera todas as condições de regularidade do movimento.

Assim, entrelaçado com a ação da narrativa de viagem, as páginas de encontros com o professor e os questionamentos diante das incertezas físicas acionam um espaço matemático abstrato, fazendo o sujeito modalizado pelo não saber desistir da física clássica, pois seus preceitos não colaboram para a solução do conhecimento do ponto e da trajetória.

O professor de Lucio afirma:

“O princípio... ..rechaça a visão filosófica de que sempre que se estabeleçam as mesmas condições deve ocorrer a mesma coisa. É bem mais do que dizer: não conseguimos estabelecer as mesmas condições, e, por isso, os resultados diferem. Daí, dependendo do que a gente coloca aqui... ..muda tudo” (FRAIA; RIBATSKI, 2013, p. 120)

Na afirmação do professor, as escolhas do *aqui* interferem no *lá* e, cabe ao jovem cientista, responder à pergunta do cálculo obtendo a escolha precisa do algarismo para que se atinja a exatidão da compreensão do espaço físico. Se a triagem do que deve ser posto no espaço em branco altera a trajetória e a percepção do todo, é na solução do problema que o saber do sujeito não pode ser interrompido cognitivamente, porém, o sujeito encontra-se perdido no espaço em branco da conta.

Mais uma vez, o espaço abriga as intensidades marcadas na memória discursiva do narrador que seguirá extasiado cognitivamente, ou seja, não há um saber sobre o espaço *aqui*, tudo o que há são conjurações do *lá*. O *aqui* físico-matemático é uma categoria operacional menor que interfere na trajetória físico-matemática integral. Assim, a perspectiva metonímica da parte (o *aqui* da conta) no todo (*lá* de toda a trajetória matemática) intriga o enunciador da narrativa.

Ao modificar um ponto, fixidez, ou a trajetória, mobilidade, Lucio concluiu que não é possível aplicar uma visão determinista da física clássica para qualquer situação do mundo. Se o fizermos, seremos intensamente surpreendidos.

Percebemos que o conflito entre a opacidade e a transparência cognitiva do espaço na memória do narrador funda uma narrativa intensificada pelos mistérios e as inseguranças. Isto

quer dizer que seu fundamento cognitivo está totalmente reduzido e as insuspeitas estão livres para fazer surgir as figuras estranhas que levarão a narrativa para as zonas do insólito.

Do geral, o incessante mistério espacial é reforçado com o monstro que aparece na casa da montanha, em meio ao vento forte na figura 31.

Figura 31: Monstro da montanha



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Em razão disso, o sujeito é conduzido pelos resquícios da memória e cognitivamente impossibilitado de respostas, o que determina um sujeito arrebatado pelas intensidades do sentir. No geral, rememorando a viagem, Lucio é um sujeito afetado pelas escapatórias do real que cria situações metonímicas e insignificantes.

Em suma, no jogo sintático discursivo entre o *aqui* e o *lá*, o preenchimento por figuras efetiva a ambientação da narrativa fantástica, que se estende pelas evocações. Isso deixa as incertezas espaciais que efetivam práticas de leitura sem a agilidade dos quadrinhos, afinal, se temporalmente conseguimos delimitar a narrativa no passado, espacialmente, testemunhamos a fragmentação dos limites entre o *aqui* e o *lá*.

Textualmente, a redução de cores e a fragmentação metonímica geram um texto repleto de fragmentos que se somam sinuosamente e criam uma interação fora dos padrões.

Logo, a dimensão espacial que os sujeitos narrativos ocupam gera experiências sensíveis insólitas, que, sem as certezas, acabam sendo intensamente fortalecidas pelo sentir.

A responsabilidade pela diluição dos saberes cognitivos da interação é conferida ao espaço.

Para concluir, este quadro permite que cheguemos até a afirmação de Greimas (2002):

Assim, mediante uma redução do tempo – dele não retendo senão o efêmero - , mediante uma redução do espaço – atribuindo importância somente a seus fragmentos -, o ser humano se aproximaria, passo a passo, do essencial, permanecendo sempre, no entanto, na ordem do material. Edificar sobre a areia não é por acaso cultivar a espera do inesperado. (GREIMAS, 2002, p.90, grifos nossos)

1.3 Pessoa

Mais do que pensar a categoria de pessoa sobre as referências do efeito do real e das condições de produção que a determinam, atingimos essa categoria com o princípio no qual aquele que conta a narrativa fantástico enunciará a história num espaço e num tempo, e, na mesma proporção, categorizar-se-á como pessoa a partir dessa ambientação. Afinal, o discurso é um objeto que oferece as pistas de significação das pessoas vozeadas e que são responsáveis pelos seus efeitos de sentido construídos discursivamente.

Fiorin (1999), no capítulo em que aborda a categoria de pessoa, cita as efervescentes e diferentes teorias ou visadas reflexivas do sujeito na linguagem. Os estudos marxistas de Lucaks

ou o diaologismo bakhtiniano, a proposição crítica de Genette acerca da distinção entre autor real e autor implícito, a busca pela pessoa, por seu sentido, como marca de dizer e de ocupar o texto arquitetando o sentido são os estímulos das bases científicas do estudo de pessoa.

Por fim, é nos estudos semióticos e discursivos que, mais uma vez, o autor sistematiza as categorias de pessoas que demarcam, multiplicam, transformam, subvertem, transbordam e se desdobram produzindo realidades, como exposto pelo semioticista.

As fronteiras dos níveis são móveis. Ultrapassá-las, misturar os graus, fazer de um actante de um nível actante do outro produzem um efeito de sentido de ficção, de meta-realidade, de liberação das rígidas convenções miméticas. Afinal, a ficção é fingimento, é o processo pelo qual o homem tem o poder criador atribuído pelo mito à divindade. Com a palavra, cria outras realidades tão reais quanto aquela que recebe essa denominação. (FIORIN, 1996, p.124)

As múltiplas possibilidades de o sujeito dizer e significar fazem o discurso extrapolar as fronteiras do fazer enunciativo que lhe é da práxis social. Com isso, a abertura dessa categoria oferece possibilidades para alocar os traços de pessoa em outras realidades, criar pessoas desfiguradas ou figuradas em outros mundos e fora do tempo.

Na extensão das bases teóricas da Semiótica formulada por Greimas, a pessoa afina-se no conceito de *actante*, entendido enquanto organização da pessoa dentro do enunciado, na sintaxe discursiva e no verbete *ator*, preenchido semanticamente com figuras que delimitam os papéis temáticos desempenhados pelos sujeitos e dos elementos sintáticos organizados em papéis actanciais desenvolvidos por estes. Valemo-nos das definições dos dois conceitos no Dicionário de Semiótica a fim de melhores apropriações dessas ferramentas de leitura.

Segundo Greimas e Courtès (2012), actante define-se:

1. O actante pode ser concebido como aquele que realiza ou que sofre o ato, independente de qualquer outra determinação. Assim, para citar L. Tesnière, a quem se deve o termo, “actante são os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo”. Nessa perspectiva, actante designará um tipo de unidade sintática, de caráter propriamente formal, anteriormente a qualquer investimento semântico e/ou ideológico. (GREIMAS E COURTÉS, 2012, p.20-21)

Acerca do ator, afirmam:

Historicamente, o termo ator foi substituindo progressivamente personagem (*ou dramatis persona*) devido a uma maior preocupação com a precisão e a generalização (um tapete voador ou uma sociedade comercial, por exemplo, são atores), de modo a possibilitar o seu emprego fora do domínio exclusivamente literário. (GREIMAS E COURTÈS, 2012, p.44, grifos do autor)

Neste ponto, as duas definições conduzidas pelo Dicionário de Semiótica são abstrações maiores do que o termo pessoa subjugado denotativamente, ou seja, as sistematizações Semióticas de pessoa avançam mediante situações específicas, conforme a função ator ou actancial dos/nos textos.

Dessa forma, consideramos as duas categorias, actante e ator, pensando na ordenação que os sujeitos ocupam na narrativa fantástica, em seu papéis actanciais e temáticos e nos desafios actoriais diante do inusitado. Consideramos, também, o paradigma de preenchimento semântico e a forma como as vozes e os discursos fundam a narrativa, com o propósito de que o discurso assumam uma narrativa misteriosa e efetive um acontecimento fantástico.

Certifica-se que a ação de relatar é indicativa de um dizer, compondo-se como uma ação combinada entre os envolvidos na situação de comunicação. É dentro dessa situação de comunicação que a narrativa assume um dizer de um discurso reportado, aquilo que aconteceu anteriormente e volta a ocupar o centro da interação por meio do ato do dizer. O campo discursivo é tomado intensamente pela eficiência interativa da narrativa, sinalizando pessoas que entram e saem desse jogo.

O discurso reportado faz-nos olhar inicialmente para instância última enunciativa, pressuposta em todo o discurso. Em outras palavras, o sujeito diz a narrativa e o enunciador é quem legitima o dizer.

De acordo com o Dicionário de Semiótica:

A estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denominar-se-á **enunciador** o destinador implícito da enunciação (ou da comunicação), distinguindo-o assim do narrador – como o eu, por exemplo – que é um actante obtido pelo procedimento de debreagem e instalado explicitamente no discurso. (GREIMAS E COURTÈS, 2012, p.171, grifos do autor)

Assim, segundo os autores, o enunciador é uma instância que está no quadro implícito do dizer, cuja responsabilidade é organizar a existência enunciativa. Sua tarefa é a ampliação e, ao mesmo tempo, a redução daquilo que entra no enunciado e faz o discurso funcionar inteligível e sensivelmente.

Tratando-se de uma narrativa, em que a voz que relata aparece em primeira pessoa no discurso textualizado, outra categoria discursiva torna-se responsável pela significação da narrativa, o narrador, também definido pelo Dicionário de Semiótica.

Quando o destinador e o destinatário do discurso estão explicitamente instalados no enunciado (é o caso do “eu” e do “tu”), podem ser chamados, segundo a terminologia de G. Genette, **narrador** e **narratário**. Actante da enunciação enunciada, são eles sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário, e podem encontra-se em sincretismo com um dos actantes do enunciado (ou da narração), tal como o sujeito do fazer pragmático ou o sujeito cognitivo, por exemplo. (GREIMAS E COURTÈS, 2012, p.327, grifos do autor)

De acordo com Greimas e Courtès (2012), o narrador é delegado pela instância anterior, o enunciador. A função de comissário da instância anterior faz a categoria narrador assumir o discurso em primeira pessoa e movimentar a narrativa, lança o efeito da enunciação enunciada, filtra o modo de dizer e organiza o suspense, agindo como um representante da instância anterior.

Diferentemente do efeito de apagamento, com a pessoa instalada no enunciado, desenvolve-se uma credibilidade, uma confiança enunciativa de verificação do discurso construído. O *eu* que enuncia atesta o acontecimento e garante que o dizer foi um acontecimento impactante ou atuante na memória do narrador. É no esquema de Barros (2002) apresentado anteriormente - Figura 1 - página 42 - que encontraremos ilustradas de todas essas funções dentro do jogo enunciativo.

Nessa representação, é no primeiro intervalo, entre a instância pressuposta e a debreagem de primeiro grau, que a narrativa fantástica em primeira pessoa assume este conteúdo composicional típico. A pessoa relatando na voz do *eu* é a primeira característica estrutural de uma narrativa.

Nos vestígios de quem relata, o narrador marcado pela intensidade enunciativa crescente com os acontecimentos fantásticos retoma essa experiência por meio do dizer. Nos dois casos

em análise, como consideramos, o dizer é textualizado em quadrinhos e, nessa união entre o visual e o verbal, acontece uma movimentação suspensiva e experimental.

Graficamente, as vozes dos interlocutores nos quadrinhos ocupam um espaço típico do texto: os balões. Groensteen (2015) afirma: “Conclui-se que a distribuição espacial dos balões, que é operação específica aos quadrinhos, é um fator que tem peso preponderante no processo de leitura.” (GROENSTEEN, 2015, p.89).

Diante disso, é mais uma vez na união entre a linguagem dos quadrinhos e da organização discursiva da narrativa fantástica que exploraremos a significação do acontecimento fantástico para os leitores. Ou seja, a sequência dos quadros e da movimentação das imagens demonstra o processo de construção enunciativa pela instância pressuposta, o enunciador que delega ao narrador o efeito de sentido de aparição da voz do eu. Consequentemente, atentarnos-emos para o funcionamento da categoria de pessoa e o processo de construção enunciativa das pessoas inseridas no discurso da narrativa fantástica.

1.3.1 Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente

A narrativa do encontro do pai com o ET reitera a narrativa de outra pessoa que é trazida para o presente e, na voz de um narrador, potencializa seus estranhamentos e suas incertezas. Dividindo as instâncias de pessoa, o pai é a pessoa do discurso fundador da narrativa que está sendo contada e, o filho, o narrador dessa estranha história trazida da viagem.

No geral, a partir da história contada pelo pai, a narrativa será propagada pelo filho e o que se observa é que a função do pai está localizada na fundação do discurso do narrador e assume um primeiro movimento de pessoa na narrativa. Preliminar e rapidamente, já distinguimos duas vozes presentes na narrativa (pai e filho) que marcam a heterogeneidade discursiva da narrativa.

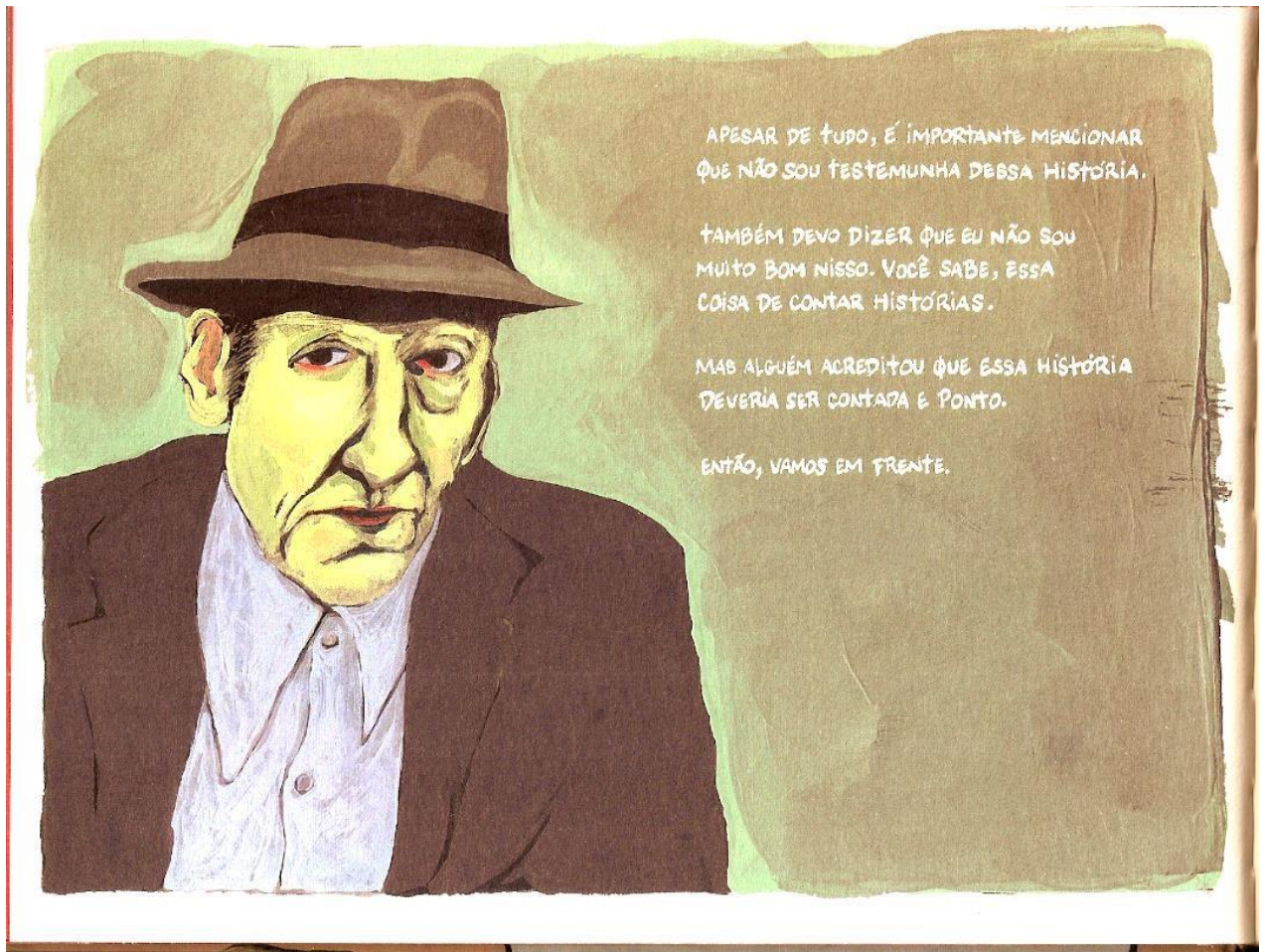
Nesse ponto, vale formalizar os lugares dessas pessoas nas instâncias discursivas. Logo, temos o pai, o sujeito que encontrou com o ET, reconhecido como locutor. Enquanto o filho, a voz que atualiza a narrativa, identificado como narrador. Fiorin (1999) melhor define as duas categorias:

Narrador e interlocutor são instâncias que tomam a palavra, que falam, que dizem *eu*. Locutor é a voz de outrem que ressoa num enunciado de um

narrador ou de um interlocutor. Assim, o locutor é a fonte enunciativa responsável por um dado enunciado incorporado no enunciado de outrem. Dessa forma, o que será considerado locutor num dado nível foi narrador ou interlocutor noutra. (FIORIN, 1999, p.70, grifos do autor)

Deve-se observar, em primeiro lugar, que o pai não assume a palavra, mas é um destinador pressuposto da narrativa fantástica. A sua voz como interlocutor inicial da narrativa atua no campo discursivo do filho fazendo-o produzir a narrativa. Apontado esse aspecto inicial, reconhecemos na imagem a seguir o discurso verbal do filho assumindo a instância de narração.

Figura 32: Habilidades do narrador



“Apesar de tudo, é importante mencionar que não sou testemunha dessa história.

Também devo dizer que eu não sou muito bom nisso. Você sabe, essa coisa de contar histórias.

Mas alguém acreditou que essa história deveria ser contada e ponto.

Então, vamos em frente.”

Fonte: Mutarelli (2011)

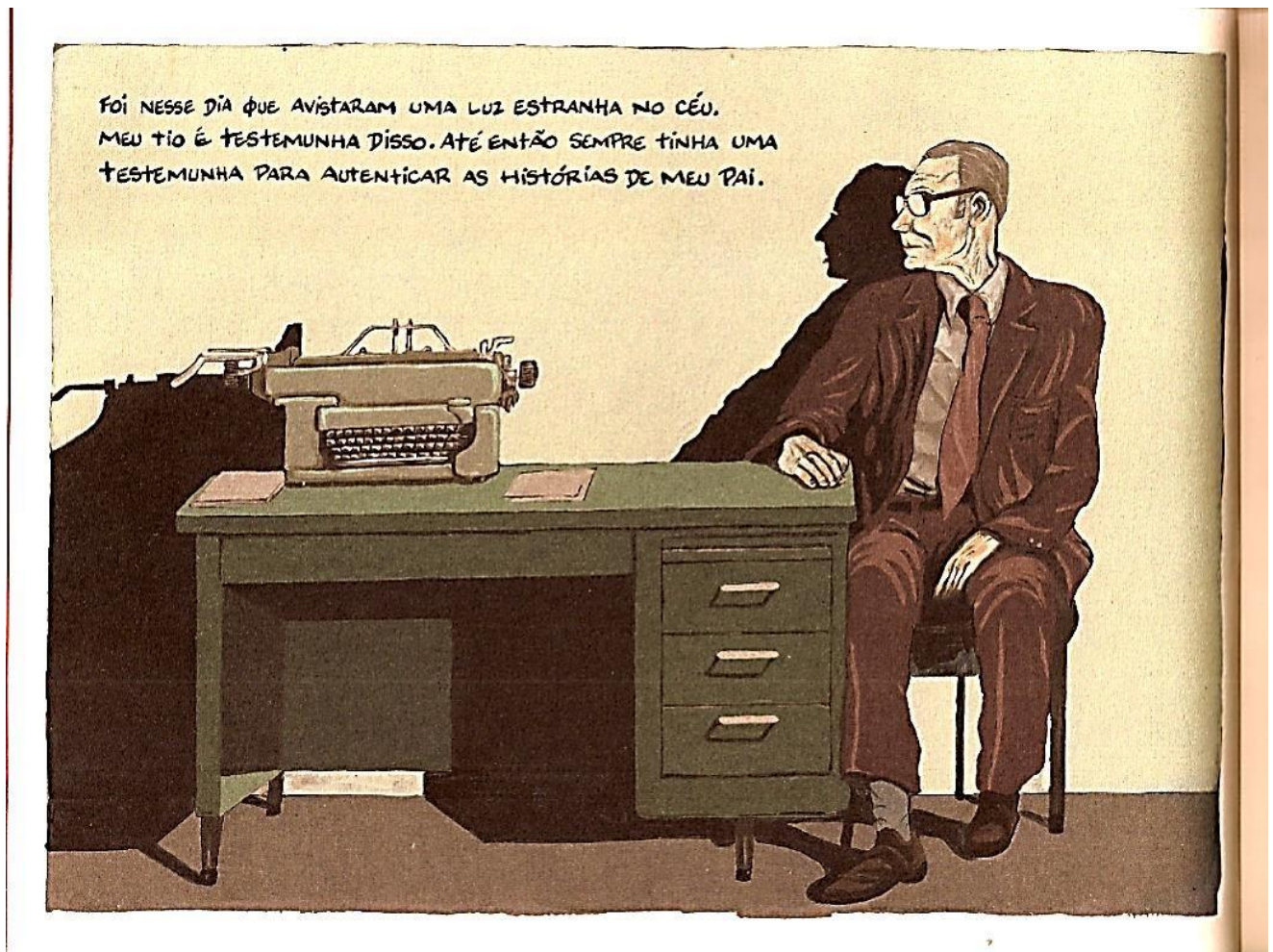
O filho-narrador abre a história evidenciando a falta de competência para tal atividade e, dessa forma, essa atitude localiza-se modalizada pelo *querer* mas *não saber* contar histórias. A força contrária a este saber expõe-se, sobretudo, pela intensidade dos eventos subsequentes que interrompem a compreensão inteligível dos eventos insólitos.

De acordo com a imagem, o narrador ocupa-se como sujeito impactado pelas histórias contadas pelo pai e, ao que parece, o pai não tinha somente uma história inusitada. Assim, desafeiçoado pelas narrativas contadas pelo pai, o narrador é heterogeneamente marcado pela voz do pai e sujeito insistente na ação de atualizar a narrativa paterno.

Além do pai, o tio do narrador, adjuvante narrativo do pai durante a viagem para esquecer o luto, representa uma figura de autoridade e de confirmação da existência do aparecimento do ET. Diante dessa segunda comprovação, na figura 33, o narrador somará a segunda voz de autoridade para a validação do conteúdo que está sendo narrado.

Figura

33: o tio



“Foi nesse dia que avistaram uma luz estranha no céu.

Meu tio é testemunha disso. Até então sempre tinha uma testemunha para autenticar as histórias de meu pai.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Assim, as informações construídas nos enunciados discursivos resultam de um filtro narrativo modalizado pelo sujeito pai, afinal, toda experiência da narrativa foi vivida por ele. Junto dessa força paterna, ao discorrer sobre o encontro, o narrador mostra-se como um sujeito acometido pelo compartilhamento do inquietante. Nesse cenário, o exercício de relatar abre as ranhuras do sentir e do crer e apropria-se da vitalidade do mistério.

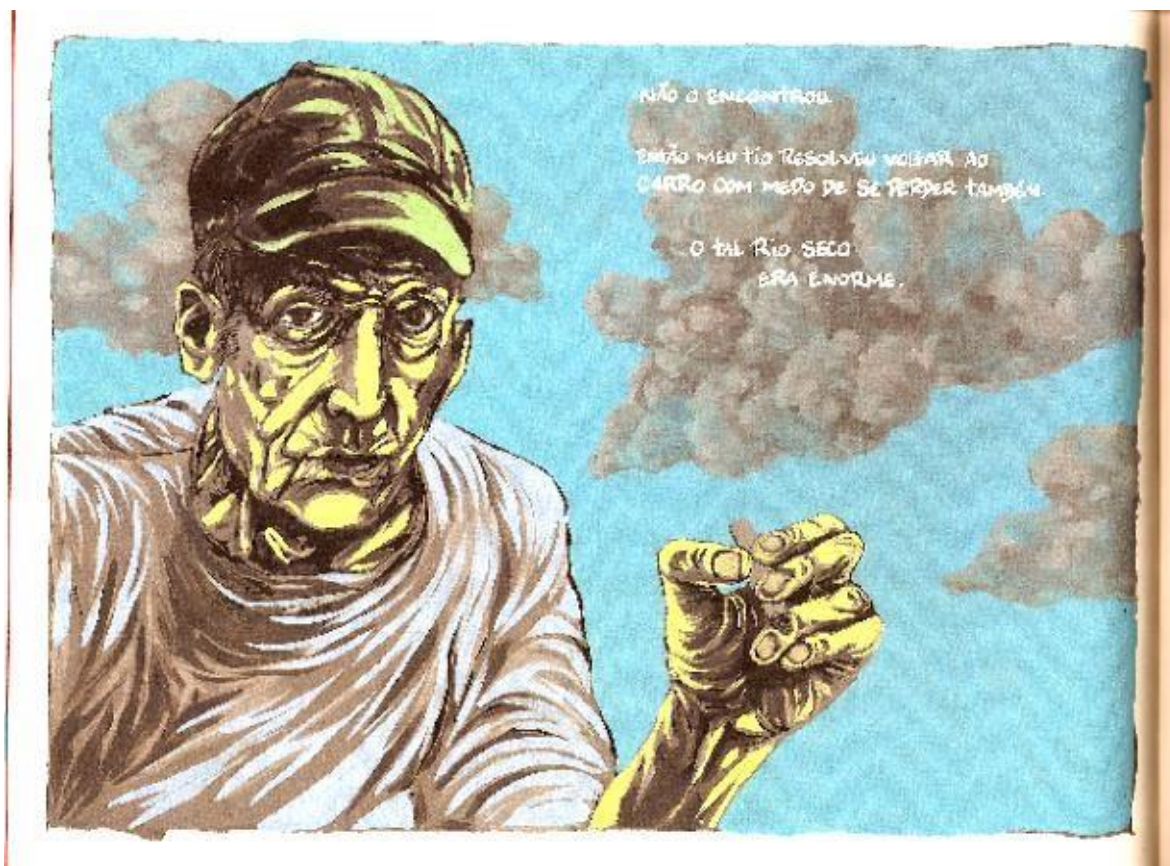
É nesse quadro, portanto, que o narrador em primeira pessoa relata o encontro do pai e figurativiza suas características físicas e psicológicas transformando-o numa das personagens

principais da narrativa. Textualmente, principalmente no plano verbal, o ator pai adquire características psicológicas. Já as características físicas são mais recorrentes e estabilizadas na linguagem visual dos quadrinhos.

Deve-se mencionar que é na linguagem visual que o estatuto do pai direciona muito dos encadeamentos da memória do narrador. Com essa individualidade, a apresentação do pai encontra na função seriada dos quadrinhos um artifício de aplicação e reforço dos estranhamentos que rondam sua figura.

Conforme vemos na figura 34 e 35, a proposta de repetição da figura do pai aplicando diferentes composições visuais torna cíclica sua expressão e reforça o inusitado visual.

Figura 34: A repetição visual do pai I

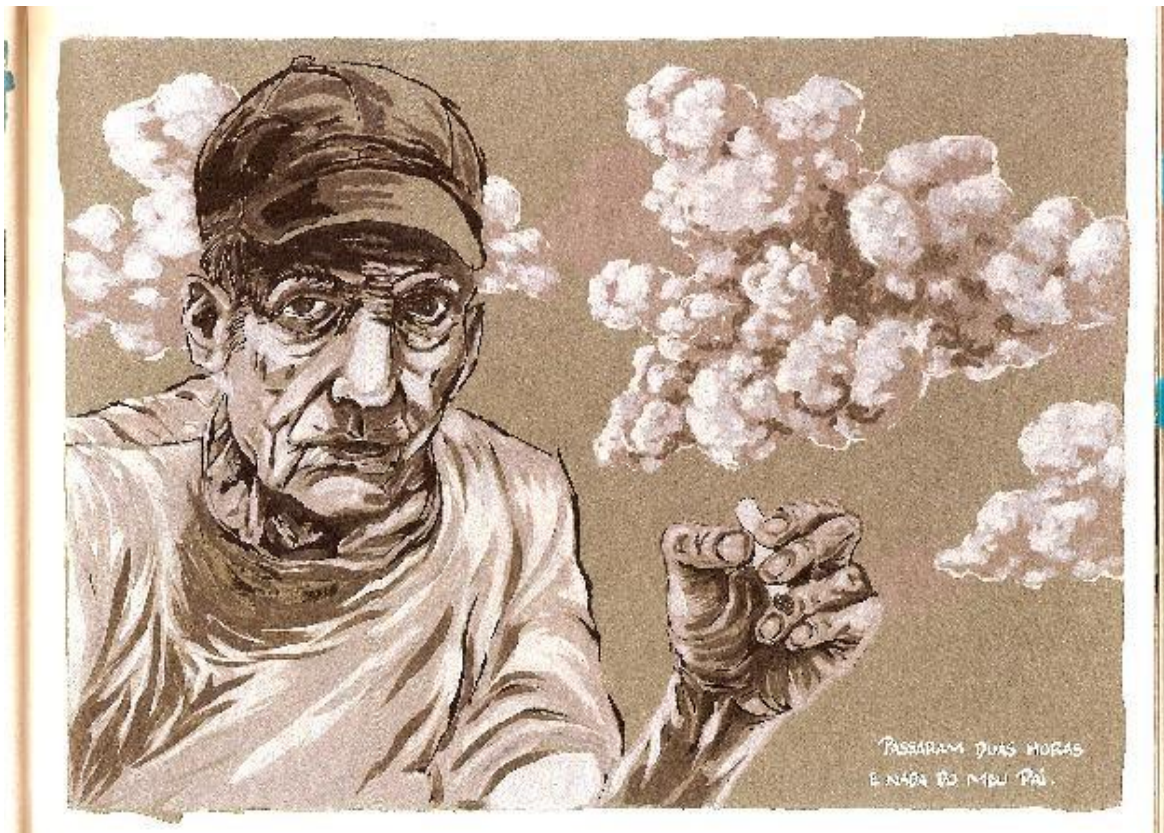


“Não o encontrou.

Enão meu tio resolveu voltar ao carro com medo de se perder também

O tal rio seco

Era enorme”

Figura**35: A repetição do pai II**

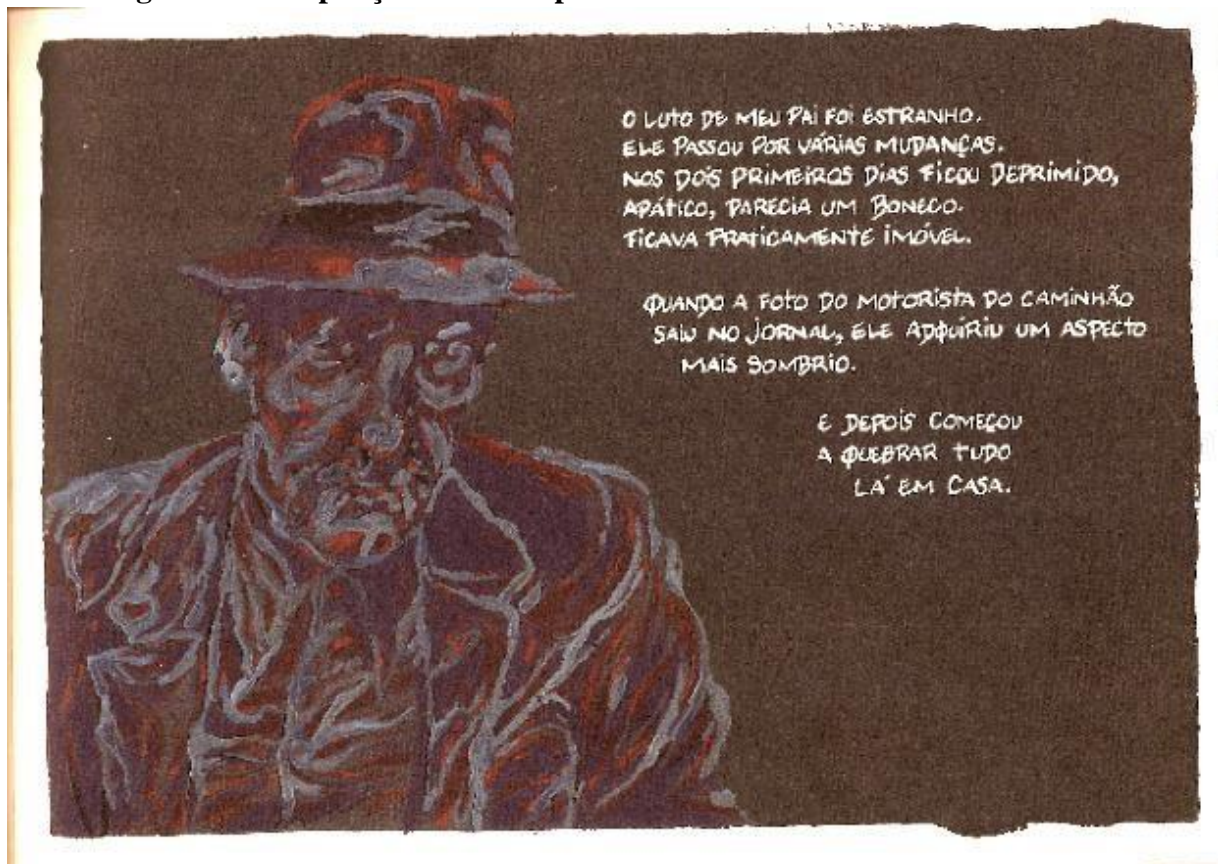
“Passaram duas horas e nada do meu pai” Fonte:

Mutarelli (2011)

Nessa primeira sequência, cada quadro aparece em uma página, postos lado a lado, ou seja, ocupam uma página dupla. Avaliando as duas imagens a partir das categorias da Semiótica visual de Jean-Marie Floch (1985), a diferença entre a repetição está nas cores. Enquanto na primeira imagem, o azul opõe-se ao amarelo e ao cinza, na segunda, apenas o preto e o branco entram em gradações de cinza e constroem a imagem. Por outro lado, a mesma composição da organização das imagens (topológicas) e os mesmos traços que formam a figura (eidética) determinam a reiteração desse pai confuso.

Insistindo no processo de repetição, em outros momentos também surgem esquemas similares que partem da dinâmica de fixar as formas e alterar da organização das cores. Nas imagens a seguir, o texto concilia a construção da repetição na constituição da infelicidade e do desânimo paterno diante da vida.

Figura 36: A repetição visual do pai I

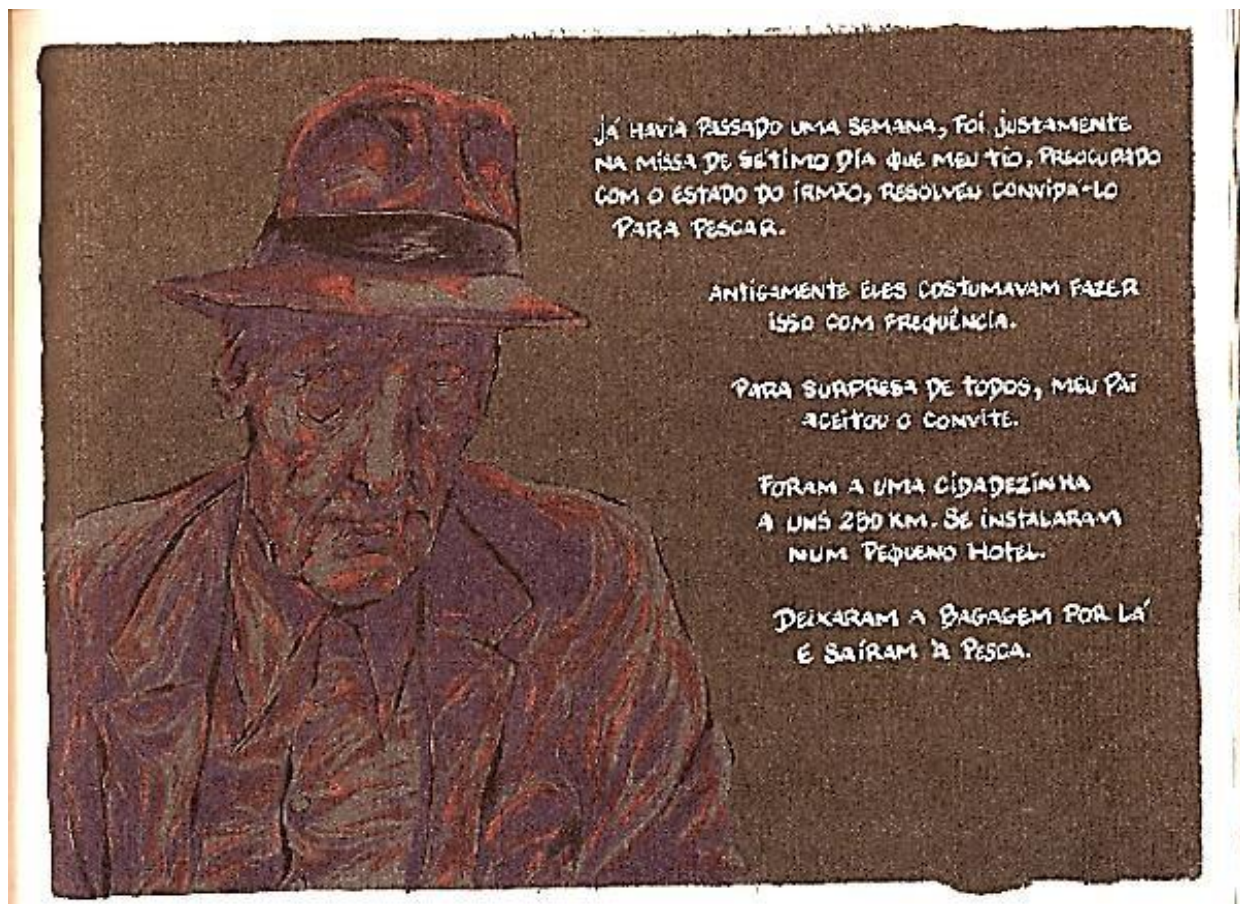


“O luto de meu pai foi estranho. Ele passou por várias mudanças. Nos dois primeiros dias ficou deprimido, apático, parecia um boneco. Ficava praticamente imóvel.

Quando a foto do motorista do caminhão saiu no jornal, ele adquiriu um aspecto mais sombrio.

E depois começou a quebrar tudo lá em casa.”

Figura 37: A repetição visual do Pai II



“Já havia passado uma semana, foi justamente na missa de sétimo dia que meu tio, preocupado com o estado do irmão, resolveu convidá-lo para pescar.

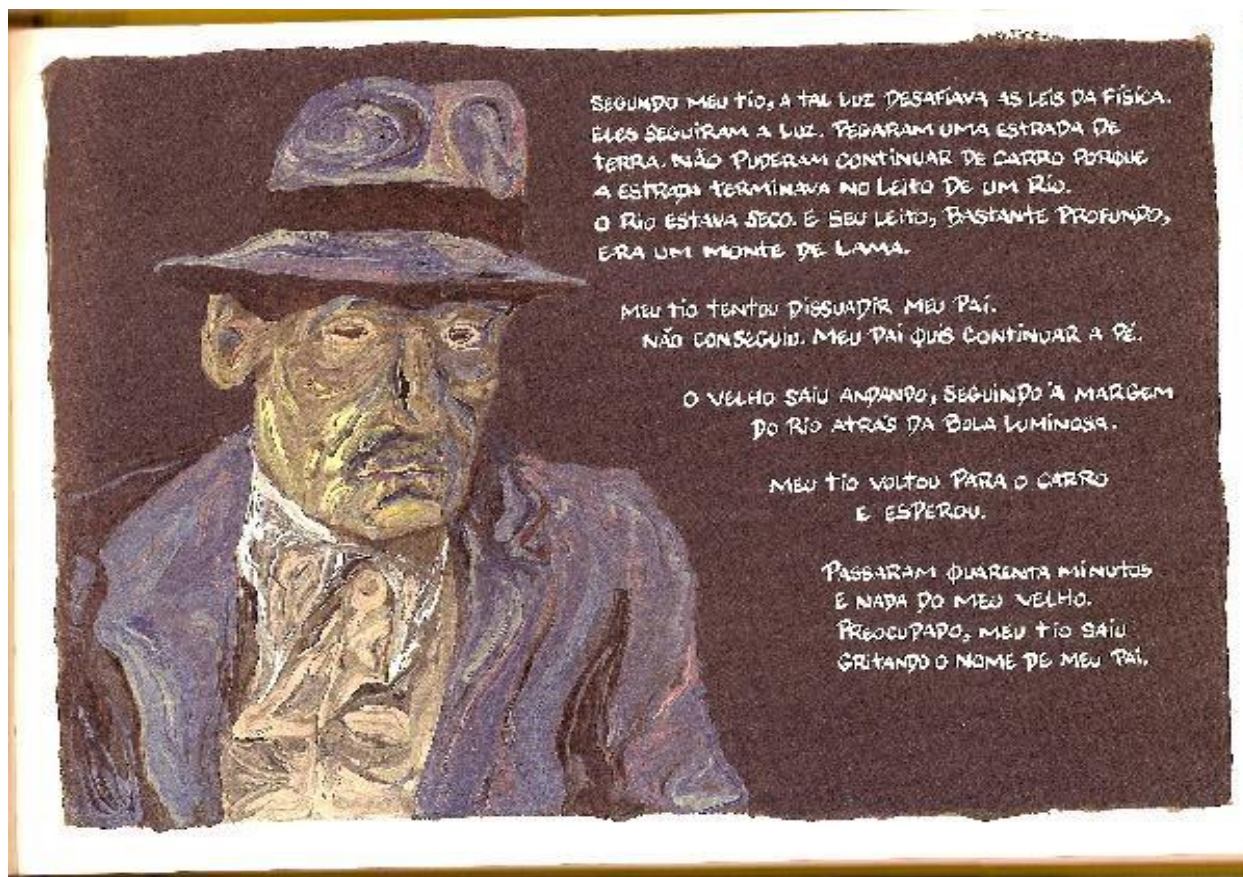
Antigamente eles costumavam fazer isso com frequência.

Para surpresa de todos, meu pai aceitou o convite.

Foram a uma cidadezinha a uns 250km. Se instalaram num pequeno hotel.

Deixaram a bagagem por lá e saíram à pesca.”

Figura 38: A repetição visual do pai III



“Segundo meu tio, a tal luz desafiava as leis da física. Eles seguiram a luz. Pegaram uma estrada de terra. Não puderam continuar de carro porque a estrada terminava no leito de um rio. O rio estava seco. E seu leito, bastante profundo, era um monte de lama.

Meu tio tentou dissuadir meu pai. Não conseguiu. Meu pai quis continuar a pé.

O velho saiu andando, seguindo à margem do rio atrás da bola luminosa.

Meu tio voltou para o carro e esperou.

Passaram quarenta minutos e nada do meu velho. Preocupado, meu tio saiu gritando o nome de meu pai.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Visualmente, nessa segunda sequência, o ator está modificado na composição das formas (eidética) e nas cores (cromática), entretanto, mantém a disposição topológica. Com

isso, a atitude reiterativa do pai no plano da expressão confirma o alto impacto que esse locutor e ator desempenha na narrativa, assegurando a narratividade e a perturbação discursiva.

A segunda disposição da categoria actorial propõe a efetivação do insólito operado pela reinvenção do padrão humano de pessoas. A constituição da narrativa ronda a criação da figura do extraterrestre que chega ao planeta Terra e faz contato com o pai. No nível do preenchimento semântico dos extraterrestres, é preciso observar que a nomeação dada ao ET como um sujeito que ocupa outros espaços já infere que este ator não é regular no *aqui*. Essencialmente, com os ETs surgem as explorações da figuratividade enunciativa e isso intensifica a relação com o insólito no interior da narrativa.

No primeiro quadro da obra, há o encontro do pai com ET e o pai lhe diz: “*Calorão, hein*”. Neste quadro, acontece exclusivamente o diálogo entre o pai e o ET, mudando o discurso de indireto para direto. Em termos semióticos, há uma debreagem enunciativa passando da voz do narrador para o interlocutor. Como vemos na figura a seguir, o pai se dirige diretamente para ET usando uma expressão vocativa que estabelece o contato inicial entre os sujeitos da cena.

Figura 39: Pai e o ET



Fonte: *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011)

No nível da expressão, o alienígena é figurativizado através das cores cinza na pele, e vermelha, nos olhos. Decorre uma construção enigmática de mãos saindo da boca e antenas laterais saindo dos olhos. Nesse mesmo nível é pela primeira e única vez que o enunciador emprega o balão característico dos quadrinhos.

Assim, o mundo e as ações do ator pai são construídos como um mundo grotesco de Kafka, por exemplo, da *Metamorfose* (2018), onde a narrativa é revestida de particularidades insólitas e, em outros momentos, representadas na exatidão dos atos. Tal qual esse exemplo, em Mutarelli (2011), o costume de desmontar máquinas velhas e comprar fotos de pessoas desconhecidas torna o pai um sujeito inexplicável. A tarefa do narrador desses eventos seria rastrear as pistas inteligíveis de sentido que são sempre subvertidas pela intensidade com que ocorrem.

Em outros termos, na abertura da obra acontece a oscilação entre o real e o insólito, criando o sentido de suspense do encontro do pai. Sem perder este evento, o narrador se interessa pelos outros eventos que o permeiam e assinalam sua centralidade na vida do pai.

Insistindo nesses efeitos insólitos e na proximidade estrutural entre a narrativa fantástica do encontro do pai com o ET e as narrativas que fazem parte da obra de Kafka e do universo do grotesco, passemos a destacar a organização discursiva similar desses textos e a recorrência da expressão grotesca.

Do primeiro diálogo, basicamente, de uma parte da obra de Kafka e o narrativa em Mutarelli (2011) podemos colocar em evidência as escapatórias do real no início da narrativa. Ou seja, a concepção de insólito nos dois textos apresenta o inesperado na abertura das histórias. Assim, no princípio da obra, o insólito não se perde e sempre encontra outras formas de ressoar ao longo de toda a narrativa.

Kayser (1986), construindo um percurso do grotesco na literatura e na pintura, comenta esse processo de construção kafkiano de partida do sobrenatural sem perder a simplificação ou restrição da sua função narrativa. O autor considera:

O caráter onírico do mundo kafkiano não consiste apenas na “sobrerealidade” – o “sobrenatural” só irrompe nos narrativas iniciais – mas também nesta lei estrutural: a acometida continua de particularidades observadas com exatidão, investida que é impossível explicar por quaisquer meios racionais, sobre a qual nada se pode dispor e ante a qual não é dado prevenir-se. Todo esforço de reflexão a seu respeito torna sempre malograr. (KAYSER, 1986, p.125)

Mesmo com a tentativa de respostas mais racionais para os elementos do narrativa, os limites entre real e insólito são combinados na concepção das impossibilidades de explicação racional. Descortinar as impossibilidades kafkianas assemelha-se à busca tortuosa de respostas objetivas para o encontro do pai com o ET.

Evidentemente, em escolas literárias e estilos artísticos que ultrapassam o nosso interesse de relação, a extensa obra de Kafka divergirá muito da narrativa de Mutarelli (2011). Assim, para um primeiro e rápido apontamento, a façanha estrutural de organizar o insólito de saída no início da narrativa, corrompendo o andamento de todo o resto, pode ser uma especificidade das duas narrativas.

Sob esse olhar, mesmo respeitando a pluralidade do insólito que distancia Kafka de Mutarelli, é bem verdade que, neste momento, ressoa em nossa pesquisa, mais uma vez, o desejo de redução e compreensão do espelhamento sêmico estrutural da organização dessas duas narrativas.

Em segundo lugar, no plano da expressão, seguindo as mesmas considerações de Kayser (1986) sobre a história do grotesco nas artes, chegamos aos movimentos da pintura que balizam um perfil visual para esse tema. Recuperando o grotesco desde o gótico, o alicerce das deformações caricaturais da história antiga oferece um imaginário feito de desfiguração especificado pela subversão visual, principalmente para as figuras alienígenas, como indica a historiografia de Kayser (1986).

Precisamente no séc. XIX, o pintor James Ensor é citado como a figura mais representativa do período grotesco, exemplificado em sua obra *A intriga* (1986)

40: A intriga (1986)



Fonte: Óleo sobre tela - James Ensor (Wahooart.com)

Como destacado, os formantes visuais do grotesco em Ensor (1986) aproximam-se do ET da narrativa. Por exemplo, as bocas alargadas, formando um quase riso, os olhos alongados, preenchido por uma única cor, o rosto oval e a posição de paralisados destacam o aspecto caricatural que atravessam o estranhamento e a imprecisão, característicos do grotesco.

Ao tratar da tela de Ensor (1986), percebemos uma cena em acontecimento onde os sujeitos grotescos estão em interação e associam-se aos formantes visuais das pinceladas, que se misturam configurando a falta de prontidão da figura e da aspereza do discurso grotesco.

Nesse ponto da análise, importa reter que a categoria de pessoa do narrativa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* recupera o esquema narrativo kafkiano de enfrentar o insólito no início da narrativa, e, por outro lado, permite uma leitura que relaciona a organização visual do ET com a história de criação visual do grotesco.

Além dessa profícua associação com o universo de Kafka, a categoria de pessoa da narrativa fantástica confirma, sobretudo, a força do interlocutor sobre narrador da narrativa,

determinando o movimento de atualização da narrativa e mensurando as altas intensidades de espanto.

Sistematizando essa leitura, compreende-se que a figura do pai tem grandes funções e determina a irracionalidade e a imprevisibilidade da enunciação. Contrário a uma determinação decidida, com uma resolução e um escopo bem determinado, é compreensível que a figura paterna seja responsável pelo impacto da história que chega até o narrador e desestabiliza a enunciação.

Podemos observar que a estrutura de pessoa está organizada a partir do *eu* que conta história, mas é vigorosamente determinada pelo pai que diz ter vivido a história e traz para o campo de presença do narrador as inseguranças apontadas. Não se espera uma atitude diferente: ao recontar essa história, o filho sofre com a falta de clareza e transfere para as páginas a falta de referências. Gradativamente, o texto avança na apresentação estreita do pai sem muita exatidão (dimensão visual) ou as rápidas informações sobre quem era esse sujeito (dimensão verbal).

Assim, a sistematização da pessoa também assume uma tendência de enfatizar o excepcional caso do encontro com o ET e contrastar essa figura estranha com as ideias espelhadas no mundo. Não é difícil de reconhecer que a racionalidade do narrador tenta firmar critérios para aproximar essa história da realidade que o cerca, mas, da mesma forma, é impulsionado para as incertezas.

Por exemplo, quando tenta mostrar que o pai era um sujeito solitário, o narrador até parece tentar atribuir a razão desse estranhamento à solidão do pai, sendo confrontado com a afirmação de que realmente o pai encontrou-se com o ET nas páginas seguintes.

41: Oscilação do real encontro com o ET



“Perguntei se meu pai tinha realmente visto o tal ET.”

Fonte: Mutarelli (2011)

Nesse quadro, a figura do pai marca o polo de força da narrativa e sua história fantástica revela o ET que traz a insegurança do mundo. Com isso, sua voz ecoa no que é narrado pelo filho e implementa uma enunciação fora dos moldes regulados, frutificando a confusão visual instalada no texto.

Em linhas gerais, as observações feitas conduzem a significação da pessoa na narrativa fantástica, fundado sobre o interlocutor da história que determina o processo de atualização da narrativa. Considerada essa dependência, o enunciado aparece recheado de intensidades e mistérios que chegam pelas vias do narrador e ocupam o discurso, desfazendo as certezas inteligíveis e dando forma às pessoas desfiguradas.

1.3.2. Campo em Branco

Repetidamente, lembramos que, ao relatar a viagem realizada com o irmão mais velho, Mirko, o irmão mais novo, Lucio, conta a narrativa e intercala as lembranças e as omissões filtradas pela memória. Esse narrador conta a viagem memorialística do encontro dos irmãos, da sua reaproximação afetiva e a constatação de que o tempo passou e os dois se tornaram pessoas diferentes.

Com isso, entendendo que os dois irmãos não são irmãos que compartilham memórias da família e da relação fraternal, na leitura, presencia-se a situação de sujeitos isolados e dos acontecimentos presentes em cada memória individual. Como visto, a viagem relatada é uma situação que já tinha sido vivida anteriormente na companhia do tio Bernardo, sendo refeita pelo desejo memorialístico de Mirko.

Em outros termos, narrativamente, tio Bernardo torna-se o destinador da viagem e o interlocutor da memória de Mirko para que refaçam a viagem da infância, conforme vemos na figura 42.

42: Tio Bernardo



SEGUNDO O MEU IRMÃO, FOI O TIO BERNARDO QUE TINHA FEITO COM A GENTE AQUELA VIAGEM — A VIAGEM QUE A GENTE REPETIA AGORA.



“Lucio”

“segundo o meu irmão, foi o Tio Bernardo que tinha feito com a gente aquela viagem — a viagem que a gente repetia agora.”

“O tio Bernardo viu a própria casa pegar fogo.”

“Quando se internou pra tentar parar de fumar, acabou subornando a enfermeira, teve um caso com ela e todos os dias fumava uns vinte últimos cigarros. Dizia sempre que era o último, e fumava.”

“Entrou de sócio numa empresa de venda de peças de geladeira. Deu tudo errado.” Fonte:

Fraia; Ribatski (2013)

Discursivamente, há debreagens actanciais entre os atores do discurso e os dois irmãos usam os balões de fala que conferem voz aos interlocutores da narrativa. Desse modo, no uso dos balões, além de um ordenamento discursivo do que é pergunta e do que é resposta, os diálogos dos interlocutores aceleram a narrativa e o pausam em momentos de suspense.

Caminhando para o nível do texto, a narrativa em *Campo em Branco* encontra-se diferente do narrativa em Mutarelli (2011), ou seja, textualmente há uso dos balões e há organização dos quadrinhos em diálogos e quadros que direcionam narrativamente a leitura na página através da organização sequencial do livro, conforme representado na imagem a seguir.

43: Antes da viagem



“Você me entende né?”

“Acho que sim.”

“Aqui até que faz frio.”

“Mas lá, cara, lá era muito pior.”

“Mesmo assim você queria nada, hehehe”

“a gente ficou com medo. Vai que dava um choque térmico, sei lá...”

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Deve-se observar que dar voz aos interlocutores reduziria as dúvidas do evento relatado e retornaria a segurança comunicativa. Contudo, quando controlam a narrativa, os interlocutores também presentificam o evento insólito e aproximam do leitor/enunciário o volumoso enigma fantástico.

Assim, sempre no *aqui/agora*, o diálogo torna-se uma ferramenta do interlocutor para orientar a narração e desviar as dúvidas de quem disse e o que é que disse. Essa operação reduz a chance de figuras como a ironia ou o duplo sentido, muito comuns na narrativa fantástica.

Nesse quadro, em efeito contrário, é na habilidade entre as vozes dos interlocutores que a rede subjetiva da narrativa se movimenta para a aniquilação do ritmo da certeza. O silêncio que desacelera o discurso e faz a ação narrativa ser suspensa momentaneamente torna-se um elemento oposto ao efeito de segurança dos balões de fala dos quadrinhos, conforme distinguimos na figura 44.

Figura 44: Conversa entre Mirko e Lucio



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Na imagem anterior, o balão de fala de Mirko é preenchido pelo branco e textualizado sem palavras. Basicamente, o avultado tamanho do balão é proporcionalmente inverso à informação que é transmitida, havendo uma dispersão de informações pelo dito.

Se recuperarmos a função do balão nos quadrinhos, não existirá uma colocação lógica do balão sem função de diálogo. Contudo, o silêncio do balão em sua grande dimensão visual passa a gerir a significação dos silêncios e supressões que desenham o insólito na narrativa.

Nessa mesma instauração do suspense, o narrador retoma a fala e faz comentários com o uso de legendas, mostrando como a narrativa é fruto de um sujeito tocado pela intensidade dos acontecimentos e das ações vividas pelos interlocutores. Resumidamente, o uso das legendas acontece por toda a história e funciona como marcação da voz do narrador da narrativa.

Dessa maneira, textualmente marcada, as legendas determinam a voz do narrador e se manifestam em páginas isoladas ou em páginas com a fala dos interlocutores. O efeito textual da legenda é de desacelerar a narrativa e inserir comentários e opiniões críticas do narrador da narrativa enquanto um sujeito sensibilizado pela ação narrada. À medida que interrompe a ação dos interlocutores, a legenda oferece um conteúdo que reforça o funcionamento da narrativa e confere direções narrativas.

No desafio enunciativo entre balões e legendas, em *Campo em Branco*, a legenda traz a voz do narrador certificando o impacto do acontecimento no espaço das montanhas e reforça a falta de sentido daquilo que está sendo dito. A atualização do espaço e a ilusão do que pode ou não ser verdade implementam o temor no irmão mais novo.

Figura 46: Espaço ilusório II



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Na sequência anterior, Lucio está deitado na cama e olha para o ventilador de teto em movimento. Em seguida, as vozes não definidas passam a repetir a expressão “O que aconteceu com o seu braço?”. Considerado esse quadro *nonsense*, a enunciação é conduzida para um labirinto dos dizeres e amplificada pelo redemoinho do suspense enunciativo, que é conveniente para a aparição da estranha figura.

No plano visual, os quadros esticados e preenchidos pelos riscos irregulares e pela básica composição do rosto e dos olhos também sinalizam os equívocos e o fim das certezas como lugar central da ação narrativa.

Portanto, fora das relações que definem e dão coerência ao caminho lógico-narrativo, o enunciado aponta a situação fantástica e progride para a construção da figura fantástica.

No final da cena, de maneira nada cautelosa, surge uma figura fantástica em *close-up* no rosto, lateralmente disposta. Nesse quadro, o animal próximo de um passarinho domina o mistério da cena e desenvolve o fantástico na narrativa. É preciso, pois, reconhecer que o insólito está por toda a cena, não apenas na estranha figura, embora seja neste último elemento que a face mais visível do fantástico provoca o maior desconforto.

Explicitando esse efeito, novamente, evocamos o percurso histórico do grotesco em Kayser (1986), processando a significação desse ator fantástico dentro da tradição semântica do grotesco. Dessa maneira, como visto, a figura enigmática em *Campo em Branco* tem bico de passarinho, olhos grandes e arredondados e um chapéu quase de bufão. Retendo essa imagem, encontramos implicada a visualidade da *commedia dell'arte* como uma espécie de movimento que colabora com os formantes visuais do grotesco.

A descrição Kayser (1986) a respeito do grotesco na *commedia dell'arte* é precisa:

Mas a palavra significa aqui muito pouco, como Diderot já acentuara, em confronto com a representação e a mímica. Não é do texto, mas do estilo de representação, ou, mais estritamente, do estilo de movimentação que se apreende o caráter da *commedia dell'arte*. [...] As máscaras, como é fácil compreender, servem de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça desponta mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em excrescências com formas morcegas e agitados remígios de galo. (KAYSER, 1986, p.43, grifo do autor)

Neste trecho, os formantes visuais do grotesco que participam do movimento teatral da *commedia dell'arte* aproximam-se dos formantes visuais em *Campo em Branco*, sendo passível de uma associação entre as máscaras do primeiro e a figura no segundo, ou seja, o bico unido ao queixo pontiagudo e a cabeça alongada também descrevem a figura que aparece no narrativa fantástico em quadrinhos.

As imagens das encenações dos atores com máscaras na *commedia dell'arte* demonstram a união entre o humano e o animalesco, efetivando um corredor de sentido grotesco e estranho aos enunciatários. Do mesmo modo, a construção visual em *Campo em Branco* estampa um caráter fantasioso e onírico que colocam no centro do discurso um ator grotesco e peculiar. Postos lado a lado, a imagem do bufão na *commedia dell'arte* é capaz de ser associada à imagem da figura fantástica da narrativa, ainda que respeitemos a profunda distância estética e estilística dos dois movimentos.

Figura 47: Commedia dell'arte



Fonte: (Wahooart.com)

Figura 48: Monstro



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Feita essa correspondência visual, inscrevemos mais uma vez a categoria de pessoa com traços da história do grotesco, tal qual na narrativa fantástica em Mutarelli (2011). O recorte de

períodos interpretados nesses dois textos constata os ecos artísticos que ressoam na produção recente e exploram a produtividade e a imprescindível presença que assevera o insólito nos textos verbais e visuais.

Resgatando a categoria de pessoa da narrativa em *Campo em Branco*, páginas depois, os quadros de *contra plongée* nos pés também preconizam o suspense. Nesse momento, o forte vento invade a vila onde os irmãos estão hospedados e a força do vento faz movimentar as pessoas (figura 49).

Figura 49: Suspense



Fonte: Campo em Branco (2013)

No primeiro quadro, o balão anuncia o “UOOU”, expressão culturalmente vinculada à significação de mistério, sobretudo pelas vogais fechadas, o que retoma todas as características de espanto já delineadas até aqui. Entre outros efeitos, o ato estilístico de partes isoladas de toda ação narrativa promove um **discurso metonímico** das partes dos eventos insólitos.

Na condição de que a metonímia seja uma figura retórica que se define pela escolha precisa e pela exatidão do dizer, o enunciador seleciona um modo de enunciar as aventuras dos sujeitos dentro do mesmo eixo semântico. Desse modo, a seleção de um elemento semântico posto em discurso age dominando o enunciado da narrativa e o abastece de partes enigmáticas que permanecerão imprecisas e condensadas em partes que suprimem o todo.

Dessa maneira, o polo do suspense que faz parte da narrativa fantástica suprime etapas das ações, dos atores, do tempo ou do espaço. A suspensão do enunciado oferece parcelas das categorias enunciativas e, como nos diz Fiorin (2014), por um espelhamento dessas partes, o discursivo vai sendo construído e gerindo uma progressão metonímica do texto.

Em síntese, a narrativa fantástica faz uma seleção num eixo semântico de contiguidade e, nesse campo, o valor dos elementos é dado pela diferença de sentido que poderia ser compreendida a partir do preenchimento total da ação narrativa. Em outros termos, a **metonímia** converte-se em uma das figuras que caracterizam a narrativa fantástica quadrinizada e lhe confere uma grandeza estilística de ser um discurso metonímico.

Nesse caso, a interação com a narrativa fantástica é bem mais do que seguir um discurso com encadeamento lógico. Também não é um mistério total de decodificação e de descobertas das charadas, por exemplo. O discurso da narrativa fantástica expande a característica metonímica dos quadrinhos e encontra um paralelo que desperta partes enigmáticas, as quais não deixam o texto perder o ritmo do suspense.

Assim, redimensionando o discurso, a narrativa fantástica multiplica, subverte e transforma a categoria de pessoa (FIORIN, 1996) movendo-se na **força do locutor/interlocutor sobre o narrador da narrativa** e na **construção de pessoas desfiguradas**. Posto este duplo reforço para o funcionamento do insólito, ampliamos a situação enunciativa da pessoa na narrativa fantástica, fundamentada no esquema de Barros (2002).

Como segunda possibilidade de constarmos a pessoa na narrativa fantástico, o *eu* do narrador assume a principal categoria de dizer nesses textos. Mesmo atravessado por outras vozes, o narrador enriquece a experiência fantástica com a insegurança construída pelo convívio

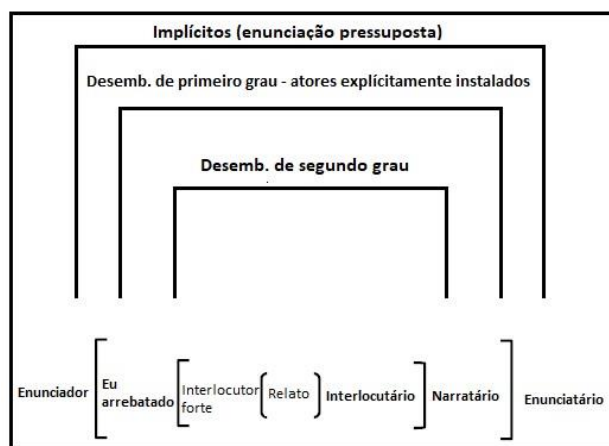
com o fantástico no texto de Ribatski e Fraia (2013). No caso de Mutarelli (2011), a força da narrativa do pai condensa o medo no filho e amplia a ação de contar essa experiência.

Independentemente de a ação envolver ou não a pessoa que narra, o narrador prescinde do registro da insegurança que será transferido para o enunciado. Esse registro poderá voltar pela transferência de voz dos interlocutores ou pela força do locutor. Assim, qualquer que seja a forma (interlocutor/locutor), a instância de pessoa do narrador dirige os eventos fantásticos, tal qual o esquema de Barros atualizado na dimensão da narrativa fantástica.

Como se vê, tudo isso oferece uma sistematização que indica como os elementos da enunciação passam a funcionar no fantástico instaurado por esses textos. Neste ponto, dentro do eixo da sintaxe discursiva, a categoria de pessoa estaria organizada a partir do interlocutor, no caso o pai em Mutarelli (2011), ou pelo locutor, no caso dos irmãos em Fraia e Ribatski (2013). Com base nessa centralidade, o narrador é paciente da força ativa das figuras que são apresentadas na história.

Organizando essa ideia a partir do esquema de Barros (2002), teríamos:

Figura 50: Enunciação da narrativa fantástica



Fonte: elaboração própria com base em Barros (2002).

Nesse caso, a prática de relatar o fantástico pode dar voz aos interlocutores, como também suporta ser comandada totalmente pelo narrador. A adoção do suspense favorece a insegurança do narrador em conduzir a narrativa e registrar o discurso com metonímias, diferente de uma narrativa pessoal, por exemplo, no qual o discurso acompanha a pessoa e estabelece uma segurança no ato de enunciar.

Dentro dessa leitura, é essencialmente preciso desenvolver a organização da categoria semântica que condiciona o medo no ato de relatar. Dessa maneira, nos aproximamos das discussões do insólito e sua disposição no discurso, ou seja, semioticamente, passemos para a isotopia da narrativa fantástica.

Como acentuado, a questão de pessoa adquire mais potência ao ser preenchida semanticamente pelas figuras estranhas do ET e dos monstros. O excesso de impetuosidade dessas figuras insiste em não deixar o narrador se ver livre delas e, no conjunto de possibilidades do texto em quadrinhos, ajuda a introduzir uma **dinâmica sincrética para a interação com a narrativa fantástica em quadrinhos.**

1.4. A dinâmica sincrética da narrativa fantástica em quadrinhos

A leitura operada até aqui buscou delinear como o autêntico ato de enunciação do fantástico sofre com as figuras dos ETs e monstros que estão fora dos limites do real. Este particular modo de fazer pode ser resumido na tabela a seguir.

Tabela 2: Enunciação do Narrativa Fantástico

Enunciação do Narrativa Fantástico	
TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> - O então interfere no agora. - Memória-acontecimento. - Embaralhamento. - Elipses.
ESPAÇO	<ul style="list-style-type: none"> - Mistura entre o aqui e o lá. - Espaço lá com presença no aqui.
PESSOA	<ul style="list-style-type: none"> - Força dos personagens sobre o narrador. - Figuras estranhas impedem o avanço narrativo.

Nessa sintetização, as três instâncias da sintaxe discursiva (pessoa, tempo e espaço) ofereceram à constituição enunciativa da narrativa as concessões feitas para que a significação do insólito ganhe sua prática discursiva nos quadrinhos.

Indo além, essa presença do insólito nesses textos demonstra uma tendência de não apenas abrigá-lo, como também tenta quebrar uma prática regulada de leitura. Convertendo o insólito numa categoria que pode escapar da prática regulada de interação, chegamos ao sincretismo do texto em quadrinhos tentando encontrar como a dinâmica instalada nesses textos faz o fantástico escapar das práxis regulares dos quadrinhos e assumir uma postura experimental.

Retomando a definição de texto sincrético de Teixeira (2009) empregada no início do capítulo, lembramos que o campo de investigação do sincretismo busca observar como um texto confere unidade ao acionar várias linguagens (TEIXEIRA, 2009). Dessa forma, a saída devidamente apontada pela semiótica é de operarmos com categorias que possam responder ao procedimento do sincretismo. Melhor dizendo:

Os textos sincréticos, por serem particularmente complexos, vêm desafiando a teoria a produzir modelos de análise, e a própria prática da análise demonstra não ser possível operar com “modelos”, mas com categorias que tanto devem adequar-se às diferentes materialidades sensoriais – textos verbovisuais, audiovisuais, cancionais, etc – quanto precisam referir-se a procedimentos enunciativos gerais. A análise começa sempre pelo simples e aparente: a observação minuciosa, a descrição exaustiva. Em seguida procura identificar a estratégia metodológica mais rendosa, definir categorias e examinar procedimentos. (TEIXEIRA, 2009, p.60-61)

Nesse quadro, após observarmos a disposição da sintaxe enunciativa, chegamos à organização do dizer que assume uma estratégia de compor sua expressão. Assim, as duas narrativas funcionam revestidos de presenças estranhas e possuem marcas da insegurança dos enunciadores, que transitam pela vulnerabilidade do que está sendo dito ser verdadeiro ou não.

Ao longo da tentativa de tratar o fantástico, os quadrinhos experimentam sua linguagem verbovisual e expandem seu modo de funcionar para diferentes projeções. Por exemplo, as cores empregadas nos dois quadrinhos não abusam da variedade. Enquanto Mutarelli (2011) serve-se de tons pastéis e amarelados, Fraia e Ribatski (2013) reduzem suas cores para o preto, o branco e o azul e experimentam combinações dentro dessas cores.

Dessa forma, diferentemente de um quadrinho com mais variedade de cores e da representatividade que esse elemento possa trazer para a criação artística, os enunciadores nos dois textos fazem a opção de uso de pigmentos mais homogêneos, da mesma grade de tonalidade. Essa escolha uniforme não reflete no mesmo posicionamento de organização dos quadros nas páginas.

Dinamizando as bases dos quadrinhos, a invenção dos quadros nas páginas tenta recompor os quadros. Para tanto, como já apontamos os quadros mosaicos e os *zoons* são estratégias de expressar alguns elementos do texto. Com isso, a transformação de Mutarelli (2011) é valorizar um quadro por página, deixando a história em quadrinhos se transformar em uma história em “quadrões”, já que ocupa toda a página do livro.

Fraia e Ribatski (2013) não adotam a mesma postura. Para estes os quadros podem ser concentrados, nos super *zoons*, como visto na água saindo piscina (Figura 27 – página 91), ou estendidos nas páginas mosaicos (Figura 28 – página 92), o que reinventa seu modo de interação com os leitores. Por esse lado, nas duas narrativas, a organização topológica dos quadrinhos apropria-se de uma postura mais experimental.

Ainda, na dimensão visual, os traços dos dois quadrinhos também não deixam de assumir uma nova forma de ser. Com o traço que suaviza e adensa as figuras, o enunciador em Mutarelli (2011) explora o contorno e a sinuosidade da linha, como vemos na imagem a seguir:

Figura 51: Composição eidética



Fonte: Mutarelli (2011)

Fraia e Ribatski (2013), com um traço mais rústico, exploram a composição dos traços junto das cores e reforçam os limites entre essas duas categorias de análise. Há aí, nessa escolha, um traço estilístico do autor. Ribatski demonstra seu modo de fazer quadrinhos e marca seu traço identitário de rápido reconhecimento para os enunciatários familiarizados com a obra do autor.

Submetidos à expressão visual, portanto, os textos carregam uma uniformidade cromática –Mutarelli (2011) com tons pastéis, mais amarelados, e Fraia e Ribastki (2013) com azul, preto e branco -, apropriam-se de uma nova organização topológica Mutarelli (2011) faz uma história em “quadrões” e Fraia e Ribatski (2013) exploram os mosaicos e *zoons*) – e, por fim, exploram o traço no que é mais característico de cada autor – Mutarelli (2011) na indefinição de um único traço, Fraia e Ribatski (2013) no seu traço mais rústico e identitário.

Indo além, no uso verbal dos quadrinhos, a narrativa de Mutarelli (2011) escolhe uma sintaxe mais sucinta e rápida. Sem períodos mais longos, as orações são curtas e o vocabulário não muito sofisticado, com uma acentuação mais coloquial. Já Ribatski e Fraia (2013) modulam mais o verbal e transitam de períodos curtos a longos, com algum vocabulário técnico, como a

conversa entre o irmão e o professor de física (Figura 29 – página 94; Figura 30 - página 95). Também apresentam conversas nem sempre com um impacto mais pragmático, já que os temas são mais filosóficos ou físicos, como o da física da trajetória.

Por essas vias, a expressão verbal dos quadrinhos contempla diferenças de coloquialidade, sendo *Campo em Branco* menos coloquial e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* mais coloquial. Não há um juízo de valor sobre as obras. São dados que nos oferecem como a significação está sendo construída e assimilando o sentido sincreticamente.

Nas entrelinhas dessa composição, a unidade sincrética de cada um dos textos assume posições diferentes que, agora, serão separadas para fins de análise: optamos por visualizarmos o sincretismo de *Campo em Branco* e depois o sincretismo em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* para, posteriormente, pensarmos em correlações entre a experiência sincrética dos dois textos.

Assim, do que foi descrito e visto nessa primeira narrativa, o texto em *Campo em Branco* assume um sincretismo da expressão que experimenta o modo de organização dos quadros nas páginas dos quadrinhos e, ao mesmo tempo, traz um vocabulário menos coloquial, oferecendo a acentuação de um sincretismo mais intelectualizado, no sentido de menos pragmático.

Como tentativa de abordagem de um tema menos comum, o sincretismo manifesta uma unidade textual mais reflexiva, no campo das ideias e um pouco distante do mundo real. O sincretismo caminha pelos espaços da física e da filosofia, enquanto as imagens assumem uma abstração metonímica que dinamiza o fantástico, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 52: Sincretismo Campo em Branco



"Tá indo bem."

"Mas olha agora."

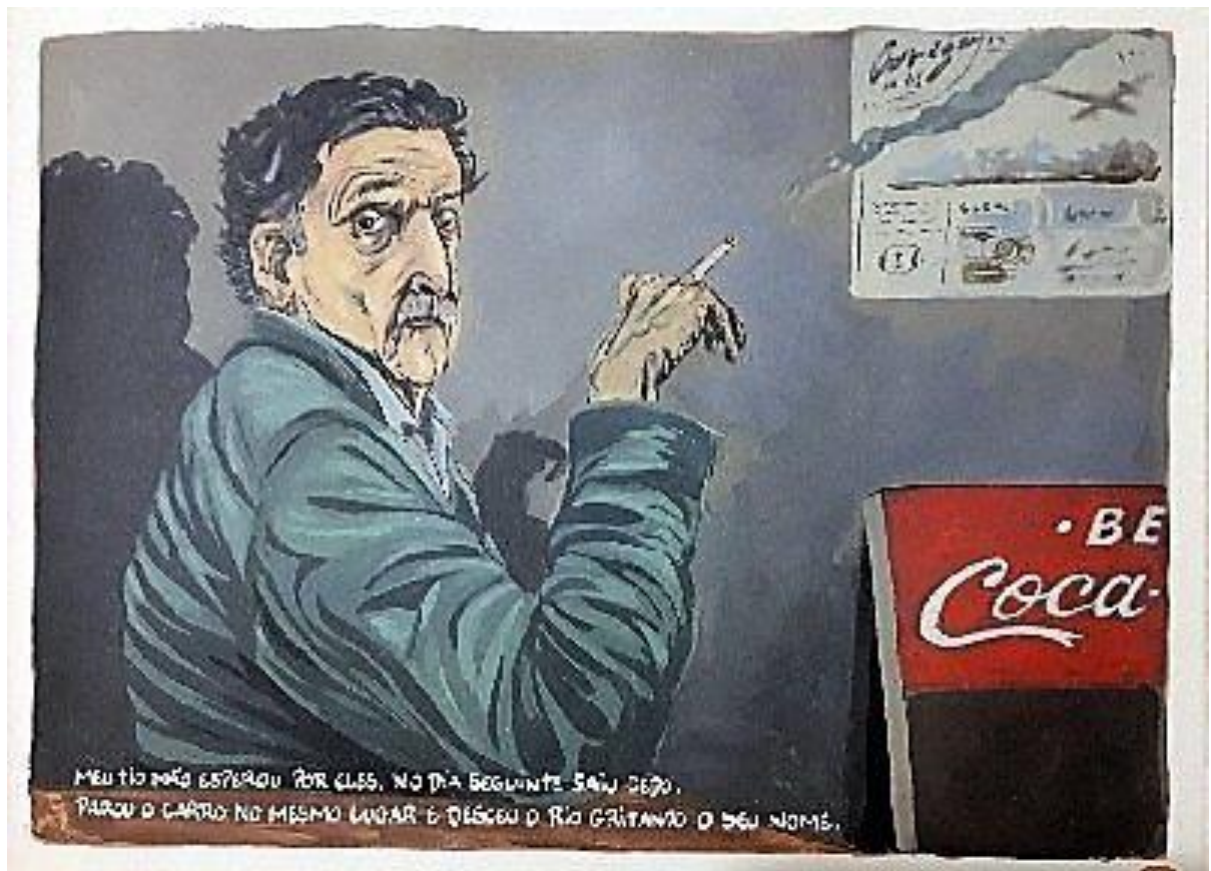
"Até esse ponto o sistema evolui de maneira regular."

"De repente deixa de ter um padrão."

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Diferentemente, *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* executa uma operação de sincretismo que da mesma forma vai valorizar a expressão dos quadros, que são maiores, e trazem um texto mais coloquial, porém, da mesma forma, menos direto. O verbal é tão prudente, tão lacônico, que não traz uma carga direta e concreta para os quadrinhos. De outra forma, o sincretismo neste segundo texto é mais silencioso e também assume uma intangibilidade pela falta que dinamizará o fantástico. Vemos isso na imagem a seguir:

Figura 53: Sincretismo Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente



“Meu tio esperou por eles. No dia seguinte saiu cedo.

Parou o carro no meio do lugar e desceu o rio gritando o seu nome.” Fonte:

Mutarelli (2011)

Logo, nas duas explorações sincréticas, os textos assumem a mesma posição: dinamizam o sincretismo do texto dos quadrinhos. Realizam essa operação alterando o que seria tradicional dos quadrinhos, como a variedade de cores ou somente o preto e o branco ou os quadrinhos regulados formalmente nas páginas com um uso de linhas que deixam os desenhos

mais realistas. Por outro caminho, os enunciadores adaptam os quadros para outras formas de dizer que não a habitual do texto. Nesse ponto, o recurso dessas experiências com a expressão sincrética do texto é lugar onde conseguimos observar o fantástico fora da *práxis* regulada.

Sob essa perspectiva do fantástico, distinguimos que somente a presença do fantástico sozinho não faz o texto sair de uma *práxis* regulada. Já temos um imaginário de representações fantásticas, como o visto em Ensor e em *A metamorfose* de Kafka. A diferença desses quadrinhos é que, por outro caminho, eles escolhem o sincretismo como uma categoria que impulsiona o fantástico para fora *práxis* programada de leitura.

Desse modo, o fantástico ganha corpo e assume uma prática de existência fora dos limites regulados pelo sincretismo já reconhecido nos quadrinhos. Nesse domínio, a Tabela 2, que traz os elementos da enunciação, pode ser complementada com a sistematização do sincretismo dos dois textos em quadrinhos. Desse modo, teríamos:

Tabela 3: Enunciação e Sincretismo do Narrativa Fantástico em Quadrinhos

Enunciação do Narrativa Fantástico		Sincretismo Experimental/ Dinâmico dos Quadrinhos	
TEMPO	<ul style="list-style-type: none"> - O então interfere no agora. - Memória acontecimento. - Embaralhamento. -Elipses. 	VERBAL	<ul style="list-style-type: none"> - Períodos curtos e longos. - Mais coloquial e menos coloquial. -Imprecisão.
ESPAÇO	<ul style="list-style-type: none"> - Mistura entre o aqui e o lá. - Espaço lá com presença no aqui. 	VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> - Cores mais uniformes. - Reinvenção da organização dos quadros. - Linhas mais ligadas às identidades.
PESSOA	<ul style="list-style-type: none"> - Força dos personagens sobre o narrador. - Figuras estranhas impedem o avanço narrativo. 	SINCRÉTICO	<ul style="list-style-type: none"> - Imprecisão. - Experiência visual.

Desdobrar esses lugares do fantástico na enunciação e no texto dinamizado ou experimentado no sincretismo é sistematizar a forma de organização da significação. Essa análise acaba colocando esses quadrinhos posicionados diferentemente dos quadrinhos mais rotineiros. Sendo assim, passemos a observar agora como a semântica desses textos também reforça essa significação.

1.5 Isotopia e insólito

Em sua definição de fantástico, David Roas (2014) oferece uma releitura dos conceitos iniciais desse gênero delimitados por Todorov (2004) e Bessière (1974), encaminhando uma definição que expande o campo de investigação do fantástico ao tratá-lo como uma categoria estética de interação entre o objeto e o leitor. O teórico insere o fantástico como uma categoria que depende do observador e do objeto fantástico em interação. Alvares (2014) na apresentação do livro de Roas (2014) comenta:

O fantástico situa o leitor diante do sobrenatural com o propósito de levá-lo a perder sua segurança diante do mundo real. E esse fenômeno se mostra irreduzível, não é possível inseri-lo no contexto do conhecido nem assimilá-lo. Nesse ponto, Roas destaca a importância da elaboração linguística como elemento decisivo na produção do efeito do fantástico sobre o leitor.

Afirma também que o leitor precisa contrastar o fenômeno sobrenatural com a concepção de real, uma vez que toda representação da realidade depende de uma dada cultura. A participação ativa do leitor é fundamental para a existência do fantástico, porque o leitor precisa contrastar a história narrada como real extratextual para considerá-lo como narrativa fantástico. O fantástico dependerá sempre do que seja considerado real e o real depende do conhecido. (ALVAREZ, 2014, p.25-26)

Segundo Alvares (2014), o que Roas (2004) oferece é uma teoria do fantástico onde o objeto e o leitor precisam estar em interação para afirmarem possibilidade do evento fantástico e existir a desestabilização do leitor. Nesse limite, Roas (2004) provoca essa colocação e demonstra que a sua proposta é uma categoria estética que pode ser contemplada nos diferentes textos. O autor diz:

Da mesma maneira, a ideia do fantástico que proponho aqui tem mais a ver como uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites

estreitos e às convenções de um gênero. Por isso, ainda que a maior parte dos exemplos convocados sejam literários e fílmicos, esta concepção do fantástico como categoria estética permite oferecer uma definição de caráter multidisciplinar válida tanto para a literatura e o cinema quanto para o teatro, os quadrinhos, os games e qualquer outra forma artística que reflita entre o real e o impossível que caracteriza o fantástico. (ROAS, 2014, p.8-9)

A definição e empregabilidade da teoria de Roas (2014) oferecem-nos um modelo para entender o fantástico a partir de um comparativo entre o mundo construído no discurso e o mundo real que é capaz de ser entendido como um discurso. Melhor dizendo, como afirma Roas (2014), o mundo é cultural. Desse modo, as marcas desse mundo precisam estar espelhadas no texto para que o leitor assuma uma semelhança entre a semântica do mundo real e a semântica discursiva do texto no qual ele está em contato.

Nessa comparação, a teoria do fantástico desse autor desenvolve-se como uma categoria da recepção, que assenta suas bases no entendimento da organização do texto. “O fantástico é um desafio para a escrita.” (ROAS, 2014, p.173). Ao estudar a literatura, o autor sinaliza a indeterminação da linguagem verbal como o artifício de construção do fantástico. Nesse quadro, após o fantástico estar textualmente construído, no momento da interação com o leitor, ele se posiciona como um sujeito cindido em duas realidades: a construída pelo texto discurso e a realidade do mundo natural que é definido por uma cultura e aparece espelhada no texto discurso em interação.

Nestes traços teóricos de Roas (2014), identificam-se vestígios de uma arquitetura teórica que aponta a interação do leitor com o texto e a estética como as bases do fantástico. A concordância de que o mundo é construído culturalmente e que os sujeitos são sujeitos da linguagem destaca a força da semântica do mundo natural em choque com a semântica do fantástico.

Conforme se pode depreender na primeira observação, em Roas e nos estudos semióticos, os homens são sujeitos da linguagem e categorizam o mundo pelos estereótipos que determinam sua visão. Nesse sentido, trata-se de compreender os efeitos do discurso do mundo natural e os efeitos de sentido geridos nos textos a partir dos estereótipos que circundam o homem.

De acordo com Blikstein (2003), todos os sentidos são culturalmente construídos com o reforço dos estereótipos dos signos. O semioticista considera que:

A nossa cognição estaria sujeita, portanto, a um processo ininterrupto de estereotipação, a ponto de considerarmos real e natural todo um universo de referentes e realidades fabricadas. Daí a função fascista da linguagem, segundo a expressão de R. Barthes. A língua “amarra” a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de ver a realidade de um modo ainda não programado pelos corredores de estereotipação; como Sísifo estaríamos condenados a conhecer, ou a reconhecer, sempre a mesma realidade: nossas retinas “fatigadas” estariam condenadas a ver sempre a mesma “pedra-nomeio-do-caminho” de Carlos Drummond de Andrade. (BLIKSTEIN, 2003, p.82)

Assim, conexo com o pensamento anterior de Blikstein (2003), a comparação de Roas (2014) entre o discurso fantástico e a realidade cultural refere-se a um modelo de entendimento da significação fantástica dentro do quadro dos discursos produzidos pela quebra dos estereótipos do mundo. Acerca do ato da recepção, no segundo capítulo nos deteremos nas peculiaridades teóricas e nas proposições recentes da sociosemiótica landowskiana e novamente retornaremos aos estudos do fantástico.

Por ora, aqui, nos fixemos na composição discursivo-textual reorganizada pelo fantástico. Ou seja, uma ordem enunciativa que reconfigura o arranjo discursivo e não se espelha apenas na realidade dos sujeitos em interação. Esta distinção do modelo realista e do modelo fantástico é o caminho que impacta o narrador da narrativa e também ocupa as cercanias insólitas da enunciação.

Consoante às bases Semióticas, para refletir acerca da organização do discurso, a Semiótica francesa adotou um conceito advindo das ciências exatas para defini-la: a **isotopia** indica como o discurso orienta a significação.

Greimas e Courtès (2012) definem:

A. J. Greimas tomou ao domínio da físico-química o termo isotopia e o transferiu para a análise semântica, conferindo-lhe uma significação específica, levando em consideração seu novo campo de aplicação. De caráter operatório, o conceito de isotopia designou, inicialmente, a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segunda essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia. Assim acontece com a categoria sêmica que subsume os dois termos contrários: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado Semiótica serão denominados isotópicos. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 276)

Na entrada inicial do verbete, a isotopia é apresentada como a organização ordenada e harmoniosa dentro da cadeia de sentido. Do conceito inicial de isotopia, o que ficou de operatório desta ferramenta é o encaminhamento da cadeia discursiva. Como define Fiorin (2009), é por meio do corredor de sentido que o discurso se organiza e constrói a significação.

Assim, todo texto é uma composição sêmica que gera a significação pelo modo de organização do discurso, sendo esse modo de composição o que Roas (2014) diz ser responsável pela ultrapassagem do mundo cultural de referência em direção à presença fantástica nos textos.

Ainda no verbete **isotopia**, Greimas e Courtés (2009) dizem:

5. Enquanto enunciado que rege um outro enunciado (de fazer ou de estado), a modalidade define plano isotópico que enquadra unidades de ordem hierarquicamente inferior sobre as quais ela incide (cf. o fenômeno de integração, assinalado por R. Barthes). Assim, por exemplo, no caso das modalidades veridictórias, o jogo do ser e do parecer, como as posições cognitivas às quais ele dá lugar, determinam um plano isotópico, interno ao discurso. Como as categorias de verdadeiro, de falso, de secreto e de mentira apenas constituem um sistema de relações, os “valores de verdade” são relativos ao universo que elas modalizam (**o mundo do “senso comum” e o do “maravilhoso” que jogam ambos com a veridicção são muito diferentes quanto à sua determinação do “verdadeiro”, por exemplo**): cruza-se aqui com a “lógica dos mundos possíveis” (podendo um mesmo texto ser lido em isotopias diferentes), como o problema do “fantástico” ou das “utopias”, com toda a dificuldade da indecibilidade entre duas ou várias leitura possíveis. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p.277, grifos nossos)

Nesta última entrada do verbete, para além da direção do sentido, a isotopia redundante no contrato de veridicção dos sujeitos envolvidos na enunciação. O *ser* e o *parecer* são categorias que engendram as práticas dos sujeitos na linguagem e se responsabilizam pela aproximação do enunciatário com a ordem do discurso e a confirmação ou contestação da veridicção.

Identifica-se que com a isotopia podemos investigar as direções semânticas do texto e contemplarmos o funcionamento do ser e do parecer. Novamente, estamos diante de um diálogo entre o discurso do mundo cultural como linguagem e o discurso do texto que pode criar isotopias fantásticas e diferentes das consideradas verdadeiras no mundo cultural.

Enfim, a organização isotópica do discurso encarrega-se da arquitetura da significação e do funcionamento do acontecimento na narrativa fantástica, resultando nos efeitos de veridicção desse narrativa.

Como visto, a narrativa fantástica apresenta um sujeito do dizer que organiza o discurso a partir de um narrador que conta a história. Neste arranjo, o sujeito narra uma ação insólita e faz objeções acerca do dado e, com base nessa disposição enunciativa, já demonstra o impacto emocional da narrativa.

Assim, expandindo essa reflexão inicial da narrativa fantástica, no exemplo literário do narrador beckettiano em Molloy (2014), verificam-se as mesmas objeções dos quadrinhos com a isotopia do fantástico determinada pelo regresso e a confusão entre o passado e o presente, o lá e o aqui e as incertezas da pessoa.

Foi provavelmente ao cair lá dentro que abri os olhos, por que os abriria do contrário? Olhei para a planície que se desdobrava à minha frente a perder de vista. Não, não exatamente a perder de vista. Pois tendo meu olho se acostumado à luz do dia, acreditei ver, perfilando-se debilmente no horizonte, as torres e os sinos de uma cidade, que naturalmente nada me permitiria supor que fosse minha, até estar bem informado. A planície, é verdade, parecia familiar, mas na minha região todas as planícies se parecem, conhecer uma era conhecer todas. Em todo caso, que fosse ou não a minha cidade, que sob esses frágeis vapores em algum lugar minha mãe respirasse ou empestasse a atmosfera a cem milhas dali, eram perguntas prodigiosamente ociosas, para um homem na minha situação, ainda que de inegável interesse no plano do conhecimento puro. (BECKETT, 2014, p.129)

Esse exemplo fora dos quadrinhos mostra o funcionamento do narrador de um outro narrativa que tenta contar uma aventura e determinar os espaços por onde passou e ações que aconteceram antes de estar no quarto da mãe. Em diversos momentos, forja objeções, questiona os espaços ocupados e constrói incertezas sobre as ações narradas.

Nesse sentido, no narrativa fantástico, a **isotopia das objeções** é elemento tão eficiente quanto a própria figura dos fantasmas e dos ETs, afinal, as isotopias de dúvida desterritorializam e expõem a falta irresolúvel dos elementos do real; e as objeções do narrador que participam dessa isotopia, sobretudo quando ele também tenta avançar a narrativa, faz ele permanecer às voltas com o mesmo evento.

Campo em Branco e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* comportam a repetição do acontecimento fantástico durante a progressão do discurso. Logo, a isotopia da narrativa fantástica acontece numa recorrência do acontecimento insólito, convertendo-o na raiz e na força motriz da narrativa.

Portanto, o discurso da narrativa fantástica opera isotopicamente na união de duas trilhas do sentido (mundo cultural e fantástico) e desenvolve um terceiro caminho entre essas duas organizações temáticas e figurativas. Dessa forma, aproxima-se mais do discurso do mundo cultural, tentando obter respostas para a segunda isotopia que escapa da realidade e arquiteta temas e figuras que carregam as dúvidas.

Em outros termos, a **biisotopia** que está presente na narrativa fantástica é uma das disposições que reforçam o questionamento do real. Quando o narrador abre a narrativa, encaminha-o por dois corredores isotópicos, ora da realidade, ora o do fantástico que proporciona a aparição da **isotopia do questionamento**.

Por fim, a força da incerteza recorrente nas narrativas coordena o evento misterioso e movimenta o questionamento do *saber*. Indubitavelmente, a presença da isotopia do fantástico determina a insegurança cognitiva e produz o temor no narrador que também estará projetado no enunciado.

Conforme a narrativa de Mutarelli (2011), a principal organização discursiva da narrativa fantástica acontece com a abertura de duas isotopias que fazem o movimento de encaminhamento do discurso pelos dois campos de sentido. Dividindo-as, a isotopia do mundo cultural caminha pelos estereótipos reguladores da realidade, ao passo que a isotopia de fantástico abala as legitimações da realidade e adensa a percepção das situações incomuns.

Na destreza isotópica do discurso, fabrica-se a significação do insólito e expõe-se fraturas da linguagem representadas nos textos. Nesse quadro, a fragmentação dos estereótipos da linguagem não apenas expressa o fantástico como também confirma o território do fantástico a partir de uma problemática da linguagem (ROAS, 2014).

Cumprir observar que esse comportamento desafiador para a produção do sentido ultrapassa o nível discursivo e também ocupa o texto. Produzido nessa motivação, o texto implementa o sentido insólito pelos diferentes planos da linguagem e coloca o nível discursivo em correlação com o sincretismo da expressão, conforme apontado anteriormente.

As estratégias de união sincrética do texto favorecem uma experimentação que deixa o texto com possibilidades abertas para o suspense e ultrapassam o quadro de referência tido até o momento do dizer.

Por exemplo, as duas narrativas quadrinizadas mostram como o discurso metonímico invade as páginas e implementa um campo experimental convertido em um modelo de reinvenção da linguagem dos quadrinhos favorecidos pelo sincretismo.

Nesse sentido, a transição entre a isotopia fantástica e a regulada pela *práxis* cultural, com o reforço do sincretismo experimental, propicia a contestação da veridicação da narrativa fantástica. As reflexões sobre as duas isotopias da narrativa já indicam algumas das razões de que derivam o gesto de dúvida e incerteza do enunciatário. Ou seja, seu ponto de partida é tão dificultoso tal qual o do narrador que reconhece o peso do insólito durante a ação de relatar.

Diferente de uma ingenuidade reflexiva de verdade ou falsidade, Greimas (2014) caminha pela base etnoliterária com o desejo de avaliar a função do verossímil dos discursos. Nesse sentido, resulta o conceito de **contrato de veridicção**, conforme considerado pelo semiótico.

Primeiro ensinamento a ser tirado dessa abordagem ingênua: o discurso é esse lugar frágil em que se inscrevem e se leem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; modos de veridicção resultantes da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário; suas diferentes posições não se estabelecem senão na forma de um equilíbrio mais ou menos estável que provêm de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse acordo tácito que é designado pelo nome de *contrato de veridicção*. (GREIMAS, 2014, p. 117, grifos do autor)

Ao revelar esse acordo tácito entre os membros da estrutura comunicativa, Greimas (2014) distingue a crise da veridicção entre o verdadeiro e o parecer verdadeiro do discurso e confere ao segundo os efeitos de verdade. “Assim, o conceito de verdade tende a ser substituído pelo de eficácia.” (FILINICH, 2017, p.137).

Longe de parecer verdadeiro, como presenciamos até aqui, a rigidez cognitiva da narrativa fantástica afeta a eficácia comunicativa e trata de mostrar sua força também sobre o enunciatário. Aliás, a caminho isotópico edifica um labirinto de muitas recorrências cujo mistério domina as paredes da comunicação e não favorece sua conclusão.

Mais uma vez, vale lembrar que isso não significa que o discurso não traga elementos da regularidade e contenha apenas charadas que negam os efeitos de verdade. Diferente disso, trata-se de um processo acometido pela vacilação desse real, cognitivo, estereotipado e

confortável, que subverte a eficácia regulada da verdade comunicativa e ganha uma dimensão mais dinamizada com o reforço da expressão sincrética.

Qualquer que seja a atribuição da veridicção, por mais respostas racionais que o narrativa fantástico consiga trazer, **ele subverte as categorias cognitivas e introduz a insegurança do real com a ajuda da isotopia do questionamento favorecido pelas metonímias.**

Em suma, as alterações discursivas e seu desenvolvimento textual oferece um contato figurativo com duas isotopias que vacilam entre o consciente e o inconsciente e fazem uso de uma operação retórica da metonímia. A condensação dessas figuras destitui o enunciado e o completa com alguns vestígios.

Assim, o discurso produz uma figurativização insólita e possibilita uma prática fundada na reordenação da experiência de corporalidade com esses textos. Os quadrinhos são menos acometidos pelas experiências interpretativas reguladas, por conta de enunciar uma narrativa fantástica e dinamizar o texto sincrético.

Diante de todo esse levantamento interno do texto, indagamos: quais os regimes de interação com a narrativa fantástica nos quadrinhos fantásticos com doses experimentais? Quais são os tipos de experiência que estes textos oferecem ao leitor? E, seguindo com a nossa pergunta norteadora: quais são as interações Semióticas na leitura da narrativa fantástica em quadrinhos?

São essas perguntas que guiarão nossas reflexões no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – A INTERAÇÃO SEMIÓTICA COM OS QUADRINHOS: AS DISPERSÕES DO NARRATIVA FANTÁSTICO QUADRINIZADO

Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.19)

Conforme elucidado no primeiro capítulo, a narrativa fantástica consiste numa organização discursiva que dispõe o tempo, o espaço e a pessoa com a finalidade de conduzir a significação e instaurar o quadro insólito. Esse conjunto discursivo passa a ocupar o formato textual dos quadrinhos, reforçando o movimento das páginas e a construção estética experimental do texto.

No Dicionário de Semiótica (2012), esse movimento de olhar o discurso em direção ao texto é definido como um processo de **textualização**.

Textualização é o conjunto dos procedimentos – chamados a se organizarem numa sintaxe textual – que visam à constituição de um contínuo discursivo, anteriormente à manifestação do discurso nesta ou naquela Semiótica (e, mais precisamente, nesta ou naquela língua natural). O texto assim obtido, uma vez manifestado como tal, assumirá a forma de uma representação semântica do discurso. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p.504)

O procedimento de exibição da anterioridade do texto e a referência de como o texto se constitui, em Semiótica, nomeou-se de textualização. Neste esquema de entendimento da textualização, teríamos o discurso posto como antecessor do texto, ou seja, o discurso torna-se um componente a ser manifestado pela organização do texto. Segundo Fontanille (2008), nesse período teórico da Semiótica, o discurso e o texto eram assim entendidos:

Como a manifestação é também chamada de “textualização” nessa versão da teoria Semiótica, compreende-se, portanto que o “discurso” recobre um domínio do percurso gerativo que está limitado, por um lado, pelas estruturas profundas e, por outro, pela manifestação textual. Em suma, “discurso” opõe-se aqui, em um sentido, a “estruturas elementares e narrativas” e, em outro, à “manifestação textual”. (FONTANILLE, 2008, p.3, grifo do autor)

Alocado entre as instâncias semionarrativas e a textualização, o discurso nas formulações da Semiótica *standard* recebeu o aparelho formal da enunciação estruturado por

Benveniste (2005) e tornou-se um nível completo e complexo da significação, encontrando o preenchimento semântico dos temas e figuras e da organização da sintaxe do actante, do espaço e do tempo. Nesse propósito, no primeiro capítulo, conferimos que o entendimento do texto, a partir do discurso como um fator de pré-textualização, teve o potencial de apresentar-nos a malha da organização da significação e o modo como ele faz para dizer o fantástico dentro de uma narrativa em quadrinhos.

A amplitude e as profundas ferramentas analíticas sinalizam uma das condições transfiguradas em prerrogativa para que a Semiótica discursiva pudesse entender as diferentes linguagens e aplicasse a teoria nos diversos textos (literatura, pintura, cinema, canção etc.), respondendo as indagações da significação e sendo a base da leitura dos quadrinhos no capítulo anterior. Na Semiótica da década de 1960 e 1970, os estudos dos níveis profundos, narrativos, e os discursivos avançaram na direção do domínio do conteúdo do percurso gerativo e sedimentaram o corredor de investigação e de aplicabilidade permanente, demonstrando o potencial teórico, definidor das bases teóricas e analíticas da teoria.

A vitalidade da teoria permitiu que a Semiótica atingisse hoje um estágio maduro e refletisse acerca do seu percurso de significação enquanto teoria, reformulando possibilidades analíticas que não violam os princípios de imanência.

Inicialmente, para Greimas e Courtés (2012), a imanência justifica-se por oferecer uma autonomia aos estudos linguísticos, até então presos ao historicismo. Retomado por Hjelmslev (2009), o conceito de imanência, também estimado por Saussure, chegará às bases da Semiótica discursiva. Segundo os autores do *Dicionário de Semiótica I*:

O conceito de imanência participa, como um dos termos, da dicotomia imanência/ manifestação, pressupondo a manifestação logicamente o que é manifestado, isto é, a forma Semiótica imanente. A afirmação da imanência das estruturas Semióticas levanta, então, um problema de ordem ontológica, relativo a seu modo de existência: da mesma forma como antes nos interrogamos, a propósito da dialética, se ela estava inscrita “nas coisas” ou “nos espíritos”, o conhecimento das estruturas Semióticas pode ser considerado quer como uma descrição, isto é, como uma simples explicitação das formas imanentes, quer como uma construção, já que o mundo é apenas estruturável, isto é, capaz de ser “enformado” pelo espírito humano. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p.255)

Na afirmação da imanência por Greimas e Courtés (2012), os semioticistas confirmam-na como importante e central nas apropriações e no desenvolvimento científico da teoria

Semiótica, prevendo o problema ontológico da existência para o espírito humano. Principalmente pelo inviolável princípio imanentista, a Semiótica recebeu/recebe um arrazoado de críticas das teorias discursivas vizinhas, sobretudo pelo projeto analítico imanente da disciplina e seu incômodo modo de lidar com texto e discurso. Isso ocorre pelo desconhecimento dos seus métodos de investigação.

Seguramente, este recuo à imanência concebeu à teoria uma identidade e perpetrou a Semiótica com um aparelho de aplicabilidade nos diversos textos, atestando maturidade e excelência de análises da significação, como podemos perceber no capítulo anterior. Conferindo o modo de ordenação da significação da narrativa fantástica, precisamos os detalhes organizados no discurso e compreendemos teoricamente como a significação é construída na narrativa, reverberando a reinvenção do plano da expressão dos quadrinhos e criando um objeto poético experimental.

A operação norteadora de Greimas e sua escola propagou um método teórico imanente que, há um certo tempo, vem delineando caminhos de diálogos e questionamentos sobre o percurso gerativo da significação e as novas formas de entender a linguagem. Nas diversas opções analíticas da Semiótica contemporânea, a estratégia de diálogo com as outras óticas da linguagem aparecem como um desafio para as pesquisas recentes. Fazer essa união, muitas vezes, não aparece como o fim da pertinência teórica formulada até aqui, mas, instaura um desafio, considerando o que foi feito pelos semioticistas e os possíveis ganhos que possam levar a Semiótica para campos ainda não explorados.

Atualmente, a Semiótica ampliou a auscultação do que foi feito por ela e pelas outras disciplinas, afirmando identidade e diálogos. Portela et al (2012) dizem:

Nas duas últimas décadas, retomou-se em Semiótica, especialmente no Brasil, um movimento de franca abertura que, sem negar sua identidade primeira, busca no diálogo com as demais teorias do discurso e com as ciências humanas a medida da alteridade necessária à reflexão sobre as linguagens e práticas humanas. (PORTELA ET AL, 2012, p.8)

Compondo um diálogo com outras formas de refletir sobre a linguagem, conforme apontado pelos pesquisadores brasileiros, neste capítulo, situamos nossa leitura da narrativa fantástica. Reavendo a volumosa colaboração da Semiótica para detectarmos a narrativa fantástico nos quadrinhos como uma nova conjuntura de significação, nos limites do texto e do

discurso, neste momento, percebemos a importância de avistarmos por outro ângulo e descortinarmos a significação da narrativa em ato, numa prática de interação entre os sujeitos situados e envolvidos pela ação narrada.

A narrativa fantástica nos quadrinhos encontra-se como um texto posto em interação de leitura, oportunizando um novo objeto de significação e solicitando novas práticas de leitura propela pelo experimentalismo metonímico das páginas. Algumas alterações não solicitarão um leitor de quadrinhos alfabetizado pela gramática do gênero textual: formato dos quadros, tipo de sequência de quadros, entre outros aspectos, porém, convoca outras experiências de apreciação e de aproximação das inovações estéticas. Por ser um objeto experimental, a narrativa fantástica nos quadrinhos estimula outras interações de leitura e de prática de significação, extrapolando a interpretação desses novos objetos. Primordialmente, exige um dinamismo e produz novas sensações nos leitores no ato de interação, sobretudo, quando o texto ganha valor e demonstra o novo funcionamento axiológico do objeto criado.

Diante dessas individualidades da narrativa fantástica nos quadrinhos, reportamos nosso olhar às obras de Landowski (2005) e (2014), nas quais o semioticista avança nas investigações da significação e percorre a reflexão sobre a construção do sentido num modelo nomeado de **Sociossemiótica**. Segundo o autor, a Semiótica atual está redefinindo os olhares para os objetos da linguagem e determinando modos significantes para novas investigações.

Correlativamente, o projeto sociossemiótico procede de uma última escolha decisiva: a de privilegiar não a descrição de sistemas que determinariam a produção e a recepção das manifestações significantes (o que acabaria por encerrar as práticas de sentido numa função de perpétua reprodução do mesmo), mas a análise dos processos, ou seja, justamente, das interações (entre sujeitos ou entre o mundo e os sujeitos) que presidem a construção mesma do sentido e tornam em consequência possível a emergência de configurações inéditas. Menos que uma análise do sentido realizado, investido nos objetos — nos enunciados, nos textos, nas coisas que nos circundam ou nos comportamentos que nós observamos —, a sociossemiótica se propõe como uma teoria da produção e da apreensão do sentido em ato. (LANDOWSKI, 2014, p.12)

Precisamente, a diretriz apontada para o interesse diante dos novos objetos da Semiótica encontra-se além dos limites do texto, alargando as fronteiras de análise da Semiótica e de dedicação dos semioticistas. A degustação do cigarro, o preparo de uma sopa ou uma batalha de uma guerra, para os semioticistas, transformam-se num texto em ato. Narrativizando a ação

e compreendendo a significação do comportamento de fumar um cigarro, os semioticistas podem inspecionar seus interesses por meio dos regimes de sentido envolvidos pelos movimentos de levar o cigarro até a boca, a competência subjetiva dos fumantes, o tempo e o espaço da interação do sujeito e a fumaça *etc.*

Nessa sistematização interativa, a análise Semiótica dinamiza a experiência e a interação da significação, movimentando o modelo de narratividade desenvolvido por Greimas. A escolha de Landowski “é mostrar que a narratividade não apenas tem um sistema, mas que ela é um sistema” (FIORIN, 2014, p.8). Em outras palavras, a Semiótica das interações investiga o sentido emergente das diferentes e variadas práticas dos sujeitos no mundo e o desejo de criar/dar sentido às práticas cotidianas, reguladas por quatro regimes de sentido que são dinâmicos e intercambiáveis, assim, concebendo uma teoria geral do sentido, sendo responsável pelos efeitos dos **estilos de vida**.

Selecionando a narrativa fantástico quadrinizado, prenunciamos que a interação com narrativa se encarrega pela condição da significação construída em conjunto com o texto, na sua organização enunciativa e isotópica, em diálogo com as outras práticas do fantástico inseridos numa cultura. O movimento do dizer torna-se uma interação Semiótica que implanta o sentido desses textos no mundo, enquanto gera uma significação existencial para essas práticas interativas do sujeito com o insólito.

A interação dos sujeitos com a narrativa fantástica na cultura nacional engendra-se pelas múltiplas opções de significação existencial: a narrativa fantástica poderá assumir significação existencial nas doutrinas religiosas, poderá inibir as ações práticas por implantar o medo e, ainda, questionar a existência da realidade da Terra. Os limites de sentido para a existência da narrativa fantástica extrapolam as delimitações teóricas, encontrando no campo artístico e literário um caminho de fruição e impacto no sujeito em interação com o insólito.

Neste capítulo, propomos investigar como a narrativa fantástica, ocupando os quadrinhos, assume uma função existencial no texto e mobiliza uma ruptura com a programação dos quadrinhos na cultura brasileira, apresentando uma interação **ajustada** entre objeto e o leitor. A interação e união dos sujeitos com essas obras integram um efeito de sentido que este segundo modelo, ajudando-nos a refletir acerca das **interações arriscadas** e suas novas possibilidades de experiência influenciada pelo **maior grau de dispersão** do livro, sempre fazendo eco com os níveis anteriores, manipulados no primeiro capítulo.

Consequentemente, é necessário retomar o passo inicial, no qual sustentamos que a prática de narrar é criar um enunciado e colocar em discurso pessoa, tempo e espaço. No decorrer do primeiro capítulo, reconhecemos a enunciação dentro do nível discursivo que ocupa o espaço de pré-textualização, recorrendo-se à enunciação como um simulacro inserido no nível discursivo, arquitetando um mundo na narrativa. Nesta segunda conjuntura, cotejaremos a narrativa como ato, avistando a enunciação posta em interação estética.

Daí a necessidade de se distinguir duas concepções do objeto “texto”. A primeira, ditada pelo bom senso, assimila ao discurso manifesto, verbal ou não verbal. O termo designa então uma classe de realidades empíricas deliberadamente construídas por algum enunciador-manipulador em vista de produzir, caso a caso, certos efeitos precisos à atenção dos enunciatários, programando tanto quanto for possível o regime de sua leitura. A outra concepção, mais paradoxal, e a única em questão aqui, nos conduzirá ao contrário, aumentando a noção, de admitir que um texto – suporte qualquer pela emergência de um sentido – não tem necessariamente o status de um discurso manifesto, atualizado, reconhecível como tal a priori e, além disso, suposto traduzir o objeto comunicativo de algum enunciador conhecido hipotético. Admitir-se-á ao contrário, que se trata de uma ordem de realidade que acessa às vezes a existência somente a posteriori, como a resultante de seus próprios efeitos sobre um sujeito que, colocado em posição sintática de “enunciatário” se quisermos (contudo sem parceiro pressuposto), institui soberanamente como “texto” pela apreensão que ele opera de um sentido presente, e do único fato desta apreensão, o espaço mesmo onde, por ele, uma tal presentificação de sentido advém. (LANDOWSKI, 2004, p.95 tradução nossa¹¹)

Por consequência, ao alterarmos o ângulo do olhar para o texto, modificamos o roteiro enunciativo e entendemos que a enunciação produzida só assumirá sentido numa cena prática de interação. Dondero (2014) expõe o debate sobre a enunciação na Semiótica e as possíveis

¹¹ D’où la nécessité de distinguer deux conceptions de l’objet <texte>. La première, dictée par le bon sens, l’assimile au discours manifeste, verbal ou nom verbal. Le terme désigne alors une classe de réalités empiriques délibérément construites par quelque énonciateur-manipulateur en vue de produire, cas par cas, certains effets précis à l’attention des énonciataires en programmant autant qu’il est possible le régime de leur lecture. L’autre conception, plus paradoxale, et la seule en cause ici, nous amènera au contraire, en élargissant la notion, à admettre qu’un texte – support quelconque pour l’émergence d’un sens – n’a pas nécessairement le statut d’un discours manifeste, actualisé, reconnaissable comme tel à priori et, de plus, censé traduire la visée communicative de quelque énonciateur connu hypothétique. On admettra au contraire qu’il s’agit d’un ordre de réalité qui n’accède parfois à l’existence qu’a posteriori, comme la résultante de ses propres effets sur un sujet qui, placé en position syntaxique d’ <énonciataire> si on veut (et pourtant sans partenaire présupposé), institue souverainement, comme <texte>, par la saisie qu’il opère d’un sens présent, et du seul fait de cette saisie, l’espace même où, pour lui, une telle présentification de sens advient

formas de ser apreendida: primeiramente, como enunciação enunciada, criando um simulacro no discurso (posição tomada no capítulo anterior no qual observamos no discurso a criação do simulacro das instâncias enunciativas); em seguida, a enunciação como práxis enunciativa (posição que opera as regularidades e transformações dentro de uma cultura); por fim, a enunciação em ato (enunciação que demonstra a prática de interação, onde nos alocaremos neste momento e investigaremos a interação com a narrativa nos quadrinhos).

Dessa forma, a decorrência da invasão da prática da narrativa fantástica nos quadrinhos desperta uma singular presença no ato interativo, no qual iremos reconhecer o fim do provável ritmo regulado e programado e a ressignificação da sua existência, propiciando novas **práticas interativas** de leitura desses quadrinhos na cultura contemporânea.

2.1. Interações Semióticas: um olhar para experiência dos quadrinhos

As interações Semióticas, reconhecido e arrojado projeto científico de Landowski (2005), arquitetam um modelo de compreensão da significação das experiências existenciais dos sujeitos inseridos no mundo natural. Interação como definidora de um projeto que expõe a força da ação compartilhada entre os sujeitos do percurso existencial, tal como reguladora da apreensão do sentido no mundo e, que, antes de tudo, emite um nome para as experiências dos sujeitos inseridos e contaminados pela condição do desejo de atribuir sentido à existência.

O projeto de Landowski (2014) visa perceber as interações de sentido que fazem parte de uma cultura, evidenciando as fronteiras móveis entre os regimes de interação dos sujeitos, que engendram os **estilos de vida** e acompanham as mais heterogêneas situações de relação entre os sujeitos e o mundo. Sobretudo, esse projeto denuncia o intenso trabalho do homem em atribuir sentido à existência e às situações expostas rotineiramente. O movimento circular de busca e atribuição do sentido é o trabalho de todo sujeito no mundo. Construir sentido para as atividades do cotidiano alerta para a continuidade da vida banal, suprimindo a angústia do vazio existencial ou, porventura, uma situação heterogênea que carrega a falta de sentido e arrebatava o sujeito, forçando o sujeito a retornar ao sentido e estabilizar a significação da existência.

Nessa prerrogativa, a sociosemiótica remete à reflexão dos textos na sua significação social e compartilhada, não apenas situando-os no contexto e inserindo-os numa dimensão sócio-histórica de nomeação dos sujeitos, das cenas de pertencimento e zonas críticas, mas também entendendo e alargando a dimensão compreensiva do sentido, situando-a no interior da

linguagem, enquanto experiência existencial no mundo. Afinal, os sujeitos e as instâncias sociais são regulados pelos regimes de sentido com base nas interações que, por consequência, lhes oferecem a base de significação.

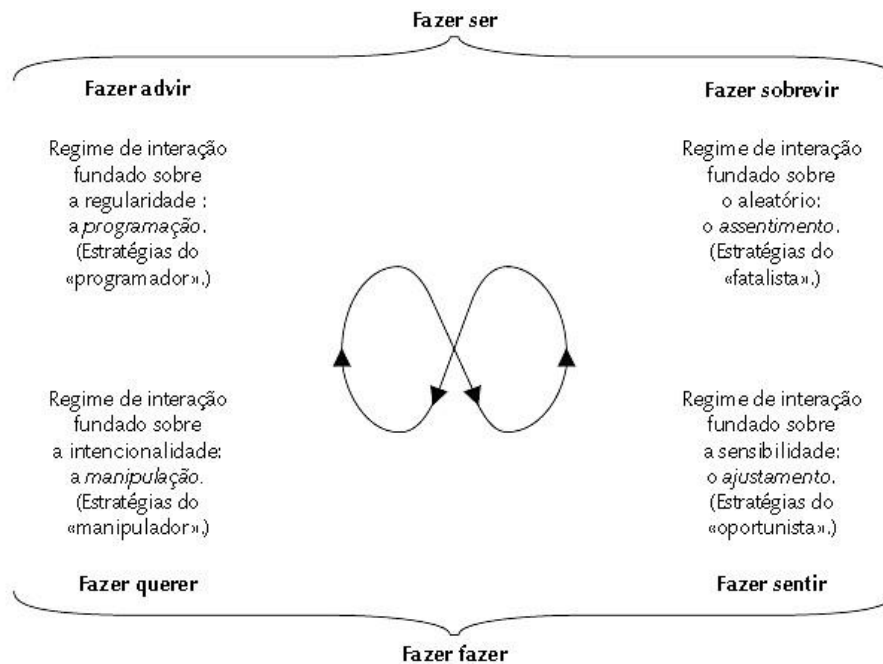
O estatuto e o lugar de uma Semiótica da existência não tratam com menor rigor da descrição dos textos-objetos, do que faria uma Semiótica presa à pureza descritiva e o seu envolvimento tido como imparcial. Afinal, a escolha do objeto e do fio condutor investigativo já sinaliza, implicitamente, a falta de neutralidade de sentido de qualquer corrente analítica. O caminho semiótico pela vereda existencial marca a proximidade com a filosofia e o volumoso processo de investigação do homem no mundo, recebendo um diminuto investigativo pela objetividade dos trabalhos e a aceleração dos objetivos traçados. Especificando, uma Semiótica existencial busca construir sentido para o seu objeto de investigação e domínio de interesse. O risco aproximado integra o questionamento do sentido num plano existencial e atribui ao homem a característica intrigante de ser um sujeito do sentido.

Num plano geral, as escolhas que podemos efetuar a respeito (na medida em que as situações concretas permitam escolher) se reduzem a optar entre diferentes regimes de interação e, por isso mesmo, entre regimes de sentido distintos. Esses dois níveis estão intimamente relacionados. De uma parte, é fácil constatar empiricamente que, quanto mais nos aplicamos a ganhar com termos de segurança no plano pragmático da interação, mais nos expomos, em geral, ao risco de perder no outro plano – o da produção de sentido. E vice-versa. Por outra parte, e sobretudo, por maior que seja a diversidade das formas de interação, é possível mostrar, como trataremos de fazê-lo, que essa diversidade remete a um número muito limitado de princípios elementares relativos à maneira de construir as relações do sujeito com o mundo, com o outro e consigo mesmo, princípios que implicam concepções distintas do que significa “ter sentido”. A partir dessas hipóteses, confrontaremos, desde o ponto de vista de seus pressupostos e de suas implicações no plano da teoria do sentido, regimes de interação muito diferentes uns de outros, mas que, tomados em conjunto formam sistemas. (LANDOWSKI, 2014, p. 19)

Nessa proposição, a base da interação poderia ser percebida por um número reduzido de princípios que regulam a existência dos sujeitos no mundo. Na condição dinâmica e intercambiável, os sujeitos estão no mundo em redes de interação e formando sistemas, que podem ser reduzidos a quatro regimes de sentido em flutuações e oscilações que atribuem sentido à existência dos sujeitos.

Esquemáticamente, Landowski (2008) apresenta-nos o seu percurso na seguinte estrutura:

Figura 54: Regimes de Interação em Landowski (2015)



Fonte: Landowski (2015)

Visando compreender as significações existenciais, o inventário da sociossemiótica estabelece um percurso de pertinência que, na sua formulação, já se descreve como uma concepção intercambiável, apontada pelas setas centrais. Fundamentando sempre da contemplação do objeto, a fim de perceber os regimes de sentido exigidos pela Semiótica objeto selecionada, a análise sociossemiótica poderá percorrer um ou os quatro regimes de sentido envolvidos na prática de interação em análise.

A **programação**, a **manipulação**, o **acidente** e o **ajustamento** ocupam os vértices esquemáticos da proposta e assumem condições de interações diferentes, que se complementam na existência das situações sociais. Esses quatro regimes encontram-se ligados e associados, sendo capazes de seguirem de um para o outro pelos eixos de significação do modelo.

Sinteticamente, a **programação** assenta na regularidade da interação condicionada socioculturalmente e regulada por coerções sociais, esbarrando na segurança da continuidade das práticas e programas fixados. O regime de risco das interações programadas é zero e oferece segurança aos sujeitos das interações. A regularidade dos atores confere à programação um papel temático nas interações. Exemplificando, o sujeito que dirige um veículo de sua casa para o trabalho, todos os dias, no mesmo horário, pelos mesmos caminhos, revela uma interação programada de aceleração e diminuição da velocidade na condução do veículo. Comprova o papel temático de condutor do veículo nas mesmas rotinas. Perpetuando a mesma prática interativa, fixa um regime de interação programado que não escapa da prática regulada, até encontrar uma via mais esburacada ou um dia de intensa chuva que o impedirá de circular, seguindo para uma interação baseada em outro regime.

O regime do **acidente** regula-se pelo risco puro e funda-se na aleatoriedade do acidente sobre a interação. A aventura da insensatez domina a interação e instaura a catástrofe como reguladora do sujeito em busca da significação. O condutor do veículo que segue pela via programada poderá se deparar com o carro com os quatro pneus furados e ficar sem entender o motivo de encontrá-los nesse estado, sabendo que executou a mesma prática habitual de estacionar o carro na garagem, regulada de maneira semelhante aos outros dias. O papel catastrófico da interação regulada pelo regime do acidente deflagra uma insegurança do risco com esse regime. É o sem sentido e a insegurança do motivo de ter os quatro pneus furados que ronda a situação de interação com o acidente, tornando-a um risco puro. Tufões e terremotos configuram-se como acidentes que circundam o homem no mundo, retirando a segurança da existência terrena dos sujeitos, bem como o acidente de ganhar nos jogos da loteria.

Diferente dos dois primeiros, o regime da **manipulação** foi o mais desenvolvido por Greimas e já se mostra avançado no modelo narrativo da Semiótica *standard*. Fundando na intencionalidade, a manipulação movimentada a competência modal dos sujeitos da interação, encarregando o *fazer querer* de dominação do sentido na interação. A manipulação delibera e estabelece a vontade interior do sujeito, conduzindo-o modalmente a agir. O motorista que segue para o trabalho toda manhã é manipulado a dirigir o veículo nos limites de velocidades impostos pelas leis de trânsito. Na intimidação pelos radares existe uma manipulação sobre a interação entre o motorista e a velocidade de condução do veículo.

Por fim, o quarto regime de sentido é o **ajustamento**. A sensibilidade perceptiva sustenta o regime do ajustamento, delegando-se ao *fazer sentir* a regulação da competência estésica que

envolve o regime do ajustamento. A insegurança seria o regime de risco no qual exige uma sensibilidade reativa do sujeito em interação. Assim, no percurso do motorista, o carro passa a fazer um barulho diferente que ecoa estranho para o condutor. É na pista sensitiva dos cheiros, da visão e, principalmente, do lugar de onde estaria vindo o barulho que o sujeito em interação com o carro poderá identificar qual seja o problema técnico do carro.

Rápida e sem maiores especificações, a situação social simulada do motorista em direção ao trabalho pela manhã oferece os quatro regimes de sentido, com intercâmbios e regulações da interação de pilotar o carro. Semelhantemente, qualquer prática do cotidiano existe e constrói sentido para os sujeitos no mundo, efetivando o exercício de exibição da apreensão do sentido em trânsito pelos quatros vértices do modelo landowskiano.

Desembarçadamente, a Semiótica da interação não realiza uma **descrição** das práticas sociais, ou seja, diferentemente de uma proposta materialista que se empenha na descrição da sociedade, a proposta de Landowski (2005) firma-se na exposição do processo de geração do sentido contido nas interações humanas. Mais uma vez, lembrando que, primeiramente, o sujeito deixa-se impregnar pelas coisas e depois as torna inteligíveis, a proposta dos regimes de sentido conjecturam uma visão mais filosófica da existência junto de uma descrição antropológica do homem, fazendo dessa combinação dual, o eixo de investigação da sociossemiótica com a proposta de olhar para as interações humanas.

Retomando a análise da prática da narrativa fantástica nos quadrinhos, nessas formulações, centralizamos nosso interesse nas investigações da experiência da prática de leitura e do contato com os quadrinhos, observando as interações Semióticas dos sujeitos com a narrativa quadrinizada. Detalhadamente, supomos que o ritmo dos textos enunciados merece uma investigação, pois é neste ambiente que o contato da corporeidade e das propriedades sensíveis, responsáveis pela competência estética do **contágio**, colabora na efetivação do suspense e dos efeitos do insólito no sujeito leitor. Landowski (2015) revela a capacidade transformativa do contágio na interação entre o sujeito e o objeto:

Em termos epidemiológicos, o contágio define-se como uma transformação de estado provocada pela transferência de um objeto (o vírus) entre sujeitos: ele obedece à lógica da junção. O conceito sociossemiótico de contágio depende, ao contrário, da lógica da união. Se o rir, o bocejar ou o desejo são ditos contagiosos, é porque, provocá-los, não é sempre necessário conjugar o interlocutor a algum objeto especialmente «risível», «aborrecido» ou «desejável». Ao deixar tão somente transparecer o seu próprio estado hilário, de fastio ou de desejo, um sujeito pode «acender» (como diz Rousseau) o

mesmo «fogo» no coração dos que o olham. Sentir o sentir do outro é, em muitos casos, já prová-lo por sua própria conta, como se, por uma espécie de performatividade da copresença sensível, a percepção das manifestações somáticas de certos estados vividos por outros tenha o poder de nos fazer experimentá-los. (LANDOWSKI, 2014, p. 18)

Inicialmente, no primeiro capítulo, as respostas que obtivemos foram de ordens figurativas e visuais. Aceitando os vestígios discursivos textuais do narrativa no primeiro capítulo, passaremos agora aos ecos do ritmo e da construção plástica já detalhados no nível da figuratividade, interferindo no contágio interativo entre o sujeito leitor e os quadrinhos. Pressupondo que o nível das interações nos ajudará a detalhar como a reformulação da narrativa fantástica interfere na prática de leitura dos quadrinhos na cultura contemporânea, encarregamo-nos da análise da narrativa fantástica quadrinizada, entendido como uma experiência prática de interpretação e de interação do sujeito com a obra.

2.2. A prática brasileira de leitura dos quadrinhos: da regularidade programada ao acidente experimental

A volumosa circulação e a fabricação dos textos na cultura contemporânea oferecem aos sujeitos uma imersão cultural de aprendizagem e destreza que exigem uso e habilidades rotineiras ou inovadoras, sempre significando na experiência física, psíquica e social dos envolvidos. Ao interagir com os textos, os sujeitos dão sentido às relações corpóreas e as atualiza nas interações que os seguem. Neste panorama, é sintomática no cenário brasileiro a interação dos sujeitos com os quadrinhos, correspondendo a uma grande parcela da sociedade que os lê e convive com este formato textual no jornal, nas revistas e livros ou nas telas dos computadores e celulares, assumindo uma destreza com o texto e estabelecendo relações de sentido durante a leitura.

Nessa efervescência social e reorganização cultural dos textos e discursos, os quadrinhos migraram e mantiveram-se nas páginas dos livros, propiciando manuseio e imersão dos sujeitos em interação com o papel ou com dispositivos eletrônicos. Nos quadrinhos mais recentes, os movimentos das páginas provocam uma relação de significação construída nas bases de interação com objeto livro. Assim, atualmente, ao investigar a ação de leitura dos quadrinhos,

a organização textual marca estruturalmente suas configurações gráficas e, conseqüentemente, suas funções na cena de leitura e ritmo interativo visual de contágio com o leitor.

Nos domínios semióticos dos quadrinhos, Floch (2002) pormenoriza a leitura de *Tintin au Tibet* e aponta uma investigação dos quadrinhos com base nas identidades e diferenças dos componentes da linguagem gráfica, similar às pesquisas com a língua.

Finalmente, Tintin no Tibete aparecerá como um sistema de restrições, bastante comparável a uma linguagem. De fato, as regras que definem um sistema linguístico - a língua francesa, por exemplo - garantem paradoxalmente uma grande liberdade de expressão: podemos fazer uma infinidade de sentenças francesas, mas isso não impede que outras sentenças não sejam francesas e que nunca serão. O mesmo acontece com as leituras de uma obra. (FLOCH, 2002, p. 2, tradução nossa¹²)

O princípio de sistema da língua instaura a economia linguística como dominante para a produção e recepção das frases e construções enunciativas da língua. Igualmente, os quadrinhos empregam a linguagem gráfica, desempenhando textos criativos e inseridos nas práticas sociais. Baseados no sistema das linguagens gráficas, os artistas gráficos controlam as reinvenções do modo de dizer e extrapolam as configurações da prática de regularidade, preenchendo os quadros com temas sociais, questões existenciais e poéticas que complementam e contribuem no sentido da existência humana.

Sobretudo na capacidade de recomposição da linguagem gráfica, mais à frente, Floch (2002) comenta sobre os conteúdos recorrentes e invariantes que configuram o texto no qual os semioticistas deverão se debruçar para realizar os trabalhos de investigação dos quadrinhos.

Para fazer isso, o semioticista identifica o jogo de recorrências, diferenças e semelhanças entre os signos que constituem o trabalho em superfície e, em seguida, procura definir as relações invariantes que mantêm em profundidade os componentes desses signos. São eles que asseguram a coerência da história que nos é contada e que dão sentido e valor às várias unidades que constituem a manifestação da obra. Essas unidades podem ter naturezas e tamanhos muito

¹² Finalement, Tintin au Tibet apparaîtra comme un système de contraintes, assez comparable à une langue. En effet, les règles qui définissent un système linguistique – la langue française, par exemple – assurent paradoxalement une grande liberté de parole: on peut faire une infinité de phrases françaises mais il n’empêche que d’autres phrases ne sont pas françaises et ne le seront jamais. Il en va de même des lectures d’une oeuvre.

diferentes. Em uma história em quadrinhos, eles podem ser páginas, vinhetas, balões, recitativos. (FLOCH, 2002, p. 2, tradução nossa¹³)

Conforme Floch (2002), a inspeção dos quadrinhos pelas unidades que constituem sua regularidade corresponde ao caminho de investigação do arranjo do texto e das unidades que compõem o signo. Em outras palavras, as identidades e diferenças visuais que carregam o valor do texto criam o **ritmo visual** reconhecido dos quadrinhos e oferecem a **consistência plástica** dos textos. As mesmas regularidades identitárias apontadas por Floch (2002) engendram os quadrinhos como linguagem de rápido reconhecimento no cotidiano, fazendo-se presente nas páginas dos jornais, na circulação on-line e em livros com alto teor de reconhecimento. O ritmo visual e a consistência plástica do gênero tornam-se responsáveis pela **consistência estésica** do contágio do texto com o leitor na situação de interação.

Os quadrinhos, compreendidos na *práxis* cultural, reverberam reflexivamente as interações dos sujeitos e fundam uma significação singular para a leitura do texto, comparando-se com outras práticas culturais interativas. O contágio com os quadrinhos determina um rápido reconhecimento inteligível dos quadros que conferem identidade às histórias desse gênero. Renata Mancini e João Alt (2013), por exemplo, exploram a identidade da linguagem da HQ e tratam do perfil de leitura desses textos on-line em contraponto com o ritmo de leitura dos quadrinhos impressos.

De acordo com as estratégias enunciativas, os quadrinhos impressos constituem um perfil de leitura rápido, a partir de um modo de interação pressuposto. Melhor dizendo, os semioticistas elucidam:

As várias estratégias implicadas nas escolhas tanto do quadro quanto do requadro criam camadas simultâneas de leitura do conteúdo ou mesmo estão a serviço de um impacto visual, o que faz com que se apresentem como aceleradores. Como vimos, são várias as características constitutivas da linguagem dos quadrinhos que são potencialmente aceleradoras de conteúdo e expressão. Esse perfil geral de possibilidades enunciativas dos quadrinhos define um elã, um ponto de partida, um perfil aspectual: o da rapidez. Isso faz com que a agilidade de leitura passe a ser um modo constitutivo de interação

¹³ Pour ce faire, le sémioticien repère le jeu des récurrences, des différences et des ressemblances entre les signes qui constituent l'oeuvre en surface puis il cherche à définir les relations invariantes qu'entretiennent, en profondeur les composants de ces signes. Ce sont elles en effet qui assurent la cohérence de l'histoire qui nous est racontée et qui donnent sens et valeur aux différentes unités qui constituent la manifestation de l'oeuvre. Ces unités peuvent être de natures et de grandeurs très diverses. Dans une bande dessinée, ce peuvent être des planches, des vignettes, des bulles, des récitatifs.

do leitor com as histórias em quadrinhos. Gera uma expectativa, uma predisposição cognitiva e sensorial à celeridade, um hábito de rapidez. (MANCINI; ALT, 2013, p.103-104)

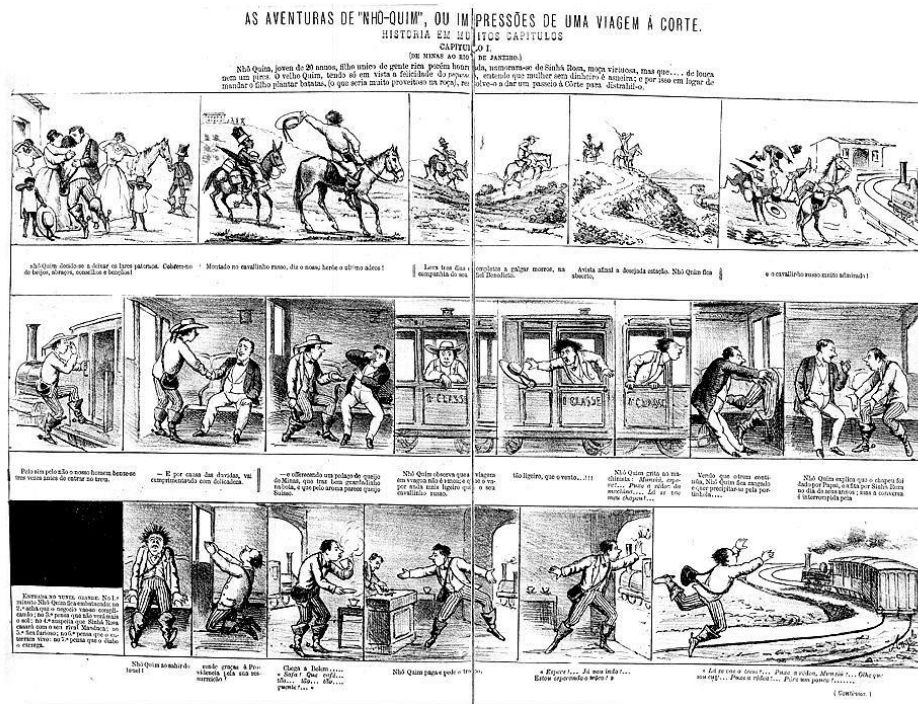
De acordo com essa descrição da leitura dos quadrinhos, uma prática regulada pelas identidades dos quadros concebe um leitor com o corpo disposto a sentir as diferenças narrativas e visuais construídas no texto e sua predisposição já o coloca na agilidade. Nessa constatação, o perfil rítmico da rapidez é inerente à participação na leitura da HQ.

Assim, conferindo a interação de leitura dos quadrinhos dentro da cultura nacional, não conseguimos nos afastar dos preeminentes casos culturais e seus **regimes de interações regulados**, como os explícitos nos jornais e revistas. Do séc. XIX aos dias atuais, os quadrinhos e as artes gráficas extrapolaram os limites dos suportes onde antes estavam assentados e infiltraram-se por outros territórios culturais brasileiros, tornando-se objetos em diálogo e com novas roupagens enunciativas. Não hesitamos em fazer um percurso diacrônico brasileiro dos quadrinhos, mas ao falarmos em reinvenção estrutural, torna-se eficaz investigar os objetos regulares do sentido e contrapô-los aos quadrinhos em análise.

Assim, a arte gráfica no Brasil desponta ainda no séc. XIX sob as penas de Angelo Agostini (1843-1910). O artista ítalo-brasileiro é um celebrado mestre da arte sequencial e da precisão dos traços na composição narrativa das suas histórias. Atuando como caricaturista e chargista dos primeiros jornais no Brasil, Agostini trouxe o inusitado para os editoriais cariocas oferecendo aos leitores da imprensa brasileira um novo modo enunciativo de representar a realidade. Logo, adaptando-se a uma nova prática jornalística, a imprensa tornou-se mais visual por meio da ilustração e das caricaturas nos jornais.

Durante o fim da monarquia nacional e início da república, houve um auge da produção de Agostini, e, em 1870, a cultura brasileira viveu o auge da imprensa ilustrada. O autor aproveitou-se do realismo do desenho figurativo no jornal e o fez como uma invenção que resultaria na linguagem dos quadrinhos dentro das regularidades enunciativas. O talento do artista instituiu uma prática visual na imprensa jornalística pré-fotográfica e fez do traço de Agostini a referência para a primeira época gráfica no Brasil.

Figura 55: As aventuras de Nhô-Quim



Fonte: Wikipédia (2018)

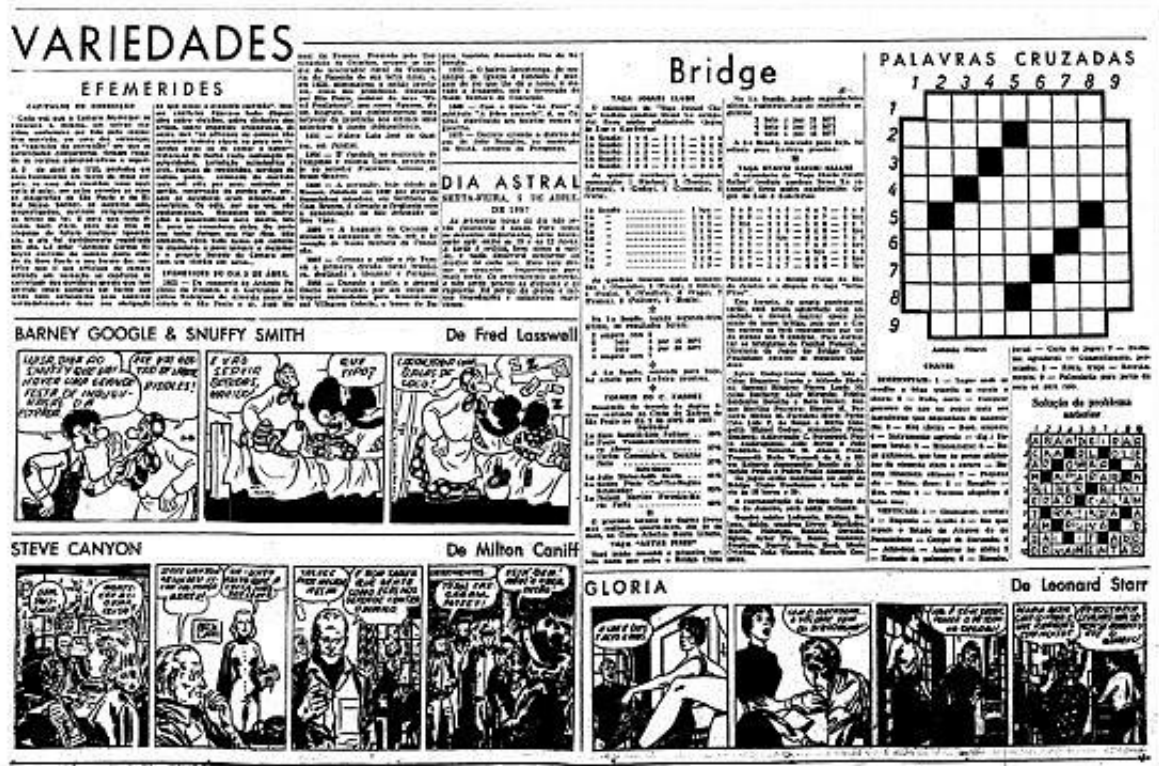
Publicado em 30 de janeiro de 1869, *As aventuras de Nhô-quim* circulou na imprensa nacional. Tal publicação exemplifica a produção gráfica do período com a euforia do visual na final da monarquia e início da república brasileira. Nhô-quim de Agostini é uma narrativa das histórias do cotidiano da época. Segundo Cirne (1990), historiador da arte sequencial no Brasil, a produção de Agostini marca a transformação dos folhetins, deixando de ser inteiramente verbal e migrando para o formato dos quadrinhos, formalizando com a crítica de costumes o tema das primeiras circulações das histórias gráficas.

Fundamentalmente, o início da arte sequencial edificou um ritmo de leitura diferente, porém, mantendo a isotopia da crítica de costumes, atrelada à charge e ao caricaturismo, que confirmam o território da linguagem gráfica nas páginas dos jornais. Sem dúvida, a entrada dos quadrinhos no jornal manteve a crítica direta aos hábitos, reformulando o ritmo visual e plástico das interações práticas devido às novas propriedades sensíveis do texto, agora em linhas de diferentes espessuras, em pontos e sombreados.

Nesse quadro, o início da cultura da arte sequencial no Brasil aconteceu no espaço da mídia impressa e firmou-se como uma nova prática de leitura que intensificou a interação visual com o impresso, o que mais tarde sofreria ainda mais com a chegada da fotografia documental.

Dando um salto histórico, reconhecemos que a arte gráfica esteve amparada nas páginas dos jornais e aliou-se a esse objeto cultural para sua divulgação e propagação criativa dos artistas. Os jornais brasileiros situaram os quadrinhos em suas páginas e conceberam uma regulação programada de *layout* fixo aos quadrinhos dentro da sua diagramação diária. Verificando as páginas de dois maiores editoriais do Brasil, *Folha de S.Paulo* e *O Estado de São Paulo*, refletimos acerca do modo como os quadrinhos significam dentro do projeto gráfico do jornal, conforme podemos ver na sequência a seguir.

Figura 56: Páginas de Jornais I



Fonte: Acervo *O Estado de São Paulo* (1957) (acervo.estadao.com.br)

À medida que seguimos com o exame dos principais espaços dos quadrinhos no Brasil, destaca-se a disposição do texto nas páginas dos jornais, com primazia, nos cadernos de variedades, cultura e arte. Na organização enunciativa dos editoriais, os quadrinhos situam-se formalmente nas extremidades laterais, inferiores ou superiores das páginas. Ainda, são regulados numa estrutura fixa, narrando histórias curtas, de dois a cinco quadros, reconhecidos e nomeados por tiras.

Atualmente, a incidência da cibercultura impôs aos jornais o dever de migração para o formato digital, propondo reformulações no seu projeto gráfico enunciativo. Consequentemente, readaptando as propriedades plásticas e rítmicas dos seus componentes. Mesmo alterando o suporte de veiculação do jornal, migrando para o ambiente virtual, os quadrinhos estão formalmente dentro das abas de arte e cultura dos jornais on-line, exemplificados a seguir.

Figura 59: Jornais na web I



Fonte: Disponível em: www.folha.uol.com.br. Acesso em: 2 fev. 2019.

Figura 60: Jornais na *web* II



Fonte: Disponível em: www.estadao.com.br. Acesso em: 2 fev. 2019

Incorporados à regularidade enunciativa jornalística, os quadrinhos consagram-se enunciativamente como uma linguagem artística, em diálogo muito próximo do aspecto lúdico e irreverente da arte, homologando sua originalidade na *pop art* e preservando a significação lúdica em reforço com a organização da diagramação, o que lhes confere proximidade com os jogos de diversão que também circulam nos jornais (caça-palavras, palavras cruzadas, *sudoku*, etc).

Desse modo de existir, a organização formal dos quadrinhos nacionais dentro das páginas dos jornais contribuiu com uma isotopia das tiras enquanto gênero lúdico e artístico, ocupando espaço na cultura nacional e oferecendo uma reflexão na interação da leitura. As temáticas regulares das tiras nos jornais continuam sendo a crítica social e o posicionamento público, em sua maioria, ecoando as vozes dos diversos grupos sociais.

Inteirado da conjuntura textual, o papel é a materialidade empregada pelo jornal diário, essa materialidade plástica possibilita ao leitor o fácil manuseio e a reduzida movimentação entre as páginas, imputando a textura de leveza e de efêmero, afinal, basta uma chuva forte na volta para casa para o jornal perder a participação na interação social de leitura diária. Essa presença confere ao jornal um material cultural habitual rápido, fácil e perecível.

Além de sua característica peculiar, os sujeitos compram o jornal para a informação diária e no dia seguinte embrulham o peixe na feira. Ou seja, a experiência plástica e rítmica com o jornal construiu o sentido de um objeto rotineiro na sociedade brasileira, encontrando-se mais integrado nas práticas de leitura.

A interação com os quadrinhos no jornal sinaliza uma prática de leitura cotidiana e habitual que condiciona os sujeitos a conviverem com a regulação rítmica dos quadrinhos. A presença rotineira desse formato textual empreende uma coerção social da ordem do simbólico instaurado na cultura e pertencente às práticas interativas. Isto é, a sua presença determinada nos quadros socioculturais confere aos quadrinhos uma prática artística cuja ordem está na convenção do sentido. O regular da diagramação da página, dos assuntos e das maneiras de apresentação estabelece uma série programada e disciplinada da presença dos quadrinhos na jornada diária dos sujeitos.

A presença regulada e efêmera dos quadrinhos institui o valor e a motivação do gênero na sociedade, predispondo regimes e ações sociais dos sujeitos em interação com os quadrinhos, de modo programado pela presença do simbólico. O olhar sociosemiótico apresenta-nos o princípio de regulação da prática de leitura dos quadrinhos em convívio com os sujeitos situados e experienciados. Landowski (2015) aponta as condutas reguladas pelo programado e a ordem do sentir dos sujeitos.

O ponto delicado é que, embora esses algoritmos de comportamento de caráter rotineiro e, se se preferir, estereotipado, apresente-se de modo quase tão regular e aparentemente tão coercitivo como se fossem casualmente determinados, eles, ao mesmo tempo, a maior parte das vezes aparecem seja como *queridos*, seja, pelo menos, *assumidos* por aqueles que se conformam, como se a seus olhos fizessem parte da ordem natural das coisas. Isso quer dizer que tais regularidades, longe de se imporem sem razão ou motivo de serem seguidas como puros automatismos “anônimos” (como diz MerleauPonty, falando do corpo), exprimem, ainda que seja confusamente, do ponto de vista dos agentes envolvidos, algo de sua identidade. (LANDOWSKI, 2015, p.38, grifos do autor)

Em outras palavras, o corpo do sujeito leitor das tiras diárias encontra-se automatizado pela regulação do lugar fixo das tiras dos jornais, do caminho determinado de leitura e interação e da **identidade visual** do ritmo dos quadrinhos nos jornais. Assim, mesmo alterando o suporte de veiculação, essa prática programada delimita o ritmo plástico de envolvimento com o texto. Em contrapartida, o preenchimento narrativo das tiras admite uma motivação criativa do artista

para a reflexão satírica ou crítica do cotidiano, que manipula o corpo do leitor a sentir-se. A risada ou a inquietação são competências modais das tiras sobre os sujeitos leitores dos jornais.

Nessa dupla motivação, retomamos a proposição de Landowski (2015), na qual se constata duas formas de programação. A primeira pauta-se na causalidade, fundada na regularidade física e biológica, na qual a programação executa ordens de repetição e reincidência que geram insignificância, pela falta de incidências adversas. O segundo tipo de programação age sobre a ordem social e do simbólico, podendo ressemantizá-la na prática interativa. Landowski (2015) assegura:

Contudo, em lugar de se limitar a executar mecanicamente esse gênero de esquemas de comportamento já inscritos na memória individual, familiar, profissional ou, mais amplamente, social (reservando-se sempre a possibilidade de dizer que se o seguimos é porque os consideramos justificados por tal ou qual razão), pode-se ressemantizá-los e, por mais triviais que estejam, transformá-los em práticas concertadas: lavar as mãos, fazer sua cama, organizar suas coisas como todo mundo, certamente, mas não exatamente da mesma maneira: a seu próprio modo, redefinindo, reatribuindo motivo a cada detalhe dessas operações, um pouco como o músico que, em vez de seguir ao pé da letra o enunciado de uma partitura daria a sua execução o valor de um novo ato de enunciação. Mais ainda, quando se observa como aparecem novos esquemas de comportamento, conta-se que o que faz nascer é frequentemente um gesto inaugural de oposição deliberada aos algoritmos fixados que o meio apresenta como a norma. (LANDOWSKI, 2015, p. 40)

O nascimento opositivo da prática regulada abre um novo ato enunciativo e reconfigura a ato de dizer e de interação com o texto. Nos limites programados, a criação de um novo ato, já inscrito na regularidade programada, faz o corpo sentir-se e interagir com a nova prática. Nessa competência, nos quadrinhos diários, o preenchimento narrativo e a construção das críticas sociais e humorísticas das páginas dos jornais configuram uma prática regulada de segundo tipo, que abre espaço para o preenchimento semântico do quadrinista com conteúdo próprio, a fim de tecer uma prática sensitiva ao leitor da tira diária do jornal.

Nesta manobra enunciativa, os quadrinhos nos jornais assumem o **papel temático de tiras**. Diferentemente das histórias em revistas ou *graphic novels*, as tiras são histórias rápidas e muitas vezes com densidade de interação que tocam o leitor, fazendo-o sentir. Em

síntese, conservadas no eixo da reiteração, as tiras asseguram a força e a amplitude cultural no Brasil e propagam a linguagem gráfica pelas regularidades diárias dos sujeitos em interações prosaicas.

Tendo em vista que esses dados demonstram a predominância dos quadrinhos no Brasil, afigurados como tiras diárias que chegam aos enunciatórios embaladas por outras notícias, conjecturamos que a leitura das tiras se tornou popular e habitual, pressupondo-se como um gênero da arte gráfica mais lido e em interação com os sujeitos. Nessa prerrogativa, gradativamente, as tiras habitam os exames nacionais de avaliação em larga escala de leitura e compreensão textual de ensino no Brasil (ENEM, SAEB etc.) e solidificam seu lugar social e existencial de leitura.

Por este ângulo, a presença das tiras no jornal, culturalmente, conferiu a esse modelo textual de arte sequencial um efeito similar da crônica no cotidiano literário. Conforme afirma Antonio Candido (2003) no seu texto, *A vida ao rés-do-chão*, a crônica é um texto que faz parte da prática literária e que circula no jornal. Precisamente por estar no jornal, ela tem a vantagem de proximidade com o leitor, principalmente pela sua presença e duração efêmera nas páginas diárias que faz os leitores ocuparem. As tiras dentro dos jornais simulam este efeito, conferindo-lhes proximidade e regularidade enunciativa com o sujeito dentro da programação diária de abrir as páginas, cruzar com os balões e com sequências rápidas de humor, crítica social ou de costume ou, ainda, reflexões filosóficas.

O hábito de convivência com os quadrinhos regula a interação no regime programado de todos os dias. Sem interrogações, o “quase autômato” executa a leitura rápida e diária na prática interativa com o jornal. Ressemantizada, a existência pelo conteúdo veiculado transformam o leitor no sujeito com corpo que sente e sofre as interferências narradas nas páginas.

Para além da propagação regulada e reconhecimento das tiras de jornais, a leitura dos quadrinhos no Brasil também circulou e circula por meio das revistas, sendo estas culturalmente expulsas do rol das principais leituras do país.

Inicialmente, a prática das revistas em quadrinhos no Brasil não satisfaz os leitores dirigentes do cânone nacional, ficando compreendida como um gênero de desprestígio para a cultura letrada e responsável pela delimitação dos valores culturais dos discursos artísticos. O

gênero nascido nas interações pós-vanguardas, ressonando a *pop art*, inicialmente, não agradou o voraz beletismo nacional.

Em 1939, com o lançamento da revista de quadrinhos *Gibi*, publicada pelo grupo Globo, as revistas em quadrinhos obtiveram destaque pela estratégia de manipulação de uma prática de leitura direcionada ao público infantil, colhendo prestígio e fama logo em seguida (Cirne, 1990). A revista *Gibi* tornou-se conhecida na cultura brasileira reconduzindo metonimicamente o nome da revista para o gênero de quadrinhos direcionados ao público infantil.

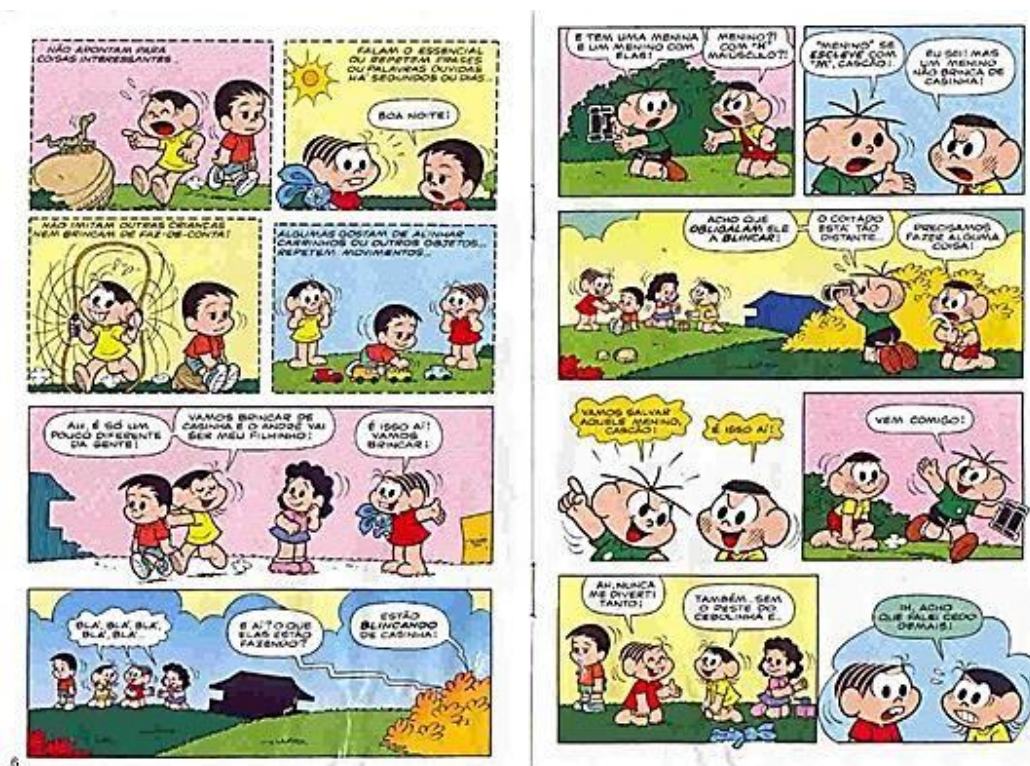
Figura 61: Gibi



Fonte: Disponível em: www.teoloned.com. Acesso em: 2 fev. 2019.

Os gibis reviveram a cultura dos quadrinhos além das páginas dos jornais, apropriando-se das revistas que também circulavam pelas mãos dos sujeitos de forma rápida e efêmera nas bancas dos jornais, porém, estruturavam-se formalmente de maneiras diferentes. De tamanhos regulares de 13cm x 18cm, os gibis arranjaram formalmente as páginas com histórias que ocupam entre 6 a 9 páginas, com quadros de tamanhos constantes de acordo com o estilo e a organização do quadrinista ou da equipe editorial, o que confere uma regularidade ao gibi. No Brasil, traços de Maurício de Souza em *A turma da Mônica* obtiveram singular reconhecimento.

Figura 62: A turma da Mônica



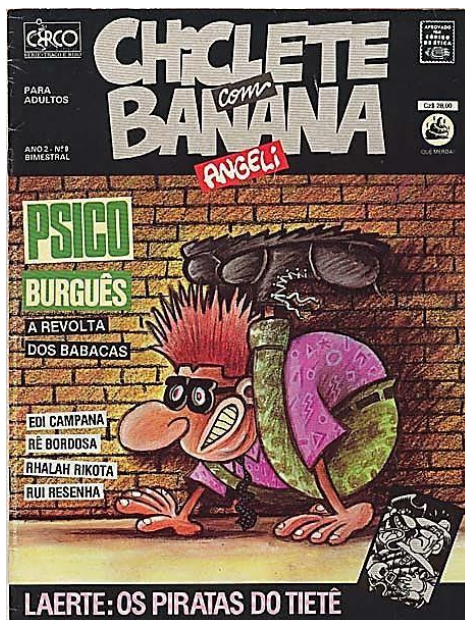
Fonte: Disponível em: www.fundaçãotelefonica.com.br. Acesso em 02 fev. 2019.

O padrão de materialidade das revistas é similar ao do jornal, circulando em papel, de fácil manuseio, com textura flexível e leveza nas páginas. As capas geralmente são impressas com papéis envernizados, sustentando o brilho e oferecendo maior durabilidade ao objeto. Vinculado a esse padrão material, as revistas também alimentaram a interação com os quadrinhos importados, principalmente, os super-heróis norte-americanos e os mangás japoneses. Este último formato, alterando a interação de leitura com o texto, já que os mangás não devem ser lidos na sequência da esquerda para a direita e do quadro superior ao inferior, como tradicionalmente são os gibis. A sua execução ordena-se da direita para a esquerda e da parte inferior para a superior.

Assim, além das três modalidades que constituem a volumosa interação de leitura com as revistas em quadrinhos, houve revistas que circularam fora do eixo comercial e constituíram uma escola dos quadrinhos no Brasil na década de 1980.

As revistas *Circo* e *Chiclete com Banana* são exemplos de produções gráficas surgidas no Brasil na década de 1980 e 1990 e extintas do mercado editorial brasileiro.

Figura 63: Revista Chiclete com Banana



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 64: Revista Circo



Fonte: Arquivo pessoal

A organização discursiva dessas revistas continha de três a quatro histórias, ocorrendo narrativas sequenciais complementadas com outras edições da revista. Os quadros eram preponderantemente organizados em doze por páginas, numa ordem sequencial de quatro na horizontal e três na vertical. A consistência rítmica e plástica de envolvimento com a revista manipulava o leitor pelas páginas e propiciava a aderência à seriação das narrativas que se complementavam durante as edições.

A revista percorreu o caminho da crítica social do período e apresentou personagens icônicos de questionamento e de denúncia satírica das práticas sociais do período nacional. Exercendo a narrativa em sequência e regulando a interação de leitura com os quadrinhos, a revista em quadrinhos produzida no Brasil nas décadas de 1980 e 1990 assentou-se no regime de sentido programado visualmente, como o jornal, porém, avizinhandose das bases do regime de manipulação.

Sobretudo pela aderência do sujeito leitor pelas páginas da revista, a interação modalizada durante a circulação desses textos era de base na manipulação da compra e venda. Ou seja, o sujeito era modalizado a *querer* saber os próximos eventos narrativos das histórias construídas de forma seriada.

Antes de tudo, a revista em quadrinhos encontra-se no circuito de consumo dos bens culturais do período e exerce sua atividade na interação regulada e manipulada com o leitor, para ele aderir à página seguinte e exercer a prática interativa da leitura e o real funcionamento da vida simbólica das histórias e dos personagens dos quadrinhos. No eixo do programado e do sentir, a regulação inflama e une a posição do leitor junto do crítico, pautado na denúncia e no moderado da manipulação, fazendo o leitor querer consumir e presidir da crítica social, sendo alertado existencialmente e confiante nas páginas seguintes das artes gráficas.

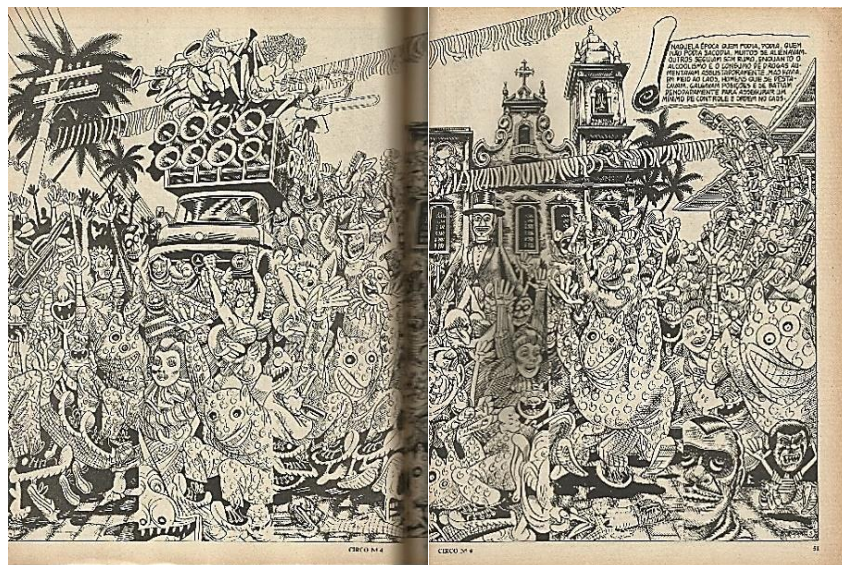
Landowski (2015) remonta ao sujeito crítico das programações da existência.

Ao contrário, a motivação-decisão é pontual: é ela que preside à crítica dos hábitos, à ruptura da continuidade dos ritos, ao questionamento das instituições e à instauração de novas maneiras de fazer, individuais ou coletivas. Porque, inicialmente, toda inovação tem necessidade de ser motivada no sentido mais forte do termo. É preciso opor seu valor atestado ao que, por contraste, como valor convencional dos usos em vigência ou dos ritos já estabelecido: para os detratores da tradição e os reinventores do sentido, todos esses valores não passam de velhas manias e superstições, de gestos imemoriais carentes de conteúdo e que não mais têm razão de ser além de sua força de inércia aliada a uma espécie de letargia, à apatia, à ausência de senso

crítico e de imaginação, em suma, à alienação que pesa sobre a massa dos que a eles permanecem fiéis. (LANDOWSKI, 2015, p.44)

O leitor das revistas em quadrinhos participa da motivação pontual e assume a competência modal para exibir o pertencimento do produto simbólico e exercer a posição de não descontinuidade do sentido da existência, redefinindo o olhar crítico para o regime programado dos hábitos e rotinas nas quais está inserido e gozando da lucidez crítica e do refinado olhar da construção artística das páginas. Em vários momentos, as regularidades enunciativas dos textos optam pela fluidez e hibridações plásticas, exercitando a construção artística engajada da revista, principalmente dos quadrinistas Luiz Gê, Glauco, Angeli e Laerte, conforme se constata na página da edição número 4 do ano 1 criada por Luiz Gê.

Figura 65: Página Circo



Fonte: Arquivo Pessoal

O experimentalismo do quadrinista desponta como uma reinvenção artística do enunciado e da interação de leitura, acumulando traços visuais a fim de regozijar a corporeidade dos sujeitos da interação em outra configuração intencional. Neste momento, as figuras estranhas e a condensação de traços conduzem a irônica crítica à sociedade, sem dúvida, efervescendo a imaginação e o senso crítico dos sujeitos leitores. O acúmulo das linhas e adensamento visual na página dupla desfaz a regularidade de quadros pela página e aproveita-

se do acidente criativo do quadrinista, indicando um instante de interrogação da própria existência e reinvenção da linguagem gráfica e divulgando seu estilo autoral.

Os leitores das revistas em quadrinhos ainda podem aproveitar os acidentes estéticos ocorridos nas páginas e motivarem-se a perceber as regularidades e diferenças da programação inerentes à composição do gênero, opondo seu valor artístico de rápido consumo. Acerca da lucidez do rompante do acidente criativo, Landowski (2015) elucidada:

Mas o sujeito sempre pode retomar a iniciativa. Em lugar de continuar a fazer como se deve somente porque um dia, um outro, ou ele mesmo, há muito tempo, estipulou que seja assim que se faria daí em diante, pode, num rompante – *aproveitando algum acidente* – ser levado a deixar por um instante de executar maquinalmente e com total confiança o mesmo sintagma, levantar o olhar, ver-se realizando, interrogar-se por uma vez sobre as razões de sua “necessidade” e, de repente, talvez, aperceber-se de que poderia proceder diferente. (LANDOWSKI, 2015, p. 43, grifos nosso)

A identidade visual motiva e regula a interação e assume o insignificante da vigência da rotina, conformando segurança ao leitor. Por outro lado, a motivação criativa manipula o sujeito e funda uma interação de leitura nos limites do *fazer* e do sujeito *fazer* acontecer a prática de leitura e assumir o risco de interação visual com a manipulação do experimentalismo criativo.

Correspondente ao esboçado no jornal e nos gibis, as revistas das décadas de 80 e 90 impulsionaram as propriedades sensíveis no regime da motivação e deram lucidez ao ritmo dos quadrinhos, mantendo sinais de experimentalismo e de rompantes de acidentes criativos. Sem dúvida, houve uma regularidade de traços, de cor e das páginas, oferecendo identidade visual ao gênero e aos quadrinistas.

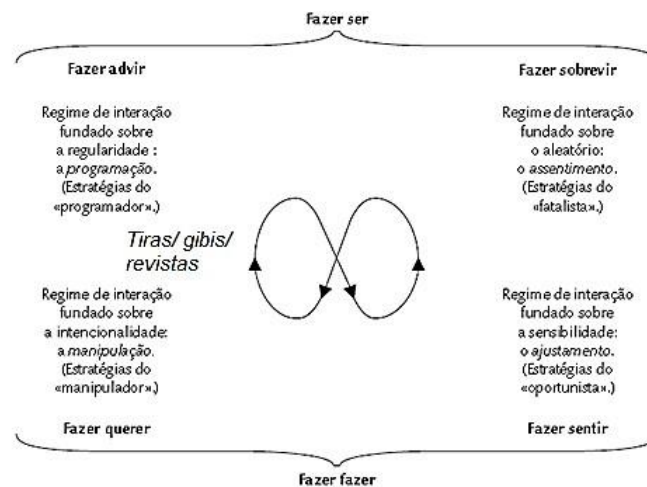
A motivação da interação e a consequente regularidade da programação localizam os quadrinhos nacionais nos espaços populares de leitura instituídos pela sociedade e programas vigentes da leitura, por consequência, reiterativos do valor artístico do gênero na sociedade brasileira. Transitando entre as bases da programação frequente e da inércia do existir, os quadrinhos modalizam os sujeitos a assumirem o risco provisório e a sentir-se corpo manipulado e responsável pelos questionamentos oferecidos pela ação do *fazer querer ler*.

Retomando o quadrado landowskiano (2015), encontramos as principais expressões dos quadrinhos na cultura nacional habitando a **constelação da prudência**, deslocando-se entre a **manipulação** e a **programação**. Certamente, elas conformam-se com as passagens de um

regime ao outro na fluidez que o modelo permite. “Não há, portanto, solução de continuidade entre intencionalidade e regularidade e, conseqüentemente, nenhuma ruptura entre manipulação e programação. Ao contrário, uma série de passagens graduais ligam esses dois regimes um ao outro.” (LANDOWSKI, 2015, p.45). A letargia da programação é rompida com a motivação que faz o sujeito leitor tomar corpo e dar sentido à existência e o entorno social.

Aproveitando o diagrama sociossemiótico de Landowski (2015), os quadrinhos transitam pela região da programação e da manipulação, recebendo o risco criativo sobrevivendo do acidente. Mais precisamente, os quadrinhos nos jornais assumem o papel temático programado das tiras e assentam-nas no regime da programação e da continuidade diária das páginas. Enquanto as revistas e gibis deslocam-se entre a programação estrutural, a manipulação das narrativas seriadas e a inventividade dos quadrinista atribuem modalmente à manipulação a responsabilidade pelo envolvimento dos sujeitos leitores dos quadrinhos.

Figura 66: A enunciação dos quadrinhos em Landowski (2015)



Fonte: Elaboração própria a partir de Landowski (2015)

Conforme o diagrama, na esfera das grandes circulações responsáveis pela aparência dos quadrinhos na cultura brasileira, não houve, por exemplo, um grande projeto de capa que possa ser desmontável e depois recolocada, movimentando o fazer sentir. Da mesma forma, não houve uma grande repercussão de um intenso projeto gráfico que modifique os formantes discursivos para que possa ser recortado e colado, e mais, não existiu uma vasta alteração da materialidade das revistas, podendo movimentar-se de outra maneira, o que conduziria a interação com os quadrinhos para zonas renovadas da **constelação da aventura**.

Dentro desse padrão interativo entre a corporeidade do texto e do leitor, as revistas e os jornais regulam experiências comedidas com os quadrinhos. O gênero manipula o leitor para identificação consensual da linguagem gráfica e seus espaços interativos acelerados e estáveis. A previsibilidade das tiras nas páginas e da estrutura composicional nas revistas é eficaz no processo interativo e propicia as manobras criativas de preenchimento dos quadrinistas, denunciando a evidência regular diretamente na modalização dos sujeitos leitores. Diante da prática interativa dos quadrinhos produzidos e circulados no Brasil, dos anos iniciais até os anos noventa, a estabilidade do gênero e a materialidade do texto não atravessaram intensas flutuações, principalmente nas páginas de revistas e jornais, programando-os na interação prudente.

Com o avanço das mídias digitais, os quadrinhos deslocaram-se para o ambiente online, derivado de novos regimes que o ambiente movimenta. Contudo, não perdendo seu campo social de estarem localizados nas abas de arte e cultura, conforme visto nas tiras em *sites* de jornais. Neste percurso, os quadrinhos frutificaram-se e estabilizaram-se como objeto simbólico cultural do cotidiano da era pós-revolução industrial, passando pelas etapas das inovações programadas e tecnológicas. A programação da tipografia e das máquinas de impressão trouxeram aos textos artísticos a seriação e a repetição, efervescendo as críticas da reprodutibilidade técnica no campo das artes e na discussão dos textos e discursos artísticos. Zinna (2004) diz:

Benjamin identifica nesta mudança do modo de produção uma das razões da parte da aura. Naturalmente, todo objeto material que ocupa uma posição em um espaço-tempo é único. E, no entanto, o modo de produção pode realçar, ou melhor, ocultar essa singularidade do objeto material, seja como suporte (identidade física dada pelas coordenadas espaço-temporais do objeto) ou como composição da matéria formada (elementos que constituem a identidade fenomenológica do objeto). (ZINNA, 2004, p.8 tradução nossa¹⁴)

Por conseguinte, a crítica de Benjamin e da escola de Frankfurt acerca da forma de vida na era da reprodutibilidade técnica incide sobre os textos e discursos da arte que são produzidos numa escala de repetição programada, fundada numa regularidade de interação com o objeto

¹⁴ Benjamin identifie dans ce changement d'un mode de production une des raisons de la part de l'"aura". Il va de soi que chaque objet matériel qui occupe une position dans un space-temps est unique. Et pourtant, le mode de production peut mettre en évidence ou plutôt cacher cette unicité de l'objet matériel soit en tant que support (identité physique donnée par les coordonnées spatio-temporelles de l'objet) soit en tant que composition de matière formée (éléments qui constituent l'identité phénoménologique de l'objet).

material. Porém, no campo das artes, devemos detectar a reprodutibilidade enquanto objeto físico ou enquanto situação fenomenológica de interação com os sujeitos? A escala de uso numa vida programada engendra a perda da aura singular dos textos, conduzindo os jornais e as revistas a um modelo de prática de não unicidade, favorecendo o questionamento artístico dos quadrinhos como objetos simbólicos de arte e resistindo nesse espaço. Sendo assim, os quadrinhos fariam parte do campo artístico? Não estaríamos constatando que os quadrinhos extrapolam a aura do campo artístico, não oferecendo unicidade, como uma pintura de Anita Malfatti ou Van Gogh? E, principalmente, nesta pesquisa, como uma manifestação de origem da *pop arte*, programadas em espaços lúdicos artísticos, consumida com materialidades banais e rotineiras, como o jornal, receberia uma narrativa fantástico da densidade de um narrador beckettiano ou com sensibilidade estética das histórias fantásticas de Kafka?

Dispondo das informações das interações dos quadrinhos na cultura nacional, constatamos os regimes habituais desse texto na sociedade brasileira, uma vez que, até a década de 1990 e o início dos anos 2000, os quadrinhos demonstraram regularidades artísticas nas páginas de jornais e revistas. Junto disso, refletindo a condição final da aura como instauradora do fim da arte para Benjamin, aproximando-se, sobretudo, da avidez da reprodutibilidade técnica dos objetos enquanto suportes programados e reproduzidos, entendemos os quadrinhos por outro ângulo. A elucidação da **interação** como reguladora da estesia artística nos textos da cultura da reprodutibilidade técnica frutifica-se a partir das reflexões fenomenológicas, como aponta Zinna (2015):

Essa distinção preliminar entre identidade física e identidade fenomenológica nos permitirá compreender melhor a existência de objetos materiais e, conseqüentemente, de objetos imateriais. Alguns têm uma identidade física e morfológica, os demais são fenômenos sem ontologia espaço-temporal e, portanto, não têm relação necessária com o meio que os acolhe. (ZINNA, 2004, p.9 tradução nossa¹⁵)

Igualmente, os objetos imateriais considerados por Zinna (2004) retinham nos quadrinhos nacionais, naquilo que lhes formulou e lhes representam na cultura brasileira. Distante da redução da arte à unicidade material, os quadrinhos definem-se como instâncias morfológicas

¹⁵ Cette distinction préliminaire entre l'identité physique et l'identité phénoménologique que nous permettra de mieux saisir l'existence des objets matériels et, par conséquent, des objets immatériels. Les uns pourvus d'identité physique et morphologique, les autres, étant des phénomènes sans ontologie spatio-temporelle, et donc n'ayant pas de rapport nécessaire avec le support qui les accueille.

enunciativas, dispostas numa ontologia espaço-temporal, acolhidas pelos diferentes materiais e ocasionando deslocamentos por esferas culturais em interferência direta na interação com o leitor.

Desse objeto cultural, imaterial e simbólico resiste uma morfologia que lhes oferece reconhecimento e interação enunciativamente numa prática de leitura. Assim, a morfologia estrutural dos quadrinhos retoma as identidades do sistema sinalizadas por Floch (2002) e regula a interação programada e manipulada com o leitor no modelo landowskiano (2015).

Atualmente, os quadrinistas nacionais retomaram o esforço investigativo das identidades e diferenças do sistema dos quadrinhos, contribuindo para práticas mais fenomenológicas da interação com esses objetos simbólicos e imateriais. No começo dos anos 2000 houve uma expansão e alargamento do campo estético e identitário de interação com arte sequencial, atingindo uma maturidade gráfica nas páginas das revistas, livros, internet, Hqtrônicas e exposições de arte. Ainda, a expansão das programações interativas entre o leitor com o objeto livro exercitou a competência estética dos sujeitos e as inseguranças artísticas que desacomodam a interação habitual dos quadrinhos, abrindo-se para uma leitura péticoexperimental.

Consequentemente, os quadrinhos contemporâneos que integram a narrativa fantástica alteram o jogo de interação, requisitando os **ajustamentos** sensitivos dos leitores e das páginas e preservando o ensejo de uma linguagem artística em exploração e prudência de suas identidades e diferenças (FLOCH, 2002), mantendo-as em suas interações arriscadas (LANDOWSKI, 2015).

2.3. Ajustamentos sensitivos: a narrativa fantástica dinamizando os quadrinhos

O curso dos quadrinhos na cultura brasileira revelou zonas decisivas para entendermos a prática enunciativa contemporânea e seus novos e desafiadores argumentos de interação. Evidenciando alguns pontos dos quadrinhos na cultura nacional, constataram-se diferentes organizações figurativas e composições enunciativas que ensejam modalmente a interação programada e manipulada de leitura dos quadrinhos.

Incidindo na cultura contemporânea, na diluição das fronteiras dos gêneros e dos limites de criação, os quadrinhos avultaram-se para histórias e construções além dos seus limites

habituais. A composição plástica e rítmica migrou para novos formatos e demonstrou o potencial criativo e de ação que as artes gráficas empreenderam em seu modo de narrar. A demonstração do desafio de narração gráfica e da proposta dos limites rítmicos dos quadrinhos consegue ser vista na sofisticação que o estadunidense Chris Ware (2009) pôs em desafio ao narrar a saga de um herói melancólico em *Jimmy Corrigan – O menino mais esperto do mundo*, compreendido como uma das mais importantes e provocantes *graphic novel*.

Figura 67: Jimmy Corrigan - O menino mais esperto do mundo



Fonte: Arquivo pessoal

A hibridação da publicidade do séc. XX com as indicações de movimento pelos pictogramas e a sugestão de recortes e montagem promovem situações de leitura com os quadrinhos fora dos moldes regulares reconhecidos no Brasil, sendo plenamente formalizadas situações provocantes à inteligibilidade da leitura e da interação. O exemplo demonstra a fertilidade da linguagem gráfica e dinamiza as bases da leitura e dos modelos vigentes, conferindo à interação situações desconfortantes e instigantes. Com isso, as práticas de interação e interpretação das tirinhas de jornal envoltas pelo *saber fazer* e *poder fazer*, ou seja, programadas, de contato rotineiro e habitual, são desfeitas e arrisca-se na quebra da universalidade da linguagem, pensando em práticas exploratórias de leitura e recriação da interação, reduzindo os domínios do saber rápido e funcional. Por fim, a experiência reinventa a comunicação do percurso do herói da narrativa e, conseqüentemente, refaz o modo de interação com leitor dos quadrinhos recentes.

A singularidade da linguagem gráfica brasileira, estabelecida no exercício criativo, investiu o interesse dos quadrinistas com produções recentes e desvelou o próspero caminho da linguagem dos quadrinhos no país, em seu ambiente benéfico para o exercício criativo.

Nos parâmetros das práticas de leitura e das interferências experimentais, os quadrinhos aproveitaram-se da fluidez cultural e exploraram suas identidades e diferenças impostas ao gênero, reconfigurando a interação do ato de leitura.

Determinando a constituição da narrativa fantástica dos quadrinhos nos limites da experiência da linguagem, nesta etapa da pesquisa, a interação de leitura com os quadrinhos torna-se singular e refaz a experiência programada de execução do movimento das páginas e a amplitude inteligível do sujeito. Certamente, a implicação da experiência articula a esfera programada, concentrando sua experiência nas fronteiras da não continuidade da segurança e da estabilidade.

Retomando o modelo de Landowski (2015), as interações com a narrativa fantástica nos quadrinhos descolam-se para o regime do **ajustamento**, definido como:

Agora, nas interações que dependem do ajustamento, o ator com o qual se interage caracteriza-se certamente, também, pelo fato de que seu comportamento obedece a uma dinâmica própria, mas essa dinâmica, no estado atual dos conhecimentos de que se dispõe, não é redutível, como no caso precedente, a leis preestabelecidas e objetiváveis. É, ao contrário, na interação mesma, em função do que cada um dos participantes encontra e, mais precisamente, sente na maneira de agir de seu parceiro, ou de seu adversário, que os princípios da interação emergem pouco a pouco. (LANDOWSKI, 2015, p.48)

De fato, a eventualidade da leitura da narrativa fantástica em quadrinhos revela o livro como prudente pela categoria implicativa do papel actancial de destinador do modo como a interação processará para o leitor. É na organização plástica dos quadros e do ritmo singular da obra que as experiências artísticas, precisamente, o ritmo textual e plástico, lhe concebem a instituição e regulação da prática da narrativa.

Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente, de Lourenço Mutarelli, compartilha do atual estado de sensibilidade proposto pelos quadrinhos. No formato de um livro horizontal, com disposição mais larga de 26,5cm X 20,5 cm, miolo do papel pólen Bold e capa dura de 27cm X 21 cm em papel celulose e impressão *ofsete*, o livro desintegra da regularidade enunciativa das materialidades habituais dos quadrinhos, desdobrando um outro conceito comprometido com os quadrinhos. Somando-se a isso, as letras do título na capa são feitas em impressão especial, com brilho. Como podemos ver nas imagens a seguir, na contracapa, há um

resumo da história narrada, diferente do regime do regime lúdico das revistas e tiras, em conformidade com as publicidades ou jogos de passatempo.

Figura 68: Capa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*



Fonte: Mutarelli (2011)

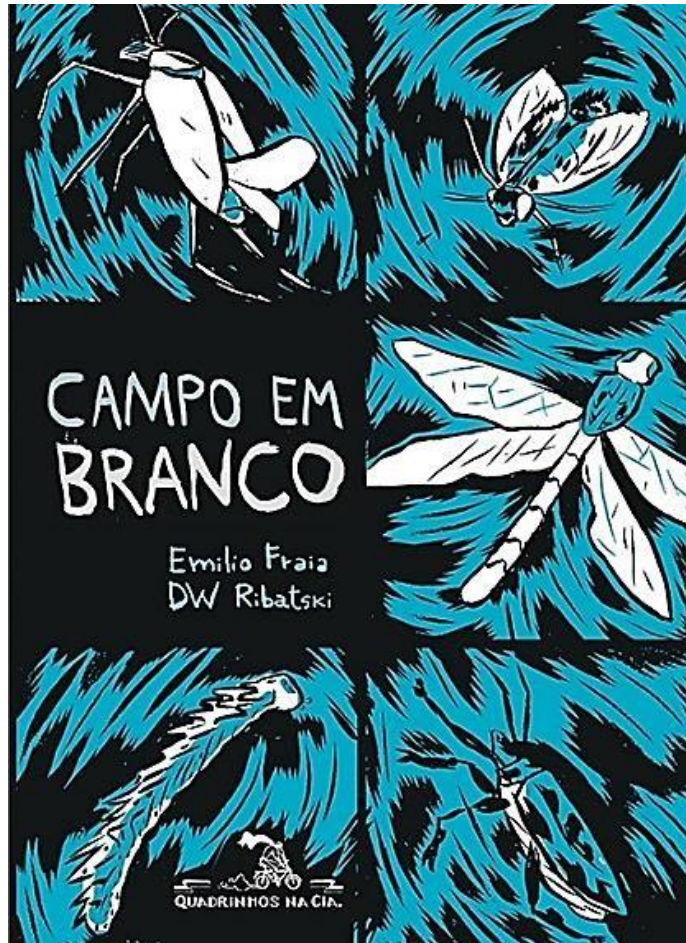
Na narrativa de Mutarelli, cada quadro da história ocupa uma página toda, contrariamente à combinação narrativa entre quadrinhos nas páginas. Essa nova organização dos quadrinhos desterritorializa a interação de leitura acelerada e de leveza das páginas de jornais, levando o sujeito maleavelmente para as interações de leitura comumente presentes em outros campos sociais, como os livros artísticos ou os livros de ilustração, os quais são organizados num projeto gráfico que privilegia um desenho ou texto por página.

Substituindo a interação regulada pela deriva das implicações do fazer sentir em uma configuração inteiramente distinta ao gênero, este quadrinho fundamenta-se na incerteza da migração para o livro, mantendo distância da conjuntura de livros mais programados, como os didáticos, baseados na informação e sem muita inventividade gráfica das capas e da diagramação. A motivação estética do livro em quadrinhos aparece nas implicações simbólicas do campo das artes e dos livros que lhes representam, adotando o comprometimento da

experiência estética do corpo do leitor no momento da leitura. O projeto gráfico da narrativa fantástica de Mutarelli renova a enunciação plástica e rítmica dos quadrinhos em livro e desdobra o diálogo artístico do fazer, junto das práticas baseadas no ajustamento dos dois envolvidos e renovados no interior do ato de leitura.

Sem demora, em 2013, o mesmo selo editorial publica o quadrinho *Campo em Branco*. Em conformidade com um arrojado projeto gráfico de tamanho 19cm x 27cm e impresso em *ofsete* no papel *paperfect*, com capa em papel-cartão, esses quadrinhos mantiveram a estética do livro como aliada de publicação experimental.

Figura 69: Capa Campo em Branco



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Campo em branco foi impresso somente em três cores: preto, branco e azul, atribuindo gradações do azul em intensidade e suavidades cromáticas a serviço da narrativa. Compondo

um livro vertical, os quadrinhos assumem amplitude, resultando num livro alto e pesado, diminuindo a flexibilidade das páginas fabricadas no papel de maior gramatura.

Concebendo sensibilidade artística, empregadas às interações estéticas, e conformando-lhes um corpo estésico para o ambiente de leitura dos quadrinhos, os dois quadrinhos refazem o estilo de presença enunciativa do gênero, qualificando-os pelo acentuado uso artístico e metonímico das páginas, de acordo com a leitura particularizada no primeiro capítulo.

Como analisado na primeira parte, enquanto as histórias avançam, os encaixes dos quadros que configuram a regularidade rítmica dos quadrinhos são subtraídos pelos efeitos de elipses. Desse modo, o leitor encontra-se desprovido das competências necessárias para avançar pela leitura, limitando-se a ler cada etapa e traçar possibilidades mais ajustadas.

A esse respeito, a estrutura discursiva do texto estimula a ação de leitura menos convencionalizada. No caso dos dois quadrinhos apontados, o arranjo sincrético do texto submete o leitor a processos de impugnação dos conhecimentos regulados dos quadrinhos. Por exemplo, a estratégia enunciativa do verbal não estando disposta nos balões desenha uma hipótese diferente da organização textual desse texto. Em certo sentido, o verbal inserido fora das marcas habituais não deixa a percepção ser constituída automaticamente.

Do mesmo modo, no nível do discurso do texto emergem informações metonímicas que o leitor precisa considerar para compreensão de toda narrativa. Cada parte tomada isoladamente contém uma série infinita de efeitos de sentidos potenciais no âmbito da narrativa, com conotações visuais e verbais e seus possíveis ajustes feitos pelo leitor para compreensão inteligível do texto.

A própria organização das categorias de pessoa, tempo e espaço estimula a atividade dedutiva do leitor por uma série de sinais acomodados de acordo com a narratividade. O exemplo da categoria do tempo ilustra essa ideia: o conjunto temporal memorialístico refaz o critério de pertinência sequencial das ações que vieram antes e as que decorreram depois. Como visto no primeiro capítulo, a projeção temporal é motivada pelos eventos estranhos que induzem o narrador a contar os fatos, assim não se aplicam eventos sucessivos, mas é mantida uma ocorrência temporal a partir do polo de força desses estranhamentos.

O mecanismo de supressão de todas as etapas da narrativa e seu jogo de reconduzir o modo de organização da sequência deixam alguns vazios de sentido para o leitor. No geral, os dois quadrinhos, no nível discursivo, caracterizam-se pelo mínimo de referência que colabora

na interpretação. Tal paradigma revela a dinamicidade de contar uma história fantástica, já que fornece aos leitores uma bagagem reduzida de revestimento discursivo e uma extensa narrativa que é organizada pelas pistas mais favoráveis para seguir na investigação interpretativa.

Assim, o desenvolvimento da interação de leitura é desacelerado pelo esgarçamento do tempo e do espaço e, nessa situação, é recorrente reconhecer que a interação entre os atores da enunciação em ato não acontece mais pela via da comunicação e transmissão de informações num simulacro de mensagens narrativas. O regime do ajustamento implica o **contato contagioso** dos sujeitos com as páginas numa busca bilateral de sensibilidade, coordenando a dinâmica do fazer conjunto landowskiano (2015).

Os interactantes não perdem, por isso, sua competência modal, se eles a têm (o que não é absolutamente necessário), mas, em todo caso não mais é ela que principalmente os guia. Porque a cena não é mais aquela onde uma das partes procura unilateralmente envolver a outra, por boa ou má vontade, propondo-lhe em troca alguma compensação. Estamos lidando agora com uma interação entre iguais, na qual as partes coordenam suas dinâmicas por meio de um fazer conjunto. E o que lhes permite ajustar-se assim uma à outra é uma capacidade nova, ou ao menos, uma competência particular que o modelo precedente não tinha chegado a conhecer: a capacidade de se *sentir* reciprocamente. Para a diferenciar da competência dita modal, nós a batizamos de competência *estésica*. (LANDOWSKI, 2015, p.50, grifos do autor)

Para tal, a narrativa fantástica ocupando os quadrinhos admite totalmente a necessária troca de sentir-se para a ocorrência da **leitura estésica**. Por itinerários menos programados do que os textos nos jornais e revistas, o caso da narrativa fantástica nos quadrinhos reduz o simulacro das mensagens comunicativas inteligíveis aos sujeitos lúcidos e modalizados intencionalmente pelo querer acompanhar a narrativa, instaurando um corpo sensitivo e competente da função estésica na interação. Sob a forma do jogo de transformações entre comunicação – inteligível e percepção – sensível, a significação da narrativa fantástica nos quadrinhos sensibiliza as interações de leitura transformando-o num sujeito com corpo sensitivo. Sociossemiticamente, a fluidez da interação com a narrativa fantástica altera o regime de sentido e leva os quadrinhos para o regime do ajustamento.

Ouvindo, lendo ou vendo uma narrativa fantástica, o sujeito conserva o corpo numa zona inabitual e descentrado das certezas do que está sendo dito. Conforme avança a narrativa, findam as seguranças e reaparece a infalibilidade, exprimindo o fluxo de presenças dos corredores estranhos e instigadores do saber racional acerca dos motivos daquele

acontecimento. Por toda narrativa, o sujeito interroga-se no desejo de solução para a conjuntura inverossímil onde o narrador desenvolveu sua história.

Além dos roteiros incomuns, o modo de apresentação do texto é dotado de dinamicidade e de esquemas discursivos que se afastam dos quadrinhos e pertencem a categorias experimentais. Na realidade, o texto traz um número de efeitos de sentido (elipses, metonímias, pessoa, tempo e espaço) que desviam a disposição sincrética dos quadrinhos a fim de que o leitor possa juntar-se a ele e ir se ajustando com as informações do fantástico.

A prática de interação com uma narrativa fantástica desfigura a rotina e afeta o *saber* do leitor. O sujeito em interação com a narrativa fantástica não certifica ou valida a narrativa que lhe é posta diante dos seus sentidos, mantendo-se potencialmente paralisado. A insegurança o faz *querer* transformar a interação para a segurança, sobretudo, barrando a ambiguidade da situação relatada. Porém, para desencadear a ação de busca da solução inteligível para a narrativa fantástica, não basta querer, ele deve *poder* e *fazer* a ação transformativa. Logo, as voltas da incerteza agem como oponente do sujeito extasiado do *saber*.

No jogo de perplexidade e irresolução, a prática do narrativa fantástico retira o *saber fazer* do sujeito como actante interpretativo, paralisando o procedimento inteligível da narrativa e diminuindo a atividade do leitor racional. Nestas circunstâncias, o leitor reduz o saber e instala-se na evanescência do sentir, ou seja, numa interação de vulnerabilidade cognitiva provocado pela eficiência do narrativa fantástico. Em síntese, a narrativa quadrinizada reduz o sujeito cognitivamente, pedindo-lhe pulsões do sentir em estado de espera e o põe fenomenologicamente parado diante dos quadrinhos.

Por outro lado, a intensidade de propagação metonímica pelas características plásticas dos quadrinhos reduz a figuratividade do ritmo visual de ver o mundo no cotidiano (FLOCH, 2002), operando por recortes e precisões nos *close-ups* dos quadros. A narrativa diminui as formas programadas de ancoragem e delimitações rítmicas do que está sendo lido, envolvendo-as num estágio menor do que o substancial para a significação inteligível. Compulsoriamente, a narrativa expulsa do plano das interações as certitudes do leitor que oportunizam a aceleração narrativa e extasia a interação de leitura.

A interação com a narrativa fantástica apropria-se da sensibilidade do corpo nas extremidades dúbias, deixando os leitores minimizados de garantias e maximizados de

interrogações. Dessa forma, a interação rompe com a afirmação, movendo-se no eixo das aventuras das descobertas e da regulação do sentido na interação. Landowski (2004) discorre:

Então, em vez de procurar exclusivamente a conjunção com objetos previamente reconhecidos como sendo os únicos que correspondem ao que é requerido para a realização de algum programa de vida acordado - uma espécie de confirmação tautológica da própria identidade para si mesmo - O sujeito, deixando de dispensar o existencial sobre o funcional, admitirá que, para se conhecer, não tem outro recurso senão embarcar numa jornada de descoberta largamente aleatória: descobrir não o que é (já que de acordo com isso perspectiva já não é nada completamente definido), mas que está no processo, como dizemos, por falta de um termo melhor, de “tornar-se” – e que na imanência de sua relações de ordem, tanto inteligíveis quanto sensatas, com o mundo ao seu redor. Então, o programa estereotipado pode abrir caminho para algum projeto autêntico de vida, onde a aventura será necessariamente sua parte. (LANDOWSKI, 2004, p.69, grifos do autor, tradução nossa¹⁶)

Decomposto, o sujeito, extorquido da maior parte das bases do saber, prende-se na pulsão do sentir e da situação apassivada pela falta do cognitivo, transmuta-se em corpo ativo sensitivamente, reconfigurando sua figura de aventureiro do corpo que sente e tenta refazer o itinerário da significação pelas bases do “fazer sentido”, assumindo o regime da insegurança como responsável pelas pistas sensitivas da significação.

Nas cercanias da interação com a narrativa fantástica, as ações figurativas da narrativa condensam grandes programas narrativos em pequenas figuras, destituindo do leitor a complexidade dos detalhes responsáveis pela apreensão cognitiva da narrativa. O ocultamento e o insustentável instauram o programa de base do sujeito leitor, impondo-lhes a espera como regime organizado para que ele possa apreender o inteligível da história nas páginas que virão. No lugar de risco, o sujeito em interação se defronta com as contradições que o prendem nos limites da não continuidade do mundo, caminhando para as interações “um pouco mais arriscadas” (LANDOWSKI, 2015, p.55), como visualizadas nas imagens a seguir.

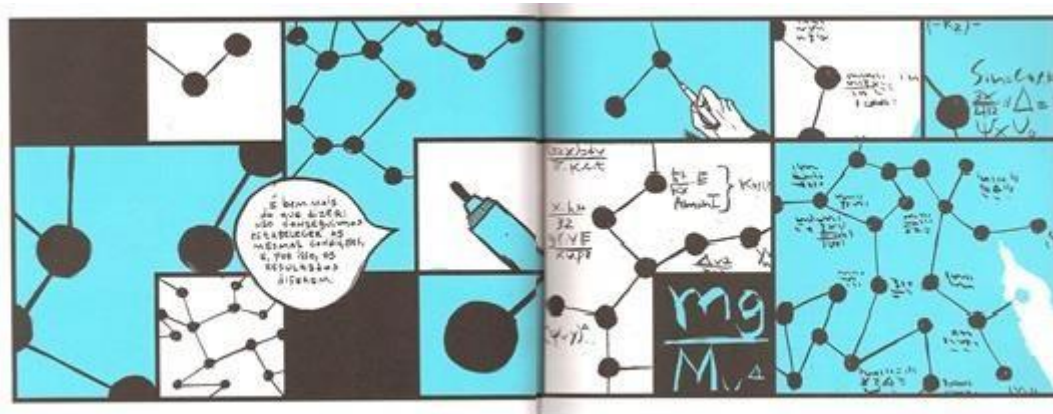
¹⁶ Alors, au lieu de partir exclusivement en quête de conjonction avec des objets reconnus par avance comme étant les seuls qui correspondent à ce que demande la réalisation de quelque programme de vie convenu – sorte de confirmation tautologique de son identité à lui-même -, le sujet, cessant de rabattre l’existentiel sur le fonctionnel, admettra que pour se connaître il n’a d’autre ressource que de se lancer dans un parcours largement aléatoire de découverte: découverte non pas de ce qu’il est (puisque selon cette perspective il n’est plus à l’avance rien d’entièrement défini), mais de ce qu’il est en train, comme on dit, faute de mieux, de <devenir> - et cela dans l’immanence de ses relations d’ordre à la fois intelligible et sensible avec le monde qui l’entourne. Du coup, le programme stéréotypé peut faire place à quelque projet de vie authentique, où l’aventure aura nécessairement sa part.

Figura 70: Mosaicos em Campo em Branco



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Figura 71: Mosaicos em Campo em Branco



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Substituindo o ritmo dos quadrinhos, no circuito de interação com a narrativa, a figuratividade das cenas anteriores não exerce um êxito inteligível da perfeição do dizer, ou seja, implica uma inversão do curso temporal nos recortes e composição da sequência dos quadros. O ritmo plástico e figurativo da cena desvia-se das identidades compositivas do gênero. Dessa forma, ele enfraquece a busca pragmática do sujeito pelo saber, retornando, contemplativamente, ao estado modal da espera do inesperado.

Recuperando alguns passos importantes de nossa reflexão, o conjunto dos quadros encerra uma condição indispensável para que o texto assuma uma dinamicidade. Na tentativa

de narrar o movimento dos irmãos, o enunciador constrói um delicado equilíbrio compositivo entre as partes que se aglutinam, favorecendo uma circunstância interativa fora do programado. Sugerindo o movimento, os quadros não apenas se somam, mas são reunidos na divulgação da cena narrativa.

A proposta estética desse arranjo reúne a necessidade da clareza, certeza e ordem de reconhecimento de que essa passagem da narrativa apresenta o deslocamento. Convém acentuar que isso não significa necessariamente que a clareza e a ordem não possam estar efetivamente integradas na forma experimental de dizer. Evidentemente, o enunciado do movimento em *Campo em Branco* põe em prática uma decodificação diferente dos textos dos quadrinhos, por meio dos efeitos de sentido discursivos e sincréticos, e está centrado numa ordem estética de ser e estar enquanto arte experimental.

Dessa maneira, revelando-se adversas, as páginas duplas onde as cenas anteriores encontram-se textualizadas ampliam-se enunciativamente para a proximidade da interação, impulsionando a sensibilidade perceptiva do sujeito a interpretar a presença dos quadros, das cores e dos traços, capacitando-o pela busca paralisada. A indeterminação do itinerário da significação sensitiva funda o caminho para o sujeito, em esforço com a presença do tempo único. Como limite de busca para a sobrevivência da aventura significativa do ajustamento, Landowski (2015) considera:

Os lugares de emergência do sentido são muito mais indeterminados, e a fronteira do não sentido mais indistinta quando se passa à última configuração, aquela fundada sobre o ajustamento. Os riscos – os fatores de incerteza – se acham em seu nível mais alto sobre o plano prático. Esforçar-se para permanecer a cada instante em estreito contato com o outro para poder sentir ou pressentir sua dinâmica própria; deixa-lo fazer para que se revele; ajustar-se a seus movimentos a fim de canalizá-los sem contradizê-los em nenhum momento: ao manter-se assim constantemente no limite, o risco de catástrofe – e de queda no sem sentido – é de todos os instantes. (LANDOWSKI, 2015, p. 60)

Outro esboço desse limiar inseguro da interação ajustada na leitura da narrativa fantástica procede do movimento pelos sentidos dos quadrinhos em expansão das fronteiras e dos limites de seu funcionamento. Nas imagens anteriores de *Campo em Branco*, a composição plástica dos textos ecoa o experimentalismo narrativo dos quadrinhos e o exercício de novas alternativas de narrar desempenhadas no gênero. Por meio desses enunciados, essa

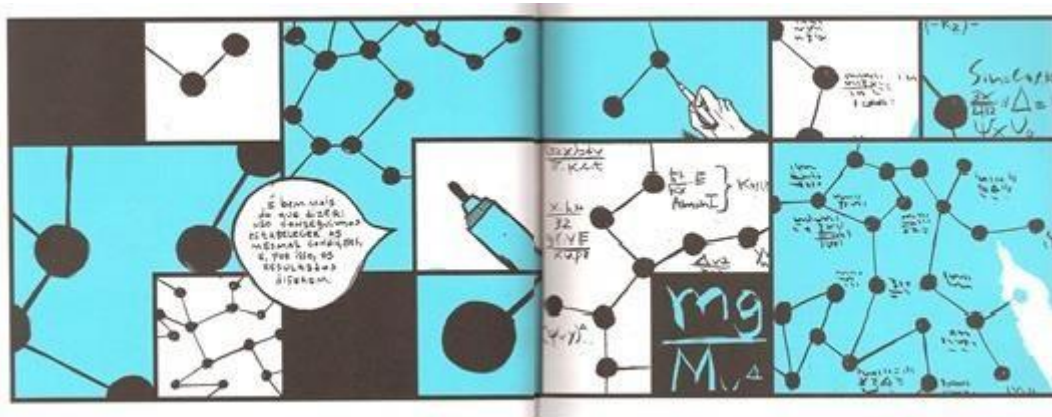
experimentação gráfica cruza com a composição visual das pinturas e murais, por exemplo, e pode reverberar as criações visuais do pintor mineiro Raymundo Colares¹⁷, como vemos na rápida associação a seguir.

Figura 72: Ultrapassagem pista livre



Fonte: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62658/ultrapassagem-pistalivre>, Acesso em 02 Fev. 2019

Figura 73: Mosaico em Campo em Branco



Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

¹⁷ O pintor e desenhista mineiro, Raymundo Colares (1944-1986), participou da exposição *Nova Objetividade Brasileira* realizada em abril de 1967 e tornou-se conhecido pela pesquisa visual do movimento e das proposições que envolviam as artes gráficas e a experimentação visual narrativa nos *gibis*, obra criada anos depois com base na narrativa em quadrinhos e no seu manuseio pelos visitantes da exposição.

As páginas de exploração da linguagem gráfica em *Campo em Branco* gradativamente movimentam as potencialidades dos quadrinhos a assumirem novos percursos sequenciais.

Analogamente, a investigação do movimento nas telas de Raymundo Colares compreende um arranjo de repetição da cena e exploração narrativa por meio de outros ângulos, com aproximações ou distanciamentos. Os dois enunciados visuais comparados anteriormente exploram a composição do movimento e suas experiências sensitivas em espaços distantes (exposição e quadrinhos) e em materialidades diferentes (tela e papel).

Primeiramente, a sequência narrativa compõe o campo de desestabilização e mistura das suas etapas na organização textual. O estudo do movimento de Colares exclui a programação da representação figurativa da cena. Congêneres, as páginas de *Campo em Branco* exploram o movimento na descontinuidade da sequência narrativa, projetando um condicionamento de efeitos imprevistos na interação da leitura estética.

Os dois textos excluem a ordem do ritmo do movimento visual no mundo, recuperando metonimicamente e explorando a relativização das maneiras estabilizadas de narrar. Criticamente, a interação ajustada nas bases do experimentalismo metonímico remete à agilidade da cena e ao modelo funcional dos quadrinhos, subvertendo a programação da leitura do gênero e deixando-o parado pela estesia interativa.

Visto que a diluição da narrativa consiste no modo de organizar o texto, é aceitável que o tratamento dado ao nível discursivo analisado no primeiro capítulo seja o responsável por esses traços mais específicos e por essas intersecções entre a narrativa dos quadrinhos e a narrativa da pintura de Colares.

Admitindo as interrupções programadas, em virtude da descontinuação metonímica, o avanço narrativo permanece estático causando o enfado interativo contagioso, e o afundo da aceleração da história determina a morosidade repetitiva como a ordem de leitura às voltas com as potencialidades dos diálogos artísticos abertos pelo experimentalismo.

Restituindo a interação ajustada, o sujeito leitor essencialmente preserva-se modalizado pelo sentir, agindo como um sujeito fenomenológico¹⁸ que se encontra deposto do rigor plástico

¹⁸ Na publicação de *De l'Imperfection* (1987), Greimas preocupa-se com o estético dentro do arcabouço semiótico. As respostas destas investigações vieram da fenomenologia de Merleau-Ponty e desenvolveram as bases da estética dentro da teoria Semiótica, como já evidenciado. Nos diálogos científicos, Bevidas (1995) aponta os diálogos da formulação de Greimas (1987) e outras ciências, como a psicanálise: “Das proposições acima mencionadas, por um lado o ‘horizonte ôntico’ do corpo-que-

e figurativo do mundo, no qual culturalmente desenvolveu sua experiência cognitiva. A narrativa fantástica nos quadrinhos adota a interação ajustada como animista da relação sujeito e ritmo figurativo, polemizando a falta de orientação inteligível, fundamento do ato de leitura.

Na narrativa fantástica, os espaços interpretativos, conseqüentemente, não reconhecem a regularidade da informação programada munida de conteúdos eficazes para as bases da leitura. Beth Brait (1995) aponta as tramas do espaço interpretativo e a necessária presença da figuratividade que ronda os sujeitos na interpretação.

O que nos interessa salientar, ainda, nesse trabalho sobre a relação figuratividade/percepção, é a forte relação que se estabelece entre a filosofia e a Semiótica, entre linguagem e cognição, na medida em que a problemática da figuratividade se insere necessariamente no tipo de relação entretida entre o sujeito e o mundo, o conhecimento e a linguagem, a percepção e a caracterização desse mundo, as formas de participação do objeto nas tramas desse processo. (BRAIT, 1995, p.190)

Condizente com a interação da leitura da narrativa fantástica nos quadrinhos, a propagação metonímica desdobra uma participação diferente dos quadrinhos na trama dos processos simbólicos programados de interpretação da cultura brasileira. Defronte dessa difusão irregular, o nível da figuratividade rompe com o *saber* cognitivo/interpretativo do sujeito leitor, deixando-o em situações de re-encanto da vida, sendo a aposta dos aventureiros da significação landowskiano (2004) e basilar para a competência estética do sentir reciprocamente regulado pelo regime do ajustamento.

Não há muita dificuldade em reconhecer esse regime nos quadrinhos, basta recuperar o sincretismo do texto e o descompasso entre o verbal e o visual. Em outras palavras, o caráter irregular entre o dito e o visto parece inserir uma insegurança e um aspecto de inacabamento

sente, parece obrigar a reconhecer, na nova heurística que se abre aqui à Semiótica, que o *sentir* precede o *conhecer*; noutros termos, a dimensão tímica requerendo não apenas autonomia, mas precedência de fato e de direito à dimensão cognitiva; por outro lado, a constatação de que a sensibilização passional do discurso deva-se subordinar a uma 'lógica diferente', modular, não categórica, de aproximações, graduações, participações e aspectualizações, todo esse movimento de apreensão de locus passional parece convergir para o coração da descoberta freudiana no tocante às pulsões e seus destinos." (BEIVIDAS, 1995, p.177). O projeto de Landowski (2015) acolhe a capacidade fenomenológica e desenvolve o regime do ajustamento nas bases do **contágio** e do **sentir** reciprocamente dos envolvidos na interação, não mais numa relação de junção. "E o que lhes permite ajustar-se assim uma à outra é uma capacidade nova, ou ao menos, uma competência particular que o modelo precedente não tinha chegado a conhecer: a capacidade de se sentir reciprocamente. Para diferenciá-la da competência dita modal, nós a batizamos de competência estética.". (LANDOWSKI, 2015, p.50)

para os quadrinhos. Do seu modo, o texto apropria-se da aparelhagem enunciativa formal, típica da HQ, e mostra um sincretismo resultante da dinâmica do texto.

Por exemplo, a maior parte das informações do pai não é acompanhada de figura paterna. Isso implica uma tarefa mais trabalhosa de investigação interpretativa que não faz parte da leitura de um quadrinho. O fato é que esse sincretismo enunciado implica uma experiência ajustada, como vimos nas imagens do primeiro capítulo (Figura 10 e 11 - Página 60 e 61).

Greimas em *Da Imperfeição* (2002) investiga o sentido do estético numa sintaxe de rupturas que afasta o sujeito da segurança, oferecendo-lhes objetos soltos e com fraturas de sensibilidade geradas pelo poético e o estético. A fratura do objeto atinge diretamente o saber do sujeito, limitando-o conscientemente e concebendo a apreensão do estético como uma ruptura do ritmo espaço-temporal regular. Neste acidente, o sujeito esforça-se por repostas figurativas e possíveis soluções a serem tomadas. “A busca da realidade é representada como uma impaciência. Em verdade, a espera é ao mesmo tempo paciência, e é gradualmente que o termo complexo que as subsume se modifica, passando de uma dominância a outra” (GREIMAS, 2002, p.42).

O problema da redução da figuratividade na precisão gera o funcionamento da narrativa quadrinizada na limitação obsessiva, operando triagens que retiram do campo discursivo elementos substanciais regulados pela significação. O abandono do sujeito em estado de espera o faz diante de um objeto complexo, o qual mantém uma base figurativa remodelada pelo fantástico e pelo experimentalismo artístico em fronteiras com outros ritmos visuais. Nesta situação, o sujeito poderia encontrar-se no âmbito das *fraturas* greimasianas pormenorizadas na primeira parte da obra de Greimas (2002), revelando o sujeito afetado pela ocorrência estética, e detalhada por Landowski (2015), nas irrupções do acidente.

A insensatez do acontecimento fantástico nas duas narrativas favorece a presença accidental e singular da figuratividade dos ETs e dos monstros em movimento dominador de arrebatamento. A posição do assentimento ronda o sujeito em interação com a narrativa, e o define como interlocutor do fantástico nas zonas do deslize figurativo regulados pelo regime do acaso. Sem sair da posição suicida, o sujeito em interação com a narrativa fantástica submerge nas tramas do absurdo baseadas na descontinuidade da existência. Landowski (2015) inscreve o regime do acidente nas relações discursivas do “azar”, da “sorte” e do “acaso”, definindo-o como:

No plano simbólico – do ponto de vista do regime de sentido – todas essas descontinuidades produzem o mesmo tipo de efeitos. Não dando vazão a qualquer forma de compreensão, elas nos colocam diante do sem sentido; excluindo toda possibilidade de antecipação, elas não nos oferecem moralmente segurança alguma: em uma palavra, elas nos afundam no *absurdo*. (LANDOWSKI, 2015, p.71)

Fragmentado pelas volumosas incertezas da narrativa fantástica em quadrinhos e posto às cegas diante das interações dos deslizos do sentido, o indeterminado marca o arrebatamento fantástico no sujeito em situação acidental com um mundo excessivamente incomum. Na singularidade da interação insólita, o sujeito depara-se com a estranheza da narrativa e com a eventualidade do experimentalismo das páginas dos quadrinhos, conformando a **derrapagem mínima** no limite criativo do acidente.

Desse ponto de vista, uma das mais belas páginas que esperam por ser escritas a título de uma Semiótica existencial aplicada teria por tema a arte da *derrapagem controlada*. Porque é possível que toda prática de ajustamento seja antes de tudo um pôr a prova a si mesmo através de uma relação total e arriscada com o outro, um pôr-se à prova que, para atingir seu pleno valor, exigiria ser levado até seu ponto extremo. No ápice do ajustamento, a realização última – *l'accomplissement* – só poderia ser alcançada assumindo o risco iminente da morte. Assim poder-se-ia entender melhor certos comportamentos à primeira vista estranhos – “irracionais”- que se observam em esferas de atividade que não comportam perigo físico, mas onde a imbricação entre práticas de ajustamento ao outro risco de acidentes, ao menos profissionais, é particularmente estreita. (LANDOWSKI, 2015, p.87, grifos do autor)

Nesse ponto, a catástrofe interativa com o *nonsense* experimental dos quadrinhos desvia o regime de sentido baseado no ajustamento artístico e conduz a situação de leitura da narrativa fantástica quadrinizada para a desarticulação do gênero, asseverando os limites de interação e existência dos quadrinhos nas realizações acidentais. O esvaziamento racional da interação com o sujeito abandona-o completamente na zona do acidente. Assim, o risco de findar a significação da leitura põe à prova o funcionamento da enunciação e os contratos culturais regulados pela leitura dos quadrinhos. A expectativa do leitor estreita e particulariza a atividade interativa no risco puro do desequilíbrio visual, não mantendo o conteúdo estrutural do gênero e firmando um risco catastrófico que narra a temática do fantástico.

Com grandes afinidades, as zonas entre ajustamento e acidente estendem-se pela **constelação da aventura**, na qual os sujeitos acompanham a pertinência do risco, assumindo as incertezas e esbarrando com o estado extasiado. Os estilos e a conduta dos dois regimes implicam o abandono gradativo da racionalidade e a apropriação do jogo do sentido nas descontinuidades que lhes definem, sempre, com as possibilidades de riscos que farão presentes na zona de espera do aventureiro ou, melhor dizendo, uma zona de **espera do inesperado**. Este último estado é definido por Greimas (2002) como a posição sensitiva que separa o inteligível e o sensível do sujeito na apreensão do estético, deixando-o apassivado.

No entanto, o sensível e o inteligível reunificam-se no ato estético do regime do ajustamento landowskiano (2004), estendendo a proposta do sujeito aventureiro posicionado na zona estética enquanto **corpo ativo** pelo **ritmo** da significação, sendo responsável pela junção entre o sentir e o significar da estesia.

A leitura de “Da Imperfeição” convida, então, a multiplicar as formas de acesso à inteligibilidade do sensível. Distinguimos duas linhas principais de interpretação, uma catastrófica - rotina e acidente - a outra construtivista. A segunda leva a configurações em que a presença de um sentido é sentida em um modo “melódico” ou “harmônico”, o que supõe o reconhecimento de um papel igualmente ativo tanto para os dois integrantes - sujeito e objeto – implicados no processo de construção dos sentidos. É a esta última leitura que nos reteremos daqui em diante. Isto porque, primeiramente, só isso nos parece em conformidade com a atitude epistemológica adotada por Greimas ao longo de suas outras obras, mas também e principalmente porque como deve aparecer mais tarde, abre muitos novos caminhos para o avanço da pesquisa. (LANDOWSKI, 2004, p.56 tradução nossa¹⁹)

Então, segundo Landowski (2004, p.158), na situação das fraturas, o sujeito engajado na programação se reconhece na regulação das interações, reinstaurando novos valores modais oriundos do acidente rítmico do objeto estético. Ao passo que o segundo processo estético

¹⁹La lecture de De l’Imperfection invite donc à démultiplier les voies d’accès à l’intelligibilité du sensible. Nous avons distingué deux grandes lignes d’interprétation, l’une catastrophique – routine et accident -, l’autre constructiviste. La seconde oriente vers de configurations où la présence d’un sens se fait sentir sur un mode <mélodique> ou <harmonique> qui suppose lui-même la reconnaissance d’un rôle également actif aux deux partenaires – sujet et objet- impliqués dans les procès de construction du sens. C’est à cette dernière lecture que nous en tiendrons dorénavant. Cela d’abord parce qu’elle seule nous paraît en conformité avec l’attitude épistémologique adoptée par Greimas tout au long de ses autres oeuvres, mais aussi et surtout parce que, comme cela devrait apparaître par la suite, elle ouvre de nombreuses pistes nouvelles pour l’avancement de la recherche.

desenvolvido por Greimas (2002) ajusta-se na união entre sujeito e objeto como duas entidades ativas e responsáveis pela condução da estesia. Recuperados ativamente da derrapagem controlada, o sujeito e os quadrinhos certificam, mais uma vez, o modelo do sentir-se reciprocamente como responsável pela atribuição da significação interativa com a narrativa fantástica quadrinizada. Consequentemente, prolonga-se o conceito de sujeito das incertezas em um corpo que sente as inseguranças ocasionadas pelo texto.

No desafio interativo com a figuratividade *nonsense* e o ritmo experimental, “antes de tudo o sujeito é um corpo” (LANDOWSKI, 2004, p.23) que se articula e se completa na presença de outro corpo. O espaço estético confirma a contaminação do contágio e desponta o corpo que sente e que é sentido. “Neste tipo de comunicação, o corpo não faz sinais com base em algum código preestabelecido (se não já estaria na ordem da fala articulada), mas faz sentido, imediata e dinamicamente – em ação – *no corpo a corpo estético*”. (LANDOWSKI, 2004, p.117, grifos do autor, tradução nossa²⁰).

Conforme vimos, a base figurativa do texto insiste muito no insólito e dispõe de um sentido diferente dos quadrinhos habituais, como um quadrinho do *Batman*, no qual o superherói, um homem morcego, é uma figura que tem o objetivo de combater o crime e proteger sua cidade, Gotham City. Naturalmente, o leitor desse quadrinho já permanece no universo da fantasia e sua entrada nessa leitura já valida a disposição desse elemento.

Por outro lado, a diferença dos quadrinhos que estamos investigando é a de que a figuratividade *nonsense* opõe-se a uma extrema figuratividade espelhada no cotidiano e reforça sua importância pela tentativa de negação da veracidade. Neste caso, assim como o narrador tenta renunciar à figura do ET, o leitor avança nessa história e tem violada a relação das figuras espelhadas na realidade pela aparição de uma figura estranha.

Nesse ponto, a base figurativa é acionada e o leitor tenta reivindicar a chave de interpretação válida para o texto. Dada essa premissa, quando falamos da base figurativa próximo do grotesco de Ensor e da *Metamorfose* de Kafka, orientamos o movimento de atribuição do sentido pelo projeto enunciativo de mobilizar cenas do fantástico que atingem o

²⁰ Dans ce type de communication, le corps ne fait pas *signe* sur la base de quelque code préétabli (sinon on serait déjà dans l'ordre du discours articulé) mais il fait sens, immédiatement et dynamiquement – en acte -, sur le mode du *corps à corps esthétique*.

leitor. Mas enquanto este último busca essa chave, a dinamicidade do grotesco pela expressão dos quadrinhos desconstrói essa segurança.

Assim, entre esse modo pelo qual o texto organiza sua semântica discursiva, a base figurativa faz o texto provocar e se ligar às disposições cognitivas e passionais de quem o recebe. Na sintaxe discursiva há uma restrição das informações narrativas. Na mesma via, o plano da expressão amplia essa presença e reforça sua composição experimental com intersecções com o grotesco.

Nesse mesmo cenário, a tabela 3, na página 138, é ilustrativa das transformações do sincretismo desses dois quadrinhos que implantam um ritmo de leitura diferente do programado. Como vimos, por meio da reorganização sincrética, as HQs implantam um abstracionismo e um silêncio que levam a interação para os desvios criativos e pedem sujeitos leitores com corpo mais ativo e dispostos a se harmonizarem com o texto na situação de interação. O plano da expressão do texto estimula esse ritmo e corrobora para a leitura dos quadrinhos nos espaços mais aventureiros.

Com essa organização, a atividade do corpo ajustado pelo contágio com o outro corpo perfaz a base da atividade interativa do encontro com a estésia da significação, comandada pelo ritmo da narrativa em suas aventuras narradas. Diferentemente de um corpo humano, o corpo interativo dos quadrinhos caracteriza-se pela imaterialidade inanimada, recebendo propriedades vivas das identidades visuais e rítmicas que o singularizam dentro da cultura gráfica nacional. Assim, no curso do ajustamento da narrativa nos quadrinhos, os corpos se reconhecem na inteireza de se consumarem num ritmo funcional de interação da leitura regulada pelo estilo dos quadrinhos na sociedade brasileira. Logo, um corpo ou outro corpo despertam a partida das relações acionando **estilos de presença**.

No estágio atual, a maneira mais simples de organizá-los consiste em ordená-los em um eixo baseado em algumas distinções elementares. Num primeiro extremo, colocaremos o conjunto de casos nos quais unidades em presença impõem unilateralmente à outra ou às outras sua própria maneira de ser no mundo – seu modo de se comportar somaticamente, seu estilo, seu ritmo, sua configuração, sua hexis. (LANDOWSKI, 2004, p.136 tradução nossa²¹)

²¹ Au stade actuel, la manière la plus simple de les organiser consiste à les ordonner au long d'un axe construit à partir de quelques distinctions élémentaires. À un premier extrême nous placerons l'ensemble des cas où l'une des unités en présence impose unilatéralement à l'autre, ou aux autres, sa propre manière d'être-au-monde – sa façon de se comporter somatiquement, son <style>, son rythme, sa configuration, son hexi

O corpo proficiente na leitura dos quadrinhos recompõe interações reguladas nos ritmos das narrativas, regidos pela configuração do movimento imposto pelo narrador da narrativa fantástica. A organização textual implica na leitura estética dos quadrinhos, renovando e exigindo sua própria maneira de ser no mundo gráfico. A narrativa fantástica quadrinizada comporta-se nos movimentos de presença desacelerada dos quadrinhos, com a composição de outras práticas interativas, fazendo fronteiras com a plasticidade das artes visuais no plano da expressão e com o ritmo temático literário da narrativa fantástica no plano do conteúdo. Dessa união, resulta uma enunciação com estilo singular, que exige uma interação dos corpos em ajustamento.

Reverberando o acompanhamento da trama e submetido aos personagens, o corpo do leitor ajusta-se ao ritmo da história em escalas de sentir-se reciprocamente. A maleabilidade do corpo pelo *fazer sentir* torna-se o ímpeto da entrega à trama narrativa, e, no esquecimento da realidade programada, apaga o corpo do leitor e frutifica o corpo rítmico ajustado do sentir-se mútuo com o personagem da história. O sujeito leitor concede o corpo próprio para o acompanhamento do corpo rítmico e narrativo do texto, contraindo a existência dos acontecimentos narrativos.

De início, um fato notável. O sujeito abandona sua poltrona e penetra sem transição no novelesco, participando, na qualidade de “testemunha”, do encontro dos protagonistas: sujeito-leitor, situado no nível da enunciação (enunciada), ele se transporta ao interior do enunciado.

O actante cognitivo assim instalado como testemunha é ao mesmo tempo um ator que assume papéis de ordem patêmica e ética, ele se põe a viver entre as personagens do romance; apaixonado, reage enfaticamente e julga soberanamente: a mulher estanca “admiravelmente” o sangue dos arranhões de seu amante, suas carícias desenham “abominavelmente” os contornos do corpo de seu marido. (GREIMAS, 2002, p.60)

O espelhamento do corpo dos personagens refaz a prática interativa do sujeito com a narrativa, assumindo as modalizações da narrativa. As reações patêmicas dos actantes da narrativa aproximam-se das situações que lhes são culturalmente próximas e repetem o envolvimento rítmico dos atores, do espaço e do tempo da narrativa, reverberando nos atores, no espaço e no tempo da realidade programada do sujeito. Em outras palavras, no projeto

greimasiano (2002), a figuratividade, como criação da realidade, enseja o espelhamento juntivo do leitor nas figuras do texto no momento estético da leitura.

Todavia, enriquecendo o projeto semiótico, Landowski (2004) converge o momento da estesia junto da subjetividade do sujeito em interação com as paixões sem nomes. O reconhecimento subjetivo do sujeito com as situações as quais o ligam ao mundo impede de ser compreendido exclusivamente no modelo juntivo, como instaurado e desenvolvido no modelo patêmico das *Semiótica das Paixões* (2003) e preconizado no modelo estético de Greimas (2002), no qual o sujeito adquire a competência modal da narratividade. Landowski (2004) assegura a subjetividade do contágio dos corpos como responsável pela imersão dos sujeitos na interação e entrada na união com o outro. “Para apreender o visível na perspectiva de uma tomada impressionante voltada para a experiência do significado comprovado, seria antes de tudo reintegrar-se para vê-lo na globalidade do sentimento. Ou, novamente, a catedral: ela diante de nós, ou melhor, nós dentro” (LANDOWSKI, 2004, p.191, grifos nosso, tradução nossa²²).

Nestas condições, a interação ajustada do sujeito com a narrativa movimenta o caminho da significação pelo sentir e o faz em união bilateral do sujeito leitor com o ritmo dos quadrinhos, estabelecendo-lhes um corpo único no ato da leitura. O processo de união converte-se no responsável pela consumação do fantástico nas interações arriscadas. Desempenhando a lógica do existir do desconforto e da estranheza figurativa, o sujeito unido aos protagonistas da narrativa também está totalmente controlado pelas bases do sentir paradoxal do fantástico.

Resgatando Roas (2014), a teoria do fantástico constata o risco inerente do envolvimento com o acontecimento desigual para o efetivo funcionamento do fantástico no regime da **união**.

Para conseguir esse efeito [do fantástico], é necessário estabelecer, em primeiro lugar uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual. Mas não basta reproduzir no texto o funcionamento físico dessa realidade, que é a condição indispensável para produzir o efeito do fantástico; *é preciso que o espaço da ficção seja uma duplicação do âmbito cotidiano em que está situado o leitor. Ele deve reconhecer e se reconhecer no espaço representado pelo texto.* Por isso o fantástico é inquietante, constitui uma subversão do nosso mundo. (ROAS, 2014, p.24, grifos nosso)

²² Appréhender le visible dans la perspective d’une saisie impressive tournée vers l’expérience du sens éprouvé, ce serait en premier lieu réintégrer le voir dans la globalité du sentir. Soit, de nouveau, la cathédrale: elle devant nous, ou mieux, nous dedans.

A união e a integração entre o leitor e o texto na prática de leitura da narrativa fantástica requer o ajustamento real dos corpos para o acontecimento proposital do gênero. É assim, e só assim, que o fantástico acontecerá. Logo, a narrativa fantástica é um ritmo construído no/pelo corpo figurativo e textual, carregando elementos mínimos da identidade cultural programada dos sujeitos e avultando deslizes acidentais para o *nonsense*, só acontecendo na zona de união do ajustamento entre leitor e texto. A convergência Semiótica entre as figuras da narrativa e as da realidade programada encarregam-se de fazer o corpo do sujeito ajustar-se e sentir as subjetividades do fantástico.

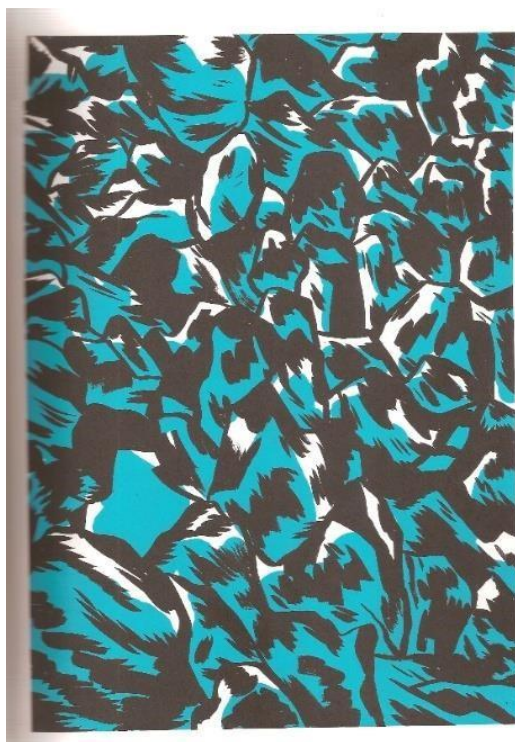
Nas duas narrativas em quadrinhos, os narradores estão englobados pelos acontecimentos insólitos que se arrastam pela trama. Nesta zona, o sentir do sujeito leitor compartilha a apreensão nebulosa que os fantasmas e os ETs transferem para o espaço dos narradores. Consecutivamente, o sentir do apreensivo da trama comanda a união entre leitor e texto. Mais uma vez, é na falta da figuratividade cultural que a união subjetiva é dominada pelos sentimentos da estranheza, da inquietude, da tensão etc., em síntese, dos sentimentos que o sujeito não consegue nomear.

Além da narrativa fantástica, as propriedades rítmicas do texto remodelam o corpo identitário do gênero, atualizando-o em situações experimentais, como rapidamente é atestado na recuperação dialógica com a pintura de Raymundo Colares. A singular dinâmica plástica e consistência rítmica dos quadrinhos também perturbam o corpo em interação. As marcas de diferença a partir dos quadros de tamanhos irregulares ou tomando toda a página, o reduzido uso dos balões ou os arranjos das páginas deformando as identificações sistêmicas da arte sequencial subtraem as identidades rítmicas dos quadrinhos encontradas por Floch (2002) e, relativamente, estruturam uma tendência visual dentro de sua própria lógica da experiência.

Na sequência visual dos quadrinhos, as imagens abstratas alternadas escapam da programação durativa da leitura do gênero, atualizando pontualidades acidentais que instauram novas maneiras de sentir, conforme as imagens a seguir.

Figura 74: Páginas experimentais I

Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Figura 75: Páginas experimentais II

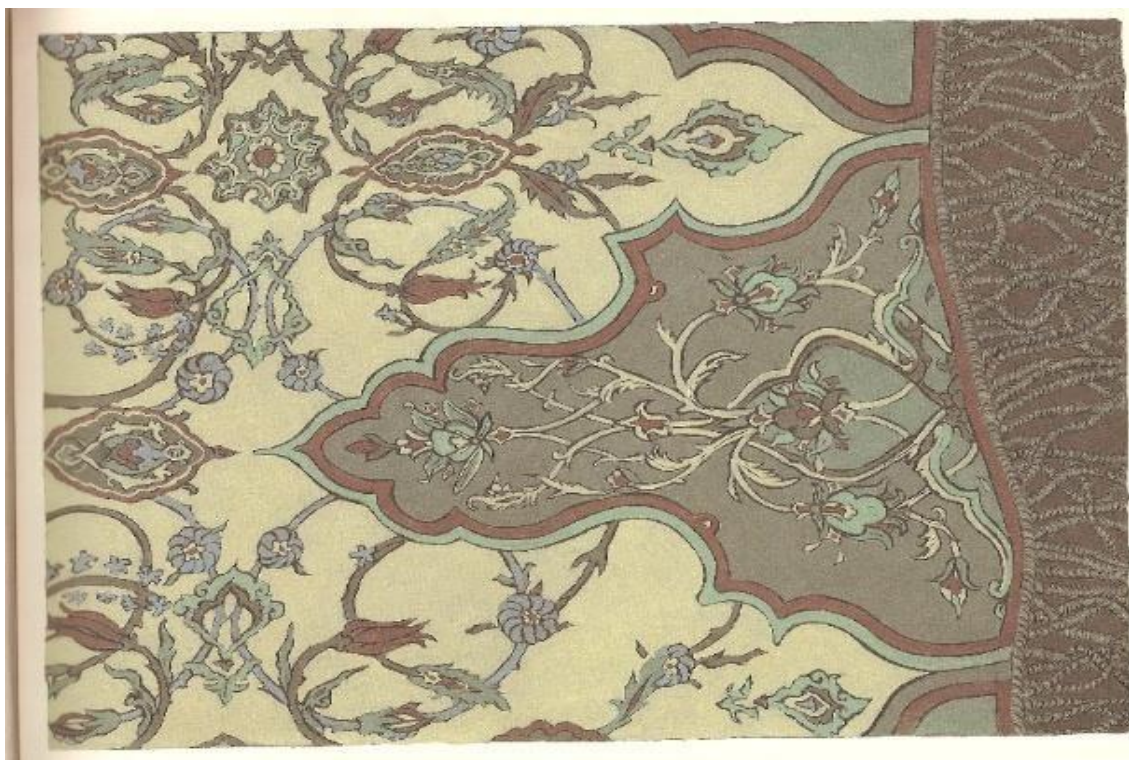
Fonte: Fraia; Ribatski (2013)

Figura 76: Páginas experimentais III



Fonte: Mutarelli (2011)

Figura 77: Páginas experimentais IV



Fonte: Mutarelli (2011)

Tais sequências de readmissão dos acidentes plásticos inseridos na programação da arte sequencial garantem o experimentalismo gráfico, configurado como escapatórias nas regularidades dos quadrinhos. Os acidentes sensíveis intensificam o risco puro, ressemantizando o habitual em suas possibilidades de execução artística distante de uma estética esgotada pelo espaço programado. Organizar os quadrinhos com bases em outra configuração indica a alternância de passagem dos regimes de sentido.

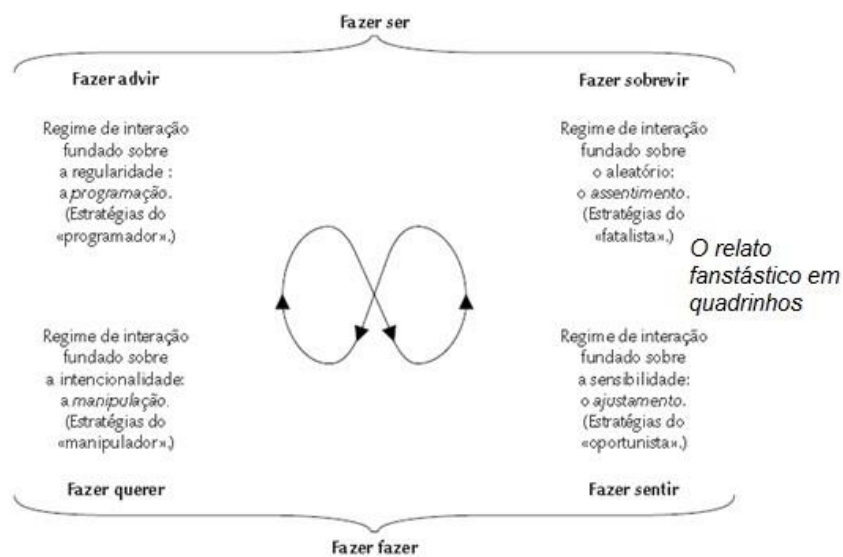
Novamente, a análise dos efeitos enunciativos do primeiro capítulo reforça essa mudança de regimes. Como vimos, o texto parte, pois, da configuração dos pontos de vista de um enunciador impactado pela estranha presença das figuras insólitas. Desse modo, o texto manifesta marcas dessa presença e dinamiza o insólito, e o enunciado reforça a passagem da total regularidade de leitura para a necessária sensibilidade.

Detidamente, a categoria de pessoa com os monstros, a categoria de tempo com a confusão temporal e a distância dos fatos, o espaço do lá que traz a insegurança do aqui já impedem a fluidez total da comunicação. Com objetivo maior, o plano da expressão retirando a familiaridade com os códigos e linguagens da HQ reduz as expectativas de leitura.

Como se vê, nessa retomada das modificações já apresentadas no primeiro capítulo, o leitor não consegue manter apenas uma leitura regular. Nesse horizonte, o sentido só acontece nos choques comunicativos com que o leitor é chamado a colaborar esteticamente.

Pensando sobre isso no modelo das interações de Landowski (2015), a complexidade do corpo dos quadrinhos transfere seu regime de interação das zonas programadas e manipuladas para as bases do sentido ajustada e acidental, propondo uma derrapagem entre o ajustamento e o acidente ou, ainda, uma posição de oscilação entre os dois regimes.

Figura 78: A narrativa fantástica quadrinizado no regime de interação de Landowski (2015)



Fonte: Elaboração própria a partir de Landowski (2015)

Substituindo os regimes de sentido que regulam os quadrinhos, o experimentalismo expressa a revitalização das interações cotidianas em contraste com as regularidades programadas. Dessa maneira, a potencialidade do regime do acidente rompe e domina o corpo dos sujeitos pelos instantes de leitura, carregando rupturas sobre a regularidade da interação baseada no regime programado. Afinal, ao inovar, quebra-se a dimensão aspectual habitual e dominante da vida cotidiana, fugindo por estéticas acidentais ainda não exploradas.

Por conseguinte, na sociedade brasileira, contrariamente à programação e à circulação dos quadrinhos em tiras e gibis, os acidentes da linguagem estão reorganizando as interações com os quadrinhos contemporâneos. Rafael Coutinho (2013), ilustrador e quadrinista, afirma a chegada dos quadrinhos brasileiros ao estágio da maturidade programada e, com isso, a possível exploração dos acidentes estéticos da linguagem gráfica. Endereçadas às zonas do acidente e do ajustamento, as possibilidades narrativas rompem com as identidades da linguagem, projetando novas práticas da leitura gráfica.

O despertar criativo da singularidade do modo ajustado de narrar na linguagem gráfica concerne ao exercício dos artistas de separar as possibilidades de interação programadas, dispondo o sujeito a conhecer ousados usos da linguagem, da experiência e da existência. Nessa perspectiva, a adesão às outras interações do campo artístico prevê articulações renovadas,

como na narrativa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, no qual, a estética expressionista, em sua generalidade, invade o ritmo do texto, regulando as ordens interativas com os quadrinhos. A vanguarda do pós-guerra, retomada nas propriedades dos quadrinhos, dilacera a isotopia dos formantes e desfoca-lhes o rimo visual. Os deslizes estéticos e suas inovações propõem a originalidade da manifestação artística além das “grades culturais” oferecidas ao leitor para a agilidade da leitura.

Em síntese, nos limites das interações humanas, a prática experimental contaminada pelo exercício criativo da novidade, além de não mais reduzir o sujeito às interações programadas, recria uma **alteridade** fora das identidades reguladas. Na medida do regime do contágio, o corpo inovador, ou seja, o outro, é acessado pela interação ajustada. Landowski (2004) assim o considera.

O hábito é, ao mesmo tempo, o processo de entrar em relação com essa presença imediata do outro e os meios de acesso ao sentido que a interação promete com o que faz sua alteridade. É por isso que, ao invés de privar o objeto de sua novidade, ele o renova de dentro, como o próprio efeito do ajuste entre essas duas forças vivas que são uma para a outra, no relacionamento, o sujeito e seu outro. (LANDOWSKI, 2004, p.157 tradução nossa²³)

Nas extremidades das interações artísticas com o experimentalismo, as interações ajustadas reveem o conceito de novidade dentro das experiências Semióticas do sentir. De outra forma, relativizam o conceito de alteridade nos parâmetros de aprendizagem ininterrupta e na posição do ajustamento em todas as interações estéticas. Diferentemente do ato estético greimasiano (2002), o ajustamento relativiza a novidade no sentir constante do sujeito em interações com as práticas que o cercam, trazendo-os continuamente para situações da figuratividade inédita, sempre reexperimentando o contágio do sentir. Portanto, reforçando a capacidade de exercício da linguagem nas zonas fronteiriças entre o acidente e o ajustamento estético, o experimentalismo reassegura a experiência estética como todos os outros regimes estéticos.

²³L’habitude, c’est justement, à la fois, le processus d’entrée en relation avec cette présence immédiate de l’autre, et le moyen d’accès au sens que promet l’interaction avec cela même qui fait son altérité. C’est pourquoi, au lieu de priver l’objet de sa nouveauté, elle la renouvelle de l’intérieur, comme l’effet même de l’ajustement entre ces deux forces vives que sont l’un pour l’autre, dans la relation, le sujet et son autre.

Incidido na segurança dos quadrinhos na cultura brasileira, em seu comportamento de cultura pop e arte *geek*, junto dos *games*, filmes, seriados e jogos eletrônicos, ou aos textos políticos, social-reflexivos da demanda engajada, o experimentalismo gráfico integra as fronteiras dos quadrinhos e dos processos de significação. No comportamento social programado do gênero regulado, instala-se um novo gesto que se torna artisticamente experimental em uma invenção pela reordenação das linguagens disponíveis.

Definido pela negação da programação, o novo gesto quadrinístico indica a diminuição das regularidades programadas dos quadrinhos e, conjuntamente, convertem-nas no acontecimento figurativo da narrativa, numa totalidade de interação transformativa do texto esteticamente forte e contagioso com os leitores. Empreendendo os regimes da prática de leitura dos quadrinhos, não há apenas uma constelação de leitura quadrinística nacional, mas um trânsito pelos regimes de sentido.

A leitura das narrativas quadrinizadas dirige-se a outros regimes de sentido e altera sua regularidade ética na cultura brasileira. Assim, a prática de leitura dos quadrinhos não controla mais as bases num *ethos* regular. Na cultura da leitura dos quadrinhos, não mais podemos ignorar essas práticas presentes e fazer dessas novas leituras um movimento posto às margens.

Nesta pesquisa, recorrendo à centralização das novas explorações estéticas da leitura com ações integrantes de diferentes regimes de sentidos de leitura na sociedade brasileira, sublinhando os deslocamentos dos textos enunciados da prática cotidiana para outras esferas da leitura, como as crônicas que migram para os livros, os infográficos em trânsito com a arte, o cinema de animação e as telenovelas que ocupam as telas dos celulares, estas e outras práticas de leitura geram interações que devem integrar as agências de leitura na sociedade.

A narrativa fantástica quadrinizado ocupa o recente movimento cultural de leitura e exploração que constrói as novas práticas de ler. Evidentemente, por acontecer dentro da cultura de leitura nacional, essa nova prática de sentido pede outros tratamentos e modelos pedagógicos de aproximação didática. Sabendo que agências de ensino e leitura na sociedade brasileira são variadas, tendo como principais, as bibliotecas, as igrejas e as escolas, neste momento, selecionamos a escola como uma agência motivadora e basilar da propagação dos modos de leitura na sociedade e seus impactos pedagógicos com esses novos textos.

Enquanto as políticas públicas e bibliotecas oferecem o acesso aos materiais de leitura variados e fomentam a proximidade da sociedade com o objeto livro, disseminando alternativas

para que o objeto atinja amplamente o país, a escola, na sua concepção pedagógica e modelos teóricos, dedica-se e esforça-se para oferecer aos sujeitos métodos de leitura autônomos que funcionem além das paredes escolares.

Nessa conjuntura, não resta dúvidas de que a narrativa fantástica quadrinizada pede novas práticas de leitura e interação com os quadrinhos. Desse modo, qual seria a proximidade entre essas novas práticas e o que vem sendo feito com os quadrinhos na escola? Se próximos ou distantes, quais seriam as opções pedagógicas para a entrada desses quadrinhos no ensino de leitura?

Esses são alguns dos questionamentos norteadores que guiarão nossas investigações pelas práticas da narrativa fantástica que invadiram os quadrinhos e alteraram as interações de leitura com gênero, podendo desativar as respostas prontas dentro do campo escolar, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – A DISPERSÃO DA *PROGRAMAÇÃO* ESCOLAR E O AJUSTAMENTO DOS QUADRINHOS NO ENSINO-APRENDIZAGEM DE LEITURA

Creio que, se tradições ou práticas escolares não nos impedissem de enxergar o que é e não reunissem os tipos de espírito segundo seus modos de expressão, em vez de reuni-los pelo que têm a expressar, uma História Única das Coisas do Espírito substituiria as histórias da Filosofia, da Arte, da Literatura e das Ciências. (VALÉRY, 2012, p.99)

3.1. A crise na escola e a prática nacional de leitura verbovisual

As dispersões, flutuações, hibridações e o fim das fronteiras cotidianas entre os objetos e as práticas forjaram uma sociedade na qual os limites e territórios redefinem nossas ações enquanto sujeitos de sentido e desafiam as instituições e os métodos que chegaram ao contemporâneo. Dentro dessas práticas, as experiências de leitura na sociedade tentam assimilar as novas modalidades comunicativas e absorvem outros roteiros de interação.

De forma semelhante, as instituições sociais são expostas cotidianamente a novas cenas de sentido que prefiguram “*crises*”. Não nos parece estranho a denominação “crise na arte” diante das novas experimentações artísticas em que os artistas colocam o sujeito fruidor da obra. Ou ainda, a “crise jurídica”, quando assistimos aos impasses das leis diante de cenários como os direitos autorais e a internet, ou os limites entre a biologia, a ética e a vida humana.

No geral, a arquitetura social está em crise e insere os sujeitos em dispersões que interferem em todas as esferas da sociedade. A escola não é uma entidade estanque posta a ocupar uma ilha longínqua e ficando de fora dos impasses do cotidiano. Infiltrada pelas tormentas da crise, a escola **implica um reinventar pedagógico a fim de que suas práticas revivam a significação na sociedade contemporânea.**

Assim, o apogeu da escola no séc. XIX e parte do XX esculpiu uma prática humana de disciplina e criou uma vasta tradição pedagógica de conforto e soluções tranquilas para o público que ocupava as cadeiras da sala de aula. Incontestavelmente, a razão de a escola existir fê-la uma instituição espinhal para a sociedade. Conforme Sibilía (2012), o contexto social de surgimento da escola e o atual podem ser contrapostos:

Ao contrário [*do atual*]: o regime escolar foi inventado algum tempo atrás em uma cultura bem definida, isto é, numa confluência espaço-temporal concreta e identificável, diríamos até que recente demais para ter se arraigado a ponto de se tornar inquestionável. De fato, essa instituição foi concebida com o objetivo de atender a um conjunto de demandas específicas do projeto histórico que a planejou e procurou pô-la em prática: a modernidade. É claro que antes houvera escolas ou colégios, mas eles não equivaliam ao que hoje denominamos por esses termos. (SIBILIA, 2012, p.17)

A consolidação do regime escolar e o acalentado discurso indispensável da escola como embrião da sociedade efetivaram-na como um modelo que deve atuar na transformação dos sujeitos que a ocupam. Com isso, a consolidação discursiva da escola como emancipadora ecoa hoje nos diversos projetos educacionais que aparecem na ordem pública e privada. Paradoxalmente, a inconsistência desse argumento cria um dos conflitos do discurso da escola na sociedade atual.

Dessa instituição criada pela modernidade, a disciplina foi uma estratégia pedagógica utilizada para que os sujeitos fossem **normatizados** e figurassem uma sociedade idealmente igualitária e fraterna (SIBILIA, 2012). O projeto político educacional de origem escolar foi calcado na moral burguesa e no triunfante projeto de modernidade que acarretava o beletrismo, a leitura e a alfabetização, transformando o cidadão que cruzasse essa instituição em exímio usuário da boa comunicação e garantindo a escola como espaço ideal.

Essa mesma modernidade criadora da escola assumiu um estilo de vida de progresso e compasso acelerado a partir da industrialização e da veloz pulsação do processo civilizador. A escola, nessa envergadura, estruturou seu ideal num projeto de lapidação e prontidão dos sujeitos. Diante disso, os alunos formados pela escola deveriam ser eficientes dentro do “projeto histórico do capitalismo industrial” (SIBILIA, 2012, p.43).

Como posto, se pensarmos em termos sociossemióticos, o sistema de regularidades programadas da escola e sua indispensável presença na sociedade passam a atribuir-lhe um papel temático de entidade que investe no comportamento dos atores que cruzam seu caminho e o resultado é um cálculo com resposta exata: a transformação e a prontidão do cidadão que participou dessa operação.

No que tange ao objetivo final da escola, a política pedagógica da **memorização** e da **racionalização** assumiu as duas capacidades mais condicionadas pelo trabalho dos professores

em sala de aula, tal qual a exigência da programação e das regularidades que cercam o aprendiz no ambiente escolar.

Essas observações podem ser mais bem visualizadas na memória da escola calcada no imaginário ocidental, com os alunos usando uniformes, com a padronização das disciplinas, com os horários de aula rigidamente cumpridos e delimitados pelos sinais de início e fim, com a disposição espacial em filas etc. Com base nessas imagens, confirmamos **o estatuto de fundação e disseminação escolar como ideal perfeitamente programado de disciplina que visa regular os sujeitos para uma sociedade igualmente programada.**²⁴

Se exercitarmos a contraposição desse ideal burguês de surgimento e avanço da escola até a crise contemporânea, constatamos o desmoronamento dos métodos e das práticas escolares na crise das “belas artes” e da eficiência científica escolar. No domínio linguístico-semiótico de nossa investigação, as linguagens multiplicaram-se dentro da crise contemporânea e nas águas turbulentas do cotidiano pluralizaram a relação do sujeito com a linguagem mediada pelos passos programados da educação.

Questionando o conceito de alfabetização, leitura e os métodos pedagógicos postos em prática pela escola até o momento, em algumas situações, é reconhecida a não promoção da significação frente às novas possibilidades de ser da linguagem e do sujeito em interação com o mundo. Sibilia (2012) comenta:

Esses processos detonaram uma profunda transformação das linguagens, afetando os modos de expressão e comunicação em todos os âmbitos, inclusive em campos tão vitais quanto a construção de si mesmo, as relações com os outros e a formulação de mundo. Entre os complexos desdobramentos que ainda estão por ser cartografados e estudados, esse movimento implicou certa crise das “belas artes” da palavra – tanto em suas manifestações orais como escritas – e a implantação gradual daquilo que alguns denominam “civilização da imagem”. (SIBILIA, 2012, p.63)

No território escolar e dando um recorte para os domínios da linguagem, como estamos investigando nesta pesquisa, os limites programados da prática pedagógica, enraizados e frutificados no ensino, também são podados pelas recentes práticas de linguagem e interação com os textos. Ou seja, alguns dos recentes formatos textuais e discursivos e os interesses de

²⁴ Para melhor compreensão das bases programadas da escola, indicamos a leitura de Batalha (2018).

leitura escapam da padronização costumeira que foi firmada no ambiente pedagógico e, acentuadamente, reclamam diferentes interações pedagógicas do professor em sala de aula.

Junto desse cenário educacional da crise escolar, a “civilização da imagem” propôs um grande uso que conduz a linguagem visual das cores, formas, volumes e traços para a rotina dos sujeitos, tornando-nos, alunos e professores, potencialmente mais leitores de imagens.

Basta constatar que as narrativas míticas da sociedade contemporânea não são mais exclusividades da linguagem verbal e das páginas dos livros em papel. Inesperadamente, os novos objetos e suportes eletrônicos preenchem os espaços domésticos e públicos, criando mitos na sociedade de consumo.

Conforme estamos apontando, nas práticas gerais de leitura dos brasileiros, a leitura do texto visual/sonoro/em movimento motivou o hábito e as interações mais recentes. Levando adiante, esse comportamento de leitura justifica-se quantitativamente na amostragem da pesquisa *Retratos de Leitura no Brasil*, realizado em 2015.

Tabela 4: Retratos de Leitura no Brasil (2015)

O que gosta de fazer em seu tempo livre (% de sempre)			
(%)	2007	2011	2015
Assiste a televisão	77	85	73
Escuta música ou rádio	54	52	60
Usa a internet	18	24	47
Reúne-se com amigos ou família ou sai com amigos	-	-	45
Assiste a vídeos ou filmes em casa	29	38	44
Usa WhatsApp	-	-	43
Escreve	21	18	40
Usa Facebook, Twitter ou Instagram	-	18	35
Lê jornais, revistas ou notícias	36	28	24
Lê livros em papel ou livros digitais	-	-	24
Pratica esportes	24	23	24
Passeia em parques e praças	19	19	23
Desenha, pinta, faz artesanato ou trabalhos manuais	-	-	15
Vai a bares, restaurantes ou <i>shows</i>	15	18	14
Joga <i>games</i> ou <i>videogames</i>	10	13	12
Vai ao cinema, teatro, concertos, museus ou exposições	9	10	6
Descansa	50	51	-

Faz compras	24	23	-
Viaja (campo/praiia/cidade)	18	15	-
Faz artesanato e trabalhos manuais	12	6	-
Desenha, pinta	-	10	-
Não faz nada, descansa ou dorme	-	-	19
MÉDIA DE ATIVIDADES POR ENTREVISTADO	-	-	5,5
Base: Amostra: 2015 (5012) / 2007 (5012) / 2011 (5012)			

Fonte: Retratos de Leitura no Brasil (2015)

De acordo com a pesquisa, o texto televisivo, sonoro e os textos no ciberespaço são as três modalidades que mais cresceram e com as quais os leitores brasileiros mais têm contato. Assim, sintomaticamente, pode-se dizer que um dos pontos da crise do beletrismo escolar estampa a falta de leitura estritamente verbal fora do ambiente da escola.

Também é possível constatar no quadro anterior uma profunda transformação da leitura e das linguagens cotidianas que afetam a construção de sentido em todos os âmbitos, desde os novos textos às mais recentes interações Semióticas. Consideramos que há dados importantíssimos para a prática pedagógica que direciona reflexões dos textos que estão sendo lidos e das reais atitudes dos sujeitos durante a leitura.

Como podemos ver, o hábito nacional de contato com outros formatos textuais sedimenta habilidades diferentes da “cultura letrada” na qual a escola foi firmada. A atenção dos sujeitos aos novos suportes e objetos de sentido demonstra um ponto da desunião entre a entidade escolar e a prática de interação Semiótica fora da escola. Em outras palavras, o crescente manejo com os textos televisivos, on-line e verbovisuais fora da escola requer operações bem diferentes da memorização e da atenção educacionais cobradas pela escola desde a sua fundação.

Se, no início, as habilidades e tarefas de leitura escolar, verbais ou visuais, centravam-se na **memorização, atenção e consciência** dos textos lidos e analisados pelo professor em sala de aula, hoje, como aponta Sibilía (2012), essas recentes práticas de leitura não compartilham mais dessa centralidade.

De modo mais geral, constatamos que os alicerces metodológicos da escola nos espaços de memorização extrapolam essa interação com os textos recentes e também são insuficientes para qualquer cena de leitura. Em suas descrições enquanto professor de português, Freire (1989) comenta que a experiência com a leitura em sala de aula não pode ser ocupada pela memorização, como vemos em sua fala:

Os alunos não tinham que memorizar mecanicamente a descrição do objeto, mas apreender a sua significação profunda. Só apreendendo-a seriam capazes de saber, por isso, de memorizá-la, de fixá-la. A memorização mecânica da descrição do objeto não se constitui em conhecimento do objeto. Por isso, é que a leitura de um texto, tomado como pura descrição do objeto é feita no sentido de memorizá-la, nem é real leitura, nem dela por tanto resulta o conhecimento do objeto que o texto fala. (FREIRE, 1989, p.12)

Nesse cenário ilustrado por Freire (1989), nos parâmetros de uma leitura como preponderância da memória, as cenas de leitura escolar encontram-se submetidas a um ritmo determinado pelo texto que “enche” as cabeças dos alunos com as informações necessárias para suprir o “vazio” do conhecimento mobilizado no ato de ler. Com isso, os espaços da escola programada reduzem as representações da realidade e seu ganho de significação da leitura escolar.

Em outras palavras, o empenho escolar em modificar o interesse do alunado caminha pelas práticas de memorização, atenção e consciência, determinando uma superioridade sobre a percepção (SIBILIA, 2012). Opondo-se a estas práticas, alguns textos costumam impactar mais pelos jogos de percepção e estímulos sensoriais, semelhante à literatura, aos *videogames* com simuladores e às práticas de visita em museus. Com isso, notamos a força da percepção nas práticas de leitura e a sua essencial mobilização nas cenas de leitura escolar.

No geral, é reconhecível que o predomínio da memória, atenção e consciência como capacidades e habilidades formadoras da leitura na escola diminuiu a capacidade de percepção como um caminho para o auxílio da leitura. Em contrapartida, atualmente, o modo de leitura dos textos em circulação demonstra muito mais as fagulhas perceptivas como o estímulo mais servido à interpretação e contato do leitor com o sentido.

Mais uma vez vale apontar que não é certo conceituar apenas os textos contemporâneos como sugestivos de modos mais perceptivos de leitura. Essa relação ganha força nos exemplos apontados, mas, da mesma forma, esse posicionamento de uma leitura escolar mais perceptiva

se faz necessário no trabalho com as literaturas do séc. XIX ou com outros textos da esfera artística, por exemplo.

Aprendemos, então, que os textos e os caminhos de trabalho com memorização atenta e consciente dos exercícios de leitura **não são exclusivamente capazes de assimilar todos e os principais textos com que os leitores estão em contato fora da escola**, e, no nosso trabalho, a leitura dos quadrinhos selecionados para esta pesquisa participam da seara desses textos artísticos que potencializam tal afastamento das regularidades discursivas e interativas da memorização.

De certa maneira, para o nosso paradigma de reflexão educacional dos quadrinhos experimentais, a escola não suporta apenas a entrada de todos os textos com metodologias de memorização. Pretendemos defender que seja essencial a reorganização do agir pedagógico diante dos formatos textuais artísticos e, inquestionavelmente, uma prática pedagógica merece ser efetivada a partir da sociedade na qual escola está inserida. Reinventá-la com base na conjuntura das interações de sentido da própria escola é a saída que adotamos e acreditamos para este capítulo.

Acerca do que vimos nos capítulos anteriores, tal qual o conceito de leitura apresentado por Freire (1989), somos capazes de dizer que as disposições de leitura do narrativa fantástico nos quadrinhos experimentais, em diálogo e fronteiras com o campo das artes, perdem muito do seu sofisticado jogo de significação se aplicado em uma pedagogia exploratória de suas ordens morfológicas e das operações racionais diante do texto. Há uma necessidade de estímulos para uma leitura ajustada entre os sujeitos.

Na análise e percurso diacrônico que fizemos no segundo capítulo, os quadrinhos que abrigam as narrativas fantásticas também demonstram a posição de um gênero em hibridações e flutuações dentro do próprio formato textual. Pelo fato de os quadrinhos serem experimentais e estarem ocupados por uma narrativa fantástica, eles particularizam muito mais o momento da percepção da obra como um dispositivo singular da leitura, interferindo e efetivando a significação construída pelo leitor na interação ajustada e nas distrações experimentais com o texto.

Nesse cenário, as destrezas da programação do gênero dos quadrinhos, por meio dos balões e suas regularidades coesivas, são subtraídas e reforçam a significação do fantástico durante a leitura e em contato perceptivo com a obra. Assim, a interação com a experiência

artística torna-se a grande pista para o encaminhamento da significação e da pedagogia que pretendemos seguir aqui.

Dessa forma, o desafio pedagógico dentro desse ambiente em dispersão exige métodos e práticas de ensino que possibilitem ao professor e ao aluno, em sala de aula, construir o sentido dos textos numa pedagogia onde a troca de saberes seja norteadora do fazer educacional.

Nosso caminho neste terceiro e último capítulo é mostrar que esses quadrinhos experimentais, por meio dos fragmentos de sentido (elipses) — como apresentado no primeiro capítulo —, alteram o roteiro habitual de interação com a linguagem dos quadrinhos tradicionais, conforme vimos no segundo capítulo. Esse estilo particular dos autores das obras deixa o momento da leitura educacional muito mais perceptivo e sensitivo, mais comum nas interações ajustadas e opondo-se ao memorial e racionalizante, operações quase sempre da interação programada e sedimentada na tradição da regulação escolar.

Pode-se destacar que esse embate dos regimes de sentido trazidos neste terceiro momento coloca-nos em caminhos educacionais astutos e desafiadores, que fortificam o diálogo entre a sociossemiótica e a escola. Entre alguns pontos, destacam-se o repensar dos regimes de significação implementados pela escola e sua disposição padronizada que é empregada em todos os objetos e práticas que chegam nas cenas de ensino-aprendizagem.

Por fim, como já apontamos anteriormente, vale notar que os quadrinhos também se incluem nos formatos textuais mais lidos, naquilo que os situa no centro de contato artístico com o leitor. Nesse domínio, ainda a pesquisa *Retratos de Leitura no Brasil* (2015) ofereceu numericamente a ampla aceitação dos quadrinhos como um gênero lido com frequência. Segundo a pesquisa, os quadrinhos tiveram um índice de 44% de leitura, variando entre a frequência de “lido todos ou quase todos os dias” – 9%; “lido pelo menos uma vez na semana” – 12%; “lido pelo menos uma vez por mês” – 12%; e “lido menos de uma vez no mês” – 11%.

Nas informações da pesquisa, percebemos que os textos mais lidos são os jornais e as revistas (54%), seguido dos textos exigidos pela escola (44%) e dos quadrinhos e dos textos de trabalho (40%). Fora dos jornais e revistas e dos textos que ocupam a escola, os quadrinhos são o primeiro gênero a ser lido com frequência pelos leitores nacionais.

Detectamos como a propagação e a leitura dos quadrinhos acontece por uma escolha além da obrigatoriedade do ensino. Os leitores desse tipo de texto não selecionam o objeto por exigência, mas o fazem pelo gosto e apreciação estética.

Assim, se os quadrinhos estão ocupando uma categoria de leitura e prestígio social, por que não pensarmos em possibilidades pedagógicas para estes textos? Ou ainda, por que não ampliarmos a percepção dos espaços escolares pela possibilidade de acesso a algo incomum, como os quadrinhos experimentais verificados até aqui?

Se prefiguramos a crise da escola e entendermos que um dos pontos seria a reinvenção pedagógica a partir dos regimes de sentido que envolve os textos, qual seria uma pedagogia para estes quadrinhos experimentais? Aqui, especificamente os quadrinhos que abrigam e dinamizam o fantástico?

Inquietos, passamos a investigar como a virada fenomenológica da Semiótica poderia dialogar com um projeto de leitura educacional, baseado muito mais na percepção e no contato com os quadrinhos. Neste ponto, passamos a pensar as possíveis contribuições e aproveitamentos que o diálogo entre a Sociosemiótica e a Educação possa trazer para o ensino-aprendizagem de leitura dos textos estéticos que ativam a percepção.

O final do nosso roteiro de investigação é tomado pelas questões: quais as possibilidades pedagógicas da Semiótica como uma teoria de leitura e **percepção** dos quadrinhos experimentais em contraponto com o que vem sendo feito com os quadrinhos? Por fim, como a Semiótica que segue com identidades e diálogos poderia colaborar com a prática pedagógica dos textos experimentais no ensino básico?

3.2. A leitura dos quadrinhos nas escolas

Como já localizado, a febril circulação dos quadrinhos na sociedade reordenou sua prática de leitura e, conseqüentemente, revalorizou o lugar social atribuído ao gênero e às suas possibilidades de ocupar as livrarias, as bibliotecas e as escolas; por consequência, proporcionou a entrada nas licitações públicas de compra de livros para bibliotecas escolares por meio do PNLD Literário e da aparição nos currículos do ensino.

O mapeamento da crescente presença dos quadrinhos nas compras de livros por editais públicos e sua distribuição nas bibliotecas estiveram sob o interesse de Vergueiro e Ramos (2009) que, ao final desse levantamento, constataram a progressiva entrada desses textos nos documentos de compra nos últimos anos. “De qualquer forma, a inclusão dos quadrinhos no PNBE significa um avanço na maneira como a área de ensino os enxergam. Deixaram de ser

leitura subversiva ou superficial para serem oficializadas como política de governo.” (VERGUEIRO; RAMOS. 2009, p. 40).

Assumidamente, o objetivo principal do programa é desenvolver e ampliar o acesso à cultura e à informação pelo hábito de leitura. A autonomia da linguagem dos quadrinhos comparada à literatura, como o principal nicho de compra, destaca a necessária relação da sala de aula com os livros em quadrinhos que estão na biblioteca da escola e apontam a oportunidade de pedagogias que contemplem esses textos.

Na mesma dimensão das políticas governamentais, as reformulações curriculares ocorridas no Brasil no ano de 2006 estão manifestas nas *Orientações Curriculares Nacionais do Ensino Médio* (OCs), na qual identificamos um agudo posicionamento crítico por meio do referencial teórico, que valoriza os diversos textos (canção, telenovela, quadrinhos, etc.) como diretores da prática educacional.

Objetivando contribuir com a prática docente e com reflexões que alimentem essa atuação, as OCs não se definem como receitas pedagógicas prontas. Por outro lado, marcam uma concepção sociodiscursiva de língua e linguagem, buscando reduzir a extrema visão estruturalista que, anteriormente, conduzia o ensino-aprendizagem.

No Brasil, o reflexo desse engajamento dos estudos culturais e críticos e o impulso da investigação da linguística social nas cenas educacionais são reconhecíveis nas OCs pela presença da bibliografia do círculo de Bakhtin. A partir dessas políticas governamentais, revalorizam-se os gêneros tidos como menores, sendo postos à luz e pensados a partir de uma ótica teórico-crítica de questionamento de poder e dominação.

A título de exemplo, na esfera linguístico-literária, as crônicas, minicontos ou cibercontos e as canções passam a ser entendidos como objetos de interesse no ensino de leitura. Nas artes, as performances urbanas, o grafite e a pixação, as esculturas de barro feitas no nordeste brasileiro ou as máscaras africanas dão voz aos grupos sociais afastados pela ideologia burguesa, que os silenciou totalmente no espaço escolar.

Dessa forma, na apresentação dos documentos, os limites e as expansões culturais configuram a migração do ensino de leitura para os estudos engajados e críticos das identidades sociais que não ocupavam o reconhecimento nas cercanias da sala de aula. Nesse quadro, a ética, a política social e o mundo do trabalho também aparecem nos documentos como uma

ação curricular assentada e determinam um avanço no empoderamento do uso da língua e na formação socialmente situada.

Mais à frente, as OCs apresentam a concepção de língua que deverá embasar a prática educacional. Sem perder a coerência com a sua apresentação, a compreensão da língua sociodiscursivamente contextualizada nos usos e nos espaços determinados estabelece as bases do ensino. Os usuários não são apenas sujeitos e, por outro ângulo, definem-se como sujeitos usuários das linguagens em contextos determinados, que revelam o uso linguístico como implicador dos aspectos sociais que lhes são intrínsecos.

Nesse quadro, as bases do ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa reconhecem que a língua e os sujeitos já estão preenchidos pelos valores sociais e cabe à prática de ensino jogar luz sobre o funcionamento e as imbricadas ocorrências linguísticas no bojo da sociedade. Diante desse objetivo, os sujeitos são históricos, situados num espaço social cujo corpo é um corpo social.

Assim as *Orientações* consideram:

É por essa razão que não se pode dizer que o sentido de um texto já está dado pelos recursos linguísticos pelos quais esse texto é construído. *Afinal, o sentido atribuído às formas simbólicas está relacionado aos usos que os grupos fazem dos sistemas nos quais elas se encontram; portanto é variável, assim como são distintos os grupos sociais.* Mas o sentido também está relacionado ao contexto efetivo em que se dá a interação, à singularidade de seus participantes, às suas demandas, a seus propósitos, aos papéis sociais nos quais eles se colocam, etc. Em suma, pode-se dizer que o sentido é indeterminado, surge como efeito de um trabalho realizado pelos sujeitos. (BRASIL, 2006, p.25, grifos nosso)

Como posto até aqui, os documentos oficiais expandem sua direção para a dimensão reflexiva dos textos e dos discursos antes silenciados pela educação, tal qual os quadrinhos, e apontam a linguagem enquanto prática social situada, direcionando a aprendizagem dentro da sala de aula atrelada ao extraescolar. Esse movimento faz a prática educacional da linguagem instituir um objeto socialmente situado e usual para os sujeitos na sala de aula e na vida pública.

Nessas bases emancipatórias heterógenas, as diretrizes citadas nas OCs possibilitam o trabalho com outras linguagens e aparecem com a finalidade de gerar autonomia ao alunado por meio de análises sempre contextualizadas, ou seja, os sujeitos são sujeitos sociais socialmente marcados. “Isso significa que as práticas de linguagem só podem ser pensadas em termos dos

espaços sociais (públicos ou privados) em que se configuram, *a partir das finalidades que as motivam e dos lugares sociais nelas instaurados.*” (BRASIL, 2006, p.303, grifos nosso).

Com esse primeiro levantamento, passamos a presenciar que, ao suspender a visão estruturalista da língua, as orientações para o ensino-aprendizagem assumem um construto linguístico sociodiscursivo. A disseminação pedagógica dessa concepção por todo o documento cobriu a didatização de todos os textos a partir dos lugares de fala socialmente marcados, do reconhecimento das estruturas típicas dos textos e de sua inserção no contexto.

Ou seja, com as OCs, a identidade da disciplina avançou na formação situada nos aspectos interacionais de toda comunicação. É desta maneira que a reflexão consciente da realidade e dos seus lugares sociais configura o novo agir pedagógico e registra as bases do ensino-aprendizagem de língua no Brasil.

Com efeito, a atitude pedagógica sugerida pelo documento admite que os comportamentos dos usos da linguagem se realizam em hábitos e rituais procedimentais e que a escola é capaz de atribuir racionalização sobre esses efeitos e construir memórias de uso e empregos textuais. Mais ainda, a entrada do repertório extraescolar evidencia as bases dos hábitos e empregos reais desses textos no ensino, respeitando seus programas fixados durante o acontecimento, ou, no limite, representando o acontecimento no espaço da sala de aula.

Como posto, as regularidades dos gêneros textuais devem ser reconhecidas nos modos estereotipados de suas presenças e, evidentemente, apresentar-se didaticamente no seu *fazer-ser* das práticas cotidianas. O respeito às regras de apresentação e suas identidades linguísticas que acontecem fora da escola fixa a pedagogia baseada na concepção sociodiscursiva e traz para a escola a programação dos acontecimentos linguísticos, evidenciando suas condições e seus valores sociais.

Junto, as capacidades que determinam esse ensino definem-se pela descoberta do *fazer-fazer* dos valores sociais inseridos na linguagem, como podemos ver nas páginas finais desse documento, quando traz o quadro dos eixos organizadores das atividades de análise textual em Língua Portuguesa. O núcleo de análise dos textos fundamenta-se nos papéis sociais ou papéis temáticos fixos nos textos e no reconhecimento dos actantes previamente demarcados. Por exemplo:

Figura 79: Eixo organizador das atividades de Língua Portuguesa

QUADRO 2 EIXOS ORGANIZADORES DAS ATIVIDADES DE LÍNGUA PORTUGUESA NO ENSINO MÉDIO – ANÁLISE DOS FATORES DE VARIABILIDADE DAS (E NAS) PRÁTICAS DE LÍNGUA(GEM)
FOCO DAS ATIVIDADES DE ANÁLISE
<p>Elementos pragmáticos envolvidos nas situações de interação em que emergem os gêneros em estudo e sua materialidade – os textos em análise</p> <ul style="list-style-type: none"> • Papéis sociais e comunicativos dos interlocutores, relações entre esses, propósito discursivo, função sociocomunicativa do gênero, aspectos da dimensão espaço-temporal em que se produz o texto.

Fonte: Orientações Curriculares Nacionais (2006)

De acordo com esse quadro, distinguimos a importância atribuída aos papéis fixos na comunicação, ao enunciador socialmente situado no seu espaço e tempo, ao procedimento previamente marcado no acontecimento da linguagem e às distribuições dos usos. Nesse registro, o eixo das atividades de linguagem inquestionavelmente aciona a dimensão crítica e programada dos usos e do exercício pedagógico da linguagem.

Melhor dizendo, no espaço das interações pedagógicas e críticas, a programação equivale à constatação racional dos agentes da linguagem e suas regularidades comportamentais pelos estereótipos dos textos.

Seguindo um caminho diacrônico, chegamos a uma importante atualização desses fundamentos que direcionam a educação no Brasil. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento em elaboração e em inserção que definirá os direitos de aprendizagem de todos os alunos. Dessa forma, a BNCC reflete os avanços da sociedade e as novas demandas da educação no país e no mundo.

No geral, a concepção de linguagem desse documento permanece a mesma das OCs anteriormente comentadas: a linguagem deve estar contextualizada e articulada ao uso social. Com o nosso olhar para o ensino de leitura, a principal diferença entre o documento anterior e essa atualização é a inserção da **análise Semiótica** como um requisito que deve ser contemplado nas aulas. Essa reformulação retira o protagonismo dos textos verbais e firma os estudos das múltiplas linguagens, principalmente as digitais, como vemos no quadro a seguir.

Figura 80: BNCC

<p>Compreensão dos efeitos de sentido provocados pelos usos de recursos linguísticos e multissemióticos em textos pertencentes a gêneros diversos</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Identificar implícitos e os efeitos de sentido decorrentes de determinados usos expressivos da linguagem, da pontuação e de outras notações, da escolha de determinadas palavras ou expressões e identificar efeitos de ironia ou humor. • Identificar e analisar efeitos de sentido decorrentes de escolhas e formatação de imagens (enquadramento, ângulo/vetor, cor, brilho, contraste), de sua sequenciação (disposição e transição, movimentos de câmera, remix) e da performance – movimentos do corpo, gestos, ocupação do espaço cênico e elementos sonoros (entonação, trilha sonora, sampleamento etc.) que nela se relacionam. • Identificar e analisar efeitos de sentido decorrentes de escolhas de volume, timbre, intensidade, pausas, ritmo, efeitos sonoros, sincronização etc. em artefatos sonoros.
---	--

Fonte: Base Nacional Comum Curricular. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em 02 fev.2019

Mais uma vez, nestes parâmetros em vias de homologação, só o texto em interação não basta. No avanço apresentado pelo novo documento, planejar e produzir nas esferas didáticas é identificar, reconhecer e compreender as multissemioses dos textos. Em seguida, nos quadros que seguem o citado, esse reconhecimento da linguagem é articulado às situações de uso que são preenchidos socialmente.

Dessa maneira, no geral, um ponto desenvolvido nesse documento é a consolidação da análise Semiótica como um fator curricular; com isso, a BNCC reconhece mais os textos como os quadrinhos. O documento propõe muito mais informações sobre os gêneros digitais e afirma a relevância do desmascaramento dos usos digitais nas ações pedagógicas com a linguagem.

Além disso, ele também ressalta a importância dos alunos serem capazes de compreender os aspectos da linguagem, os efeitos de sentido e os funcionamentos e usos discursivos da linguagem socialmente preenchida. Esse desejo é atravessado pela programação escolar que determina seu modo de ser e fazer. Nesse direcionamento, fica evidente o impacto das recentes práticas de linguagem, principalmente as digitais e seu funcionamento programado como o mais eficiente para ser adotado na escola.

É preciso dizer que há na BNCC um desenvolvimento dos objetivos e trabalhos com os objetos multissemióticos na sala de aula. O documento apropria-se das interações mais contemporâneas, mas conserva as interações mais programadas, como aponta Geraldí (2015):

Numa avaliação geral da BNCC na área de Língua Portuguesa, podemos dizer que temos uma manutenção das concepções de linguagem e de subjetividade já assumidas em meados da década de 1990 pelos PCN. Aqui, há um avanço

na especificação das diferentes práticas de linguagem em diferentes campos de atuação, o que tornará mais palatáveis e compreensíveis os PCN. Peca-se, no entanto, pela exigência que faz de um trabalho com uma enormidade de gêneros e de uma forma em que as condições efetivas de emprego desses gêneros passam a ser um simulacro em sala de aula, anulando, desse modo, o ponto de partida teórico da interação que define o próprio fenômeno da linguagem. (GERALDI, 2015, p.392)

Essa falta das interações de linguagem e a delicada exigência dos textos que deverão aparecer nas aulas estabilizam a programação. Dessa maneira, considerando essa prática sob a perspectiva da sociossemiótica de Landowski (2014), o caminho pedagógico reconhecido pelos documentos encontra-se nas cercanias da programação, ou seja, a competência do sujeito desenvolvida pelas OCs e pela BNCC comporta os gestos programados de preenchimento dos valores envolvidos e nos movimentos rotineiros da linguagem, algo semelhante ao que aponta Landowski (2015):

Regulando os comportamentos enquanto práticas significantes, programando-os num modo propriamente sociossemiótico, esse tipo de concreções socioculturais – ritos, usos, hábitos – introduz um coeficiente de previsibilidade nos comportamentos e, desse modo, fornece uma base que permite definir, em relação com os atores sociais, procedimentos interativos eficazes, a meio caminho entre manobras fundadas sobre o conhecimento de determinações estritas, de ordem casual, e manipulações estratégicas, que apelam diretamente à competência modal das pessoas-sujeitos. (LANDOWSKI, 2015, p.38)

Assim, o “caminho de manobras fundadas” é o da determinação programada que estaria fora da escola e é transposto para sala de aula pelo filtro didático, o qual visa manter a competência modal e a previsibilidade racional sobre o comportamento dos textos.

Presenciamos que os documentos passam a integrar a dimensão crítica e situada da linguagem, mas preservam o modelo programado de comportamento na prática pedagógica. Diante disso, o reconhecimento dos hábitos e dos acontecimentos regulados seria a melhor reflexão para todos os textos? Mesmos os que estão na esfera artística e experimental, como os quadrinhos que cotejamos até aqui? Não caberia à escola ampliar essas possibilidades de acesso, agregando experiências ajustadas das ações de linguagens artísticas para que as mediações de leitura ampliem a vontade de saber?

Diante dessas questões e reformulações dos documentos, seguimos olhando as tarefas e exercícios do ensino de leitura dos quadrinhos em outras instâncias. Com isso, aportados nas definições dos documentos oficiais, coube às esferas educacionais reformulações didáticas para que respondessem coerentemente às mudanças e planejassem práticas pedagógicas de linguagem com os diversos gêneros.

Neste cenário educacional de restauração do ensino despontaram as mais diferentes propostas e aplicações dos quadrinhos no ensino de leitura, com o objetivo de firmar uma coesão entre as ações educacionais e os parâmetros teórico-metodológicos preconizados pelos documentos oficiais.

Esse replanejamento didático resulta das mudanças educacionais anteriormente descritas nos documentos e igualmente desafiadas por Vergueiro e Ramos (2009), quando concluem que, após os quadrinhos aparecerem nos documentos e nos editais de compra, essas obras passam por um desafio ainda maior: o uso na sala de aula. Ou seja:

Essa confluência de aspectos ligados às histórias em quadrinhos e às práticas pedagógicas lança a todos os segmentos da educação brasileira – o professor dos ensinos médios e fundamental, o estudante, o pesquisador, o governo – o desafio de enxergarem o objeto com outra perspectiva. Os quadrinhos estão aí, prontos para serem descobertos e utilizados. Basta saber olhar. E querer. (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p.41)

Logo, esse desejo de revisão educacional provocado por Vergueiro e Ramos (2009) de fato transferiu os olhares para as potencialidades dos quadrinhos na sala de aula e ultrapassou os documentos, ocupando o ambiente escolar.

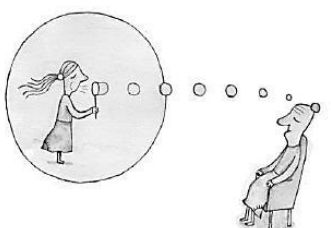
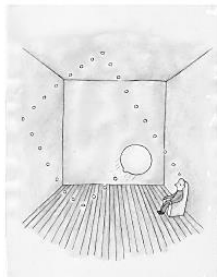
Por exemplo, na revista *Nova Escola*, a qual trata e trabalha com ações e práticas possíveis de serem realizadas nas salas de aula, podemos verificar uma proposta de uso didático adequado às características dos quadrinhos.

Nesse exemplo, o uso do texto é regulado por uma sequência de reconhecimento da linguagem típica dos quadrinhos, o uso dos balões. Nos três textos apresentados, ocorre uma consolidação do uso e aplicação desses recursos visuais, como é possível observar na figura a seguir.

Figura 81: Exercícios Quadrinhos I

Hqs - Mesmos balões, outros sentidos

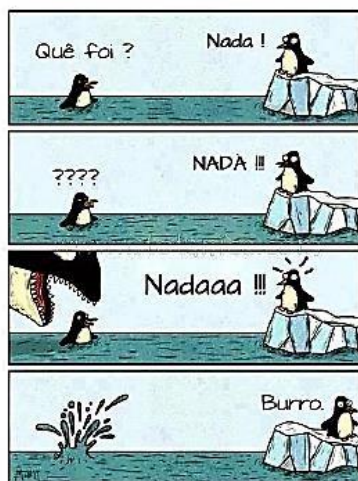
1. Analise os cartuns do uruguaio Hervásio Troche. Qual a situação representada em cada um deles? Discuta com seu colega.



Fonte: Disponível em: <https://novaescola.org.br/plano-de-aula/3766/ressignificacao-dos-baloes-dashistorias-em-quadrinhos>. Acesso em 02 fev. 2019

Figura 82: Exercícios quadrinhos II

1. Leia as tiras a seguir e desene os balões mais adequados em torno das falas dos personagens.



Fonte: Disponível em: <https://novaescola.org.br/plano-de-aula/3766/ressignificacao-dos-baloes-dashistorias-em-quadrinhos>. Acesso em 02 fev. 2019

Durante esse plano de aula, é sugerido aos professores e alunos que criem uma relação fundada na descoberta do uso dos balões e proporcionem efetivamente o desenvolvimento do ensino-aprendizagem desse mecanismo da linguagem dos quadrinhos, fazendo a aplicação “correta” dos balões nos quadros que estão sem balões.

Na concepção e organização dessa aula, descortina-se o modo como a linguagem regulada passa a ocupar verdadeiramente o ensino de leitura. O projeto didático ainda traz descrições do modo de ser das atividades propostas que determinam os objetivos da aula. Tal configuração enseja a escolha da programação dos quadrinhos para que o aprendiz domine sua linguagem.

Coerentemente, as justificativas dessas escolhas didáticas visam capacitar/ampliar a leitura multissemiótica no espaço de ensino de língua e linguagens. Aliado ao interesse composicional da linguagem dos quadrinhos, o discurso trazido pela proposta de ensino desse gênero apresenta os projetos modalizados pelo querer obter êxito com a seleção feita antes do trabalho e no desenvolvimento das atividades leitoras, sempre considerando os materiais dos quadrinhos e suas abstrações de linguagem.

Essa formalização sobre as especificidades do texto acompanha esse trabalho de didatização dos quadrinhos. Assim, constatamos que as duas atividades que contemplam essa linguagem discutem a presença dos balões, a sua estabilidade e a combinação coesiva desse elemento narrativo. Universalmente, por meio do conjunto de balões, reconhecemos a existência de uma volumosa preocupação com a sistematização desse componente estrutural do gênero.

Com isso, o exclusivo reconhecimento dos quadrinhos é contemplado na proposta selecionada para esta exemplificação. Os exercícios de compreensão e memorização dos tipos de balão, que expressam unicamente fala, pensamento, raiva e exasperação, fazem parte da alfabetização visual do gênero e introduzem a prática dos quadrinhos na sala de aula. Instituí-la no ensino parece o pontapé inicial da entrada desses textos.

No arranjo dos exercícios, o domínio da composição da linguagem do gênero em questão certamente influencia na formação da proposta. O projeto busca contribuir com a memorização do modo de ser dos quadrinhos pelos alunos e parte da fixação dos formantes visuais e da significação de cada balão na história.

Seguindo um direcionamento semelhante, passemos a outro exemplo, o das avaliações que usam os quadrinhos como linguagem. Nessa segunda amostra, a memorização do conteúdo composicional dos quadrinhos atesta o valor positivo dessa aplicação racional e sistemática dos quadrinhos. Esse valor atribuído à resposta correta sinaliza o notável poder de reconhecer a estrutura, como vemos neste exemplo de exercício de um exame de vestibular de “Linguagem e seus usos”:

Figura 83: Exercícios quadrinhos III



Os quadrinhos exemplificam que as *Histórias em Quadrinhos* constituem um gênero textual

- 1 em que a imagem pouco contribui para facilitar a interpretação da mensagem contida no texto, como pode ser constatado no primeiro quadrinho.
- 2 cuja linguagem se caracteriza por ser rápida e clara, que facilita a compreensão, como se percebe na fala do segundo quadrinho: "</DIV> <BR CLEAR=ALL>

 <SCRIPT>".
- 3 em que o uso de letras com espessuras diversas está ligado a sentimentos expressos pelos personagens, como pode ser percebido no último quadrinho.
- 4 que possui em seu texto escrito características próximas a uma conversação face a face, como pode ser percebido no segundo quadrinho.
- 5 que a localização casual dos balões nos quadrinhos expressa com clareza a sucessão cronológica da história, como pode ser percebido no segundo quadrinho.

Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/provas-e-gabaritos>. Acesso em 02 fev. 2019

Antes de tudo, a vigência da avaliação como gesto pedagógico pode passar com mais forças pelas cercanias da regulação programada do ensino. Como visto, além dessa primeira programação da avaliação, a questão afirma a importância motivacional de memorização dos balões, mobilizando um conhecimento que coloca em evidência a memória sobre os usos da linguagem, e não seus usos potenciais disponíveis para interpretação da cena narrativa, como é feito neste próximo exemplo, de outra avaliação de linguagem e seus usos:

Figura 84: Exercícios quadrinhos IV



A imagem integra uma adaptação em quadrinhos da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Na representação gráfica, a inter-relação de diferentes linguagens caracteriza-se por

- A romper com a linearidade das ações da narrativa literária.
- B ilustrar de modo fidedigno passagens representativas da história.
- C articular a tensão do romance à desproporcionalidade das formas.
- D potencializar a dramaticidade do episódio com recursos das artes visuais.
- E desconstruir a diagramação do texto literário pelo desequilíbrio da composição.

Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/provas-e-gabaritos>, acesso em 02 fev. 2019

Esse segundo exemplo pede uma interpretação dos vestígios enunciativos e exige uma visualização das marcas deixadas no texto. Por meio de uma descentralização da memória dos mecanismos dos quadrinhos, a questão exige do candidato uma leitura multissemiótica da cena narrativa e seu funcionamento enunciativo. A força da significação construída no texto é articulada e movimentada a interpretação.

Nessa comparação, poder-se-ia considerar o segundo exercício mais interpretativo, favorecendo uma leitura que cobra esforços de interpretação do texto e não apenas seu modo de funcionamento, como no primeiro exemplo. Nesse sentido, saindo do primeiro para o segundo exemplo de questões, estaríamos deixando o eixo estritamente da programação da linguagem dos quadrinhos e caminhando para uma leitura mais ajustada.

Ao longo dos três exemplos do uso didático dos quadrinhos trazidos até aqui, o que os une é a existência de uma dimensão educacional com base na leitura multimodal discutida por

Dionísio (2011). A autora pensa na multissemiose no contexto de ensino-aprendizagem de língua e linguagens e descreve:

Na sociedade contemporânea, à prática de letramento da escrita, do signo verbal, deve ser incorporada a prática de letramento da imagem, do signo visual. Necessitamos, então, falar em letramentos, no plural mesmo, pois a multimodalidade é um traço constitutivo do discurso oral e escrito. Faz-se necessário ressaltar, também, a diversidade de arranjos não padrão que a escrita vem apresentando na mídia em função do desenvolvimento tecnológico. Em consequência, os nossos habituais modo de ler um texto estão sendo constantemente reelaborados. Não se salienta aqui a supremacia da imagem ou da palavra na organização do texto, mas sim a harmonia (ou não) visual estabelecidos entre ambos. (DIONÍSIO, 2011, p.139)

A partir daí, deparamos com uma reflexão embasada na variedade de linguagens e na busca por uma coesão de projetos de ensino e aprendizagem cujas propostas estejam alinhadas à pedagogia integrativa e multissemiótica. Explicitamente, nos três exemplos há auscultação e ampliação do repertório cultural dos alunos na presença dos quadrinhos nos espaços educacionais, o que põe fim à valorização escritural enraizada na escola.

Desse modo, esses exemplos demonstram como as ferramentas e aparelhos educacionais tentam atravessar as fronteiras da desterritorialização escolar e caminham para práticas de leitura descoladas da escrita, privilegiando novas modalidades.

Neste histórico de ação pedagógica, percebemos que o contato com a prática dos quadrinhos na sociedade é a via privilegiada e, no contexto da sala de aula com esses novos objetos plurais, as bases da escola são retomadas e reafirma-se a sistematização do gênero, pautado, sobretudo, na **racionalização** e na **memória**. Diante disso, a prática faz dos quadrinhos um novo objeto didático em sua programação escolar.

Como considerado, na regulação da presença escolar dos quadrinhos, reconhecemos as bases racionais dos fenômenos, a memória dos quadrinhos e a atenção dedicada à sua estrutura. Nessa esteira, o relevo de sua composição e seu movimento social ganham a conscientização dos alunos por meio de um projeto de linguagem situado que valoriza a cultura do memorizar, tal qual posto nos documentos oficiais.

Assim, sem demora, no que tange aos exemplos aqui trazidos, constatamos que o método de trabalho consciente e racional está enraizado na hegemonia escolar e faz parte do histórico dos atores envolvidos nesse sistema, sendo muito mais propício à exposição e reprodução dessas

práticas de aprendizagem e de condução do ensino. Sem dúvida, as recentes estratégias educativas trazem para o ambiente escolar esses novos textos, porém, preservam ações que reiteram os antigos modos de ensinar e aprender.

Dessa forma, ampliando nossas reflexões, tomamos como ganho teórico do multiculturalismo o trabalho com o valor estético dos diversos gêneros e a abertura dos espaços sociais para que estes discursos estejam na escola.

Nesse sentido, em extensão limite, o multiculturalismo e as teorias críticas no ensino demonstram a volumosa e potente significação que os gêneros e vozes silenciadas são capazes de transmitir, mas também não alteram o papel temático regulado da escola. Embora tais condições sigam como proliferadora de experiências plurais de contato com os domínios discursivos tidos como marginais, os atores educacionais didatizam esse material com bastante exatidão e não trazem o risco experimental e a sensibilidade que alguns desses textos oferecem.

De maneira comparável, esses três exemplos, bem como as OCs e a BNCC em criação, submetem os textos às práticas reguladas de interação e encarnam a determinação da memória e da racionalização como a maneira natural de fazer. Diferentemente de uma interação programada e rotineira, como podem ser os usos de linguagem cotidianos que caminham para a dessemantização das interações, reconhecemos no ensino a ressemantização da prática programada por uma “observação da própria prática de linguagem” (LANDOWSKI, 2014, p.42)

Por causa dessa oscilação pedagógica, que visa ressemantizar as práticas rotineiras da linguagem, podemos reconhecer que a didatização escolar, por meio das teorias críticas e pelo multiculturalismo, permanece na dimensão programada e no exercício que busca transformar os alunos de ativos-puros em semi-programado-semi-motivado.

Landowski (2014) assim os define:

De modo cornarrativa, podem-se imaginar três figuras-tipo: o *ativo puro*, que nem por um instante deixa de executar seus programas, sempre os mesmos, sem jamais se perguntar o porquê; o *pensativo veleidoso*, que, ao agir, sobre o que desejaria, sobre o que deveria ou sobre o que poderia fazer, que afinal nunca faz nada; e entre os dois, o *semi-programado-semi-motivado*, que mantém sua reflexão sob reserva por trás do que faz ou, o que é quase o mesmo, age esquecendo (ou talvez só com a condição de esquecer) que está fazendo o que ele escolheu fazer – ele mesmo ou o Outro (o destinatador) em quem confia. (LANDOWSKI, 2014, p.42, grifos do autor)

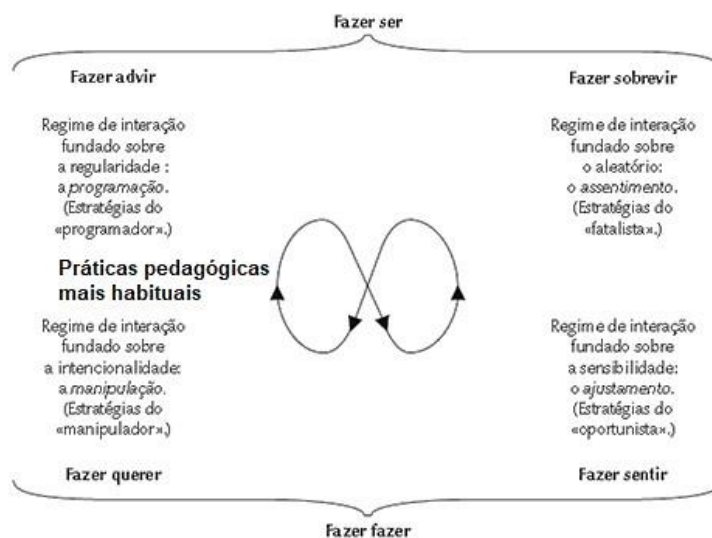
Tudo isso equivale a dizer que, apesar das reformas em andamento e da evidente e volumosa colaboração que a presença do multiculturalismo trouxe para o campo do ensino-aprendizagem, a dispersão escolar permanece enfrentando o colapso da programação nos seus espaços de atuação. Longe de afirmar que estas reformulações trouxeram danos para a escola, o que apontamos aqui é a padronização desse modelo para toda e qualquer situação de leitura e análise da linguagem esvaziando as situações estéticas dos textos artísticos.

Nesses múltiplos espaços discursivos, detectamos um descompasso com as experiências da linguagem artística. Diferentemente de um nivelamento de métodos de trabalho com as experiências da linguagem situada, reconhecemos um endurecimento dos círculos artísticos onde esse discurso circula, não ocorrendo o real objetivo de cruzamento e experiências propiciadas pelo ensino. Por exemplo, quando o professor delimita o trabalho com o gênero dos quadrinhos somente a partir de sua gramática visual, já não estaríamos predispondo um modo de interação com esse discurso social? Se refletirmos em uma situação limite, antes mesmo de estabelecermos contato com o objeto de arte, já temos demarcadas as especificidades do que é aquele objeto e perdemos as singularidades de interação discursiva que poderia ter sido oferecido ao fruidor.

Desse modo, mais uma vez tendo o modelo das interações Semióticas inspirados em Landowski (2014), todo esse levantamento das práticas educacionais feito até aqui é capaz de transitar pelas interações postas no lado esquerdo do modelo. A prudência marca a ação escolar e sua estabilizada segurança de não se deixar caminhar pela aventura. Com isso, condizente com a sua sistematização pedagógica, a escola mobilizará muito mais os textos que situam nesse mesmo espaço, como vimos serem, no segundo capítulo, os gibis e as tiras de jornais.

Retomando o esquema landowskiano, reconhecemos as práticas escolares sempre presentes no lado esquerdo do diagrama:

Figura 85: Práticas pedagógicas e os regimes de interação de Landowski (2015)



Fonte: Elaboração própria a partir de Landowski (2015)

Em alternativa, se pensarmos na escola muito mais como um ambiente de pluralidade junto do regime de valor do multiculturalismo e do contato com outros discursos e práticas, o aspecto de coabitação de leitura com os quadrinhos e da experiência perceptiva não pediria um trânsito pelos outros vértices do modelo de Landowski (2014)? O espaço de interação ajustada não poderá ativar nos alunos um campo de recepção e contatos potencializados e intensificados de significação? Ou ainda, a formação de leitores passaria a viver a experiência de leitura dos quadrinhos como arte e sujeitos abertos à linguagem, à espera do inesperado e em busca do sentido para o fantástico que ampliaria a busca pelo saber?

Logo, o reforço do sujeito social visto nos documentos compõe um modelo centrado na relação crítica e no trânsito situado da linguagem. A ideia de utilização do corpo social e das referências dos usos e dos padrões determinados pela sociedade como responsáveis pela linguagem disputa espaço nas atividades de leitura sobre os textos e determina a acentuação do sujeito estético sem corpo ou do sujeito apenas como parte do **corpo social**.

Por outra direção, ao decidir trabalhar com os quadrinhos, por exemplo, já demonstramos e acreditamos que não é possível extraí-los desse aspecto artístico. Nessa abordagem, vale acentuar a possibilidade que os alunos terão de interagir com a obra artística e compartilhar uma leitura mais autônoma.

Por fim, rapidamente, a intersecção com o campo pedagógico das Artes e da Literatura poderá encorajar-nos mais nessas reflexões e colocá-los atentos diante da omissão da percepção e mantenedores de uma via pedagógica de apenas racionalizar a leitura artística.

Se nos pautarmos pela leitura literária no ensino básico, percebemos as críticas sobre o domínio da conscientização e as linhas de estudo que fazem do texto literário uma habilidade pedagógica de compreensão, que acabam suprimindo a experiência da leitura. Colomer (2007) comenta sobre os esforços da formação leitora e as propostas e projetos que objetivam um trabalho de leitura como percepção nessa experiência leitora.

Antes mesmo de uma sistematização, sendo esse um dos problemas dos fracassos de projetos e programas de leitura, Colomer (2007) demonstra que as práticas iniciais de leitura são mais perceptivas. Com isso, as crianças originárias de famílias leitoras criaram percepções e práticas de leitura que avançarão fazendo sentido na prática de leitura escolar. Ou seja, os livros já participam da realidade dos sujeitos no ambiente doméstico, o que garante a experiência e a percepção do objeto como parte integrante do mundo. Esse valor da leitura atravessado por outras habilidades será ainda mais desenvolvido na leitura escolar, o que garante a preservação dos sujeitos como leitores.

Desse modo, quando a leitura literária, entendida por nós como leitura artística que propõe experiências perceptivas sensoriais, está abrigada em modelos de ensino visando apenas habilidades de leitura, ela perderá seu fundamento de expressão. Mais uma vez, esse nosso caminho aponta que, além da garantia de contato com as artes, a leitura deve transitar pelas zonas da percepção, já que esses também são lugares onde o sujeito deve construir parte da significação e serem sujeitos de sentido.

Por exemplo, é comum o professor de literatura selecionar trechos de romances, contos ou crônicas, transformando-os em texto e levando-os ao ensino de leitura, pensando que essa estratégia de informação do que o texto literário diz é um trabalho de leitura literária. Esse trabalho até consegue ser frutífero após um contato real com a obra, após ter acontecido uma experiência de leitura do texto. Porém, iniciar o trabalho com esse recorte já aponta uma escolha pedagógica que fere diretamente a materialidade do objeto, o livro.

O corte e a seleção suprimem o domínio artístico da experiência e visam apenas um ensino informativo (consciente, racional). Colomer (2007) diz:

Os resultados já obtidos nesta linha de estudos deveriam estimular a escola a dedicar mais atenção à leitura de obra integrais (reduzindo o tempo dedicado a trabalhar as habilidades leitoras desintegradas), a aumentar a conexão entre leitura e escrita (inventando os termos, inclusive) e a deixar de considerar o material de leitura como uma substância neutra denominada “textos” para aceitar que os tipos de livros lidos determinam o leitor que se forma. (COLOMER, 2007, p.108)

Desse modo, em um projeto pedagógico conduzido pela pluralidade cívica, a leitura de objetos artísticos como a literatura e os quadrinhos necessita de uma pedagogia na qual a percepção e a interação entre sujeito e objeto ganhem relevância e demonstrem o momento da experiência e da prática de leitura como decisivo na significação. A pedagogia da leitura artística carece de uma invasão pelo sentir compartilhado entre a obra e o sujeito, preocupando-se realmente com a formação de leitores.

Como vemos, a comparação da leitura dos objetos artísticos e a didatização escolar dessas leituras denunciam o problemático trabalho do ensino da leitura estruturado nas bases da conscientização, da memória e da atenção. Recuperando as metáforas da leitura de Jouve (2002), a leitura demanda um perigo que escapa da conscientização, memória e atenção. Ela abriga o risco do outro sobre o eu, onde existe uma sombra que nos coloca emocionalmente e cria condições da nossa observação.

Esse risco é o desafio que os leitores vivem, que faz a prática da leitura produzir sentido e habilmente ser uma leitura real, integrando a vida dos sujeitos leitores. Tal formulação da sombra “ajusta-se à realidade do leitor” e é bem exemplificada por Vincent Jouve (2002):

A criança que lê é objeto de transmutação. Um povo estranho tomou posse dela; ela sabe agora que contém uma população à qual os livros trazem as provas de uma existência real. É nos livros que ela vai encontrar a confirmação dos seres que os livros engendraram. Ela é o Gigante e o Pequeno Polegar, ela é o caminho semeado de migalhas de pão, será o caminho semeado de pedrinhas; mas é também a condição da existência de todos, como a tela é a condição de existência dos filmes do *pathé-baby* que se projeta na quinta à noite. Sente que existe nela virtualidades infinitas, inúmeras chances; que. Como a floresta equatorial, a ilha deserta, ela é um território aberto para novas aventuras. Para outras explorações. E ela se torna o conquistador dos livros que a conquistaram. Agora, possui ao lado da faculdade de integração, ao lado de uma passividade que a expôs a todas as colonizações imaginárias, um poder desmedido. (JOUVE, 2002, p.140)

Nessa mesma linha, outra reflexão da leitura com a mesma dimensão metafórica é a construída por Manguel (2009) ao criar uma comparação atenta e ilustrativa acerca das bases da leitura escolar do personagem infantil Pinóquio. O autor conta-nos:

Apesar de todas essas limitações – diversão, derrisão, abandono -, Pinóquio consegue galgar os dois primeiros degraus de aprendizado da sociedade: aprende o alfabeto e aprende a ler a superfície de um texto. Nesse ponto, ele para. A partir desse momento, os livros se transformam em lugares neutros, próprios para o exercício desse código, aprendido para que dele se extraia, no fim, uma moral convencional. A escola o preparou para ler propaganda. (MANGUEL, 2009, p.44)

Questionando sobre a prática pedagógica emancipatória da escola, a engrenagem escolar denunciada por Manguel (2009), vista nos documentos e nas práticas de leitura escolar dos quadrinhos, parece não aceitar a loucura da beleza e o sublime da arte como responsáveis pelos desafios e pelo rompimento das barreiras institucionais e limitadoras dos sujeitos. Aqui, é na expressão da criatividade e do exercício estético que acreditamos que os sujeitos escapam das atividades cultivadas pelo homem. As pulsões e os desejos não são contemplados para a escola que se fortificou num regime programado de alfabetização.

Os leitores formados por pedagogias da percepção e da prática de leitura artística podem contribuir para a formação de leitores além da programação e da conscientização de apenas uma modalidade, caminhando para uma prática de leitura afetiva que estimule a capacidade dos sujeitos para trilhar por outras experiências, atuando em leituras individuais.

Os desafios para que os sujeitos consigam *Andar entre livros* (2007), de Colomer, são variados e de diferentes instâncias, mas confirmam que um dos pontos de trabalho possa ser uma pedagogia de leitura como experiência perceptiva compartilhada entre leitor e a obra artística. Paulo Freire (1989) em *A importância do ato de ler* também lembra que a real leitura é aquela que não fica na memorização. Por outro lado, a real leitura é aquela que acontece e constrói sentido, une-se ao sujeito. Nesse enorme desafio de formação leitora, seguiremos no próximo tópico com um esboço desafiador de pensarmos a leitura escolar com as bases do projeto de Landowski (2015).

3.3. Os desafios do ajustamento no ensino-aprendizagem de leitura

Admitindo-se que a medida didática preconizada e desenvolvida na escola, desde o surgimento aos desenvolvimentos integradores na esfera educacional, tenha permanecido na unanimidade da racionalidade e na produção de memória, compreendemos, no tópico anterior, que parte desse processo interrompe algumas etapas/fases dos trabalhos diretamente ligados às esferas artísticas.

Segundo esse dado, a pedagogia dos textos artísticos requer um olhar didático para as interações de leitura, equacionando experiências perceptivas e não exclusivamente uma pedagogia crítico-reflexiva. Apoiados nessas formulações, cotejamos a partir de agora os quadrinhos experimentais que abrigam a narrativa fantástica e suas potencialidades de reinventarem os espaços de ensino e aprendizagem da linguagem, a partir do ponto de vista da virada Semiótica, baseada na fenomenologia e nos estudos de Landowski (2014).

A especulação pedagógica que nos propomos trata menos de definir caminhos precisos e respostas assertivas para o campo educacional. Assim, deslocamo-nos pelos espaços do ajustamento que não apaga a pedagogia da pluralidade cívica, mas que, por outro lado, integra a experiência em ato e nos propõe que pensemos mais no corpo em ajustamento como responsável pelos caminhos do ensino-aprendizagem nas aulas de leitura.

Dessa forma, de antemão, restabelecemos a visão insuficiente da compreensão e da racionalização, apenas como atividades que sofrem excessivas explicações limitadoras, tal qual reforçado no tópico anterior. Recorremos às colocações educacionais de Jacques Rancière (2002), em sua crítica ao método socrático nos espaços de ensinar e as potencialidades de emancipação trazidas pelas buscas do conhecimento nas atividades de aprender.

Assim, superando a existência da compreensão, causadora de todo mal na educação, mestre Jacotot, personagem trazido por Jacques Rancière em *O mestre ignorante* (2002), percebe a relevância de ensinar aos alunos que nada tem a lhes ensinar.

O autor considera:

A prática do mestre ignorante não é um simples expediente que permite ao pobre que não tem tempo, nem dinheiro, nem saber, instruir seus filhos. É a experiência crucial que libera os puros poderes da razão, lá onde a ciência não pode mais vir a seu socorro. O que um ignorante pode uma vez, todos os ignorantes podem sempre. Pois não há hierarquia na ignorância. E o que os

ignorantes e os sábios podem, comumente, é a isso que se deve chamar o poder do ser inteligente, como tal. (RANCIÈRE, 2002, p.42)

Com isso, a vontade torna-se o movimento da inteligência e a busca é a chave educacional:

É assim que o mestre ignorante pode instruir tanto aquele que sabe quanto o ignorante: verificando se ele está pesquisando continuamente. Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à coisa que já conhece. O essencial é essa contínua vigilância, essa atenção que jamais se relaxa sem que venha a se instalar a desrazão – em que excelem tanto aquele que sabe quanto o ignorante. O mestre é aquele que mantém o que busca em seu caminho, onde está sozinho a procurar e o faz incessantemente. (RANCIÈRE, 2002, p.44)

O mestre não sabe nada, porém fornece ao ensino as condições concretas de busca do conhecimento como uma verdadeira cena de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, o mestre assume uma busca pelo conhecimento e o ensino torna-se uma emancipação que escapa do embrutecimento. Advertido, o embrutecimento nasce das próprias posições hierarquizadas, dos recorrentes métodos que fazem a prática educacional e de uma comunicação que não ultrapassa os fins apenas utilitaristas.

A farsa do grande mestre apontada por Rancière (2002) é passível de ser vista na distribuição dos métodos e práticas por todos os documentos tratados até aqui. Por outro caminho, ele nos aponta que a troca estética é o legado de todo o Humano, ou seja, o ensino condicionado pela racionalidade que conjuga as propostas dos tecnocratas com a exigência memorial de uma sociedade ideal apaga as vivências e as experiências individuais, não sendo um ensino que visa emancipar. Diferentemente, a proposta do mestre ignorante é exatamente um resgate da busca e do desenvolvimento da aprendizagem nas trocas mais humanas e mais sensíveis. Assim:

O principal serviço que o homem pode esperar do homem refere-se a essa faculdade de comunicar entre si o prazer e a pena, a esperança e o medo, para se comoverem reciprocamente: "Se os homens não tivessem a faculdade, uma faculdade igual, de se comoverem e de se enternecerem reciprocamente, eles se tornariam rapidamente estrangeiros uns aos outros; eles se dispersariam ao acaso sobre o globo e as sociedades se dissolveriam [...] O exercício dessa potência é, ao mesmo tempo, o mais doce de todos os nossos prazeres e a mais imperiosa de todas as nossas necessidades." (RANCIÈRE, 2002, p.81)

Para Rancière (2002), resgatar as individualidades, os desejos e a busca pelo conhecimento no ensino é quebrar as determinações de conteúdo impostas pelos currículos e disseminadas nas práticas educacionais. Essa reflexão sobre o ensino fomenta a presença do **corpo que sente o outro**, a presença da busca no ensino.

Retomando a discussão inicial, diferentemente dessa elaboração de Rancière (2002), os documentos e as ações em andamento propõem que todo objetivo de ensino deve caminhar por apenas um lado, o compreensivo e crítico. Reconhecem apenas uma parcela da arena pedagógica como universal e dão supremacia ao funcionamento educacional. Essa posição é insuficiente! Longe dos dois limites extremos, a atividade do sujeito como um “buscador sensitivo”, dentro das interações sociais mais artísticas, aparece como um caminho de maturidade para a reflexão educacional aqui proposta e inserida nas interações de sentido dos quadrinhos experimentais.

Logo, reconhecendo os limites da ponderação e do argumento do corpo que busca no pensamento educacional brasileiro, a entrada da fenomenologia no campo da Semiótica discursiva nos parece um caminho que possa conjugar e contribuir com esse pensamento nos espaços de leitura e análises textuais e discursivos. Escolhendo essa teoria, seguimos por uma concisa reflexão Semiótica e educacional da leitura dos textos que mais “se sentem”, sobretudo, longe de uma polarização avançada.

Nesse campo, Landowski (2005) avalia a presença da significação e da estesia na percepção cujo momento inicial atribui-se à publicação do livro *Da Imperfeição*. “A convocação do sujeito pelas qualidades imanentes das figuras do mundo sensível parece então coincidir com a revelação do sentido” (LANDOWSKI, 2005, p.94-95). A regeneração da figura que passa a ser experienciada pelo sujeito durante o ato enunciativo fixa o sentido e o faz acontecer conjuntamente entre o sentir e o conhecer. Ou seja:

Não somente o sensível “se sente” (por definição), mas ele próprio faz sentido, assim como, inversamente, o sentido articulado incorpora alguma coisa que emana diretamente do plano sensível: enquanto, por um lado, a significação está já presente naquilo que os sentidos nos permitem perceber, por outro, o contato com as qualidades sensíveis do mundo fica ainda presente no plano onde o sentido articulado se constrói. (LANDOWSKI, 2005, p.95)

Como colocado, durante a passagem figurativa do sentir, o dualismo do conhecer, o racional, e do perceptivo, o sentir são envolvidos numa única operação de geração da significação e condicionados a essa experiência por ações mais sensíveis, nas quais o corpo “se sente” mais.

Assim, a dimensão figurativa, responsável pelos arranjos e direcionamentos textuais também aparece envolvida na dimensão do sentir e do movimento de interação e presença corporal do ritmo do texto e do ritmo de leitura. A construção do modelo sensível com bases qualitativas tomou o projeto de Landowski (2004) e o fez a partir do exercício de compreender as interações. “Tarefa primordial, porque é praticamente a única via possível rumo à integração, na problemática Semiótica, do componente sensível que intervém na base tanto de nossa inteligência de mundo, quanto de nossas interações com ele, ou nele.” (LANDOWSKI, 2005, p.99).

Emerge, então, uma organização Semiótica do sensível com bases nas interações dos sujeitos que conjugam e efetivam a significação. Por essa razão, o sujeito em interações ajustadas estará mais contagioso e em contato sensível. Isto é, no espaço escolar, os interactantes das cenas educacionais reduzirão a lógica da junção, do estar conjunto racionalmente do objeto pelo conhecer e migrarão para a relação de união e de entrega paralela ao sentir e ao conhecer o objeto de ensino.

O fazer conjunto dos professores e alunos passaria a regular a entrada do regime mais sensível e os dois actantes. Desse modo, professor e alunos igualam-se no conhecimento do objeto. Assim, o corpo ganha sensibilidade por uma competência estética, que reduzirá a competência modal do querer, poder, fazer e, sobretudo, do **saber**. De outro modo:

Com a manipulação, apareceram “sujeitos”, atores maleáveis já que dotados de inteligência e de uma relativa autonomia. Com o ajustamento, acabamos de reconhecer esses mesmos sujeitos como dotados, ademais, de um corpo e, por isso mesmo, de uma sensibilidade. Consequentemente, a interação não mais se assentará sobre o fazer crer mas sobre o fazer sentir – não mais sobre a persuasão, entre inteligências, mas sobre o contágio, entre sensibilidades: fazer sentir que se deseja para fazer desejar, deixar ver seu próprio medo e, por esse fato mesmo, amedrontar, causar náusea vomitando, acalmar o outro com sua própria calma, impulsionar – sem empurrar! – só por seu próprio ímpeto, etc. (LANDOWSKI, 2014, p.51)

Embora, no desenvolvimento anterior tenhamos uma precisa descrição que caberia ao desafio de leitura artística em sala de aula, a baixa persuasão pela inteligência preconizada pelo regime de ajustamento²⁵ tornar-se-ia o desafio predominante no ensino. A formação em sala de aula passaria a abolir as trilhas da manipulação do conhecimento e das regularidades programadas e conhecidas dos textos. Fazer dessa omissão a condição de caminho pedagógico e colocá-las em sala de aula é, antes de tudo, o maior desafio para entrada desses quadrinhos experimentais.

Além disso, emerge, por trás desse contágio, uma concepção de educação com categorias fundamentais do fazer sentir e, portanto, pela trilha dessa sensibilidade, chega-se às zonas do saber. Por consequência, contra as “especializações” e as marcas regulares dos textos, nessa hipótese encontramos um desenvolvimento da potencialidade do corpo no ensino e das capacidades humanas que exploram o conhecimento pela trilha do sentir que chegará ao saber.

Essa é, por isso, a visada essencialmente ajustada e sensível de possíveis pedagogias para textos mais artísticos como são os quadrinhos analisados. Essa condição aproveita-se da interação e do sentir e nos evidencia os efeitos muito mais comuns na arte que poderão ser expandidos por qualquer objeto.

Como comenta Landowski (2004):

Todo objeto, mesmo o mais comum, torna-se, a partir daquele momento, propício a apreciar, ao olhar do sujeito que o valoriza, um status próximo ao da obra de arte, ou mesmo do amado. Pois o objeto estético, assim como o objeto patêmico (aquilo que a paixão almeja), se situam eles também, estatutariamente e por construção, o exato oposto do dinheiro, ou em qualquer caso de dinheiro: valores nem reprodutíveis nem intercambiáveis, sem padrão, referência ou medida, se os "amamos", é, fora de todo cálculo, como objetos de escolha perfeitamente injustificáveis, como *valores puros para si mesmo*, localizados desde o início além de qualquer comparação como abaixo de qualquer "razão" particular, porque é na singularidade da relação que elas encontram seu fundamento. (LANDOWSKI, 2004, p.76, grifos do autor, tradução nossa²⁶)

²⁵ Ressaltamos que o conceito de *ajustamento* usado por nós com base no modelo landowskiano é diferente do termo *ajustamento* criticado por Freire (1967). O parecer deste acerca do conceito de ajustamento é que ele seria o impeditivo da libertação e responsável para a manutenção da massificação na educação. Por outro lado, para Freire (1967), a lógica da união é responsável pelo amor, pela esperança e pelo diálogo da libertação. Observamos em Landowski (2014) que o termo ajustamento não assume a mesma disforia que o ajustamento na proposta de Freire (1967).

²⁶ Tout objet, même le plus ordinaire, devient dès ce moment susceptible de jouir, au regard du sujet qui le valorise, d'un statut proche de celui de l'oeuvre d'art, ou même de l'être aimé. Car l'objet esthétique, de même que l'objet pathémique (celui que vise la passion) se situent eux aussi, statutairement et par construction, à l'exact opposé de

Dessa forma, o modelo de interação ajustada que aqui estamos trabalhando na esfera artística não está reservado a este espaço. Nele encontramos certa amplitude para as relações com outros objetos, desde que o fundamento das relações com os objetos sofra alteração. Para Landowski (2004), a singularidade da relação é o valor que reatualiza essa interação Semiótica pelas práticas de sentido mais ajustada.

Em outras palavras, contra uma visão exclusivista de esferas específicas, podemos alongar essa situação para os diversos textos e práticas com acontecimentos que estejam na unicidade e na relação fundamental que particularizam o momento de enunciação e colocam o corpo ativo e em sentido contagioso com o outro corpo ou objeto. Na análise circunscrita do trabalho, reforçamos a força desse modelo para a leitura artística, mas vale sempre evidenciar que o ajustamento pode sistematizar um inventário de leituras e arranjos didáticos que realmente ganharão sentido nos espaços da sala de aula. Afinal:

Neste caso, é a própria confrontação entre parceiros, e seu ajuste corpo a corpo, que virá talvez a *emergir* do sentido, em ato. Sempre diante deste rosto corar na nossa frente, ou que se desvia, o que nós veremos então, se pararmos de nos ater às conveniências semiológicas, ou o distanciamento semiológico, não será apenas o sinal de vermelhidão, mas a mesma vermelhidão, a *vermelhidão da pele*, o estado do corpo do outro que, provando obviamente servir de um suposto significativo, se dá também ao mesmo tempo ainda que em um outro plano, a sentir, esteticamente. (LANDOWSKI, 2004, p.90-91, grifos do autor, tradução nossa²⁷)

Essas considerações apontam que o sentir da estesia é um fenômeno de troca. Neste ponto, distancia-se de delimitações que determinam o texto e sua característica fixa e regulada como destino do conhecer. Por outro lado, o contágio tem lugar desde que o corpo seja ativado e troque experiências suficientes para gerar sentido entre eles e impulsione o conhecer. Para

l'argent, ou en tout cas de la monnaie: valeurs ni reproductibles ni interchangeable, sans étalon ni référence ni mesure, si on les <aime>, c'est, hors de tout calcul comme des objets de choix parfaitement injustifiables, en tant que pures valeurs *pour soi*, situées d'emblée au-delà de toute comparaison comme en deçà de toute <raison> particulière, parce que c'est dans l'unicité de la relation même qu'elles trouvent leur fondement.

²⁷ En ce cas, c'est de la confrontation même entre partenaires, et de leur ajustement corps à corps, que viendra peut-être à *émerger* du sens, en acte. Toujours devant ce même visage rougissant devant nous, ou qui se détourne, ce que nous verrons alors, si nous cessons de nous en tenir aux convenances sémiologiques ou au détachement sémiologique, ce ne sera plus uniquement la rougeur-signe mais la rougeur même, la *rougeur-peau*, état du corps de l'autre qui, tout en pouvant évidemment servir de soi-disant signifiant, se donne aussi, en même temps quoique sur un autre plan, à sentir, esthésiquement.

isso, a maleabilidade da sensibilidade assenta o fazer sentir e reduz as inteligências, corriqueiras nos espaços da sala de aula, mas amplia o conhecer corporal que também deveria estar neste ambiente.

Nesse ponto, a quantidade de racionalidade exigida na escola é reduzida e cria-se outra capacidade de leitura pelas vias da competência do contágio e do fazer conjunto, em união dos sujeitos com os objetos e os outros sujeitos. Não há mais uma posição unilateral de conhecimento das regularidades dos textos e sua dominação racional do que sejam os balões, a sequência narrativa ou o envolvimento crítico do enunciador. Todavia, o que permite ao sujeito e ao objeto criarem significação é a capacidade de estranhamento sentida no corpo e geradora da significação fantástica.

Nesse cenário de ajuste entre o leitor e o ritmo textual, o professor situa-se de modo diverso, ocupando um lugar de mediador e de crítico desse texto. Sob essa forma, a relação entre o corpo do ator e a cena educacional passa a ser diferente do roteiro tradicional de ensino, ou seja, observamos a entrada de um corpo que sente e não apenas um corpo social, como visto nos documentos. Do ponto de vista de sua prática, é um corpo encarnado que não estará adequado aos seus espaços tradicionais da manipulação enunciativa pela inteligência, sendo um corpo ativo na busca pelo conhecer e o professor ocupando outro espaço, além do já tradicional.

Uma das mudanças mais latentes, em termos de paradigmas escolares, diz respeito às práticas de reduzir o saber. Em nível de conhecimento, o professor iguala-se ao aluno e os avanços da aula formam um campo fértil e colaborativo para os sentidos gerados pela leitura de todos. Nesse exemplo, ao caminhar pelo regime do ajustamento, existe um rompimento com o que está sendo feito para acrescentar um aspecto significativo nas ações de leitura.

Em um agir pedagógico que leva em conta esse modelo semiótico, as diferenças e particularidades de cada leitor são respeitadas e compatibilizá-las em uma cena de leitura é um trabalho de restauração do professor.

Sobretudo, ao adotar outro regime no espaço escolar, percebemos uma mudança de interação Semiótica que alterará a presença do corpo de passivo para ativo. Essa mudança conduz a especificidade da esfera escolar pelos espaços programados com um corpo do aluno apassivado e mantido na simetria do regulado. Reinventa-se a busca pelo saber no próprio corpo que sente e encarna os mistérios que recobrem a leitura da experiência e do fantástico.

Nas investigações Semióticas de esferas e corpos, Discini (2017) nos oferece um interessante ponto de vista das esferas literárias e midiáticas que, respeitando as individualidades, são capazes de dizer, respectivamente, aos quadrinhos experimentais e às cenas da escola também delimitadas nos documentos.

Com o corpo estésico, mergulhamos no que se pode nomear “precondições da geração do sentido”, na medida em que a enunciação não se restringe ao fazer persuasivo do enunciador, que procura a adesão esperada como fazer interpretativo do enunciatário. Nessa manipulação, fundante do contrato de confiança enunciativo, o corpo se aspectualiza como perfectivo, já que tudo se resolve na realização do próprio contrato fiduciário. Com o corpo estésico é diferente, o que podemos reconhecer na literatura, cotejada com o discurso midiático. Aquela esfera da comunicação oferece indicações de que, no seu interior, contrariamente ao que ocorre com o viés midiático, encontramos a dominância do estésico (a conotação sensível do *lógos* e do *éthos*) sobre o semântico (a conotação judicativa do *lógos* e do *éthos*). Lado a lado com Landowski, deduzimos que, na esfera literária da comunicação, isso se torna possível graças à prevalência do regime da união entre sujeito e mundo. Cada uma das esferas citadas faz emergir relações peculiares entre a língua e o discurso, o que acaba por contemplar a dominância da função – poética ou utilitária da linguagem – como fundadora de estilos. Na medida em que se atenuam as coerções da estesia, ficam robustecidas as características da função utilitária da linguagem. (DISCINI, 2017, p. 88-89)

Tal qual a investigação do corpo nas esferas sociais regulando as diferentes presenças dos sujeitos nas interações Semióticas vistas em Discini (2017), as coerções de linguagem comumente atuantes nas esferas utilitárias da linguagem são as mais empregadas e sedimentadas nas esferas midiáticas. Nesta pesquisa, também percebemos que o ambiente escolar perpetua uma pedagogia de certezas e racionalidades desses usos da linguagem utilitária que oferecerá ao aprendiz uma função de aplicabilidade. Diferentemente, na esfera literária, Discini (2017) indica a ativação do corpo e a fundação de um estilo de vida artístico. Esse segundo movimento é o uso pedagógico que visualizamos como um potente diálogo entre o campo da sociossemiótica e os espaços educacionais.

Nesse ponto, as mudanças e o desejo de reavaliação escolar pedem uma mudança no paradigma ontológico das interações escolares e, aqui, acreditamos que emergir esferas artísticas que não estão totalmente contempladas ou em dominância no espaço escolar possa ser uma maneira de reorganização paradigmática da escola, a partir de sua própria prática de escola socialmente situada e plural.

Para tal reconhecimento educacional, identificamos que a apropriação de cenas educacionais recheadas de desafios faria as práticas pedagógicas passarem também para o outro vértice do modelo landowskiano. Essa reinvenção consiste nos desafios e nos novos passos educacionais que não apenas determinam a entrada dos novos textos no ensino, mas reconhecem novas práticas de sentido que revalorizam as cenas de sentido na sala de aula.

Assim, esse diálogo entre o aparato teórico-metodológico da Semiótica e o Ensino oferece respaldos para o repensar das ações docentes e suas interações sistêmicas. Como ocorre, a sugestão desenhada não é meramente a entrada de um texto e de uma metodologia de análise no espaço escolar, mas uma reconstituição do próprio modo de ser e estar da escola nas ações de leitura. As possibilidades a partir desse cruzamento são muitas. Aqui, só conseguimos alinhar um arranjo mínimo que nos parece frutífero. Qual seja, a leitura sociossemiótica das “cenas leitoras” concentra um esforço em repensar as práticas e a entrada dos textos artísticos no ensino, com isso uma mudança de ações do professor nas aulas de leitura.

Trata-se de refletir para que haja essa reavaliação das práticas escolares. É preciso que as alterações das interações não sejam estabilizadas em apenas um polo do modelo. Assim, um dado texto poderá passar pelos quatro vértices do quadrado sistematizado por Landowski (2015). Exercitando essa passagem, teríamos uma pedagogia da leitura mais aprofundada e única.

Ao longo deste trabalho, também mostramos a força que os vértices da programação e manipulação exercem sobre as ações pedagógicas. Por outro lado, o acidente e o ajustamento assumem a missão de complementar as cenas de leitura na escola. Por meio dessa passagem por todos os regimes de sentido, as aulas criariam um efeito de sentido pedagogicamente mais desafiador. Em dadas condições, essa atividade avançaria na mudança dos limites e territórios programados da escola, levando os professores e alunos para as aventuras de ensinar e aprender.

Por exemplo, o professor pode manipular a leitura, indicando os objetos de artes aos alunos, e a leitura também pode migrar para a programação, quando o professor e os alunos estabilizam os horizontes de significação do texto. Eles, então, poderão chegar aos acidentes do texto, com a abertura ao novo, e ajustar-se ao ritmo do texto durante a leitura. Com isso, a passagem pelos regimes configura uma circulação didática proveitosa e um aproveitamento pedagógico maior dos textos.

Essa provocação vai mostrar justamente que o conceito de aprendizagem pode ganhar corpo e densidade na intersecção com outras interações que hoje não estão na escola. Incorporá-las na prática didática é concentrar esforço para mudanças frutíferas nas formas de ser da escola. Isso permite orientar a leitura Semiótica além dos limites do texto e estabelecer desafios de aplicabilidade metodológica.

A partir dessa visão Semiótica do ajustamento, refazemos a crítica inicial entre a leitura mais racional e memorial empregada na escola. Após esse percurso do potencial heurístico que a Semiótica é capaz de oferecer à leitura na escola, podemos avistar uma leitura escolar equivalente ao conceito de leitura com a percepção.

Mais uma vez, ao propormos essa reflexão dos quadrinhos fantásticos e experimentais na escola, assumimos uma provocação que não será respondida aqui, mas deixa alguns caminhos de prováveis encontros entre a teoria Semiótica e o Ensino.

Assim, o que tentamos mostrar nesta etapa final da pesquisa é que a integração dos quadrinhos experimentais no contexto escolar não deve estar resultante apenas nele, com uma simples adaptação ao modelo de interação escolar, **mas que com ele podemos refazer alguns paradigmas acomodados na escola e sentir uma mudança de aplicação da leitura didática dos quadrinhos.** A implicação desse reinventar pedagógico pode começar a desenraizar alguns dos dispostos modelos didáticos que sempre deram certo, e a dificuldade resultante que poderá abrir o espaço escolar para a constelação da aventura (LANDOWSKI, 2014).

Desses apontamentos e convergências teóricas, um caminho mais ajustado urge que desafiemos as nossas práticas escolares, fortalecendo o interesse pelos mistérios que fecundam a relação entre o homem, o mundo real e o fantástico e a linguagem que nos cerca, para que disso possamos reconstruir sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese tentamos mostrar um mosaico composto pelos diferentes fatores que fazem parte da significação da narrativa fantástica e que dinamizam os quadrinhos, deixando-os mais experimentais. Essa reformulação difere dos quadrinhos mais regulados e empregados na leitura escolar, por exemplo. Assim, o objetivo era verificar como a narrativa fantástica constrói sua significação e quais as novas modalidades de leitura geradas a partir das experiências com os quadrinhos em contraponto com a leitura dos quadrinhos nos espaços de ensino-aprendizagem.

Nesse quadro, no primeiro momento, revelamos as inovações despertadas na imanência do texto. A organização enunciativa escala a elipse como um valioso recurso e eficientemente coloca essa figura de linguagem em funcionamento por todo o texto. A elipse desfia os fios da memória, desconfigura o espaço e não retrata fielmente as figuras que participam da narrativa. Neste ângulo, a enunciação causa uma abertura maior para as inquietações trazidas pelo fantástico, e o jogo enunciativo dos quadrinhos é reforçado pela sintaxe enunciativa. Isso submete o enunciatário a buscar alguns vestígios de interpretação.

Esse movimento de dizer o fantástico ganha reforço da dinâmica do plano da expressão dos quadrinhos, que reestrutura o sincretismo entre o verbal e o visual, compondo uma linguagem sincrética e diferente da linguagem dos quadrinhos habituais. Isso oferece ao enunciatário um texto sincrético mais abstrato, como o *Campo em Branco*, e um sincretismo mais silencioso, como a organização do *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. Os dois quadrinhos reanimam a filiação desses textos com as artes experimentais e não apontam uma linguagem realista e pragmática.

Neste primeiro olhar, comprovamos a conversão da narrativa fantástica em quadrinhos por meio do seu jogo enunciativo que conta com a pessoa, o tempo e o espaço e a dinâmica do sincretismo para a redução do contrato de veridicção daquilo que está sendo dito. Em outras palavras, a interação com esses quadrinhos pareceu correr o risco de ser intolerável pela baixa informatividade e pelo fim de alguns elos lógico-semânticos entre as partes do texto.

Com isso, passamos para o segundo capítulo para inscrever esse ritmo de leitura, em comparação com os outros textos que também usam a linguagem dos quadrinhos, e tentar situá-los dentro de todo esse cenário nacional das HQs. Sublinhando a experiência desses quadrinhos, partimos da regulada e sedimentada prática desse gênero nos jornais e revistas, reconhecendo sua força representativa que sempre envolveu e garantiu boa parte do sucesso do gênero na sociedade brasileira.

Do jornal impresso ao jornal da *web*, passando pelas revistas em quadrinhos e os gibis, as HQs prefiguram uma forma natural de fazer na programação diária, de ocupar as páginas e de manipular os leitores para consumir a próxima edição da revista. O motivo pelo qual os quadrinhos permaneceram na sociedade está muito na sua manipulação nas narrativas seriadas e na sua presença rotineira nos jornais. Esse fato básico supõe um pano de fundo de uma linguagem com interação mais estabilizada e regulada, na constelação da prudência, de acordo com o modelo de Landowski (2015).

Noutras palavras: primeiro os quadrinhos estabilizaram sua linguagem, fizeram a composição da sua identidade, assumiram uma maturidade gráfica e hoje reconstruem a sua linguagem longe das programações iniciais. Essa transformação pode ser vista no ritmo de leitura empregado nos dois quadrinhos analisados no primeiro capítulo. A dinâmica do sincretismo coloca em alerta as práticas reguladas dos quadrinhos e direciona a leitura para o eixo mais aventureiro das interações de sentido. O risco das interações com esses textos desafia os leitores habituais de quadrinhos, trazendo uma composição alternativa que reforça a significação com indícios de sentido da narrativa fantástica nos quadrinhos experimentais.

Numa mudança como essa, constatamos que a leitura exige outras habilidades e disposições que não fazem parte da maneira habitual de ler quadrinhos. Esse argumento colocou-nos em alertar sobre o que vem sendo feito didaticamente com os quadrinhos na leitura escolar, ou seja: se os quadrinhos estão dinamizando o seu sincretismo e não mais apenas regulando a sua linguagem nos padrões mais reconhecidos, uma leitura apenas no eixo da prudência apaga o real sentido de uma leitura perceptiva dos quadrinhos?

A resposta foi debatida no terceiro e último capítulo, quando confrontamos as experiências com os quadrinhos na escola e a experiência perceptiva dos quadrinhos em análise. Em vez de vermos apenas a entrada dos quadrinhos na sala de aula, optamos por olhar quais os regimes de sentido em que a escola tradicionalmente está firmada, demonstrando que o regime

da memorização empregado nela deixa o ensino de leitura mais programado e precisamente incompetente, como apontou Freire (1989).

Mesmo que a escola assuma textos novos e com roupagens mais modernas, como as trazidas pela reformulação da BNCC e os quadrinhos analisados nesta tese, o mais importante, seus regimes de sentido, segue os mesmos modelos de sua fundação. Assim, a leitura das HQs na escola repele a percepção e funciona sobre os padrões de reconhecimento de sua linguagem, exatamente os aspectos que são movimentados nos textos analisados.

Assim, há um impasse entre a leitura escolar dos quadrinhos e a leitura dos quadrinhos fora da escola. No exemplo de aplicação dos quadrinhos sugeridos pela revista *Nova Escola* ou no uso dos quadrinhos nas avaliações, a exigência é o reconhecimento da linguagem dos textos. No segundo exemplo de questões até temos uma interpretação do texto, um pouco fora dos padrões de memorização. Assim, o uso dos quadrinhos na escola acaba circunscrito ao reconhecimento de sua linguagem e seu modo programado de leitura.

Por fim, após levantarmos esse confronto entre o uso didático dos quadrinhos e os quadrinhos fora da escola, estabelecemos uma aproximação teórica que acreditamos ajudar nos desafios de leitura escolar. A proposta é pensar os modelos de interação de Landowski (2015) nos espaços escolares e sua colaboração para organizar a real interação com os textos na escola.

Nesta direção, após esta pesquisa, parece-nos que a experiência dos quadrinhos e a leitura do fantástico tenha aberto caminhos para compreendermos a significação do insólito e os mistérios do homem no mundo. O desejo inicial de realizarmos uma leitura mais profunda reflete na expectativa de que possamos ter um ensino aventureiro, com vazios de sentido que convoquem a autonomia participativa dos alunos e inscrevam o inquietante como forma pedagógica de fazer.

Diante desse percurso, sentimos que nessa intersecção existe uma orientação para diferentes formas de pensar a linguagem, a escola e a leitura. Dentro dessa visão, existem demandas que não foram incluídas neste estudo, mas que seguramente interferem na prática escolar e abrem o cenário para outras pesquisas. Nos espaços da escola, as controvérsias e as discussões são grandes e amplas, mas a necessidade de considerarmos a escola em nossas discussões veio principalmente por reconhecermos a pertinência que os quadrinhos experimentais estão ganhando recentemente.

Assim, entendemos a escola como um espaço de pluralidade e não conseguimos dissociá-la da discussão da leitura mais perceptiva, que exige outras interações com o leitor. Com isso, após verificarmos que o fantástico vem sendo dinamizado pelo sincretismo dos quadrinhos e que sua leitura caminha por outras práticas, resta-nos afirmar que as ações educacionais além da programação são urgentes e exigem sujeitos inclinados aos mistérios do inquietante que atingem o homem, o mundo e a linguagem.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova Reunião*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASSIS SILVA, Ignacio. *Figurativização e metamorfoses: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1995.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4.ed. São Paulo: Ática. 2005.
- _____. *Teoria do Discurso. Fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2002.
- BARROS, Maria Luz Pessoa de. *O discurso da memória. Entre o sensível e o inteligível*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BARTHES, Roland. *A Retórica da Imagem*. Communications. 1964.
- _____. *Structure du fait divers*. In: *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BATALHA, Cássia Vanessa. *Interações escolares em curtas animados produzidos por alunos do Cursinho Popular de Itu: um estudo semiótico*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística gera I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed Campinas: Pontes editores, 2005.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad. Ivan Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BRAIT, Beth. *Discursividade e figuratividade: conjecturas em torno da imanência do sensível*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.
- BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. *Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs): ensino fundamental de 3º e 4º ciclos e Ensino Médio: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRASIL. *Orientações Curriculares Nacionais de língua portuguesa para o ensino médio*. Brasília: Ministério da Educação, 2006.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser, ou A fabricação da realidade*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

- COLOMER, Teresa. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, Rildo. *Letramento Literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: contexto, 2016.
- CORTELA, Mario Sérgio. *A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- DISCINI, Norma. *Corpo e estilo*. São Paulo: Contexto, 2015.
- DISCINI, Norma. Entre interações de risco e tensões do afeto. *Galáxia*, São Paulo, n.36, setdez, p.85-98, 2017.
- DINIZ, Maria Lúcia Visotto; PORTELA, Jean Cristtus. (Org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008.
- DIONISIO, Ângela Paiva. *Gêneros textuais e multimodalidade*. In KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karin; et al (Org.) *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- DONDERO, Maria Giulia. Sémiotique de l'action: textualisation et notation. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 12, n.1, p.15-47, 2014.
- DONDERO, Maria Giulia. Les aventures du corps et l'indentité dans la photographie de mode. *Actes Semiotique*, n. 117, 2014.
- FILINICH, María Isabel. Testemunho e veridicção. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 136– 142. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse i. Acesso em 04/02/2018.
- FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: ática, 1999.
- _____. *Linguagem e ideologia*. 8. Ed. São Paulo: Ática, 2007.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. 14.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *À propôs des concepts de débrayage et d'embrayage: les rapports entre la sémiotique et la linguistique*. *Actes Semiotiques*, n. 119, 2015.
- _____. *A noção de texto em Semiótica*. In: *Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, V.9, n.23, p.165-176, 1995.
- FLOCH, Jean-Marie. *Une lecture du Tintin au Tibet*. Paris, Amsterdam: Hadès-Benajmins, 1997.
- _____. *Petites mythologies de l'oeil et l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benajmins, 1985.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.

- _____. *Significação e visualidade – Exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- _____. *Práticas e formas de vida: a Semiótica de Greimas posta à prova pela antropologia contemporânea*. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 66–76.
- Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/essei>. Acesso em 04/02/2018.
- FRAIA, Emilio; RIBATSKI, DW. *Campo em Branco: Lembrança de 1987*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.
- _____. *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez, 1989.
- FRESNAULT-DEREULLE, Pierre. *La couleur et l'espace dans le comics*. *Université de Urbino*, 1975.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas: Freud (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GADOTTI, Moacir. *Pensamento Pedagógico Brasileiro*. 8. ed. São Paulo: Ática. 2009.
- GERALDI, João Wanderley. *O ensino de Língua Portuguesa e a Base Nacional Comum Curricular*. In: *Revista Retratos da Escola*, v. 9, n. 17, p. 381-396, jul./dez., Brasília, 2015
- GREIMAS, Algirdas Juliens. *Semântica estrutural*. São Paulo: Culturix, Ed. Universidade de São Paulo, 1973.
- _____. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREIMAS; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. *Sobre o sentido II* Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nnkin; Edusp, 2014.
- GREIMAS; Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *O belo gesto*. In: NASCIMENTO, Edna Maria F. dos Santos; ABRIATTA, Vera Lúcia R. (org). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto: Coruja, 2014.
- GROESTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Trad. Érico Assis. Nova Iguaçu – RJ: Marsupial Editora, 2015.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JOUVE, Vicent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Luiz A. de Araujo. São Paulo: Principis, 2018.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 3. ed. 1999.
- LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom*. Paris: PUF, 2004.

- _____. Le cercle sémiotique de Greimas. In: CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, V.13, n.1, p.13-41, 2015.
- _____. *Interações Semióticas*. Trad. Luiza Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores Centro de pesquisa Sociosssemiotica, 2014.
- _____. *Voiture et peinture: de l'utilisation à la pratique*. In: Galaxia (São Paulo, Online) n. 24, p.241-254, 2012.
- LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula. *Mediação Semiótica para as novas formas de fazer-ver*. Estudos Semióticos, n.14(1), p.158-168, 2018.
- _____. *Atualização narrativa, paixão e suspense na telenovela*. In: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da. *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014. p.143-170.
- MANCINI, Renata; ALT, João. *Quadrinhos: do papel à internet*. In: TEIXEIRA, Lucia; CARMO JR., José Roberto. (Org.) *Linguagens na cibercultura*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.
- MANGUEL, Alberto. *À mesa com Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MAUTNER, Jorge. *Kaos Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MCCLLOUD, Scott. *Desenhando Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil editora, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei O; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise da história em quadrinhos: uma abordagem Semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PORTELA, Jean Cristtus et al (org.). *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2012.
- PROPP, Vladimir Iakovlevitch. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

- ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola, 2009.
- _____; Moura, Eduardo. *Multiletramentos na escola*. São Paulo: Parábola, 2012.
- SIBILA, Paula. *Redes ou Paredes: a escola em tempos de dispersão*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- STREET, B. *Os novos estudos sobre o letramento: histórico e perspectivas*. In: MARINHO, M. e CARVALHO, G.T. (Orgs). *Cultura, Escrita e Letramento*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- TATIT, Luiz. *Semiótica à Luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- TEIXEIRA, Lucia. *Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.) *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos da Semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Estruturalismo e poética*. 3.ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosasc Naify, 2012.
- VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE*. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. São Paulo: Edições Loyla, 2012.
- ZINNA, Alessandro. *À quel point en sommes-nous avec la sémiotique de l'objet?*. In: *Objets & communication*, MEI 30-31,
- _____. *L'objet et ses interfaces*. In: *Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici online*. 2004.