

Quadrinhos autobiográficos: diferenças de gêneros e as apresentações de si

Ricardo Jorge de Lucena Lucas¹

Juliana Braga Celestino²

Resumo

O objetivo desse trabalho é analisar as formas de apresentação das pessoas que optaram por realizar autobiografias em quadrinhos. Essas formas de percepção e visualização do próprio percurso de vida são distintas para homens e mulheres? Se sim, essas formas são perceptíveis na enunciação quadrinística? Como os autores se posicionam em termos de focos narrativos e perceptivos? Nossa hipótese é de que poderia haver algum tipo de diferenciação, com base em aspectos cognitivos. Nossa análise leva em conta a noção de “pacto de referencialidade”, baseada em Philippe Lejeune. Analisamos cinco títulos do gênero: *Fun Home e Você é Minha Mãe?* (Alison Bechdel), *Persépolis* (Marjani Satrapi), *O Fotógrafo* (Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemercier) e *Derrotista* (episódio “Gênio dos Quadrinhos”, Joe Sacco). Ao final da análise, percebemos a) diferentes formas de apresentação de si e de representação dos elementos diegéticos (cenários, pessoas) e b) diferentes possibilidades de uso dos focos narrativo e perceptivo, o que apontam para o caráter “plástico” da linguagem quadrinística.

Palavras-chave: Quadrinhos autobiográficos. Representação visual. Pacto de leitura. Foco narrativo. Foco perceptivo.

¹ Professor dos cursos de Jornalismo e Publicidade do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC), doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e jornalista.

² Estudante de graduação do curso de Jornalismo do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA-UFC).

Autobiographical Comics: gender differences and presentations of self

Abstract

The purpose of this study is to analyze the forms of presentation of the people who chose to make autobiographies in comics. Are different these forms of perception and visualization of the lifetime for men and women? If so, are these forms discernible in the enunciation of the comics? How do authors put themselves in terms of narrative and perceptual foci? Our hypothesis is that there might be some sort of differentiation, based on cognitive aspects. Our analysis considers the concept of “referential pact” defined by Philippe Lejeune. We analyzed five titles in the genre: *Fun Home e Você é Minha Mãe?* (Alison Bechdel), *Persepolis* (Marjani Satrapi), *O Fotógrafo* (Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert and Frédéric Lemerrier) and *Derrotista* (episode “Gênio dos Quadrinhos”, Joe Sacco). After the analysis, we realized a) different ways of presenting themselves and representation of diegetic elements (scenarios, people) and b) different possibilities of using narrative and perceptual foci, which indicate the “plastic” character of language of the comics.

Keywords: Autobiographical comics. Visual representation. Reading pact. Narrative focus. Perceptual focus.

Comics autobiográficos: las diferencias de género y las presentaciones de sí mismo

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar las formas de presentación de las personas que optaron por hacer autobiografías en los cómics. Estas formas de percepción y visualización del curso de su propia vida son diferentes para hombres y mujeres? Si es así, estas formas son discernibles en el enunciación quadrinística? Como los autores se ponen según focos de narrativa y percepción? Nuestra hipótesis es que podría haber algún tipo de diferenciación, basado en los aspectos cognitivos. Nuestro análisis considera el concepto de “pacto referencial”, de Philippe Lejeune. Se analizaron cinco títulos en el género: *Fun Home e Você é Minha Mãe?* (Alison Bechdel), *Persépolis* (Marjani Satrapi), *O Fotógrafo* (Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemercier) y *Derrotista* (episodio “Gênio dos Quadrinhos”, Joe Sacco). Después del análisis, nos dimos cuenta de a) diferentes formas de presentación de sí mismos y de los elementos diegéticos (escenarios, personas) y b) diferentes posibilidades para el uso de los focos narrativos y de percepción, que indican el carácter “plástico” del lenguaje de los cómics.

Palabras clave: Cómics autobiográficos. Representación visual. Pacto de lectura. Foco narrativo. Foco perceptivo.

1. Introdução

As histórias em quadrinhos ganharam um novo status a partir do final do século XX, ao se dirigirem com maior ênfase ao público adulto, com uma crescente publicação de títulos com enredos ficcionais cada vez mais complexos (*Um Contrato com Deus*, *Watchmen*, *O Cavaleiro das Trevas*, *V de Vingança*) ou mais voltados à factualidade referencial (*Maus*, *Palestina*). Dentro desse universo, passou a ganhar fôlego, na virada para o século XXI, a publicação de autobiografias quadrinizadas, as chamadas *graphic memoirs* (ver gráfico 1).

A questão que se impõe aqui diz respeito às formas de representação e de autorrepresentação nos quadrinhos autobiográficos em termos de gênero (masculino e feminino). As formas de percepção e visualização do próprio percurso de vida são distintas para homens e mulheres? Se sim, essas formas são perceptíveis na enunciação quadrinística? E como os autores se posicionam em termos de focos narrativos e perceptivos?

Gráfico 1 – Variação do número de *graphics memoirs* publicadas entre 1973 e 2012



Fonte dos dados: <http://www.goodreads.com/shelf/show/graphic-memoir>

Para fins de nossa análise, nos voltaremos para um pequeno *corpus* de títulos, como *Fun Home e Você é Minha Mãe?* (Alison Bechdel), *Persépolis* (Marjani Satrapi), *O Fotógrafo* (Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Le-mercier) e *Derrotista* (episódio “Gênio dos Quadrinhos”, Joe Sacco). Em todos eles, temos sempre uma personagem autodiegética¹: o próprio autor.

2. Cérebro, habilidades cognitivas, cultura e gênero

Uma das grandes celeumas das neurociências cognitivas diz respeito à possibilidade de alguma diferenciação na assimetria cerebral entre cérebros masculinos e femininos (FIORI, 2008: 169-84; SPRINGER & DEUTSCH, 2008: 139-56). Por essa hipótese, as mulheres apresentariam maior habilidade linguístico-perceptiva; os homens, maior habilidade espacial. Tais habilidades corresponderiam a diferenças existentes nos dois hemisférios cerebrais; assim, as mulheres teriam melhor capacidade cognitiva no hemisfério esquerdo (no qual predomina o raciocínio verbal) e os homens teriam melhor capacidade cognitiva no hemisfério direito (no qual predomina o raciocínio visuo-espacial). Porém, como lembra Fiori (2008: 174-6), esses resultados nunca atingem a totalidade dos sujeitos estudados.

Uma hipótese lembrada (mas não comprovada) para explicar possíveis diferenças cognitivas entre homens e mulheres diz respeito a aspectos antropoflogénéticos: o “homem-caçador-coletor” e a “mulher-mãe” (FIORI, 2008: 177; SPRINGER & DEUTSCH, 2008: 148-9). Por essa hipótese, desde tempos remotos, as tarefas da caça, navegação e proteção do território estão ligadas ao homem, o que o levou a aprimorar suas habilidades espaciais (senso de localização, direção etc.); já à mulher cabia procurar comida mais perto de casa e cuidar dos filhos, o que a levou a perceber melhor mudanças na aparência e sentimento dos filhos, bem como a aprimorar suas habilidades verbais, com conta da proximidade com a prole.

Analisar os aspectos que envolvem a criação da narrativa autobiográfica também implica analisar questões sobre

¹ Ou seja, uma personagem que conta a própria história ou diegese.

gênero e identidade. Homens e mulheres, geralmente, têm uma relação diferente com o mundo, dependendo da forma como foram orientados a viver nele, variante que depende do contexto social e ideológico nos quais estão envolvidos. Fivush e Haden (2003) argumentam que o gênero não explica porque homens e mulheres são diferentes. Gênero e identidade são definidos dialeticamente no processo de interação com os outros. Essa construção é feita desde a infância na relação entre pais e filhos, ao relembrar o passado. Segundo Fivush e Haden, não há muito contraste entre as formas de narrar do pai e da mãe, mas ambos tratam de emoções, relacionamentos e eventos que envolvem outras pessoas mais com as filhas do que com os filhos. Além disso,

Mulheres tendem a contar suas histórias de vida com foco em pessoas e relacionamentos, tão bem quanto nas emoções delas mesmas e dos outros. Narrativas masculinas são mais propensas a destacar a si mesmo e as realizações próprias, contendo poucas referências aos outros ou às emoções (FIVUSH & HADEN, 2003: 151).

Dessa forma, continuam Fivush & Haden, as mulheres podem obter mais conhecimento sobre si e os outros, enquanto os homens tendem a se mostrar mais autônomos e independentes. Isso influencia nos modos de narrar da criança. Nos adultos, as diferenças ficam mais evidentes quando o foco são as emoções. Ainda assim, essas definições não são precisas e estáveis; há aspectos em que a identidade feminina ou a masculina se sobressai. Gênero e identidade são construídos pela interação com as pessoas e pelos contextos envolvidos.

Uma forma de tentar verificar indícios que auxiliem numa melhor compreensão dessas hipóteses é o estudo das autobiografias em quadrinhos, na medida em que os próprios autores, em geral, são os responsáveis pela quadri-nização de seus relatos (com exceção de *O Fotógrafo*, como explicaremos adiante). Os autobiografados assumem a responsabilidade enunciativa pelos textos verbais (balões de diálogos e de pensamentos, recordatórios) e textos gráfico-visuais (planejamento de página, desenho, elementos diegéticos representados iconicamente etc.). Obviamente, apenas um amplo *corpus* nos permitiria chegar a conclusões mais pertinentes; por ora, nos é suficiente buscar traços que possam verificar (ou não) tal hipótese.

3. Quadrinhos autobiográficos e pacto autobiográfico

Os quadrinhos autobiográficos apareceram por volta da década de 70 no mercado de quadrinhos estadunidense, durante o período *underground*. Autores como Robert Crumb, Aline Kominsky e Justin Green retratavam nos personagens situações que aconteceram nas suas vidas com tom depreciativo e sarcástico. Art Spiegelman também teve atuação nessa época com a história “Prisioneiro do Planeta Inferno” (1972), sobre o suicídio da mãe, parte posteriormente integrante da obra *Maus*.

Segundo Garcia (2012), a autobiografia, nesse período, foi um meio de se distanciar de gêneros convencionais, como os quadrinhos de super-heróis e cowboys, e se voltar mais à realidade, num relato sincero e pessoal. Assim, a autobiografia se caracterizava como “antigênero”. Garcia diz ainda que, apesar de Eisner não ter tido muita relação com o movimento alternativo, *Um Contrato com Deus* apresenta um dos traços primordiais dos quadrinhos alternativos: “a introdução da autobiografia, ou pelo menos da memória e dos elementos autobiográficos” (2012: 216). Apesar de não serem obras autobiográficas, alguns elementos remetem à vida do autor, como o resgate de memórias vividas na infância, de cenários por onde passou e de pessoas que conheceu.

As características dos quadrinhos *underground* foram assimiladas por muitos autores em suas obras, mais tarde, como o quadrinista brasileiro Caeto². Uma das marcas da elaboração de uma HQ autobiográfica é ser, na maioria dos casos, autoral³. Pelo fato de o autor participar de todo o processo de produção (da criação do roteiro à elaboração do desenho), é possível encontrar na sua obra traços de personalidade e de identidade.

Mas o que define uma autobiografia? Na acepção de Lejeune, é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008: 14). Isso define esteticamente a autobiografia, mas a característica fundamental é a identificação entre autor, narrador e personagem, estabelecidas por meio do nome e da pessoa gramatical.

2 “Crumb, Pekar e *Los Três Amigos* são os responsáveis por eu fazer quadrinho autobiográfico” (MANUEL, 2011).

3 Isso não impede a divisão entre as funções de desenhista e roteirista, como na autobiografia de Harvey Pekar, *Anti-herói Americano*, na qual o roteiro é quadri-

Esse pacto, no caso das autobiografias em quadrinhos, opera também nas dimensões do discurso e da imagem. Além da narrativa inserida nos recordatórios, o leitor se depara com a representação visual do personagem que fala e interage com os outros. O pacto de referencialidade reside na identificação com o nome do autor, narrador e personagem, mas também na própria imagem do autor, na maioria dos casos, feita por ele mesmo.

As narrativas gráficas⁴ respeitam o pacto. Entretanto, não se encaixam perfeitamente na definição de Lejeune, podendo ser definidas como uma das categorias “vizinhas” da autobiografia citadas pelo autor. Santiago Garcia explica que essa diferenciação se dá por conta da seguinte particularidade:

os quadrinhos autobiográficos apresentam uma dificuldade a mais com relação à prosa autobiográfica, pois estabelecem uma representação visual do narrador na terceira pessoa, que se apresenta como ‘objetiva’ quando na verdade já é uma invenção artística (GARCIA, 2012: 218).

As autobiografias em quadrinhos agregam texto e imagem. O autor, no presente, cria uma imagem que representa a si, no passado, o “ele”, uma terceira pessoa como define Garcia. No texto, especificamente nos recordatórios, o escritor/desenhista se coloca como narrador/sujeito em primeira pessoa (“eu”) que narra sua vida numa espécie de *mimesis*, e, nos balões de fala, temos outra espécie de *mimesis*, agora como discurso relatado, na qual o autobiografado “dá” a palavra a si mesmo como se fosse outro personagem.

Essa relação com a imagem também é uma forma de os autores obterem mais legitimidade (Madella, 2012): é o “próprio” autor que está ali, contando a história de sua vida, se mostrando em várias situações que presenciou. A sensação de imersão em outra realidade, de presenciar e fazer de parte daquela narrativa, é ampliada para o leitor.

Além disso, é preciso considerar que o pacto autobiográfico não se dá exclusivamente dentro do texto, através, por exemplo, de certos indícios de referencialidade (datas, nomes de personagens reais etc.). A mesma questão ocorre

4 As autobiografias em quadrinhos são geralmente caracterizadas como *graphic novels* ou romances gráficos, mas como essas narrativas não são ficcionais, o termo não é o mais adequado. Chute (2010) refere-se a estas como “narrativas gráficas”. Ainda há o *graphic memoir* que engloba memórias, relatos, biografia e autobiografia.

em relação aos textos ficcionais: o que faz com que um texto seja percebido como tal? Searle pondera que

o critério para identificar se um texto é ou não uma obra de ficção deve *necessariamente* estar fundado nas *intenções* ilocucionárias do autor. Não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como uma obra de ficção. O que faz dele uma obra de ficção é, por assim dizer, a postura ilocucionária que o autor assume em relação a ele, e essa postura é definida pelas intenções ilocucionárias que o autor tem quando escreve ou compõe o texto, da maneira que seja (SEARLE, 2002: 106. Grifo nosso).

Um dos espaços nos quais o autor pode exercer suas intenções ilocucionárias é aquele que Genette (1987) denomina *paratextos* (nome da obra, nome do autor, capa, contracapa etc.). Em casos onde essa intenção ilocucionária não se faça presente paratextualmente, é o leitor que estabelece qual o tipo de pacto firmará com a obra⁵.

4. A análise do *corpus*: aspectos teóricos

Antes da análise, algumas considerações de ordem teórica são necessárias. Uma delas diz respeito às formas de representação e de autorrepresentação; como vimos, essas formas são tanto verbais quanto gráfico-visuais. Isso implica que devemos levar em conta que os autores das autobiografias se posicionam como narradores de momentos marcantes de suas próprias vidas, mas também como visualizadores inclusive de si mesmo. O que isso quer dizer? Que eles narram verbalmente (através de recordatórios e diálogos), mas que também devem criar uma forma de *visualização* de si mesmos. Vejamos as implicações disso.

Tal discussão já havia encontrado espaço no campo do cinema. É o caso do termo “mostração”, sugerido por Gaudreault em 1988 para diferenciar a enunciação filmica da verbal (literária). Segundo ele, a mostração diz respeito

5 Os paratextos do livro Palestina (1999) são um bom exemplo de textos que exercem, junto ao leitor, uma função ilocucionária a favor da referencialidade: um prefácio assinado por um jornalista (José Arbex), uma introdução e um texto que apresenta o contexto histórico da Palestina.

ao limite do plano e a narração à articulação entre os planos (ainda que possamos ter “mostrações narrativas”, como um plano-sequência). Gaudreault pondera que a instância enunciativa aqui é o *mostrador* (termo sugerido por Laffay nos anos 1940 como “mostrador de imagens”). Tal conceito é útil: em termos lógicos, nem todo filme é narrativo (pensemos em alguns vídeos experimentais de Peter Kubelka e Man Ray), nem todo filme apresenta narrador (seja em voz *over* ou voz *off*). Por outro lado, todo filme (narrativo ou não) precisa *mostrar* algo. Ora, o mesmo ocorre nos quadrinhos: há um número bastante razoável de quadrinhos sem narrador (como os quadrinhos “mudos” da série “Nuff Said”, da Marvel, publicados em 2002, sem recordatórios, balões de diálogo e de pensamento). Em suma: para nós, nos quadrinhos, “narrador” se refere apenas a uma personagem diegética que simula atos de linguagem verbal (narrar, descrever, denominar) na narrativa quadrinística.

Na esfera dos quadrinhos, Groensteen (2012) propõe o conceito de *artrologia*, ou seja, a instância enunciativa quadrinística na qual o agente enunciador faz a articulação entre o texto verbal do narrador (designado por ele de *recitador*⁶) e o texto icônico do mostrador (as imagens). O autor propõe um conjunto de três *posturas* do recitador e do mostrador: retraído (“neutro”) x intervencionista (uso da voz *over*); neutro (“objetivo”) x implicado (chama a atenção do leitor pelo texto ou desenho); e fiel x ilusionista (não se deve confiar no que ele mostra; seria uma espécie de mostrador não confiável⁷).

No nosso caso, as obras aqui analisadas trazem diálogos, pensamentos e recordatórios, portanto, apresentando recitadores⁸; além disso, em quase todas elas, as figuras do autor, do recitador e do personagem apontam para a mesma “entidade”, tanto diegeticamente quanto linguisticamente – nesse caso, como sugere Genette, numa narrativa na

6 Traduzimos o termo original *récitant* (que se distingue, em Groensteen, de *narrateur*) como recitador (ainda que tal tradução não nos soe agradável). Cumpre lembrar que o termo *récitatif*, no jargão dos quadrinhos franceses, equivale ao brasileiro “recordatório”, ou seja, ao quadro no qual um narrador se dirige ao leitor, em geral. Assim, recitador seria a entidade que “recita” algo dentro dos recordatórios. Se usássemos a mesma lógica de Groensteen, teríamos “recordador”, termo que não designa muito bem a sua função nos quadrinhos. Cumpre lembrar ainda que “narrativa” (em português) é récit (em francês), assim como há em espanhol o termo *relato* – a partir do qual poderíamos propor a expressão “relator”, mas cujo sentido em português também soa muito “oficial”.

7 Ver nota 23, sobre o narrador não confiável (*unreliable narrator*).

8 Vamos usar aqui o termo “recitador” no lugar de “narrador

qual narrador e personagem são a mesma entidade (ou seja, $N = P$), há uma identidade linguística entre o sujeito da enunciação (N) e o sujeito do enunciado (P) (GENETTE, 1991: 162).

Outro aspecto importante: nos quadrinhos, *nem sempre o que se recita é o que se mostra e vice-versa*, e isso é comum também no cinema⁹. Assim, podemos dizer que a narração apresenta uma focalização interna fixa (sabemos tanto quanto o narrador), mas a mostra é onisciente (vemos mais do que o narrador). Nos quadrinhos, é possível termos o que o recitador nos diz em primeira pessoa e vemos mais do que ele. Podemos dizer que há diferentes formas de articulação das focalizações narradas e mostradas nos quadrinhos.

Assim, a noção de artrólogo proposta por Groensteen traz uma vantagem importante: a de considerar uma dupla enunciação (a verbal e a visual) articulada. De nossa parte, admitimos que o termo “mostração” (fazer mostrar algo a alguém) não se aplica de modo adequado, uma vez que os quadrinhos não são uma forma de mostra (como ocorre no audiovisual), mas sim de *visualização*. Pode parecer preciosismo nosso, mas mostrar, para nós, é um ato físico, é fazer ver algo mantendo parte de suas propriedades físicas (como ocorre nas fotografias e nas filmagens); visualizar é escolher entre uma de várias formas de dar visibilidade a algo¹⁰.

Assim, cada autor de sua biografia visualiza partes da própria vida de modos específicos: desde fatos relevantes à escolha do estilo de traço e de desenho que usará (cartunesco, realista, mangá, linha clara...). Lembra Wolk que, diferente de uma foto ou de um filme, quando você vê um desenho numa história em quadrinhos (um edifício desenhado por Will Eisner, por exemplo), o leitor vê o desenho de um edifício, mas vê também o estilo de desenho de Eisner, a interpretação pessoal dele a esse edifício (WOLK, 2007: 118-9). Além disso, escrever com imagens exige tato para escolher o que mostrar e como visualizar, pois cada quadro encerra uma ação em si. McCloud delimita cinco princípios básicos para uma narrativa clara e convincente:

9 Há filmes (como o italiano *Parente é Serpente*, do diretor Mario Monicelli, de 1992) nos quais há um protagonista (um garoto) narrando em primeira pessoa detalhes de sua vida enquanto nos são mostradas cenas nas quais ele, protagonista, não está presente (como uma espécie de terceira pessoa visual e onisciente).

10 Por outro lado, em áreas como a da visualização da informação (ou *infovis*), é bastante comum se falar em visualizar algo (seja dados ou fatos), em forma de gráfico, mapa, diagrama, esquema, desenho técnico, infografia ou mesmo de quadrinhos... mas aqui não é o lugar e o momento para essa discussão.

escolha do momento, decidir quais momentos incluir em uma história em quadrinhos e quais deixar de fora; escolha do enquadramento, escolher distância e ângulo para ver esses momentos e onde cortá-los; escolha das imagens, representar os personagens, objetos e ambientes com clareza nesses enquadramentos; escolha das palavras, escolher palavras que acrescentem informações valiosas e se casem bem com as imagens que as rodeiam; escolha do fluxo, guiar os leitores através de e entre quadrinhos em uma página ou tela (MCCLOUD, 2005: 10)

McCloud é claro: o quadrinista *escolhe* momentos, enquadramentos, imagens a serem desenhadas, palavras e desenho de página. Diria talvez Groensteen: o enunciador quadrinista *articula* momentos, enquadramentos, imagens, palavras e desenho de página. Tudo isso deixa claro a diferença entre o foco narrativo (a escolha do que vai ser narrado verbalmente) e o foco perceptivo (a escolha do que vai ser visualizado iconicamente mas também, *principalmente*, a perspectiva do olhar¹¹). Passemos, então, à análise propriamente dita.

5. A análise na prática

Começemos a análise pelo título que “destoa” em nosso *corpus*: o conjunto de três volumes intitulado *O Fotógrafo*, de Emmanuel Guibert (texto e desenhos), Didier Lefèvre (fotos) e Frédéric Lemerrier (diagramação e cores). Em tempo: *O Fotógrafo* não é uma autobiografia em quadrinhos, pois o quadrinista não é o autobiografado.

Lefèvre, fotógrafo, passou dois meses do ano de 1986 acompanhando uma expedição do grupo Médicos sem Fronteiras entre o Paquistão e o Afeganistão; de suas 4 mil fotos, seis foram publicadas no jornal *Liberación*. Treze anos depois, Guibert propõe a ele a publicação de sua história, bem como de outras fotos. O resultado disso é a publicação, em 2003, 2004 e 2006, dos três volumes de *O Fotógrafo*. A diagramação dos álbuns mescla os desenhos de Guibert e as fotos de Lefèvre. O estilo dos desenhos, seja de personagens ou de ambientes, é próximo ao realista, ainda que tenda

¹¹ Cumpre lembrar que Gaudreault fala de *mostração delegada*, ou seja, que o mostrador pode delegar o foco perceptivo a diferentes personagens.

a fazer uso de características da *ligne claire*¹².

O *Fotógrafo* é biográfico, pois mostra um momento da vida de Lefèvre relatado pelo próprio, roteirizado e desenhado por Guibert e diagramado por Lemerrier. Mas quem narra os fatos “é” o próprio Lefèvre; ou melhor: é proposto que a história é contada pelo próprio Lefèvre e mostrada pelas suas lentes e pelos desenhos de Guibert. Logo no primeiro recordatório, na página 9, lemos: “*Digo adeus a todo mundo*”. Ou seja: é proposto ao leitor que a narrativa verbal irá se desenrolar sob a perspectiva de alguém, ainda não apresentado; apenas na virada da página 11 para a 12, um personagem pergunta: “Então é *você o fotógrafo?*”; já na página seguinte, no primeiro quadro, vemos o rosto desenhado do “fotógrafo”, acompanhado de um recordatório e de um balão no qual lemos “Sim, este sou eu”.

Não deixa de ser curioso o recurso metaléptico¹³ utilizado por Guibert: após virarmos a página, somos levados a crer que a resposta à pergunta acima seria algo como “Sim, sou eu”. Porém, a resposta “Sim, este sou eu” *não se dirige* à personagem do quadro anterior, mas sim metalepticamente ao leitor¹⁴; ou seja, é a partir daqui que passamos a conhecer o biografado. Tal recurso não nos parece em vão: pelo contrário, é justamente a partir dele que se “fecha” o pacto biográfico proposto ao leitor: “esse é Lefèvre”¹⁵. Ou melhor: aqui, poderíamos falar de um pacto de adesão visual¹⁶.

À medida que vamos acompanhando a leitura, tendemos a esquecer (isso não é regra) que os quadrinhos não são feitos por Lefèvre, ao mesmo tempo em que nos é reiterado que as fotografias são dele. Algumas fotos são acompanhadas de recordatórios, outras não, mas todos os recordatórios o próprio Lefèvre é o protagonista (narra em primeira pessoa). Por outro lado, vinhetas e fotos trazem focos perceptivos distintos: pelas vinhetas, vemos Lefèvre “diante” de

12 Ou “linha clara”: estilo de desenho consagrado por Hergé, criador de Tintin, faz uso de características como predomínio da expressão/atitude da personagem, em detrimento do plano geral; linha de espessura constante; ausência de hachuras, sombras e degradês; e uso de cores uniformes e tom pastel

13 O termo “metalepse” designa, na Narratologia, a mudança de nível diegético de um narrador, que ora participa da história diegética e se relaciona com seus personagens, ora se dirige ao leitor (real ou hipotético).

14 Daniele Barbieri (1993) já apontava o fato de que grande parte dos diálogos dos quadrinhos se dirige ao leitor, do mesmo modo que ocorre no teatro, e não às demais personagens diegéticas. Em vários quadrinhos, não há o caráter naturalista dos diálogos da TV e do cinema, mas um diálogo por vezes exagerado.

15 Tal vinheta parece criar também uma ligação intertextual alusiva (mas às avessas) à obra “Ceci n'est pas un Pipe”, de René Magritte (1929).

16 Uma vez que, como já vimos, esses personagens podem ser visualizados de *várias maneiras distintas*.

nós; pelas fotos, vemos o que Lefèvre fotografou. Em suma: há uma *duplicação* do foco perceptivo, na qual ora vemos o personagem, ora vemos (pel)o olhar do personagem. Essa multiplicação de pontos de vista é comum no cinema – basta lembrarmos que os filmes que fazem coincidir o tempo todo os focos narrativo e perceptivo, ou seja, que usam a *câmera subjetiva*, são raros¹⁷. Em suma: isso permite que vejamos o que a personagem vê, mas não permite que percebamos suas reações, nem que necessariamente leiamos seus pensamentos¹⁸ – fato comum na Literatura.

Nos quadrinhos em geral, e isso vale para as autobiografias, é comum a dissociação entre foco narrativo e ponto de vista. Então, por que dizer que esse tipo de narrativa é em primeira pessoa? Por causa dos textos do autobiografado nos recordatórios: são eles que enquadram as imagens e fazem com que elas pareçam visões e impressões do próprio personagem. Basta eliminarmos os recordatórios e passamos a ter uma página com momentos de personagens que “apenas vemos”. Como pondera Varillas, isso ocorre porque a voz narrativa que aparece nos recordatórios faz com que pensemos nas imagens da história (independente de sua focalização) como pertencentes ao ponto de vista da personagem (VARILLAS, 2009: 124-5) – quando, na verdade e nesses casos, apenas a narração verbal pertence à personagem autodiegética. No caso de *O Fotógrafo*, essa duplicação se torna mais natural: vemos Lefèvre representado nos desenhos, vemos seu olhar através das fotografias.

Na obra, há elementos paratextuais que antecipam e indicam a factualidade do relato: as fotos e contatos fotográficos (nas capas e contracapas) sugerem um clima fotojornalístico; os *paratextos* de contracapa apontam para dados

17 Um desses exemplos é *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery, de 1947, no qual o filme é todo mostrado exclusivamente pela ótica visual da personagem do detetive Philip Marlowe, o qual nunca vemos, exceto no começo e no final da trama, e em reflexos de espelhos. Mas, como já observara Laffay, nosso grau de envolvimento com essa personagem é mínimo, quando comparado com a leitura de um relato verbal em primeira pessoa; para Laffay, na leitura, compartilhamos a postura do herói; no caso desse filme, paradoxalmente, nos sentimos menos “com” o herói do que se o vissemos na tela. Além disso, nesse caso, o espectador não tinha acesso aos pensamentos das personagens (incluindo os do próprio Marlowe). Podemos citar, como outro filme que faz uso desse recurso, *O Escafandro e a Borboleta*, de Julian Schnabel, 2007. Alguém poderá ponderar sobre filmes como *Cloverfield – monstro*, de J. J. Abrams, 2008, ou *A Bruxa de Blair*, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999. Mas aqui, obrigatoriamente, o ponto de vista é o da câmera, não de um personagem. Ou seja: não é um “olho-cérebro”, mas um “olho-câmera”. Por outro lado, tal estratégia é bastante comum em jogos de tiros em primeira pessoa, como *Doom*, *Quake*, *Duke Nukem*, *Daikatana* e *Wolfenstein*.

18 Ou melhor: os diretores parecem não fazer uso desse recurso. Na direção oposta, é curioso lembrar um filme como *O Piano*, de Jane Campion, (1993) no qual, mesmo a protagonista sendo uma personagem muda, “ouvimos” a voz dela através de seus pensamentos, como uma espécie de *voice over*.

referenciais próximos ao universo do leitor (“julho de 1986”, “Afeganistão”, “Médicos sem Fronteiras”); a apresentação, assinada por uma jornalista e mestre em Relações Internacionais, fala sobre os personagens e lugares como sendo reais. Nenhum indício de ficcionalidade está presente: estamos diante não de um relato verdadeiro¹⁹, mas de um relato cujos referentes são reais.

A estratégia de apresentação de si²⁰ aparece também em *Persépolis*, de Marjani Satrapi, logo no primeiro quadro, com a personagem nos encarando de frente (numa imagem que descobriremos ser o desenho de uma “foto”), mesmo que ela não tenha sido denominada ainda; porém, tanto no texto da contracapa (“*Marjani Satrapi tinha apenas dez anos quando se viu obrigada...*”) quanto no final da apresentação feita pelo quadrinista francês David B. (“*Marjani herdou tudo isso*”) e na orelha da contracapa (“*Marjani Satrapi nasceu em Rasht, no Irã, em 1969*”), vamos descobrindo (caso não saibamos, obviamente) que o relato deve ser de Marjani. Assim, o pacto de adesão visual ao autobiografado é ofertado desde o início²¹: diferente do realismo de Guibert, Satrapi opta por um traço entre o cartunesco e o xilográfico (presente desde a capa), e é com esse parâmetro visual que iremos acompanhar, a partir de então, sua trajetória. Se, em *O Fotógrafo*, há um breve suspense, em *Persépolis* não há tempo a perder: o aspecto da duração temporal do relato é fundamental. Em *O Fotógrafo*, temos 250 páginas para cobrirem dois meses; em *Persépolis*, são quase 350 páginas para cobrirem 14 anos. No primeiro caso, a narrativa precisa ser estendida; no segundo, condensada. Isso faz com que as imagens de Lefèvre e Guibert passem por detalhes do Afeganistão e do Paquistão, enquanto as imagens de Marjani, mais simplificadas, oscilam entre memórias e sonhos da protagonista, relatos dos familiares e imagens históricas do Irã e dos locais por onde ela passou. Em *O Fotógrafo*, acompanhamos a jornada das personagens em “tempo real” (a narrativa verbal é feita no tempo presente, ou seja, temos o efeito de

19 Em termos lógicos: é preciso diferenciar entre um relato e o referente desse relato. Uma mentira não deixa de ser um relato verdadeiro; é seu conteúdo que é mentiroso. Em termos linguísticos: o enunciado pode ser falso, mas a sua enunciação é verdadeira.

20 Sim, essa expressão é de Erving Goffman.

21 E partindo do pressuposto de que as indicações paratextuais são confiáveis, sendo aqui a noção de confiabilidade similar àquela da Teoria Literária, que pondera sobre o narrador não confiável (*unreliable narrator*) proposto por Wayne Booth em 1961 em *A Retórica da Ficção*.

uma narração simultânea); em Persópolis, acompanhamos as lembranças de Marjani (a narrativa verbal é feita no pretérito, ou seja, temos aqui uma narração ulterior). Não deixa de ser curioso que, ao primeiro quadro, Marjani diga “essa *sou* eu” e não “essa *fui* eu”: para que o pacto seja aceito, é preciso que aceitemos que “essa é ela”, e que é a partir dela (dessa representação visual) que vamos acompanhar sua jornada.

A presença de Marjani se faz notar em grande parte da narrativa, seja nos recordatórios, seja nas imagens desenhadas nos quadros. Mas chama a atenção em particular o último quadro, no qual a personagem se despede de seus pais e avó: vemos Marjani de frente para nós e vemos o que ela não pode ver: o rosto de sua avó chorando diante da partida da neta. Constroi-se aqui um efeito de cumplicidade com o leitor: podemos ver aquilo que a própria Marjani (em tese) não viu. Ao mesmo tempo, parece querer deixar claro (através desse jogo de olhares com o leitor) que o que está ali é uma *interpretação*, ou seja: que Marjani imaginou partes da própria experiência.

Finalmente, ao optar por um estilo de desenho mais simplificados, em *Persópolis* cria-se um efeito oposto ao de *O Fotógrafo*: neste, a realidade parece mais presente, em função tanto das fotografias quanto dos desenhos de caráter mais realista; naquele, as imagens que melhor funcionam são as imagens com predominância de caráter estético-onírico, que tendem tanto a romper com a padronização gráfica das páginas (*splash pages*²², quadros grandes etc.) quanto com a ideia de visualizar a realidade. Se *O Fotógrafo* é, visualmente falando, descritivo, *Persópolis* é, muitas vezes, subjetivo (pois temos acesso às representações das impressões pessoais da protagonista).

Passemos a *Derrotista*, de Joe Sacco. Nos deteremos em particular no capítulo “Gênio dos Quadrinhos”, onde ele faz a apresentação formal de si, num enunciado gráfico logo acima do título: “Olá, pessoal! Meu nome é Joe Sacco e eu sou um... [título] Gênio dos Quadrinhos”. Mas, como herdeiro da estética *underground*, ele ironiza a forma de se apresentar (como um inveterado carnívoro, por exemplo) e certas passagens de sua vida²³.

Em “Gênio dos Quadrinhos”, o pacto se dá de modo distinto: Sacco se dirige quase o tempo todo ao leitor fazendo uso de frases injuntivas (“não quer me fazer companhia?”, “ei, tá a fim de um teco?”, “não venha me dizer”). Outra

22 *Splash page* é o nome que usado, no campo das HQs, para designar um único quadro que ocupa a mancha gráfica da página.

23 Em *Derrotista*, Sacco relembra momentos seus como bibliotecário e acompanhando uma banda de rock pela Europa.

diferença relevante é o fato de Sacco fazer pouquíssimo uso dos recordatórios para mostrar suas falas ou pensamentos. Pelo contrário, e diferente de boa parte das autobiografias em quadrinhos, ele se retrata como se estivesse sempre se dirigindo ora ao leitor, o que faz com que ele apareça frequentemente nos quadros de suas histórias, às vezes voltando à diegese da qual faz parte. Isso nos faz também perceber que há aqui uma coincidência entre as metalepses verbal e a visual, ou seja: quando Sacco se dirige para nós, ele o faz tanto verbalmente (através de frases injuntivas) quanto visualmente (seu “olhar” se dirige ao leitor); sob essa ótica, a enunciação de Sacco se aproxima do estilo metaléptico adotado pelo personagem Ferris Bueller, de Matthew Broderick, no filme *Curtindo a Vida Adoidado*, de John Hughes, de 1986²⁴: ora falar e olhar “dentro” da diegese, ora falar e olhar para “fora” da diegese²⁵.

Estratégias de proposição de pacto ocorrem de modo distinto em *Maus*, de Art Spiegelman. Primeiro, pelo fato dos personagens (incluindo o autor) serem representados antropomorfizados (judeus são ratos, alemães são gatos etc.); segundo, pelo fato de que a apresentação verbal de si inicial se dá pelos enunciados que abrem a narrativa (“Rego Park, N.Y., c. 1958”, acima do primeiro quadro, e “Era verão, eu me lembro. Eu tinha dez ou onze anos...”, no primeiro recordatório).

Ao longo da narrativa, Art não dirige seu olhar para os leitores, senão em dois momentos específicos: um, dentro de outra história encadeada (numa espécie de *mise en abyme*) dentro de *Maus*, a já citada “Prisioneiro do Planeta Inferno”, no qual ele se apresenta tanto visualmente (como humano numa roupa de prisioneiro, mas num estilo de desenho distinto de *Maus*) quanto verbalmente (“Em 1968, quando *eu* tinha 20 anos, *minha* mãe se matou”); o outro, na primeira página do capítulo “O Tempo Voa”, onde se retrata como ser humano, mas usando uma máscara de rato para discutir seus sentimentos e conflitos pessoais em relação ao livro que está fazendo (o próprio *Maus*).

Apesar da representação dos personagens ser cartunesca, os cenários são desenhados de modo mais realista, com o artista fazendo uso de hachuras e sombreados, o que favorece a sugestão de um clima mais opressivo. Além disso, o uso de representações de mapas e esquemas acentua o caráter de referencialidade do seu relato.

24 *Curtindo a Vida Adoidado* é de 1986; “Gênio dos Quadrinhos” foi feito por Sacco em 1987. Influência ou coincidência?

25 Sacco adota a mesma estratégia no capítulo “Viagem ao Fundo da Biblioteca”.

Finalmente, chegamos a Alison Bechdel e suas duas obras. Nelas, a autora não se dirige metalepticamente em nenhum momento ao leitor, o que pode deixar dúvidas sobre o caráter factual de seu relato, como ocorre com outros autores (Sacco, Marjani). Isso é realçado pelo fato de ela não começar suas obras com marcadores dêiticos de tempo ou espaço; ao contrário, ela prefere propor isso aos poucos, ao longo da narrativa, ora pontuando décadas, ora visualizando localidades através de mapas e plantas. Seu *incipit* verbal é tão literário quanto o de *Orgulho e Preconceito* ou de *Anna Karenina*: “como muitos pais, o meu às vezes podia ser convencido a me levantar no ‘avião’”.

A impressão sugerida é que Bechdel propõe que seus relatos possam ser lidos tanto como histórias ficcionais quanto factuais: diferente de obras como *O Fotógrafo*, *Palestina*, *Derrotista* ou *Persépolis*, não há aqui nenhum paratexto dentro do livro que introduza o leitor no universo factual da autora; isso ocorre apenas em dois espaços editoriais (na contracapa: “uma obra pioneira, que eleva dois gêneros (quadrinhos e *relato autobiográfico*)...” e na segunda oreilha: “e é assim que se desenrola *Fun Home ... relato autobiográfico...*”). Por outro lado, o uso de desenhos de fotografias, mapas, esquemas (recurso também usado em *Maus*) e citações de livros (literários, psicanalíticos etc.) reforça uma certa ancoragem no mundo real (o que, por sua vez, como já vimos, não se constitui em nenhuma garantia).

Percebe-se que a questão do olhar pode ser importante para estabelecer um pacto de referencialidade com o leitor. Isso remete, de algum modo, à questão do agente enunciativo televisivo que encara de frente sua recepção (ou melhor: a câmera) e que foi discutida por Eliseo Verón (1983), ao ponderar sobre a importância da instituição de um eixo audiovisual O-O (“olho no olho”) que aumenta a credibilidade do relato telejornalístico feito pelo repórter. É óbvia a diferença entre a captação mecânica de imagens audiovisuais e a representação visual desenhada, ainda que, em ambos os casos, esteja presente a ideia de uma *simulação* do processo comunicativo, já que não há reversibilidade temporal e espacial entre os polos da emissão e da recepção. Ou seja: sob esse aspecto, no nosso *corpus*, nos parece curioso (mas não estranho), que apenas Bechdel evite essa simulação de interpelação comunicativa.

Uma vez propostos os pactos dos personagens com seus leitores, passemos a tentar identificar a quem esses personagens se referem majoritariamente. Começemos por *O Fotógrafo*. Aqui, devemos lembrar, há uma mescla de registro e testemunho jornalísticos narrados pela ótica de Lefèvre; sua narrativa assume um tom declaradamente

dialógico, ou seja, apresentando tanto a própria fala quanto a fala dos personagens à sua volta. Como a própria intenção comunicativa aqui recai sobre o outro, a narrativa mistura as impressões de Lefèvre e os registros visuais e falas daqueles que o cercam.

Em *Persópolis*, a perspectiva é outra, uma vez que a intenção comunicativa de Marjani é narrar a própria história tendo a história do Irã e da Europa durante os 14 anos de sua narrativa. Além disso, a autora inicia a narração de sua história se colocando na perspectiva da própria idade (“a gente não gostava muito de usar o véu, principalmente *porque não entendia o motivo*”; “eu *queria ser ao mesmo tempo a justiça*, o amor e a ira de Deus”), como que recordando as próprias impressões e memórias e compartilhando-as com o leitor.

Sacco, por sua vez, sarcasticamente só se refere a si e a suas impressões. Mas, diferente dos demais relatos, as histórias de Sacco devem ser lidas não como inverídicas, mas antes como exageradas, encharcadas pelo próprio ponto de vista irônico dele sobre si próprio.

Finalmente, Art e Bechdel trilham um caminho bastante parecido (além do uso de representações de fotos, mapas e esquemas): compreender a si mesmos tentando compreender seus pais e as relações com eles. Sob essa ótica, *Maus*, *Fun Home* e *Você é Minha Mãe?* não são apenas relatos de si; são *tentativas de compreensão* de si a partir da retomada de suas lembranças. No caso de Bechdel, há uma diferença a mais: ela tenta compreender sua *biografia* (também) através da bibliografia de sua vida (Joyce, Proust, Woolf, Lacan etc.). Assim, percebemos que Lefèvre, Marjani e Art buscam reconstruir também momentos históricos da Humanidade; Bechdel busca reconstruir a si; e Sacco busca “demolir” a si.

6. Considerações finais

Considerar que as autobiografias em quadrinhos tendem, do ponto de vista narrativo, a um tipo específico de onisciência por parte do narrador: ele, ao mesmo tempo, narra verbalmente suas próprias memórias, impressões e ideias (mesclando focalizações externas, internas e oniscientes), e visualiza de modo onisciente (mostrando inclusive

o que ele mesmo não vê). Falamos em tendência porque, conforme o pacto sugerido pelo autor, tais possibilidades podem não ser seguidas, em casos extremos²⁶.

Por um lado, percebemos que a adoção da autorrepresentação de si em quadros nos quais a personagem encara o leitor tem uma dupla funcionalidade: de um lado, estabelece um pacto de leitura visual no qual identificamos uma certa representação icônica desenhada a um sujeito do enunciação e da enunciação (quando for o caso); de outro, estabelece para o leitor que ele está diante de um relato quadrinístico autobiográfico, não estritamente jornalístico ou histórico²⁷ (como em *Palestina* ou *Maus*).

No caso das representações diegéticas, praticamente não se percebem grandes diferenças; quando elas existem, dizem respeito muito mais à escolha de traço ou de escola de desenho ao qual se filiam do que (aparentemente) a aspectos cognitivos e de gênero. As diferenças localizadas, a nosso ver, se devem muito mais à capacidade “plástica” que os quadrinhos apresentam: seus textos verbais podem ser influenciados por diferentes vertentes textuais (Literatura, Teatro, Jornalismo, História etc.), icônicas (fotografias, desenhos realistas, desenhos cartunescos) e enunciativa (vários focos narrativos e perceptivos). Tudo isso garante uma potencial diversificação nas formas de enunciação autobiográfica em quadrinhos. Quanto às diferenças elencadas inicialmente, será a ampliação desse *corpus* que melhor poderá nos contradizer ou contradizer as hipóteses acima relacionadas.

26 Uma boa sugestão de leitura para se ter noção da variedade de possibilidades estéticas aqui defendidas é a coletânea *Autobiographix*, da Dark Horse Books (2003), que traz pequenos relatos autobiográficos de artistas como Frank Miller, Sérgio Aragonés, Will Eisner, Diana Schutz, Fábio Moon e Gabriel Bá, ainda que parte deles recorra a dêiticos temporais e espaciais, a enunciados de garantia de verdade (“a true story”) e a enunciados autorreferenciais (“The Day I Became a Professional”, “The Time I Met Richard Nixon”). É preciso considerar ainda as imagens e as carreiras que cada um desses artistas construíram ao longo de suas vidas: ninguém lê um relato de Eisner e de Aragonés do mesmo modo, pragmaticamente falando.

27 As diferenças sobre os textos e discursos jornalísticos e históricos não serão considerados aqui, por falta de espaço.

Referências

- BARBIERI, Daniele. Los Lenguajes del Cómic. Barcelona: Paidós, 1993.
- CHUTE, H. L. Graphic Women – life narrative and contemporary comics. New York: Columbia University Press, 2010.
- FIORI, Nicole. As Neurociências Cognitivas. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FIVUSH, Robyn & HADEN, Catherine A. Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: developmental and cultural perspectives. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2003.
- GARCÍA, Santiago. A Novela Gráfica. São. Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GAUDREAU, Andre. Du Littéraire au Filmique. Paris/Québec: Armand Colin/Nota Bene, 1999 [1988].
- GENETTE, Gérard. Seuils. Paris: Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. Fiction et Diction. Paris: Seuil, 1991.
- GROENSTEEN, Thierry. Bande Dessinée et Narration - système de la bande dessinée 2. Paris: PUF, 2011.
- LEJEUNE, Philippe. O Pacto Autobiográfico – de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MADELLA, Thayse. The Otherness in Marjane Satrapi's Persepolis: the autobiography and the graphic novel as a subversion of the western gaze. Disponível em: <http://www.inter-disciplinary.net/at-the-interface/wp-content/uploads/2012/07/madellagnpaper.pdf>. Acesso em 14 de maio de 2012.

MANOEL, Alexandre. “Mesa redonda Quadrinhos autobiográficos: como foi”. In: Impulso HQ. São Paulo: 2011. Endereço: http://impulsohq.com/quadrinhos/noticias/mesa-redonda-quadrinhos-autobiograficos-como-foi/#.U_hm6aPMXfw. Acesso em 14 de maio de 2013.

McCLOUD, Scott. Desvendando Quadrinhos. São Paulo: Makron Books, 2005.

SEARLE, John. Expressão e Significado – estudo da teoria dos atos de fala. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SPRINGER, Sally P. & DEUTSCH, Georg. Cérebro Esquerdo, Cérebro Direito – perspectivas da neurociência cognitiva. 5ª. ed., São Paulo: Santos, Editora, 2008.

VARILLAS, Rubén. La Arquitectura de las Viñetas – texto y discurso en el cómic. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones, 2009.

VERÓN, Eliseo. “Il est là, je le vois, il me parle”. In: Communications 38. Paris: Seuil, 1983, pp. 98-120.

WOLK, Douglas. Reading Comics – how graphic novels work and what they mean. Philadelphia: Da Capo Press, 2007.

Recebido em 12.07.2014. Aceito em 16.11.2014.