UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CARLOS DANIEL SANTOS VIEIRA

A contribuição de Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos: a semiologia materialista como método

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CARLOS DANIEL SANTOS VIEIRA

A contribuição de Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos: a semiologia materialista como método

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

CARLOS DANIEL SANTOS VIEIRA

A contribuição de Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos: a semiologia materialista como método

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Interfaces Sociais da Comunicação.

Linha de Pesquisa: Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Vieira, Carlos Daniel Santos
A contribuicao de Moacy Cirne para o estudo das historias em quadrinhos: a semiologia materialista como metodo / Carlos Daniel Santos Vieira. -- São Paulo: C. D. S. Vieira, 2017.
94 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Waldomiro Vergueiro
Bibliografia

1. Moacy Cirne 2. Semiologia Materialista 3. Historia em Quadrinhos I. Vergueiro, Prof. Dr. Waldomiro II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

Nome: Carlos Daniel Santos Vieira

Título: A contribuição de Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos: a Semiologia Materialista como método.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovado em: ___ / ____ / _____

Banca Examinadora

Orientador Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Para minha mãe,

que quando comprou meu primeiro gibi,

nem imaginava

(ou imaginava?)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Waldomiro Vergueiro, por acolher e orientar esta pesquisa.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela instrução e pelo acolhimento.

Agradeço (com carinho particular) a minha parceira de afetos, preocupações e teorias, Victória Castro.

Por fim, devo agradecer a três grandes nomes teóricos que me auxiliaram nesta pesquisa, estando vivos quando a comecei. Por caminhos incógnitos da vida, os três já nos deixaram, mas permanecerão sempre comigo, em diversos sentidos: professor Moacy Cirne, professor Antônio Cândido e professora Ecléa Bosi. Muito obrigado, eternos mestres.

VIEIRA, C.D.S. **A contribuição de Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos:** a semiologia materialista como método. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

RESUMO

O presente estudo busca apontar os principais preceitos da principal metodologia desenvolvida por Moacy Cirne para o estudo das histórias em quadrinhos, a Semiologia Materialista. Para tal, observamos o contexto acadêmico em que suas obras se inserem, de modo a apontar suas principais influências e explorar seus conceitos mais relevantes.

Palavras-Chave: Moacy Cirne; Semiologia Materialista; História em Quadrinhos.

VIEIRA, C.D.S. **The contribution of Moacy Cirne to the study of comics:** materialistic semiology as a method. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

ABSTRACT

The present research intends to point out the main precepts of Moacy Cirne's most important methodology developed for the study of comics, the Materialist Semiology. To this end, we observe the academic context in which his works are inserted, in order to point out his main influences and to explore his most relevant concepts.

Keywords: Moacy Cirne; Materialist Semiology; Comics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 A CRÍTICA QUADRINHÍSTICA DE MOACY CIRNE 13

1.1 TRAJETÓRIA BIOGRÁFICO-ACADÊMICA 13

1.2 TRAJETÓRIA TEÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO 16

1.3 SEMIOLOGIA MATERIALISTA: A PROPOSTA CIRNEANA 25

2 QUADRINHOS: LEITURA FORMAL 35

2.1 O QUADRINHO COMO DISCURSO GRÁFICO-NARRATIVO 35

2.2 ELEMENTOS FORMAIS 44

2.2.1 Quadros, enquadramentos e blocos significacionais 46

2.2.2 Balões 56

2.2.3 Onomatopeias 60

2.2.4 O corte gráfico (ou corte espácio-temporal) e o ritmo visual 63

2.2.5 Metalinguagem 70

3 QUADRINHOS: LEITURA IDEOLÓGICA 74

3.1 IDEOLOGIA E APARELHOS IDEOLÓGICOS DE ESTADO EM CIRNE 74

3.2 CIRNE E A POETICIDADE LIBERTÁRIA 84

CONSIDERAÇÕES FINAIS 88

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 90

INTRODUÇÃO

> Eu desconfiava:
> todas as histórias em quadrinhos são iguais.
> Todos os filmes norte-americanos são iguais.
> Todos os filmes de todos os países são iguais.
> Todos os best-sellers são iguais.
> (...)
> Contudo, o homem não é igual a nenhum outro homem, bicho ou coisa.
>
> Ninguém é igual a ninguém.
> Todo ser humano é um estranho
> ímpar.
> (Carlos Drummond de Andrade, 2009*:* p. 263-264)

Alex de Souza, em *Moacy Cirne: o gênio criativo dos quadrinhos* (2015), divide a trajetória teórica desse professor e pesquisador em dois momentos distintos:

a. Num primeiro instante, Cirne preocupou-se em lançar as bases teóricas de seu pensamento, gerados da união de dois eixos: o marxismo e a semiótica. Suas reflexões iniciais encontram-se em textos de bastante "rigor e sisudez teórica" (SOUZA, 2015, p. 28), nas obras *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970), *A linguagem dos quadrinhos* (1971b) e *Para ler os quadrinhos* (1972). Pode-se afirmar que ele busca a legitimação dos quadrinhos como objeto de estudo acadêmico.

b. Na segunda fase, Cirne somaria ao aparato teórico desenvolvido a epistemologia bachelardiana, em que se manifestam o delírio e o devaneio. Seus textos assumem um caráter mais ensaístico. Tratam-se das obras *Quadrinhos: Sedução e Paixão* (2000) e *A Escrita dos Quadrinhos* (2005), que defendem seu objeto de estudo como objeto de arte.

É pertinente notar a inserção das obras iniciais de Moacy Cirne em um momento acadêmico mundial. Durante os anos 1960 (e até meados de 1970), a sociedade oscilava entre um comprometimento político radical e um meio acadêmico voltado para o formalismo crítico e teórico, resultando por vezes em leituras estruturalistas.

Nessa época, o auge do preconceito chocava-se, de forma bastante contraditória, com a descoberta da riqueza das potencialidades criadoras da indústria cultural (CEVASCO, 2013). Nesse meio, surge a obra que Cirne (2008) aponta como marco e signo de um novo olhar para as pesquisas quadrinhísticas: *Apocalípticos e*

integrados, de Umberto Eco, em 1965. Ali, Eco analisou a primeira página dominical da série norte-americana *Steve Canyon*, de Milton Caniff, inicialmente publicada em 1947. Tratou-se de um processo rigoroso: quadro a quadro, enquadramento a enquadramento. Mais do que isso, o autor italiano menciona uma "semântica dos quadrinhos" – que Cirne prefere renomear para "semiótica dos quadrinhos", ou "estética dos quadrinhos".

Note-se que Cirne contraria o poema de Drummond que escolhemos para epígrafe desta introdução, que diz que "todas as histórias em quadrinhos são iguais". Para o grande poeta mineiro, as produções do homem são todas iguais, embora os homens, em si, sejam completamente diferentes uns dos outros. Decerto, também não concordamos com Drummond. Entretanto, devem haver elementos composicionais que permitam compará-las – do contrário, sequer haveria a classificação dos quadrinhos como um gênero. Neste trabalho, apoiamo-nos na classificação de Bakhtin (1997, p. 281), que vê os quadrinhos como um "gênero secundário complexo".

Nesse sentido, pode-se afirmar que qualquer um que se proponha hoje a estudar as histórias em quadrinhos encontra diversas dificuldades. Acreditamos que as duas principais sejam o preconceito no meio universitário, infelizmente ainda presente em diversos locais, e a dificuldade de encontrar um método de rigor científico que o auxilie em suas análises. Nesse âmbito, o teórico brasileiro Moacy Cirne (1943-2014) parece ser valiosíssimo em ambas as frentes de luta: se, por um lado, impôs-se em meio acadêmico por mais de 40 anos; por outro, o resultado de suas obras é o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho com quadrinhos, a qual nomeou de "semiologia materialista".

Este trabalho pretende explorar essa teoria, a qual encontra-se referida ao longo de diversos livros teóricos e ensaios acadêmicos de Moacy Cirne. Para isso, desenvolvemos três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos a trajetória biográfica e, sobretudo, acadêmica de Moacy Cirne. Interessa-nos, aqui, fornecer um olhar inicial sobre suas obras mais relevantes, além de incluir o teórico brasileiro dentro de uma tradição de análise das histórias em quadrinhos. Ainda nessa parte de nosso trabalho, apresentaremos brevemente em que consiste a metodologia da "semiologia materialista".

Tendo em vista que o método de análise de Moacy Cirne opera em dois níveis – termo usado aqui no sentido que o atribuiu Benveniste (1997), abordaremos cada um deles em um capítulo à parte. Logo, a segunda parte deste trabalho é dedicada ao olhar semiologista de Cirne, que afirmou ter se inspirado sobretudo em Ferdinand de Saussure e Roland Barthes. Sua concepção dos quadrinhos como "discurso gráfico-narrativo" será analisada, assim como serão listados os elementos constituintes dos quadrinhos que devem ser levados em consideração pelo teórico que se propõe a estudar os quadrinhos, segundo o pensamento cirneano.

Por fim, a terceira etapa de nossa análise irá voltar-se para o nível ideológico de análise do discurso, amparado pelo arcabouço materialista. Percorreremos, brevemente, a história do materialismo, para então compreender em que medidas seus termos devem ser inseridos na análise dos quadrinhos segundo a semiologia materialista.

Percebe-se que nosso trabalho é um meta-trabalho, isto é, uma pesquisa que se debruça sobre a própria maneira de pesquisar. Esperamos, assim, que nossa pesquisa sirva de base para estudiosos do universo quadrinhístico que pretendam valer-se da "semiologia materialista" como metodologia de trabalho. A eles, expomos aqui as influências e ideias de Moacy Cirne - um ser humano, para usar termos de Drummond, " estranho ímpar".

1 A CRÍTICA QUADRINHÍSTICA DE MOACY CIRNE

Vejamos então a trajetória biográfica e acadêmica de Moacy Cirne para, a seguir, adentrarmos na segunda, isto é, veremos a vida do “menino do gibi” são-josé-seridoense para, a seguir, perpassarmos suas obras de maior relevância para os estudos das histórias em quadrinhos. Após isso, poderemos refletir mais coerentemente sobre a linha de pesquisa pretendida pelo teórico e presente ao longo de toda a sua produção: a semiologia materialista.

1.1 Trajetória biográfico-acadêmica

Filho de um comerciante e de uma empregada doméstica, Moacy da Costa Cirne nasceu em 12 de dezembro de 1943, em São José do Seridó, no Rio Grande do Norte. À época, o município ainda não era independente, chamava-se São José da Bonita. São José do Seridó faz divisa a Oeste com o município de Caicó, para onde costumam ir os habitantes do local que pretendem cursar o ensino universitário. Entretanto, para Moacy Cirne, a vida em Caicó começaria bem mais cedo.

Quando o pai se mudou com a família para Caicó, o pequeno Moacy tinha dois anos e meio. Em capítulo para a obra *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil* (VERGUEIRO et al, 2013, p.42):

> Lembro-me da mudança, do caminhão chegando a Caicó, à Rua Augusto Monteiro. Nossa família foi morar perto de onde antigamente era o quartel de polícia. Hoje é a rodoviária, mas já foi hospital. Morei ali por perto. Na esquina tinha um curral. A rua terminava em um curral. Caicó terminava em um curral! (risos).

No mesmo texto, Moacy afirma que era conhecido como “o menino do gibi“ quando tinha em torno de sete anos. Note-se que A revista “Gibi”, de onde surge a expressão, foi lançada em 1939 e estava no seu auge durante a infância de Cirne. Comprava semanalmente as edições vendidas na rua, trazidas de Recife. Ele aprendeu a ler com a revista *O Tico-Tico*. Entrou em contato, ainda, com diversas personagens icônicas: “Batman, Super-Homem, Tarzan, Durango Kid, Fantasma... Nessa época, Fantasma vinha em histórias isoladas, só depois passou a ter revista própria. Lá em Caicó ainda alcancei revista própria do Fantasma e do Mandrake”

(CIRNE, 2013). Provavelmente, Cirne refere-se às publicações nacionais *Suplemento Juvenil* e *O Globo Juvenil*, as quais traziam tais heróis.

Mas seu herói preferido era o estadunidense Capitão Marvel, criado em 1940, como afirma em comovente depoimento dentro da obra *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil.* O crítico potiguar descreveu com carinho e poeticidade as imagens infantis que nutriu de Caicó e da personagem, os quais, para ele, uniam-se:

> Mas o Capitão Marvel era especial, assim como especial – para mim – era a cidade seridoense de Caicó nos anos 50. (...)
> Sim, na inocência dos meus 6, 7 anos, o mundo começava e terminava na ponte do Rio Barra Nova, nas profundezas do Poço de Santana, nos confins do bairro da Paraíba, na estrada para o Itans, com suas águas de fevereiro, março e abril. Decerto, Capitão Marvel e outros heróis da minha infância nela se banhavam, ao lado de Capitão Virgulino, Maria Bonita e do padre Brito Guerra, o maior mulherengo de todos os tempos que já habitara aquela terra, como eu ficaria sabendo anos depois.
> Assim era Caicó, com seus 5 ou 6 mil habitantes: a Caicó de *seu* Benedito, que às quintas vendia, na calçada de sua casa, os gibis adquiridos em Recife; a Caicó de *seu* Clóvis, proprietário do único cinema da cidade, o Pax, que nos encantava com os filmes de Esther Williams, Ava Gardner, Maria Antonieta Pons, Tarzan e Durango Kid, além dos seriados semanais; a Caicó de Monsenhor Walfredo, do Padre Galvão, do Padre Agripino e do jornal *A Folha*, que nos alimentavam de sonhos, alegrias e esperanças.
> Como era doce e suave viver em Caicó!
> Como era belo e transparente sentir Caicó! (CIRNE, 2013, p.39-40)

O carinho por Caicó, onde viveu de 1945 a 1959, faria com que seu nome fosse constantemente mencionado por Cirne em diversas entrevistas, além de despontar no título de uma coletânea de ensaios teóricos (A BIBLIOTECA DE CAICÓ, 1983) e um livro de poemas (A INVENÇÃO DE CAICÓ, 2004).

Em 1962, já morando em Natal, inicia sua carreira de jornalista, escrevendo sobretudo acerca de cinema e literatura. Seus textos lhe trariam o devido reconhecimento em 1966, quando receberia o I Prêmio Esso/Jornal de Letras para universitários, com um ensaio sobre a poética de Mario de Andrade. Na época, era também presidente do Cineclube Tirol e aluno do curso de Direito da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na qual ingressara em 1964 (SOUZA, 2015).

No ano de 1967, mudou-se para o Rio de Janeiro e participou da fundação do movimento de vanguarda Poema/Processo, intimamente ligado às artes plásticas. Escrevia então para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*, sendo responsável pela coluna intitulada “EQ”. Foi ainda colaborador do Suplemento “Livro” do *Jornal do*

Brasil (de 1972 a 1976) e, de maneira mais extensa, editor da Revista de Cultura Vozes, de Petrópolis, de 1971 a 1980. Segundo o próprio Cirne, seu trabalho ali já lidava com os principais temas de suas pesquisas:

> Nela [na Revista de Cultura Vozes], dez vezes por ano, como secretário de redação, editei vários números monotemáticos: números sobre indústria cultural, semiótica, semântica, estruturalismo, poema/processo, vanguardas experimentais, ficção cientifica, pós-modernismo. De igual modo, números sobre a ideologia dos quadrinhos, o mundo dos super-heróis, e assim por diante. (CIRNE, 2013, p.42-43)

Moacy Cirne entrava cada vez mais firmemente no meio acadêmico. Em 1970, publicou o primeiro livro sobre quadrinhos editado no Brasil: *A explosão criativa dos quadrinhos*. E, no ano seguinte, ingressou como professor no instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. E diria: "Ainda nos anos 70 e princípio dos 80, investi na produção de livros publicados no Sul Maravilha, entre a crítica e a teoria, centradas numa *leitura universitária* moldada pelo marxismo e pela semiologia, com reflexos bachelardianos" (CIRNE, 2013, p.43, grifos do autor).

Viriam então a público diversos títulos teóricos sobre a Nona Arte, ao longo dos anos: *Para ler os quadrinhos* (1972), *Uma introdução política aos quadrinhos* (1982), *A biblioteca de Caicó* (tratando não apenas dos quadrinhos, mas também acerca das vanguardas e da cultura de massas, sob um prima semiológico, em 1983), *História e crítica dos quadrinhos brasileiros* (1990), *Quadrinhos, sedução e paixão* (2000) e *A escrita dos quadrinhos* (2006).

Segundo Souza (2015), Cirne também publicou seus próprios poemas, começando com *Objetos verbais*, obra de 1979 fortemente ligada ao poema/processo. Suas poesias receberiam mais oito obras ao longo de sua vida, mais ou menos engajadas na vanguarda que ele ajudara a conceber: *Cinema Pax* (1983) – uma referência ao cinema de rua que frequentava na infância –, *Docemente experimental* (1988), *Qualquer tudo* (1993), *Continua na próxima* (1994), *Rio Vermelho* (1998), *A invenção de Caicó* (2004), *Almanaque do Balaio* (2006) e *Poemas inaugurais* (2007).

Seu nome já trazia consigo rico valor acadêmico e artístico, o que levou o governo do Estado do Rio Grande do Norte a criar, em 2009, o Prêmio Moacy Cirne de Quadrinhos, cedido para quadrinhistas potiguares. Outro reconhecimento que Cirne

assistiria seria a publicação de seus poemas e artigos fora do território verde-amarelo: Argentina, Uruguai, Cabo Verde, Cuba, Espanha, Inglaterra, França e Estados Unidos (CIRNE, 2013).

Em 2013, Moacy Cirne descobriu o câncer no fígado que, infelizmente, culminaria em seu falecimento em 11 de janeiro de 2014. Merecidamente, o eterno “menino do gibi” teve seu corpo enterrado em São José do Seridó (SOUZA, 2015).

1.2 Trajetória teórica e contextualização

Cinco anos após a publicação da obra-marco de Eco, o trabalho de Cirne ganha seu primeiro expoente de peso: *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970). Seu capítulo inicial, *A importância dos quadrinhos*, baseia-se no ensaio benjamineano *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, para propor que a arte fora substituída por tecnologias advindas das necessidades criativas e sociais, sobretudo após a explosão de técnicas reprodutoras, como a fotografia, a litografia e o cinema. Com essas novas tecnologias, surgem possibilidades sonoras, visuais e ambientais que terão, necessariamente, conotações políticas. A Escola de Frankfurt, grupo teórico alemão no qual se inseria Walter Benjamin, via a alta taxa de propagação cultural como desmerecimento da obra. Cirne, ao contrário deles, transforma a obra em possível veículo de consciência crítica:

> A massa funciona justamente porque os novos acontecimentos artísticos, fundamentados na reprodutibilidade (quantidade + qualidade = consciência crítica), permitem reações criativas em cadeia: as versões (opções). (CIRNE, 1970, p. 4).

Assim, os quadrinhos (como o cinema), teriam o papel de ferramenta atuante na sociedade capitalista, justamente por contestar antigas concepções de caráter estético. Seu público, identificado por Cirne após diversas estatísticas como a burguesia urbana, levará a obra em quadrinhos a estar repleta da ideologia pequeno-burguesa. Porém, os quadrinhos possuem a capacidade de revitalizar “formas expressionais” (CIRNE, 1970) – o que leva o autor a dedicar capítulos específicos a elementos formais (o balão, a voltagem onomatopaica e o ritmo visual) e à metalinguagem nos quadrinhos. Cabe mencionar que ainda desenvolve análises de Ferdinando, Flash Gordon, Tarzan e Mandrake.

A obra seguinte de Cirne, *A linguagem dos quadrinhos* (1971b), foca-se nas particularidades dos quadrinhos brasileiros, sobretudo nas dificuldades enfrentadas pelos autores nacionais diante de editores cada vez mais interessados exclusivamente nos *comics* dos Estados Unidos. A introdução, além de desenvolver esses pontos, advoga pelo surgimento de uma nova crítica capaz de compreender os quadrinhos; e, por fim, explica como alguns conceitos de Althusser, tais quais sua concepção de "ideologia" e sua teoria sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado, podem auxiliar nessa nova crítica quadrinhística. Fica clara também a valorização cirneana ao *novo* estético e temático, ou seja, ao autor que explora as potencialidades sígnicas dos quadrinhos para criticar as estruturas sociais opressoras. Com isso, sua crítica mostra-se muito mais exigente do que a de obras enciclopédicas da mesma década – as quais são criticadas por Cirne.

Os capítulos seguintes de *A linguagem dos quadrinhos* dedicam-se a analisar, respectivamente, o Pererê, de Ziraldo, e a Turma da Mônica, de Maurício de Sousa. Note-se que a escolha de seu corpus reflete seu respeito pelos quadrinhos nacionais, coerente à introdução da obra.

No mesmo ano, Cirne publicaria um artigo intitulado *Ideologia e desmistificação dos super-heróis*, além de um extenso *Dicionário de Super-Heróis*. Ambos os textos foram divulgados na edição número 4 da *Revista de Cultura Vozes*, portadora da temática "O Mundo dos Super-Heróis" e agraciada, inclusive, com quadrinhos dos *Zeróis* cedidos pelo quadrinhista brasileiro Ziraldo.

No artigo, Cirne desloca o debate acerca dos super-heróis para o nível da ideologia. Mais do que isso, declara adotar o sentido de "ideologia" adotado por Althusser, ou seja, o de um conjunto de representações. Para Cirne, é impossível analisar qualquer obra quadrinizada de forma completa sem tratar de ideologia, já que "(...) os quadrinhos, discursivamente, só se completam como uma realidade ideológica" (CIRNE, 1971b, p. 47). E essa ideologia remete aos valores de uma sociedade de consumo, inserida no universo capitalista. A partir daí, a figura do super-herói nasce como uma necessidade social da alienação estadunidense. E o mito que os circunda é na verdade o mito da própria classe média dos Estados Unidos, "identificando-se com a possibilidade de usufruir de uma dupla identidade" (CIRNE, 1971b, p.48). O teórico recapitula então o centro argumentativo do artigo *Quadrinhos: o mundo da*

classe média[1] de dois anos antes. Assim, não interessa ao super-herói – e Cirne está se referindo aqui, especificamente, ao Super-Homem – modificar radicalmente situações mais vastas. Isso porque as modificações estariam dentro das leis de consumo - e são as leis de consumo que determinam o comportamento moral, político ou existencial das personagens. Criticamente, devemos salientar que as relações entre quadrinhos e leis de consumo, bem como a caracterização das personagens dentro desse âmbito, são uma herança deixada por Eco, ainda dentro de *Apocalípticos e integrados* (1993), não uma novidade teórica de Moacy Cirne.

No que diz respeito ao aspecto estético da obra analisada, o autor reforça a importância de associar os elementos *internos* e *externos* da obra de modo a apreender sua *verdade*. Internamente, o efeito estético surge como "imaginário na medida em que, mais do que um real de seu reflexo, é um reflexo de seu real" (CIRNE, 1971b, p. 47).

Por fim, o artigo de 1971 revela o caráter combativo da obra de Cirne, sempre contrária aos quadrinhos que reforçam valores estadunidenses ou capitalistas – termos usados como sinônimos para Cirne, o que, acreditamos, generaliza a produção quadrinhística do país, numa postura parcial demais para a academia. Daí pregar que as personagens mais "integradas" devam ser abolidas de uma realidade que é distinta à americana, enquanto outras podem até ser mantidas, desde que atendam às exigências críticas da nova sociedade (1971b, p. 306). E prega a derrota do Capitão América como a derrubada desse sistema de propagação ideológica – cabendo a nós, ao ler o artigo, decidir o quão metafórica essa derrubada seria.

Esse enfoque político ganharia destaque em sua obra seguinte, *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada* (1972). O capítulo inicial e homônimo aponta como a escolha de determinada leitura compõe uma atitude política. Valendo-se da semiologia de Saussure e Barthes, Cirne aproxima o discurso ideológico do discurso científico, enquanto insere a prática criativa dentro da semiologia; e a prática estética, dentro do campo da ideologia. Novamente, o autor destaca a importância dos aspectos sígnicos e ideológicos, agora hierarquizados, já que "É preciso saber ler formalmente os quadrinhos para que consigamos lê-los ideologicamente" (CIRNE, 1972, p. 12).

---

[1] Quadrinhos: o mundo da classe média. Petrópolis — RJ, 67 Revista Vozes, julho de 1969.

Cirne renega dois tipos de leitura: aquela centrada na carga semântica, como no literato que lê meramente a superfície dos textos segundo princípios estilísticos da narrativa tradicional, escolhendo apenas um aspecto (político ou histórico, por exemplo); e outra, que considera meramente os desenhos ou estruturas composicionais, como de um pintor que preferirá quadrinhos de traço realista àqueles mais caricaturais. Cirne não aprecia, portanto, a leitura meramente simbólica, ou a meramente estrutural – o que é paradoxal, uma vez que foi precisamente o que fez Eco em *Apocalípticos e integrados*. Talvez, interpretamos, Cirne tenha visto a referida obra como um primeiro passo, uma primeira etapa, à qual cabia "complementar". Afinal, o potiguar afirma que interessa aos quadrinhos "uma leitura estrutural que nos encaminhe para a leitura criativa capaz de identificar o seu processo e a sua ideologia" (CIRNE, 1972, p.15), desenvolvendo uma leitura prática-teórica da prática estética.

Na segunda parte de seu livro, chamada *Cinema, quadrinhos e linguagem*, Cirne detém-se em como os dois primeiros campos baseiam-se na imagem, preocupado sempre em "relatar as interferências semiológicas entre os dois sistemas comunicacionais" (CIRNE, 2015, p. 27). Ambos nasceram sob o impacto de uma nova tecnologia, problematizada social e culturalmente dentro de uma sociedade de massas emergente. Desenvolvendo uma análise comparativa entre a imagem desenhada e a imagem fotografada, Cirne perpassa seus elementos constitutivos e contrapõe a estrutura narrativa, a temporalidade e as dimensões em cada um deles. É aqui que o autor levanta diversos elementos, dentro de seu ensaio, que serão por nós utilizados no segundo capítulo deste trabalho – como os planos, cortes, elipses e blocos significacionais.

A última parte do livro, *A narrativa quadrinizada*, traz capítulos ensaísticos sobre obras quadrinizadas específicas: analisa a espácio-temporalidade no Pererê, de Ziraldo; estuda como a republicação da história "Um rapaz do outro mundo" (1959), de Maurício de Souza, reflete as transformações na obra do artista, a começar por seu novo título, "O capacete espacial", agora em 1970*; O Segredo do Licorne,* de Hergé, mencionando a possibilidade de leituras sobre o reacionarismo ou o racismo, para enfim desenvolver uma análise de sua técnica narrativa. Por fim, Cirne observa as adaptações quadrinizadas de obras literárias, chegando à conclusão de que elas

deveriam ser menos “classicizantes”, de modo a aproveitar melhor as possibilidades sígnicas oferecidas.

Até aqui, podemos perceber como Cirne requisitou ferramentas próprias de análise para o universo dos quadrinhos (essa arte “revolucionária” e “resistente”), aliando a semiologia utilizada por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* ao contexto econômico-social em que se insere a obra – o que o aproxima conscientemente dos preceitos do materialismo. Após um hiato de publicações – período em que Cirne dedicou-se a ensaios e ao cargo de editor da Revista Vozes (de 1971 a 1980) –, os leitores receberiam um autor mais maduro, o qual associaria os preceitos marxistas e semiológicos à epistemologia do filósofo francês Gaston Bachelard. Dênis de Moraes, em Prefácio da obra *Quadrinhos, Sedução e* Paixão (2000, p. 5), afirma tratar-se de um “discurso que harmoniza o rigor da erudição com uma escrita sensível”, alcançando a “definitiva simbiose entre a racionalidade que clama por compreensão e a rebeldia que aquece o espírito”.

Assim, a obra *Uma introdução política aos quadrinhos* (1982) discorda da existência de quadrinhos inocentes, já que a ideologia neles se manifesta em todos os níveis. Recordando Althusser – que já lhe servira de anteparo em *A linguagem dos quadrinhos* (1971b), como visto –, Cirne assume que “os quadrinhos seriam aparelhos ideológicos de Estado culturais” (1982, p.19). História e política, assim, associam-se na medida em que os quadrinhos são “uma prática social que se relaciona com o processo histórico e o projeto político de uma dada sociedade” (CIRNE, 1990, p.18). Esse estudo ideológico teria início nos anos 1960, desencadeado pelo surgimento de quadrinhos produzidos de forma independente e fora da indústria cultural e que, por isso mesmo, criticavam a própria cultura de massas, os chamados “comix”, que sobretudo com o artista Robert Crumb, fizeram parte de um movimento chamado de Contracultura.

Embora um pesquisador dos quadrinhos deva lembrar-se dos aspectos históricos e políticos da obra, Cirne salienta que uma análise completa seria impossível sem levar em consideração a especificidade sígnica dos quadrinhos, ou seja, os elementos composicionais que lhes são próprios: o balão, a onomatopeia, o desencadeamento narrativo, os blocos significacionais e os cortes gráficos, sempre estruturados dentro da soma de diversos códigos (como o desenho, as “falas”, a articulação de imagens etc).

Ainda nessa obra, Cirne destaca o compromisso do artista com a realidade. O artista é aqui chamado por ele de “quadrinheiro”, um neologismo que acreditamos valorizar a especificidade desse tipo de artista. Cabe a esse profissional, ciente do papel político que nunca desacompanha a arte, “participar de uma luta – ideológica, em primeira instância – pela derrubada de uma velha estrutura econômica, política e social”, o que significa lutar pelo estabelecimento de uma nova estrutura, de caráter socialista. Trata-se de uma arte que se torna politicamente combativa ao envolver-se com as disputas dos trabalhadores. E no caso brasileiro, mais especificamente, os artistas devem adotar uma “estética da fome” – o que significa, mais uma vez, recusar os padrões estadunidenses. Os super-heróis, Mickey e Tio Patinhas são analisados a seguir, justamente expoentes da submissa alienação, ora explícita, ora velada, diante das estruturas capitalistas. Por fim, cabe apontar que a obra analisa a questão da representação do feminino (em Betty Boop, sobretudo) e do negro nos quadrinhos, além de exemplos positivos: Mafalda, Pererê, os quadrinhos alternativos brasileiros e a obra de Henfil. Cirne, aqui, acompanha o pensamento dos teóricos Ariel Dorfman e Armand Mattelart (1977), que em *Para ler o Pato Donald*, originalmente de 1971, analisam os personagens de Terceiro Mundo presentes nos quadrinhos Disney, também por uma perspectiva marxista.

A predileção de Cirne pelos quadrinhos brasileiros reafirma-se em sua obra seguinte, *História e crítica dos quadrinhos brasileiros* (1990), obra que se vale do aparato de análise desenvolvido por Antonio Cândido para a literatura. Pregando-se uma análise histórica de âmbito cultural, ressalta-se o perigo da influência estadunidense, tanto para os teóricos quanto para os artistas nacionais. Os quadrinhos devem ser vistos dentro de uma perspectiva mais ampla, visando um saber prático e militante – o que tornaria (para dizer o mínimo) sem coesão um discurso de valores estrangeiros dentro de um país. Assim, revistas de quadrinhos nacionais como *Balão*, *A Esperança no Porvir* e *O Bicho* surgiram como resposta criativa, justamente, à “estética da fome” – expressão cunhada pelo cineasta brasileiro Glauber Rocha, nos anos 1960, para designar uma estética própria dos países de Terceiro Mundo, evitando adotar os parâmetros “prontos” e “fáceis” dos Estados Unidos.

Logo, compreender os quadrinhos significa compreender a cultura do país que os produz; e compreender a cultura, por sua vez, requer depreensão do próprio aparato

social – “sua história, sua política, sua economia, sua variedade artística e cultural”. Um aparato marcado pela pluralidade e cujas interações se complementam estruturalmente. Esse saber, mais amplo, acaba por não se limitar ao meio acadêmico, ultrapassa a barreira do mero formalismo (ilusório por não portar consequências produtivas) (CIRNE, 1990, p. 11).

Dez anos mais tarde, Moacy Cirne publicaria o que é, em nossa opinião, a mais madura de suas obras teóricas. *Quadrinhos: Sedução e Paixão* (2000) é composto de nove ensaios, delimita da maneira mais clara, até então publicada, a visão de crítica qualitativa proposta por Cirne. Essa baseia-se agora no que o autor chama de “Poeticidade Libertária" – uma forma de leitura que une diversos expoentes: a semiótica não-formalista, os conceitos de Bachelard, os preceitos básicos do marxismo e aquelas do projeto filosófico anarquista. A todos esses, associa-se por fim a antropofagia de Oswald de Andrade – que abre ainda mais o escopo para a capacidade de absorção de outras fontes.

O conceito de sedução aparece como diferencial tanto da boa obra quanto da boa crítica, as quais devem provir de uma leitura apaixonada, solitária, amorosa e produtiva. Analogamente, o crítico estabelece como obras de baixa qualidade aquelas que não seduzem, que não levam à paixão ou à transformação. Isso não significa que Moacy Cirne tenha abandonado os preceitos materialistas que até então lhe guiavam, caindo num subjetivismo crítico: ao contrário, as obras que apaixonam são vistam justamente como aquelas que gerarão uma transformação positiva da sociedade em que se encaixam. Por conseguinte, declara o autor, o que não colabora para a melhoria das condições sociais, reforça a desigualdade existente, legitimando-a. E diz ainda que se reforça, assim, o constante apelo por um quadrinho politicamente combativo, como extensamente desenvolvido pelo autor dezoito anos antes, em *Uma introdução política aos quadrinhos.* Para Vergueiro e Santos (2014), é em *Quadrinhos, Sedução e Paixão* que o autor atinge seu ápice em termos de pensamento dialético, tornando-o o mais influente teórico brasileiro a seguir a linha marxista que influenciou os estudos de quadrinhos no Brasil.

Na obra que bate às portas do segundo milênio, Cirne reflete sobre a trajetória teórica sobre os quadrinhos, apontando o perigo dos formalistas e neoliberalistas para a crítica. E parece suplicar pelo desenvolvimento de uma nova crítica, ao parafrasear Marx: “Em toda a crítica, o difícil é o começo” (CIRNE, 2000, p. 37).

Ademais, *Quadrinhos: Sedução e Paixão* (2000) reflete sobre diversos temas: as relações entre arte e política, entre semiótica e estética, e ainda entre o cinema e os *comics*; o que significa ser politicamente combativo, bem como o que é o saber militante; a condição das personagens de história em quadrinhos; e até mesmo a difícil discussão sobre o estabelecimento de uma lista canônica dos quadrinhos.

Passar-se-iam, então, dois anos até que Cirne publicasse o artigo *Os Quadrinhos e a Nova Mídia*, inserido na obra *A mídia impressa, os livros e as novas tecnologias*, organizada por Cicilia Peruzzo (2002a). Aqui, desenvolve-se uma análise sobre o preconceito que sofrem os quadrinhos. Cirne associa-o à visão preconceituosa acerca de toda a indústria cultural nos anos 1940, tendo a Escola de Frankfurt como eixo central. Três décadas depois, afirma Cirne, o menosprezo seria reforçado pela teoria da paraliteratura: embora abrisse espaço para o estudo de ficção científica, quadrinhos, fotonovela e folhetim, por exemplo, essa deixava bem claro que tais elementos não pertenciam ao universo exclusivo da Academia. Em parte, o preconceito acadêmico teria vindo de uma generalização, em que se atribui a todas as obras algo que, de fato, é característico da maioria delas – e que Cirne chama de "o discutível padrão super-americano" de qualidade.

Além de deixar claro o desprezo à "americanização" da banda desenhada, o artigo possui valor especial à pesquisa da área por delimitar novos indícios da metodologia do autor. Nele, encontramos novamente Cirne manifestando seu desprezo pelo tipo de análise que chama de "superficial" e "apologética", em postura semelhante ao que já fizera em *A linguagem dos quadrinhos*, de 1971. Para ele, o mero desprezo pelos quadrinhos também é uma petulância, haja vista ser uma postura acadêmica fácil.

E 2002 foi ainda marcado pela publicação de *Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional*, em parceria com Álvaro de Moya, Octacilio D´Assumpção Barros e Naumin Aizen. Da obra, o capítulo *Por que ler os quadrinhos*, assinado exclusivamente por Cirne, interessa grandemente ao nosso trabalho. Após salientar que a crítica de quadrinhos só pode realizar-se após sua satisfatória definição, o crítico potiguar volta a abordar dois temas que, notamos, desenvolvem-se em todas as suas obras acerca da pesquisa de quadrinhos: o preconceito contra o objeto de estudos e as características de uma necessária crítica quadrinhística verdadeira. Contra a primeira, propõe-se justamente a

segunda: uma metodologia baseada na semiótica dos quadrinhos, respeitando sua especificidade gráfico-visual, que elevaria o material de estudo ao patamar acadêmico.

Em 2005, Cirne lança a obra *A Escrita dos Quadrinhos*, durante o evento acadêmico Intercom, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, cujo tema principal era *Ensino e Pesquisa em Comunicação*. Permitindo-se um tom confessional e autobiográfico, o professor da Universidade Federal Fluminense relata os primeiros gibis que leu, na infância em Caicó. A seguir, reflete sobre a relação entre quadrinhos e cultura popular, deixando claro entender os primeiros como uma linguagem que apenas se concretiza no interior da indústria cultural. São as distinções entre as peculiaridades de cada sociedade que servem, assim, de base para as análises que se seguem de quadrinhistas brasileiros, estadunidenses e europeus. A relevância de se considerarem os elementos externos aos quadrinhos durante a análise permanece nos capítulos seguintes, demonstrada nas relações entre os quadrinhos a nova mídia; ou como os *comics* relacionavam-se à cultura dos anos 30 e 40 do século XX.

Por fim, em 2008, Moacy Cirne compôs o artigo *Quadrinhos, memória e realidade textual* (2008). Além de reforçar o papel da Escola de Frankfurt no preconceito acadêmico contra os quadrinhos, Cirne reitera a centralidade de Umberto Eco para o desenvolvimento dos estudos quadrinhísticos de 1960/1970. No entanto, a grande inovação do artigo, parece-nos, está nos quatro aspectos em que Cirne afirma convir "atualizar" os conceitos de Eco:

1. O escritor italiano fala de uma iconografia utilizada para construir uma semântica da história em quadrinhos. Para Cirne, ao trabalharmos o repertório simbólico presente nos quadrinhos, é mais adequada a expressão "ideologia dos quadrinhos".

2. Eco coloca o balão como elemento fundamental dessa semântica, analisando ainda como suas diferentes caracterizações transmitem valores diversos. Cirne, no entanto, ressalta que tal elemento não é indispensável, como perceptível em grandes clássicos como Príncipe Valente (Hal Foster, 1937), Lanterna mágica (Crepax) e Arzach (Moebius). "O balão *pode* ser fundamental, mas nem sempre o é" (destaque do autor).

3. Para Eco, os elementos semânticos estruturam-se em uma “gramática do enquadramento”. Para Cirne, essa gramática pressupõe uma “estética do enquadramento”.

4. Por fim, *Apocalípticos e integrados* aponta a existência de uma sintaxe específica que ordena a sucessão de enquadramentos. No entanto, afirma que as leis da montagem dos quadrinhos não são as mesmas do cinema. Cirne comenta como essa perspectiva permanecia atual, ainda que 40 anos após o ensaio.

Como pudemos ver, a bibliografia do crítico norte-riograndense é extensa e rica. Tendo iniciado seus estudos marcado por Umberto Eco, Cirne chega ao final de sua vida ousando atualizá-lo. Mais do que isso, pudemos notar a coerência do teórico, que se ateve sempre à mesma metodologia.

1.3 Semiologia materialista: a proposta cirneana

A partir da definição de “quadrinhos”, é necessário analisar como Moacy Cirne desenvolve sua metodologia de pesquisa na área, apoiada em três vertentes: a semiologia, o materialismo e a inovação.

Cirne declara, em *Por que ler os quadrinhos* (2002b), ser impossível delinear uma crítica de qualquer área sem antes defini-la. Ora, vimos até aqui que os quadrinhos, para ele, representam uma forma de resistência social que apenas pode ser compreendida em sua circunscrição histórica, ou seja, ideológica. Além disso, reconhece-se o caráter artístico da forma comunicacional: “Em primeiro lugar, compreendemos os quadrinhos como uma manifestação artística (se é que a arte ainda existe) tão importante quanto o cinema, por exemplo” (CIRNE, 1971b, p. 47).

No entanto, a ideologia dessa expressão artística deve levar em conta a própria expressão, isso é, sua condição como discurso, haja vista que “(...) os quadrinhos, discursivamente, só se completam como uma realidade ideológica” (CIRNE, 1971a, p. 47). Assim, as diversas definições do autor passam constantemente por aspectos sígnicos, como já apontado em nossa introdução (página 11 deste trabalho).

Assim, a união entre a semiótica e o materialismo leva a uma análise bidimensional, sendo suas duas facetas indissociáveis. A essa metodologia, Cirne nomeou

“semiologia materialista”, ou “realismo semiótico”. Para apreender essa realidade, o teórico leva em consideração que “o conceito de *verdade* se prende a questionamentos internos (a especificidade da obra) e externos (a realidade social, política e econômica que a alimenta estruturalmente)” (CIRNE, 1971a, p. 47-48); e um ano depois, em *Para ler os quadrinhos*, afirma: “esta prática semiológica – produção de signos engendrada por uma dada prática estética – deve ser entendida como reflexo de um todo social articulado pelas forças produtoras” (1972, p. 17). Se em 1971 – afirma Cirne – Christian Metz, no livro *Langage et cinema*, buscou procurar a “especificidade cinematográfica”, o crítico de quadrinhos deve então buscar a “especificidade quadrinhográfica”. Para isso, a base de suas pesquisas deve ser a “relação ideologia-semiótica, sob o prisma do marxismo” (CIRNE, 2008, s.p.). A essa leitura – ou antes, a essa forma de pensar –, cuja riqueza nasce da união de diversas fontes, Cirne chamou de “Poeticidade Libertária”, assim definida pelo autor em *Quadrinhos, Sedução e Paixão*:

> Pensar a Poeticidade Libertária significa pensar um espaço teórico e crítico aberto à semiótica não-formalista, de corte materialista, ao imaginário bachelardiano, às conquistas básicas da teoria marxista, assim como às aventuras libertárias pautadas no anarquismo enquanto projeto filosófico, tudo isso devidamente temperado com o molho antropofágico oswaldiano. (CIRNE, 2000, p. 31)

Na verdade, parece-nos que a semiologia, como vista por Cirne, deve-se grandemente à contribuição teórica de Umberto Eco, pregando a esquematização de um sistema sígnico próprio dos quadrinhos. Mas o que quereria dizer o autor com “materialismo”?

Segundo Cevasco (2013), a crítica que rejeita a teoria materialista (leia-se: que rejeita o estabelecimento de “ligações formativas entre produção cultural e contexto sócio-histórico”) traz duas consequências: primeiramente, eleva a esfera da cultura, afastando-a do mundo cotidiano; ademais, afirma o modo de vida que pretende julgar, por apresentar-se sempre como uma crítica neutra e apolítica. A crítica materialista, segundo ela, surge em um momento em que a crítica literária polarizava-se nos “partidários da forma” e nos “partidários do conteúdo”. Os primeiros tomavam o elemento formal como crucial na arte, enquanto os últimos (geralmente sociólogos) viam a arte como representação da sociedade. Ambos, no entanto, culminavam em extremismos: os formalistas elevaram a arte acima da

sociedade, colocando entre elas uma distância intransponível; os conteudistas não viam na arte nada mais do que um reflexo do mundo que o circunda, sem ter poder algum de acrescentar algo a ele.

O efeito de ambos é o que Antonio Candido, em seus *Textos de intervenção* (2002), chama de "mentalidade disjuntiva":

> Daí ter-se criado quase até os nossos dias uma mentalidade que poderíamos chamar de disjuntiva, pois impunha praticamente uma opção entre conceber o texto como todo autônomo, a ser estudado na sua estrutura, sem referência necessária ao contexto cultural e social; e concebê-lo como aspecto da cultura, inteligível apenas na medida em que referido a ela e à sociedade.
> Nos nossos dias, percebemos mais claramente que os dois extremos são ângulos possíveis, mas que uma posição totalizadora os engloba dialeticamente, de tal modo, como já vimos, que toda análise formal bem conduzida termina por recuperar o conteúdo, e toda análise adequada desta leva necessariamente à consideração da forma. (CANDIDO, 2002, p. 59-60)

Como podemos perceber, Candido aponta os limites dessa mentalidade, juntamente com uma alternativa. Essa crítica totalizante e dialética é justamente materialista. Candido prossegue ao fragmento destacado admitindo a importância da análise formal para a elaboração de ferramentas adequadas para a análise do conteúdo, que antes se debruçava sobre métodos históricos ou sociológicos.

Assim, a crítica de Cirne abarcará as relações entre cultura e contexto, evitando a aparente neutralidade e posicionamento apolítico dos formalistas ou dos conteudistas – enfim, evitando a "mentalidade disjuntiva" apontada por Candido. O problema para um Cirne dos anos 1970 residia justamente na existência de uma crítica ligada a valores do passado, pré-gráficos e pré-visuais, durante o maior desenvolvimento da obra gráfico-visual. Tratam-se de estruturas acadêmicas que já não apreendiam as vanguardas poéticas – e que receberiam com ainda mais fúria os *comics,* seus criadores, estudiosos e divulgadores. Incapaz de ser julgado pela crítica estruturalista, o quadrinho encontraria análise mais rica nas mãos do crítico de cinema, do artista plástico e do teórico da comunicação, afirma Cirne, considerando-os aptos a compreenderem o novo, "ensejando respostas criativas às exigências da moderna ação cultural" através de seu mais amplo repertório linguístico (CIRNE, 1970, p. 13). Trata-se de um novo tipo de crítica que deve surgir para compreender

> um novo tipo de literatura (popular) – a literatura gráfico-visual, que substitui a outra, já gasta e corrompida pelo uso, e que teve em Joyce e Oswald de Andrade (no caso brasileiro) os últimos expoentes. No século do cinema, da televisão, das explosões sonoras, dos experimentos tecnológicos, da poesia concreta e do poema/processo, (...) a prosa linear daria o lugar a um novo procedimento literário, sem a literatice psicologizante de certos autores do passado e do presente" (CIRNE, 1970, p.13).

Se os quadrinhos são uma forma de ruptura com o passado, Cirne crê que a crítica também deve separar-se de valores acadêmicos antigos. Em 1971, a obra *A linguagem dos quadrinhos* deixava claro em seu título a importância de um estudo discursivo. E afirmava que, embora os quadrinhos tenham levantado questões da mais alta significação cultural, essas não tinham sido, até então, acompanhadas de uma crítica eficaz e criativa, salvo raras exceções. O que se encontrava em demasia, afirma, são as apologias gratuitas, feitas por "apaixonados" pelos quadrinhos e que buscam meramente listar datas e nomes de autores e personagens:

> Não importa saber se no dia 12 de setembro de 1916 o personagem x, com uma revista debaixo do braço, apareceu pela primeira vez na série y (...). Importa saber o relacionamento existencial e político desse personagem x com a estrutura ideológica da série y. (CIRNE, 1971b, p. 17-18)

Mas não apenas os aspectos políticos e ideológicos (isso é, externos à obra) interessam:

> "(...) Importa saber a contribuição estético-informacional dos criadores do Fantasma (Falk & Moore) para a evolução dos quadrinhos, assim como a posição crítica que o forma em contacto com a realidade" (CIRNE, 1971b, p.18)

Tal distinção pode ser encontrada em diversos excertos teóricos do autor, como em momentos da *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*:

> É bom esclarecer: não pretendemos escrever uma história "exaustiva", meramente cronológica ou factual, pautada em levantamento "biográfico" de autores ou séries. (...) Essa história não nos interessa. (CIRNE, 1990, p.13).

Em um de seus últimos artigos sobre o assunto, *Quadrinhos, memória e realidade textual* (2008), Cirne distingue ainda duas leituras quadrinhísticas: a impressionista (como de Luis Gasca e Alvaro de Moya) e a semiótica, cujas portas foram abertas

pelo ensaio de Umberto Eco. Embora não desmereça a relevância da primeira, seria a segunda que daria os embasamentos para uma “nova crítica”. Esse pensamento havia ganho maior desenvolvimento oito anos antes, em um dos ensaios de *Quadrinhos, Sedução em Paixão*: Cirne opõe aqui dois saberes, dos quais derivarão, obviamente, duas leituras distintas. De um lado, um saber que não seduz ao leitor, formalista e burocrático, que não investiga ou instiga, desconexo da realidade social e pautado em “verdades absolutas” ditadas pela classe dominante; um saber pelo saber, oriundo da arte pela arte burguesa; um saber que serve àqueles que privilegiam o poder da mídia e do capital, e que aceitam sem resistência o arsenal ideológico vigente. Do outro lado, está a um saber capaz de compreender as inovações, pois se baseia nas questões de mundo concreto; um “saber que provoca, que investiga, que ousa, caminha, a passos largos, para uma situação limite-epistemológica: a situação do saber militante” (CIRNE, 2000, p. 37).

Essa nova crítica (pautada nesse novo saber) já apresentava esboços em *A linguagem dos quadrinhos*, de 1971. Ali, Cirne aponta que a análise crítica dos quadrinhos nasceu no momento em que a problemática comunicacional passou a ser estudada de modo profundo, baseando-se na semiologia e na Teoria científica da História para debruçar-se criticamente sobre a cultura de massa. E posteriormente, essa crítica seria veementemente pregada nos ensaios d’*A biblioteca de Caicó (1983)* – e apenas seria alcançada com uma vanguarda produtiva e uma semiologia materialista. O próprio prefácio da obra deixa clara a fundamentação marxista:

> Pensamos essa crítica como uma resposta concreta aos estudos marxistas, semióticos e políticos por nós efetuados. Uma crítica *nova*, como a entendemos, tem origem em Marx e Engels. Uma crítica que tem origem nos clássicos do marxismo e passa pelos problemas sociais, econômicos, políticos e culturais do país. (CIRNE, 1983, p. ix)

Não se trata, aqui, de um comprometimento com a estética marxista. Para o autor, tal área é repleta de subjetivismos, idealismos e filosofismos, posto que todas as estéticas são vistas por ele como burguesas. Ademais, tal corrente teórica teria se prendido a um conjunto de normas tão restritas quanto as de um formalismo, com um método que se baseia justamente em gerar regras (ditas artísticas) por meio das

“virtualidades de um dado modelo social, cujo estágio de desenvolvimento político, técnico e econômico não corresponde, por exemplo, ao nosso” (1983, p. 04).

Diversamente, o percurso das preocupações críticas e teóricas, como sugeridas pelo autor, partem da semiologia para alcançar objetivos relacionados às problemáticas do real e do social, relacionando semiologia e marxismo.

Em outro artigo d’*A biblioteca de Caicó*, Cirne explica mais sobre o que seria seu realismo semiótico:

> Por realismo semiótico entendemos um dado trabalho exploratório, experimental, *com* a linguagem, ao nível de suas relações sociais, *poéticas* e textuais. Estas relações existem ideologicamente; cabe radicalizá-las em seus efeitos críticos. Para o realismo semiótico, os signos concretos da linguagem são duplamente políticos: enquanto organizadores de um dado discurso e enquanto elementos que agenciam o social. Os signos, em sendo políticos, produzem leituras políticas quando trabalhados ao nível da pesquisa e da invenção. Por outro lado, produzem ou impulsionam leituras que devem ser *situadas*. O realismo semiótico encontra na semiologia materialista o seu principal suporte teórico-político, assim como encontra na vanguarda produtiva o seu principal agente prático-político. (CIRNE, 1983, p.36. Grifos do autor)

Esse realismo semiótico, também chamado por ele de semiologia materialista, deve superar três dificuldades:

a. Partir de Saussure, para superá-lo dialética e formalmente. Assim, se o linguista suíço forneceu as bases para uma semiologia social, Cirne afirma que resta aproximá-la do materialismo histórico.
b. Evitar as facilidades propostas por uma semiótica abstrata, como as de Peirce e Bense. Eles, com seu aparelho de significantes puros, desligam-se dos aspectos contextuais históricos, sociais, políticos e econômicos.
c. Recusar semanticismos de quaisquer espécies (sejam espontaneístas ou não). Assim, Cirne recusa-se a construir uma semiologia que seja apenas uma teoria dos signos ou dos significados – o que centralizaria o problema no aspecto semântico. Ao invés disso, Cirne propõe “uma semiologia que seja uma teoria das significações, dos sentidos e das práticas significantes” (1983, p. 11), articulando as diferentes funções do texto como intervenção cultural sobre a realidade. Afinal, “Se todo discurso artístico (produção semiológica) é uma intervenção sobre a realidade, o discurso da semiologia também o será” (1983, p. 11).

Sobretudo devido ao terceiro item, Cirne inclui em suas análises textos que usualmente não caberiam no quadro formal semiológico, como artigos políticos, econômicos e sociais. Essa busca por múltiplas aberturas semiológicas em direção ao aspecto social visa alcançar consequências produtivas – marca do materialismo adotado por Cirne. Essa meta fica clara desde a seleção de seu *corpus* de análise:

> O que nós propomos não é uma 'interpretação' ideológica de um dado discurso artístico: propomos uma leitura semiológica fundada no materialismo histórico, a partir do fato concreto de que, numa primeira instância, os discursos artísticos verdadeiramente revolucionários violentam as normas estéticas". Filmes, quadrinhos e poemas experimentais que agridem, assim, o comportamento do consumidor, "nascem no interior de um processo revolucionário, seja socialmente, seja politicamente, seja culturalmente, exigindo uma política também revolucionária (CIRNE, 1983, p. 09)

Trata-se de uma postura bastante seletiva, que se foca nos "produtos que, entre outras coisas, questionam a cultura de massa ou, então, se colocam à margem de sua engrenagem operacional" (CIRNE, 1983, p. 6-7). Em 2002, no entanto, o teórico ampliaria o *corpus* plausível de análise dentro da metodologia proposta:

> (...) senão como leitores, pelo menos como estudiosos, todos [os quadrinhos] nos interessam, sobretudo se são brasileiros. Deixemo-nos explicar: alguns podem nos interessar por seus aspectos estéticos mais gratificantes, mais estimulantes, ou mais experimentais, contudo todos nos interessam culturalmente. Neste caso, a produção brasileira, desde que não seja uma simples reduplicação ideológica, formal e/ou conteudística, tem tudo a ver com uma certa consciência do que é sentir o nosso país. (CIRNE, 2002a, p. 158-159)

Cirne inicialmente afirma que a arte que lhe interessa é aquela que busca criticar e questionar antes de agradar; as expressões artísticas que não comportam "estéticas castradoras"; aquelas em que a forma e a problematização temática colocam-se, ambas, a serviço da transformação social – começando pela transformação no nível artístico. Quase duas décadas depois, no entanto, seu escopo expande-se para todas as obras quadrinhísticas, tendo agora aqueles mesmos aspectos antes levantados como definidores de qualidade. Ademais, tanto os quadrinhos ligados ao passado quanto os revolucionários serviriam para refletir dado ponto histórico de uma sociedade específica.

Estabelecidos esses dois eixos (a saber: o interno, de caráter semiológico; e o externo, social e visto sob o prisma materialista), torna-se possível entender o que

Cirne julga como um quadrinho *bom* – e tal distinção, assim como aquela ligada à boa ou má crítica, também repousará na oposição entre o inovador e o antigo. Assim, a "verdadeira arte", para ele, é "aquela que se molda através da transgressão e/ou da maestria estético-informacional" (CIRNE, 2000, p. 15). A obra de Cirne traz, então, "o diferencial de englobar pluralidades estéticas e ideológicas" (MORAES in CIRNE, 2000, p. 9).

Para conhecer tal diferenciação qualitativa, torna-se necessário saber os parâmetros e as funções próprias da linguagem quadrinizada, além do papel social por ela desempenhado:

> Para nós, o que seria uma "boa" estória em quadrinhos? Uma história que trouxesse informações novas no campo geral da linguagem; uma estória [sic] que soubesse relacionar dialeticamente imagem e texto; uma estória que refletisse as preocupações básicas de uma dada sociedade; uma estória que desencadeasse todo um processo criativo. (CIRNE, 1971b, p. 51)

A partir desses itens, Cirne deixa claro que a distinção entre uma história em quadrinhos *boa* ou *ruim* não importa ao crítico. Mas a qualidade da obra dar-se-á justamente em como desenvolve os aspectos sígnicos e ideológicos. Assim, para ele,

> É verdade que não existe uma *boa* estória [sic] em quadrinhos (Al Capp!), mesmo porque o conceito de bom e ruim já está criticamente superado e se prende a uma tradição romântica da obra de arte que rejeitamos; existe, isto sim, a estória [sic] em quadrinhos capaz de trazer informações novas etc. Se ela é boa ou ruim, não interessa; interessa a sua importância dentro do contexto social. Interessa os problemas estéticos e sociais que possam ser colocados pela estória [sic]. Pelo filme. Pelo cartaz. Pelo poema. Interessa os problemas novos apresentados por uma linguagem nova. (CIRNE, 1971b, p. 51)

Cirne afirma que isso ocorre porque os quadrinhos, embora sejam uma "linguagem nova" de acordo com a crítica da década de 1970, são constantemente marcados por discursos velhos, além de um conservadorismo estético, uma vez que se destinam a um público que é, não raro, condicionado ideologicamente. Inserem-se, portanto, na vanguarda da comunicação de massas, sendo inevitavelmente limitados por imposições trazidas pelos aparelhos ideológicos de Estado: "Os programas de televisão e cinema, as revistas e os jornais estão na base deste aparelho ideológico informativo e cultural" (CIRNE, 1971a, p. 33). As inovações que eventualmente

presenciamos estabelecem-se em resposta às tradições de um quadrinho conservador que, para Cirne, é ditado sobretudo pelo mercado de capital estadunidense.

Em 2000 (p. 35-58), Cirne reavaliou suas observações elaboradas durante a década de 1970, para concluir que a "arte enlatada" continua por ameaçar a qualidade das novas produções, embora agora o autor admita que não provém apenas dos Estados Unidos – e que a cópia dos padrões estadunidenses chega a ser frequente na produção brasileira. A boa obra, no entanto, continua sendo aquela que luta para não se constituir "uma cultura de massa a serviço (...) das ideologias dominantes/dominadoras" (CIRNE, 2000: 28). Se "uma nova linguagem, historicamente dada, não pode se prender a determinados parâmetros estéticos consagrados" (CIRNE, 2000, p. 26), o quadrinho deve buscar ser produtivo ao inovar estética e semioticamente, alcançando níveis elevados do que o teórico chama de "produtividade semiótica"; analogamente, se a obra quadrinizada insere-se numa sociedade marcada pelas mazelas do capitalismo, essa deve ser produtiva ao fixar-se no social real, abrindo possibilidades para o sonho. Daí Cirne afirmar que é preciso "politizar a semiótica"; é preciso radicalizá-la por meio da Poeticidade Libertária e sua abrangente visão (2000, p. 30).

Logo, a presença de engajamento temático não isenta o artista de evitar submeter-se a dirigismos formais. Como ressalta Dênis de Moraes, em apresentação a obra de Cirne:

> Em momento algum de sua argumentação a favor de uma "poeticidade libertária", ele deixa de considerar a autonomia do domínio estético frente às pressões de estratégias e táticas políticas – ainda quando estas propugnam por um mundo mais igualitário e fraterno. Como adverte George Lukács em seu magistral *Ensaios sobre a literatura*, o compromisso social do artista não deve pôr em risco a liberdade de criação. (MORAES in CIRNE, 2000, p. 10)

Obviamente, não é a maioria das obras que preenche tais requisitos, recebendo crítica positiva da leitura semiológica materialista, baseada na Poeticidade Libertária. Embora seja mais positivo do que Umberto Eco (o qual afirmara que apenas 1% da produção quadrinhística mundial apresenta nível artístico), a perspectiva de Cirne sobre o montante produzido não chega a ser positiva:

> 80% - baixo nível
> 12% - regular nível artesanal
> 6% - bom nível artístico
> 2% - ótimo nível artístico.
> (CIRNE, 1970, p. 14)

Assim, a perspectiva qualitativa de Cirne, já demonstrada como rígida e consciente do tradicionalismo predominante no meio, avaliará criticamente a obra quadrinhística por sua inovação dentro dos dois eixos fundamentais: sígnico e ideológico. Em *A linguagem dos quadrinhos* (1971b, p. 11-12), é mencionada a "exigência crítica de uma evolução formal dos quadrinhos – ligada aos comportamentos estruturais de cada autor, em contacto direto com a sociedade que o cerca e muitas vezes o oprime", salientando como ambos os eixos são indissociáveis. Afinal, embora os temas e situações sejam ditados por uma estrutura ideológica econômico-social, amar:

> não bastará à arte, como reflexo social, um simples aproveitamento de temas e situações: a importância da criação de processos estético-informacionais para o desencadeamento e o desenvolvimento de objetos artísticos é fundamental (CIRNE, 1971b, p. 35).

Em artigo publicado no mesmo ano, Cirne salienta que, nas histórias em quadrinhos, "o conceito de *verdade* se prende a questionamentos internos (a especificidade da obra) e externos (a realidade social, política e econômica que a alimenta estruturalmente)" (CIRNE, 1971a, p. 299-300).

Como pode ser notado, a qualidade de um quadrinho – para Cirne – reside em como ele revoluciona tanto no âmbito estrutural quanto ideológico. Essa análise deve estruturar-se sobre a semiologia e o materialismo, associando tanto os aspectos internos (ou sígnicos) quanto externos (ou ideológicos) da obra quadrinizada. A seguir, aprofundar-nos-emos no que é passível de análise em cada um desses eixos.

2 QUADRINHOS: LEITURA FORMAL

Como mostramos até aqui, Moacy Cirne propõe uma metodologia de análise dos quadrinhos, a semiologia materialista. Essa baseia-se, inicialmente, em terreno semiológico, amparado na visão das histórias em quadrinhos como um discurso gráfico-narrativo. Caberia ao pesquisador, então, analisar sistematicamente os elementos estruturantes do gênero em determinada(s) obra(s).

Portanto, refletiremos sobre o que significa tal visão semiológica dos quadrinhos para, em seguida, explicarmos as partes constituintes que, de acordo com Cirne, devem ser analisadas pelo pesquisador de quadrinhos.

2.1 O quadrinho como discurso gráfico-narrativo

Dentro da coletânea *A Biblioteca de Caicó* (1983), Moacy Cirne apresenta um capítulo denominado *Notas para uma história materialista dos quadrinhos*. Embora os pontos por ele ali desenvolvidos digam mais respeito a uma análise ideológica, Cirne ressalta a riqueza da leitura materialista que se debruça sobre uma semiologia, também materialista.

> Esta questão [a de uma história materialista para os quadrinhos] se faz mais pertinente na medida em que se articula, já o anotamos, com uma semiologia materialista. A leitura dessa questão problematiza uma outra questão: o espaço ocupado pelos quadrinhos diante das demais linguagens (cinema, fotografia, poema etc.) e seus discursos referenciais. (CIRNE, 1983, p.62)

Como podemos notar, a abordagem semiológica leva Cirne a lançar um questionamento: como distinguir o discurso dos quadrinhos de outros, também visuais e narrativos? Para isso, torna-se necessária a constatação de elementos constitutivos próprios dos quadrinhos. E, com isso, teríamos uma especificidade própria desse objeto de estudo.

Afirmar que os quadrinhos possuem uma especificidade não seria, entretanto, referir-se apenas aos balões e às onomatopeias – seus traços mais característicos. De fato, o trecho transcrito anteriormente continua da seguinte maneira:

> Os quadrinhos, não esqueçamos, produzem discursos gráficos e narrativos determinados por uma linguagem bastante rica na multiplicidade de seus códigos. Estes códigos apontam para a especificidade da linguagem (dos quadrinhos): especificidade que não se concentra nos balões ou onomatopeias, por exemplo, já que podem ser dispensados (cf. *Flash Gordon, Príncipe Valente, Tarzan*), mas no desenvolvimento visual e significante da própria grafia narrativa. (CIRNE, 1983, p.62, grifos do autor)

O "desenvolvimento visual e significante" dos quadrinhos, passível de análise, remete a sua classificação como "discurso gráfico-narrativo". No entanto, as noções de discurso e narrativa, tão caras à Linguística, possuem definições e escopos dos mais variados. Assim, de que teóricos devemos compreender que Cirne herdou tais termos?

A resposta encontra-se em *Para ler os quadrinhos*:

> "É verdade que entendemos a prática criativa como uma prática semiológica, derivando aí um forte apoio na semiologia – que seria uma semiologia saussureana, sem desprezarmos alguns pontos particulares da semiologia barthesiana" (CIRNE, 1970, p.10)

Trata-se, assim, de uma semiologia que se coloca como uma "ciência dos discursos ideológicos" ou "Teoria geral dos discursos ideológicos". Essa semiologia jamais desliga-se de sua análise ideológica, traço coerente do método de análise desenvolvido por Moacy Cirne. Essa prática estética é então concebida como uma região determinada dentro da própria ideologia – para Cirne, "a região dos discursos artísticos" (CIRNE, 1970, p.10-11).

E é precisamente o caminho teórico percorrido pela semiologia, de Saussure a Barthes, que permite compreender melhor como Cirne trabalha tais conceitos.

O suíço Ferdinand de Saussure foi o primeiro a definir um objeto e um método de análise para a linguística moderna, da qual veio a ser considerado o pai. Em *Curso de Linguística Geral* (1916), ele conclui que seu objeto de análise deve ser a língua (um sistema abstrato de normas, sendo elas fonéticas, gramaticais e lexicais), sob uma perspectiva sincrônica. Ao fazer isso, afasta-se da produção individual – a qual era tida como inapreensível cientificamente –, bem como de qualquer elemento externo ao sistema linguístico, como os elementos do contexto sócio-histórico (RIBEIRO, 2004).

Saussure unifica, assim, o movimento estruturalista, cujo programa e método foram assimilados pela Filosofia de Merleau-Ponty, pela Antropologia de Lévi-Strauss e pela Psicanálise de Jacques Lacan. Além disso, menciona pela primeira vez o termo *semiologia* – a qual seria uma ciência geral dos signos, da qual faz parte, inclusive, a linguística. A primeira geração de semiólogos, composta por autores como Buyssens, Troubetzkoy, Martinet e Pietro, na década de 1940. Os pioneiros da semiologia:

> seguiam as proposições da linguística, eliminando todas as questões relacionadas à subjetividade e à história dos estudos sobre a linguagem. Esses autores desenvolveram trabalhos baseados na descrição de sistemas de comunicação não-verbais, limitando-se a uma análise imanente dos enunciados, pensados enquanto atualizações das estruturas. (RIBEIRO, 2004, p.83)

Ao analisarmos a obra crítica de Moacy Cirne, certamente vemos o ímpeto em descrever os quadrinhos como sistema de enunciação, buscando seus elementos imanentes. Entretanto, o teórico potiguar relê o pensamento saussureano da mesma maneira como o fez Roland Barthes.

Foi com Roland Barthes que a semiologia passou a contemplar as relações entre poder e discurso. Isso porque ele, além de beber nas teorias de Saussure, também foi influenciado pelo marxismo e pela antropologia estrutural. O objeto de estudo amplia-se: é possível, agora, estudas qualquer forma de comunicação humana. De fato, em *Mitologias*, de 1957, Barthes (2001) analisa a luta-livre, a publicidade, o teatro, a fotografia, o strip-tease, a astrologia, entre outras manifestações.

Para Barthes, os papéis de linguística e semiologia se alteram: a primeira passa a ser vista como uma ciência geral dos signos; a segunda, como uma parte da primeira que se responsabiliza por cuidar das unidades simbólicas do discurso. A semiologia passa a ser vista como a análise do sistema escrito, sob o qual fatos simbólicos significam, ou seja, recebem significação (BARTHES, 2011, p.19). E as portas de semiologia se abriam para, no futuro, contemplarem os quadrinhos.

Inicialmente, Barthes pautou-se na noção marxista de ideologia para desenvolver os conceitos de conotação e denotação e ampliou o escopo da semiologia para, a partir da década de 1970, romper com o estruturalismo.

Influenciado por Bakhtin, Barthes ultrapassa o formalismo das análises estruturalistas, de modo a devolver a história e o sujeito às análises sobre a linguagem. Essa mudança de postura, para a semiologia, representa também a substituição do conceito limitante de texto – e a ciência da semiologia passa a debruçar-se sobre o *discurso* (RIBEIRO, 2004). Nas palavras de Barthes:

> (...) é evidente que o próprio discurso (como conjunto de frases) é organizado e que por esta organização ele aparece como a mensagem de uma outra língua (*langue*), superior à língua (*langue*) dos linguistas: o discurso tem suas unidades, suas regras, sua "gramática". (BARTHES, 2011, p.22-23)

Assim, ao analisar o *discurso* gráfico-narrativo, Cirne dialoga com a renovação da semiologia proposta por Barthes. Os quadrinhos passam a ser uma linguagem como comunicação humana; e voltar-se a ele semioticamente como discurso seria analisar suas unidades simbólicas.

Já o termo *gráfico* remete, em Cirne, à condição da imagem (representação visual) criada pelo homem, com maior ou menor pretensão a apegar-se à realidade palpável. Nesse âmbito, cabe apontar que diversos teóricos do cinema analizaram a imagem em seus ensaios. Acreditamos caber mencionar um deles: Bazin.

O francês André Bazin (1983) foi um crítico e teórico do cinema que se estruturava na primeira metade do século XX. Em seu ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, originalmente publicado em 1953, aponta que o acontecimento mais importante da história das artes plásticas havia sido a invenção da fotografia. Mais do que ser importante por si, a fotografia impactou nas demais representações visuais, uma vez que captura o objeto, subtraindo-lhe o tempo. Daí resultam duas coisas: primeiramente, que o cinema venha a ser sua continuação natural, devolvendo-lhe a temporalidade; em segundo lugar, a invenção da fotografia "retirou" da pintura o dever de retratar o objeto – vindo daí movimentos como o cubismo, o surrealismo e o impressionismo.

Por vanguarda, Cirne (1970, p.46) compreende "a criação de novas linguagens – a partir de uma totalidade cultural, - sob o programa do experimentalismo crítico (consciente), forjando novas realidades informacionais". Assim, a análise dos quadrinhos já os considera uma arte vanguardista. E como tais, encaixam-se na mesma perspectiva imagética de que nos fala Bazin.

> Toda a arte de nosso tempo é arte de vanguarda", assegura Décio Pignatari. (...) Os quadrinhos em si, como organismo vivo e atuante, já são vanguarda se encarados dentro da perspectiva feroz do consumo. Todavia, ao fazermos um corte criativo em sua própria linguagem, detectaremos a existência de acadêmicos e impulsionadores de novas formas expressionais. (CIRNE, 1970, p.45-46)

Não nos atentaremos mais à teoria da imagem, visto que essa não é aprofundada por Cirne. Passemos então ao terceiro e último termo da expressão "discurso gráfico-narrativo".

A compreensão do termo "narrativa", tal qual é usado por Cirne, compreende dois momentos: a sequencialidade e a teoria narrativa de Roland Barthes.

Antes de mais nada, "a estória [sic] é significada em sua narratividade por uma dada sequência. Aliás, Fresnault-Deruelle observa que duas imagens já se organizam em uma narrativa" (CIRNE, 1972, p. 40). Assim, a narrativa é alimentada pelo sequenciamento de imagens. Mas há exceções. Por exemplo, quando um plano que ocupa toda a página, inserido no meio de uma história; (CIRNE, 2002a, p. 18). Mais de uma década depois, Will Eisner escolheria, não por acaso, o nome de sua obra sobre a Nona arte baseado justamente no encadeamento de imagens: *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Ali, a expressão "Arte Sequencial" surge como sinônimo para "histórias em quadrinhos", entendendo que o encaixe seguido de imagens pode narrar uma história e dramatizar uma ideia, em uma temporalidade contínua (EISNER, 1989). Logo, "A narração é assim um produto de unidades articuladas segundo certos princípios. É uma série organizada de acontecimentos" (CAGNIN, 1975, p. 155).

É possível questionar se qualidade do traço desenhado não seria um elemento superior à narratividade. Cirne, entretanto, lembra que o que faz de um desenho "bom" não é meramente seu potencial estético, mas sim a maneira como se insere graficamente na narrativa. E aponta ainda que excelentes quadrinhos podem conter tanto traços mais acadêmicos, quanto ousados ou cartunísticos. São exemplos do primeiro Foster, Raymond, Hogarth e Caniff; do segundo, Eisner, Crepax, Moebius e Miller; do terceiro, Feiffer, Copi, Fortuna, Henfil. (CIRNE, 2002a, p.19-20).

A narrativa dos quadrinhos, obviamente, difere dependendo do suporte: a narratividade para a página do suplemento dominical (tenha ela continuidade ou

não) não é a mesma das tiras de jornal, ou da narrativa de publicações exclusivas, geralmente mais livre, solta ou criativa. É a narrativa dos quadrinhos que molda sua estética – ou sua "gramática", como apontou Eco, de *Apocalípticos e Integrados* (1993) – além de ser o elemento que diferencia os quadrinhos de outras formas, como as caricaturas, as charges e os cartuns (CIRNE, 2002a).

Além dos pontos elementares relacionados à sequencialidade, apontados acima, Cirne menciona ainda o texto *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, de Roland Barthes, publicado no Brasil pela editora Vozes – autor e editora especiais para Moacy Cirne.

Em seu ensaio, Barthes assume que a Linguística se restringe à análise da frase, enquanto o que ele propõe é uma análise científica do discurso. Partindo do pressuposto de que qualquer narrativa tomada possuirá uma estrutura em comum com as demais narrativas, o teórico deduz que deve haver um sistema implícito de unidades e regras. Expor esse sistema, por meio de uma "teoria", exigiria a adoção de uma metodologia baseada em níveis, recebida de Benveniste.

Essa visão de nível o coloca como essencial à análise estrutural. Para conduzir tal investigação, o pesquisador deve primeiro estabelecer as instâncias ou níveis que ele irá descrever, organizando-os de forma hierárquica. Cada um desses níveis representará um procedimento no processo investigativo.

Para Barthes, cada nível é por si um discurso, enquanto a sua totalidade (a narrativa plena) também é um discurso. Assim, "estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase". E ao propor os níveis de análise da narrativa, contempla então três processos que se interpenetram e se completam:

a. o nível das funções (por meio de núcleos, catálises, índices e informantes);
b. o nível das ações;
c. o nível da narração.

O nível das funções é formado por pequenos atos ou unidades linguísticas que possuem significação. Nenhum detalhe aqui é desprezível, já que todas as unidades possuirão alguma significação relevante. Ou seja: "a arte não conhece o ruído", "não

há jamais unidade perdida" (BARTHES, 2011, p.28-29). Distinguem-se assim os pares núcleo/catálise e índices/informantes.

Os *núcleos* (ou funções cardinais) são ações de suma importância para o desenrolar da história, e ligam-se entre si do começo ao final da narrativa. Assim, as ações principais de uma história podem ser nomeadas por seus núcleos. Entretanto, um núcleo poucas vezes irá ligar-se diretamente a outro. Por uma exigência cronológica, há diversas pequenas ações entre eles, as quais Barthes chama de *catálises* (BARTHES, 2011, p. 25).

Já o par índices/informantes não diz respeito a atos complementares, causadores e sequenciais; refere-se a conceitos necessários à compreensão da história. Os *índices* apresentação um caráter, sentimento ou atmosfera da narrativa, enquanto os informantes servem para identificar, situando no tempo ou no espaço (BARTHES, 2011, p. 31).

Tendo em vista que as ações da narrativa se desenvolvem em uma sequência, Barthes também reconhece o caráter sequencial da narrativa, por nós apontado anteriormente. Diante de sua teoria, "Uma sequência é uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade" (BARTHES, 2011, p. 37)

Dado o grau de abstração desses conceitos (e sua importância), convém aqui darmos um exemplo de nossa área de pesquisa, os quadrinhos: *A Piada Mortal* (1988), escrita por Alan Moore e desenhada por Brian Bolland. Aqui, podemos identificar 11 núcleos da história principal.

- Batman visita o Manicômio Arkham.

- Batman vê que o rosto do Coringa está pintado.

- O Coringa de verdade compra um parque de diversões abandonado.

- O Coringa baleia Barbara Gordon.

- O Coringa abre sua blusa e afirma que provará "que o crime compensa".

- Batman visita Barbara Gordon no hospital e descobre que o comissário Gordon foi sequestrado.

- Gordon, amarrado a um carrinho do parque de diversões, passa por um caminho repleto das fotos de sua filha, nua e ensanguentada.

- Batman chega ao parque de diversões.

- Batman e Coringa lutam.

- O Coringa conta uma piada.

- Batman e Coringa riem, juntos.

Tais ações não ocorrem imediatamente uma em seguida da outra. Entre elas, há catálises: Batman dirige seu carro em direção aos portões do Manicômio Arkham; Batman passa em frente à cela de outro prisioneiro famoso, o Duas-Caras; um guarda abre para Batman a porta de uma cela isolada.

Além disso, há uma placa na cela do Coringa com uma placa que o identifica pelo número, diferentemente da placa na cela de Duas-Caras, que o identifica pelo nome real: Harvey Dent. Por meio desses índices, o leitor sabe que a situação de Coringa é diferente: sua identidade real não é conhecida. O sorriso enquanto comete seus crimes também serve de índice para sua personalidade, reforçada pela feição de horror em cada uma de suas vítimas – que também são índices. Já as placas que nomeiam o manicômio e o parque de diversões servem como informantes ao leitor sobre o local da narrativa; enquanto a cor do céu, em cada quadro da chegada de Batman a esses locais, indica o tempo.

Há ainda uma história secundária, contada por meio de *flasbacks*, para apontar a origem do Coringa e permitir ao leitor relacionar seu passado com as ações criminosas do personagem no tempo presente.

O segundo nível da narrativa, para Barthes, seria o nível das Ações. Apesar do nome, esse nível refere-se a uma análise dos personagens – visto que, segundo a tradição aristotélica, as ações desenvolvidas pelos personagens são mais importantes do que eles próprios. Embora não existam narrativas sem personagens, eles ainda são tidos como meros agentes narrativos. Isso significa reduzir seu valor individual, já que Barthes os coloca como “participantes”, e não como “seres”. A análise do nível das Ações engloba, então, não as pequenas ações de seu nível anterior, mas as grandes ações, como desejar, comunicar e lutar. Permanecendo no exemplo dado, temos em *A Piada Mortal* o sujeito Batman que busca resgatar o

comissário Gordon (objeto). Uma oposição é criada pelo sujeito Coringa, cujo objetivo é provar sua teoria sobre o mundo. Assim, vemos que o objeto de desejo de Coringa não é o mesmo de Batman – o que explica, por exemplo, porque o vigilante mascarado encontra o sequestrado facilmente, logo na entrada do parque. A partir daí, o objeto de Batman é a apreensão de Coringa, visto seu ideal de justiça. E a aproximação dos dois serve justamente para que Coringa alcance o seu objetivo: comunicar-se com Batman.

Por fim, Barthes sugere um terceiro nível, o qual chama justamente de nível da narração. Rejeitando os estudos que compreendem o narrador como um "Deus onisciente" ou como o próprio autor, Barthes prefere ater-se aos dois signos básicos da narrativa: pessoal e apessoal, ligados à pessoa (*eu*) e à não-pessoa (*ele*). Essa distinção não corresponde exatamente à diferença entre um narrador em primeira pessoa e um narrador em terceira pessoa, embora essa correlação possa, por vezes, ocorrer. Valendo-se uma última vez de nosso exemplo recorrente, temos a chegada de Batman ao Manicômio como um núcleo que é impessoal, enquanto o sorriso no rosto do Coringa ao cometer seus crimes é um índice pessoal.

Além da explícita influência de Barthes na teoria de Cirne, é possível também ver que esse segue os passos de Benveniste ao escolher níveis de análise, os quais guiam o processo analítico. Falamos aqui da análise estrutural (pautada na semiologia) e na análise ideológica (pautada no materialismo).

Portanto, vemos que a expressão "discurso gráfico-narrativo" comporta uma série de pormenores teóricos, tratando sempre os quadrinhos como manifestação estética. Mas compreendido isso, como eles devem ser lidos?

A leitura de qualquer manifestação estética deve percorrer três etapas, sendo todas informacionais, conforme Cirne recupera de Wlademir Dias-Pino (CIRNE, 1970). São elas:

a. A leitura simbólica;
b. A leitura estrutural;
c. A leitura criativa.

A leitura simbólica, primeira a ser desenvolvida, deve limitar-se ao conteúdo da obra estética com que o crítico se depara. A seguir, esse deve realizar uma leitura

estrutural, cujo fundo é orgânico. Por fim, resta a leitura criativa, a qual se baseia no processo de cada produto. Embora a leitura criativa possa “ser aplicada a qualquer objeto estético, em uma operação que se realize da estrutura ao projeto, separando a leitura da escrita”, apenas os “produtos realmente novos têm condições de oferecer uma leitura criativa capaz de proporcionar versões e/ou séries” (CIRNE, 1972, p. 10). O que se entende por “leitura criativa” será mais abordado no terceiro capítulo deste trabalho.

Segundo Cirne (1972, p. 12), o crítico deve realizar um questionamento do espaço criativo dos quadrinhos, sempre munido de “um sólido conhecimento dos mais diversos problemas sociais, culturais e artísticos”. Entretanto, esse questionamento deve, necessariamente, remeter a “objeções dirigidas contra a sua linguagem”; ou seja, a leitura dos componentes sígnicos (que, segundo Cirne, moldam a “temperatura estética da obra”) é essencial para a compreensão dos mecanismos comunicacionais dos quadrinhos. Mais do que isso, essa leitura sígnica deve vir antes da leitura ideológica, culminando na máxima do teórico: “É preciso saber ler formalmente os quadrinhos para que consigamos lê-los ideologicamente” (CIRNE: 1972, p.12). E ainda: ele afirma que sua análise navega “em águas literárias e estéticas (...) de uma semiótica dos quadrinhos”, cuja especificidade ocorre dentro da narratividade gráfico-visual (CIRNE: 2002a, p. 14).

Assim sendo, respeitaremos a “ordenação” criada por Cirne e veremos alguns dos elementos sígnicos elencados por ele como primordiais à análise, para posteriormente questionarmos as balizes de uma análise ideológica.

2.2 Elementos formais

Se Moacy Cirne sugere uma análise dos elementos formais como forma primeira de análise do texto quadrinhístico, devemos questionar aqui o mais básico: que elementos seriam esses? Quais são os “códigos” que “apontam para a especificidade da linguagem (dos quadrinhos)”, como citado pelo teórico anteriormente?

Em capítulo para a obra *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil* (2013, p. 44), um de seus últimos textos, Cirne lista os elementos que lhe interessavam na linguagem das histórias em quadrinhos:

> Em minhas tentativas autorais, de uma forma ou de outra, deixei de lado qualquer pretensão literária baseada na "crônica social" de possível colecionador de gibis. O que me interessava, a rigor, era a linguagem das BANDA DESENHADAs: seus cortes gráficos, seus blocos significantes, seu agenciamento narrativo, sua composição temática; enfim, sua especificidade/quadrinicidade como "obra aberta".

A referência a Umberto Eco é nítida no termo "obra aberta" – título de uma coletânea dos ensaios do autor italiano acerca das poéticas contemporâneas, focando-se em sua qualidade de indeterminação. Mais do que apresentar uma categoria crítica, Eco apresenta um modelo teórico para explicar a arte contemporânea, sempre levando em consideração que toda obra de arte apresenta múltiplas interpretações. E tal referência é também bastante pertinente, uma vez que, como enfatizado anteriormente, foi o semiólogo italiano que inaugurou, com escopo mundial, a possibilidade de uma análise estrutural dos quadrinhos.

Moacy Cirne acredita que "não bastará à arte, como reflexo social, um simples aproveitamento de temas e situações", se não houver um processo formal que sirva de anteparo a tal reflexo. Assim, "a importância da criação de processos estético-informacionais para o desencadeamento e desenvolvimento de objetos artísticos é fundamental" (CIRNE, 1973, p.35).

Faz sentido, portanto, que a primeira obra de Cirne sobre o universo dos quadrinhos (*A explosão criativa dos quadrinhos*, 1970) tenha delimitado alguns dos elementos intrínsecos à estrutura das histórias em quadrinhos. Cirne explica, ali: o balão; a onomatopeia; o ritmo visual; o corte espácio-temporal e a metalinguagem.

Dois anos depois, em *Para ler os quadrinhos,* Cirne adicionaria um conceito de suma importância: o "bloco significacional". Esse, aliado aos já mencionados anteriormente, constituíram o aparato de análise sistêmica de sua teoria.

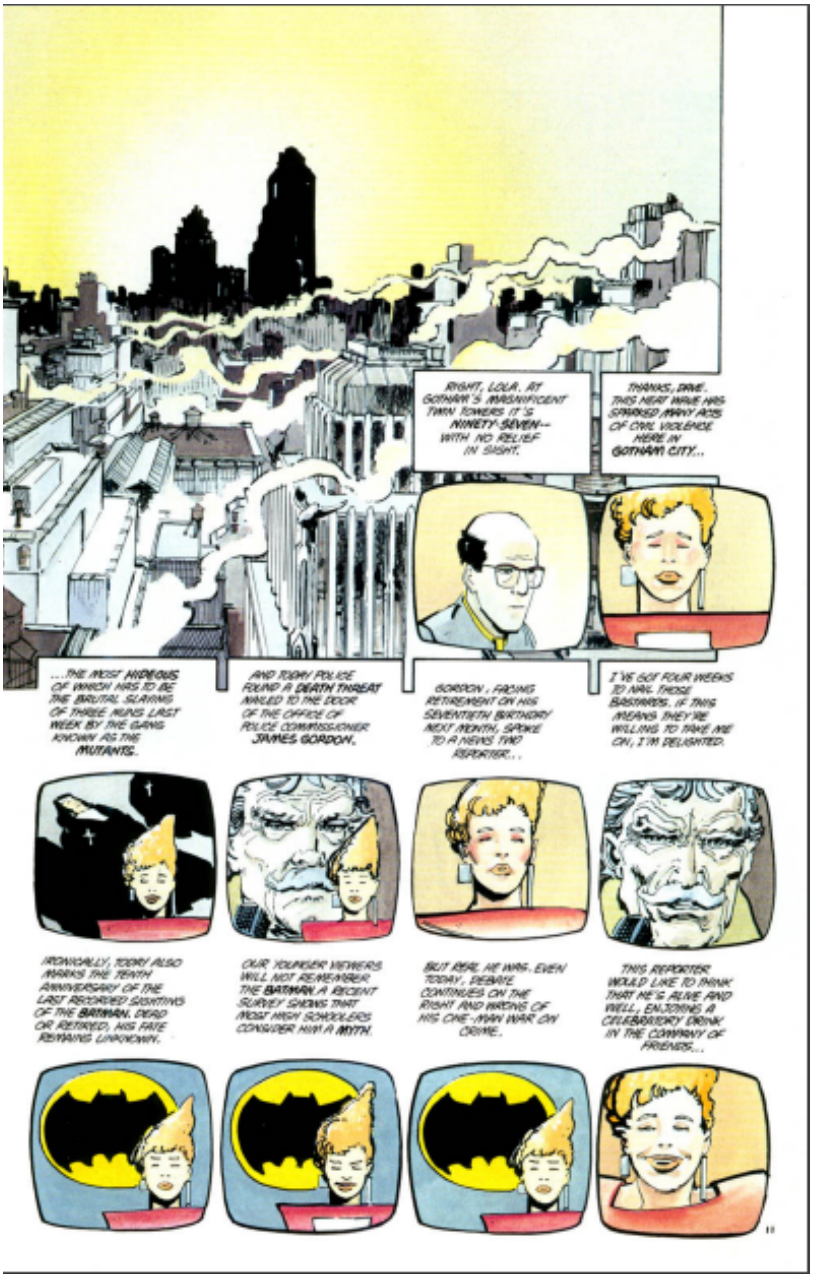
2.2.1 Quadros, enquadramentos e blocos significacionais

Will Eisner (1989, p. 38), em *Quadrinhos e Arte Sequencial*, define o quadro ou quadrinho como um dos segmentos que, colocados em sequência, “capturam” ou “encapsulam” os eventos no fluxo da narrativa. Já Nobu Chinen (2011, p. 14) falará, a respeito do mesmo aspecto, sobre “a área limitada onde a ação vai ocorrer, onde você [quadrinhista] irá situar cada pedaço/momento da sua história”, referindo-se à vinheta ou quadrinho. Assim, trataremos neste trabalho como sinônimos os termos vinheta, quadro ou quadrinho. Obviamente, tratam-se de diferenças meramente no campo da nomenclatura, assim como Roberto Elísio dos Santos (2002) usará os termos “requadro” e “vinheta” para referir-se, respectivamente, ao tracejado e aos quadros:

> A maior parte das vinhetas – que contêm as ações apresentadas em ângulos (câmera alta ou baixa) e planos (médio, geral, de conjunto, *close-up* etc.), aproximando-se da linguagem cinematográfica – é circundada por linhas, denominadas requadro, um elementos visual que também pode revestir-se de uma significação, exercendo uma função metalinguística. (SANTOS, 2002, p.22-23)

Cirne, em nota de rodapé de *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970, p. 20), define quadro como “o quadrinho ou plano (*viñeta*, para os espanhóis), podendo ser contornado (pela linha ou não). A linha do flash-back é ligeiramente ondulada, muitas vezes”. O uso criativo da linha de contorno pode ser visto, por exemplo, em *The Dark Knight Returns*, de Frank Miller. Na minissérie em quatro edição de 1986, o formato das cercaduras, bem como o enquadramento típico de um telejornal, transforma os quadros em telas de televisão, em que o leitor ouvê/lê a notícia (Figura 01). Essa vinheta será chamada por Chinen (2011, p.15) de “vinheta simulativa”.

Figura 1 – A “vinheta simulativa” em *The Dark Knight Returns*

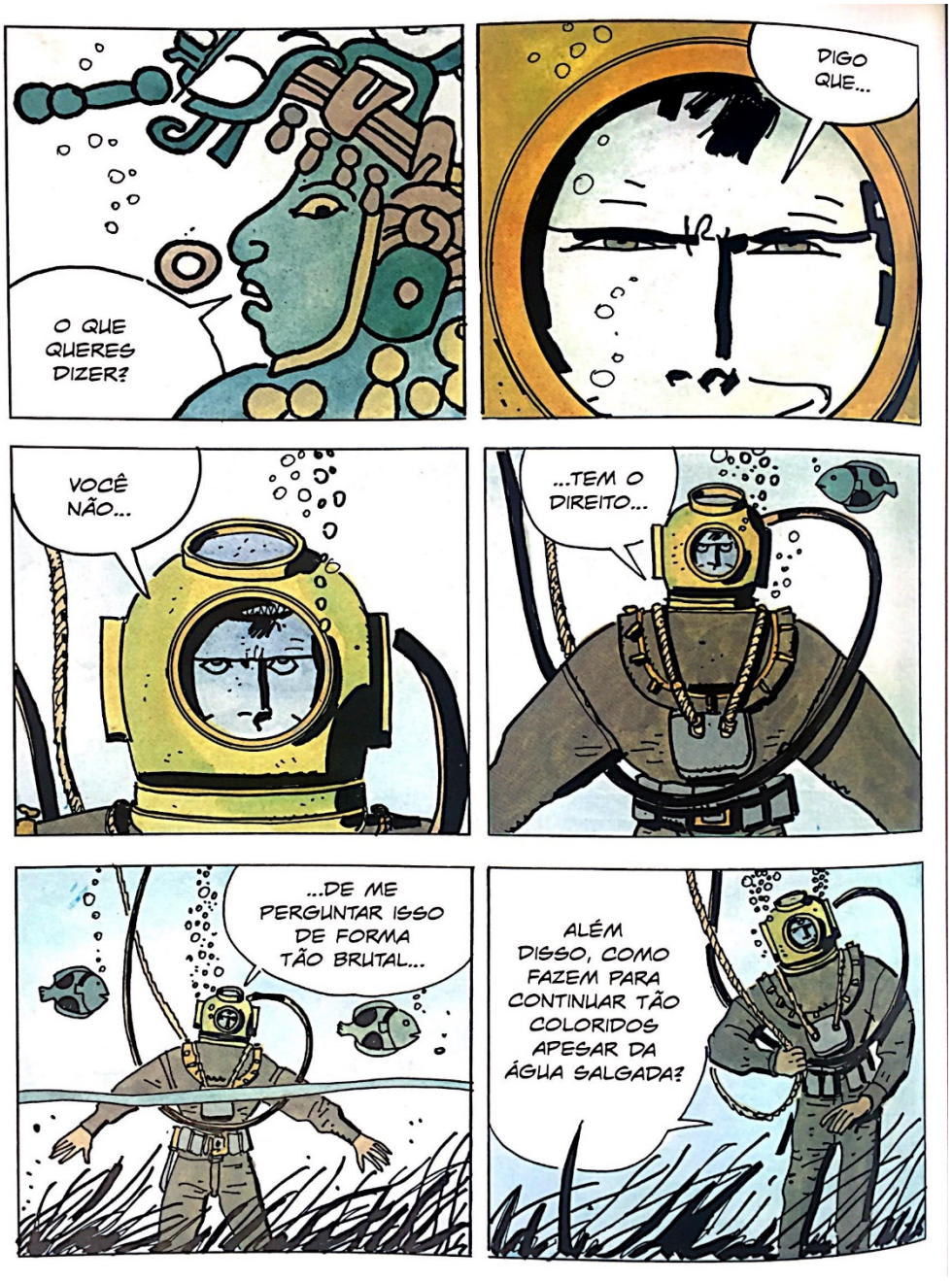


Fonte: Miller e Janson (1996).

Como pudemos perceber, *quadro* e *enquadramento* são conceitos distintos, mas inseparáveis. Para Cirne (1972), o cinema forneceu aos quadrinhos uma rica gama de recursos, embora poucos artistas os aproveitem de maneira adequada. Tratam-se de close-ups, plongês e contra-plongês, os quais chegam a ser utilizados de modo até mesmo inventivo na mão de autores como Crepax, Gigi, Pratt e Giraud. Veja-se, a título de exemplo, uma página retirada de *Mu, a cidade perdida* (1988), de Hugo Pratt (Figura 02). Aqui, a resposta dada pelo protagonista Corto Maltese, é

dividida em vários quadros, cuja sequencialidade remete a um *zoom out* do cinema, aumentando a dramaticidade de sua resposta a um inimigo.

Figura 2 – O *zoom out* em *Mu, a cidade perdida*



Fonte: Pratt (1992)

A compreensão dos quadros é o primeiro passo para a análise formal dos quadrinhos. O suporte do jornal criou uma delimitação de espaço por questões publicitárias: o espaço delimitado poderia ser vendido. Nasce o “quadrinho”,

manifesto inicialmente em *Mutt and Jeff*, que pode ser visto como a primeira tira moderna (SOUZA, 2015, p.16).

E, ao estudar o quadro, interessam tanto os tamanhos e formatos da cercadura (ou mesmo a sua existência, visto haver quadros que a dispensam), bem como o agrupamento dos quadros na página.

Em *Para ler os quadrinhos*, Cirne tece uma longa comparação entre os elementos constitutivos do cinema e aqueles pertencentes aos quadrinhos. Para o teórico, a banda desenhada não possui a limitação imposta ao cinema pelo formato da tela. Assim, se a sétima arte serve-se de um suporte eternamente retangular, os *comics* publicados em revistas podem trazer quadros de diversos formatos e tamanhos, os quais irão encaixar-se também com uma grande gama de possibilidades.

> Nos quadrinhos (...) as imagens podem ser retangulares, circulares, quadradas, triangulares, horizontalizadas (panorâmicas da esquerda para a direita), verticalizadas (panorâmicas de cima para baixo), indefinidas, podem ocupar meia página, página inteira, duas páginas centrais, podem depender do plano anterior, do seguinte, do superior, do inferior, podem dispensar a cercadura, interferir em outra, esvaziar o espaço de sua localização etc. Verifica-se, pois, que o agenciamento refere-se à dimensão da revista (ou do álbum). Mas no âmbito da página todas as permutações são possíveis. (CIRNE, 1972, p.56-57).

Essa infinitude de “permutações”, como chama Cirne, seria uma das grandes vantagens dos quadrinhos sobre o cinema, e refere-se tanto às possibilidades do tamanho e formato do quadro quanto aos diferentes encadeamentos dos quadros dentro do espaço da página. Além disso, o termo “plano” possui uma peculiaridade própria, quando aplicado à nona arte: “nos quadrinhos, cada plano corresponde a uma dada imagem isolada, ou seja, a um dado quadro” (CIRNE, 1972, p.38). Para exemplificar, Moacy Cirne realiza uma decupagem (termo tão caro às artes cinematográficas e televisivas) dos planos das dez páginas iniciais da história em quadrinhos *Não mais sozinho*, de Stan Lee e Steranko.

A partir daí, torna-se possível inclusive a comparação entre duas histórias por meio da análise de sua diversidade no dimensionar dos quadros. Cirne menciona, por exemplo, *Funny Valentine*, de Crepaux, o qual também decupa e contrapõe a *Não mais sozinho* (CIRNE, 1972, p.57-58).

A partir da visão cirneana acerca dos quadros, torna-se possível entrar em um conceito mais complexo do autor: os blocos significacionais. Tratam-se de unidades significantes que se organizam na página, podendo englobar um ou mais quadros. É a sua articulação que permite leituras fora da linearidade (CIRNE, 1972, p.58).

Na obra de *Para ler os quadrinhos*, Cirne parte do conceito de unidade significante para chegar à noção de bloco significacional. A dicotomia saussureana significante/significado é, aqui, base da teoria: "A unidade linguística é significante de um certo conceito, isto é, de um certo significado: estamos em pleno terreno saussureano" (CIRNE, 1972, p.58-62). E é mediante tais unidades significantes que se materializa o discurso; e são tais unidades que constituem o eixo sintagmático da narrativa.

E assim, define os termos "significacional" e "bloco" individualmente, antes de juntá-los.

O termo "significacional" também foi trabalhado por Barthes, o qual Cirne cita explicitamente. Para Barthes, a significação é "um processo que une o significante e o significado, tendo o signo por produto". Cirne menciona ainda Hjelmslev (que vê profunda relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo) e Lacan (para quem significante e significado estabelecem uma relação flutuante, com apenas alguns pontos coincidentes). Mas tais teóricos são apenas mencionados por Cirne, que prefere o retorno a Saussure:

> Na verdade, tomando o significacional como uma extensão metodológica da significação, poderemos avançar em nossa análise parafraseando o próprio Saussure: a entidade significacional só existe pela associação do significante e do significado; se se retiver um desses elementos, ela se desvanece; em lugar de um objeto concreto, tem-se uma pura abstração. Mais do que uma operação linguística, engendraríamos uma operação semiológica. (CIRNE, 1972, p.60)

Quanto ao termo "bloco", Cirne deixa claro que sua localização relaciona-se às propriedades materiais da página, "e nela se completa". O bloco, assim, seria "uma área da página constituída em um espaço mais ou menos compacto da narrativa mediante o comportamento posicional dos quadros". Logo, é "uma área definida no espaço de sua extensibilidade, cujos limites gráficos indicam o papel da leitura" (CIRNE, 1972, p.60-61). Isso significa que a imagem dos quadrinhos será, portanto, sempre um segmento de uma unidade significante (CIRNE, 1971b).

Definidos ambos os termos, Cirne passa ao resultado de sua união: o bloco significacional, que não ocupa necessariamente o mesmo espaço da página ou da tira. Posteriormente, Cirne o definiria como “uma área da página onde a relação entre os quadros fosse de tal modo expressiva que ela passaria a determinar a ação significante da narrativa e, em consequência, da narrativa” (CIRNE, 2000, p.146).

O bloco significacional seria concretizado por três fatores, a saber, em método claramente estruturalista e baseado na vertente althusseriana:

a. pela articulação dos quadros no interior da página;

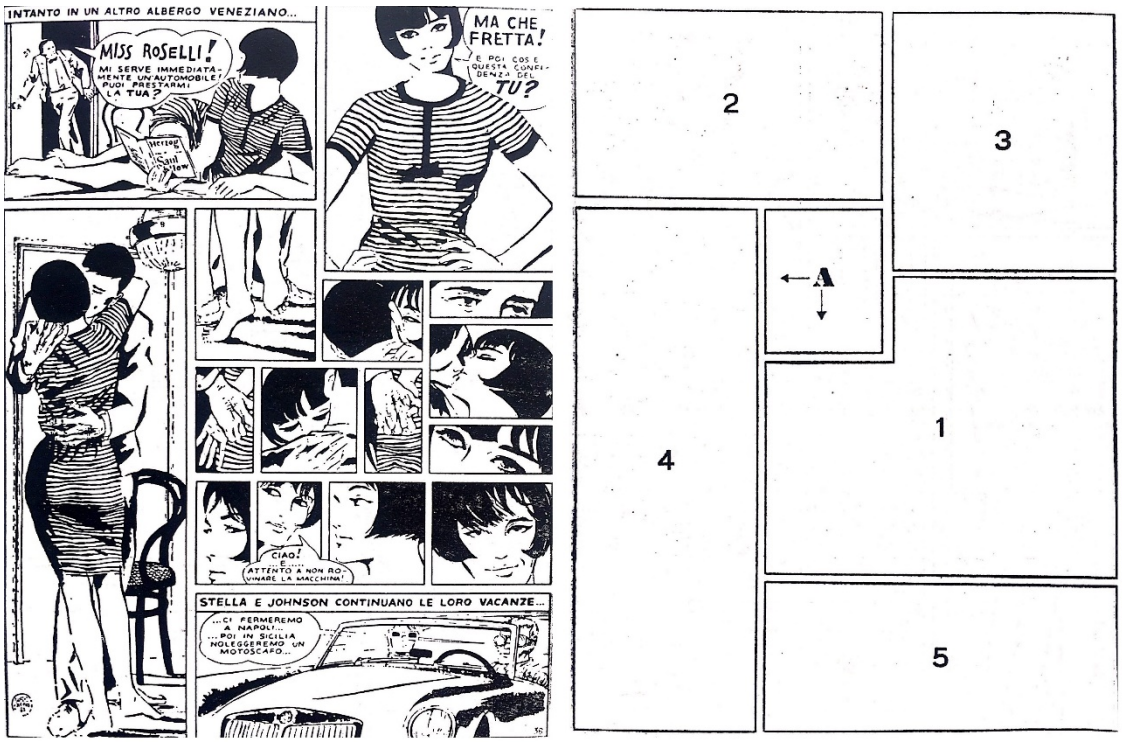
b. pela visualidade da página;

c. pela mudança de situação temática.

A articulação dos quadros, dentro do limite da página, é a base inicial para a delimitação de um bloco significacional. A interligação entre os quadros, recurso expressional característico dos quadrinhos, vem do fato de que um bloco “puxa” o outro; e é essa atração que guia a leitura. Obviamente, a articulação dos quadros tenderá a ser mais parecida em obras mais tradicionais, ao passo que destoará nos quadrinhos mais inovadores.

A título de exemplo, Cirne apresenta uma página de Crepax, afirmando que foi ele o artista que o levara a teorizar os blocos significacionais. Como podemos ver abaixo (Figura 03), em que contrapomos a página original e a sua divisão em blocos significacionais, quadrinhistas mais inovadores tenderão a romper a linearidade quadro/bloco.

Figura 3 – Contraposição entre quadros e blocos significacionais



Fonte: Cirne (1972).

A fim de tornar a teoria cirneana ainda mais clara, tomaremos de exemplo outra página, a fim de analisa-la. Como delimitar os blocos significacionais dentro de uma página como a de *Valentina*, também de Crepax, reproduzida a seguir?

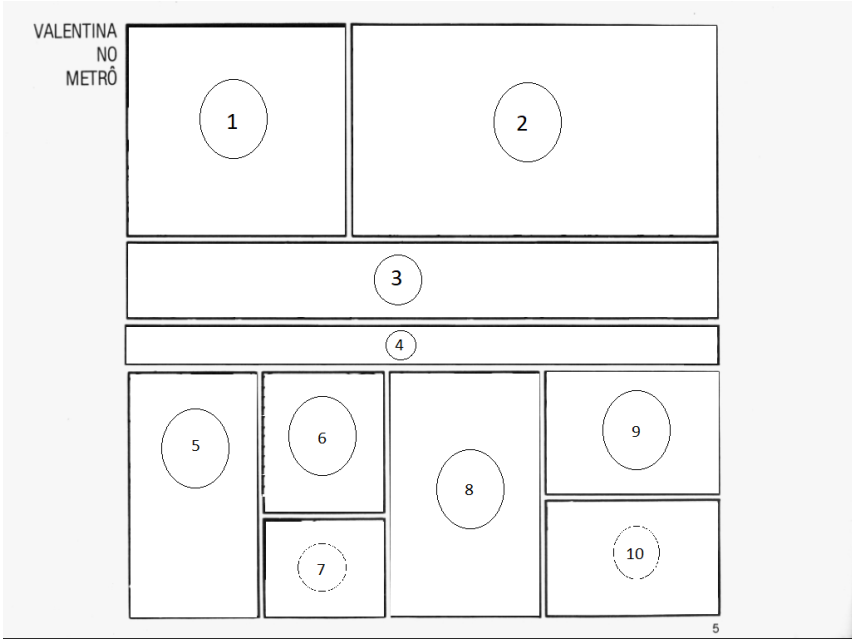
Figura 4 – Quadros de *Valentina*, de Crepax

Fonte: Crepax (1991).

Como poderíamos dizer que cada quadro aqui representa um bloco significacional? Na verdade, aqui são necessários os outros dois critérios cirneanos, a visualidade da página e a mudança de situação temática. Percebemos, então, que existem duas sequências de quadros com afinidades temático-visuais. Numa delas, o rosto de Valentina é mostrado em um *close up*, com várias expressões; na outra, nomes de locais em branco sobre o fundo preto indicam as placas das estações, as quais parecem “passar” conforme o trem se movimenta, de acordo com a perspectiva de um passageiro. Assim, a teoria de Cirne sugere que cada uma dessas sequências seja considerada como um único bloco significacional.

Assim, seus blocos significacionais poderiam ficar assim delineados:

Figura 5 – Blocos significacionais de *Valentina*, de Crepax



E falamos que os blocos “poderiam” ficar assim delineados porque existem várias possibilidades de leitura, o que resulta percebermos que a noção cirneana tende a ser menos rígida, aproximando-se do conceito de “obra aberta” de Umberto Eco. Embora a leitura dos blocos seja “estabelecida dentro da horizontalidade inerente à própria narrativa quadrinizada”, bons autores irão trabalhar essa regra tácita tendo em vista a inovação (CIRNE, 1972, p.20).

Como negar, por exemplo, a multiplicidade de leituras diferentes da página apresentada abaixo (Figura 06)? Como negar que a ordem de leitura variará de leitor para leitor, obrigando-nos a assumir uma gama de possibilidades de delimitação de blocos significacionais?

Figura 6 – Crepax e a leitura desordenada

Fonte: Crepax (1991).

Portanto, o conceito de bloco significacional permite ler o espaço da página, na medida em que lê o inter-relacionamento dos planos. Ferramenta primordial para a análise crítica de Cirne, entendê-lo significa entender o desencadeamento do discurso narrativo nos quadrinhos. (CIRNE, 1972)

Em 2000 (portanto, quase 30 anos após lançar inicialmente tal conceito), Cirne o retomaria em *Quadrinhos, sedução e paixão*. O teórico reproduz seus textos originais, adicionando “comentários atuais”. Ali, Cirne realiza duas ressalvas no seu conceito inicial de blocos significacionais:

a. Cirne não mais acredita, como outrora, que a riqueza de uma página possa ser medida pelo número de blocos;
b. Analogamente, o teórico não mais crê que tal conceito possa ser aplicado à tira quadrinística, cuja narrativa possui características próprias.

Embora se reinterprete, Cirne reforça a atualidade crítica dos blocos significacionais, ao mesmo tempo em que salienta que sua insistência analítica e classificacional (a qual ele chama de “delírio crítico”) foi extremamente necessária para que, à época,

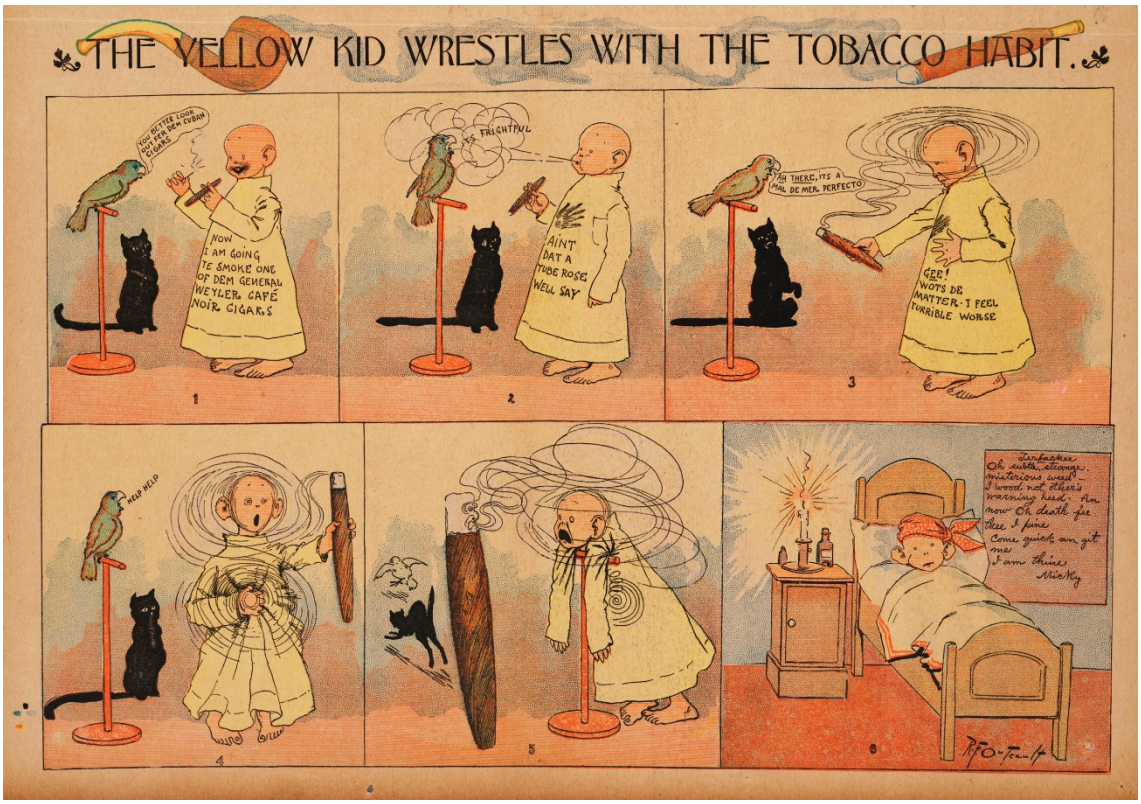
levasse os quadrinhos a sério, sem cair em uma leitura apologética e fácil – tão comum naquela década, reforça.

2.2.2 Balões

O balão é o “recipiente do texto-diálogo proferido pelo emissor” (EISNER, 1989, p.154). Essa “convenção gráfica em que é inserida a ‘fala’ ou o ‘pensamento’ dos personagens” (SANTOS, 2002, p. 23) é, para Cirne, uma realidade linguístico-abstrata que se torna realidade concreta dentro do quadrinho. Inclusive, salienta, diversos bons quadrinhos aproveitam tal materialidade para desenvolvimento metalinguístico. (CIRNE, 2002, p. 17). Embora seu uso de balões não seja essencial para definir-se um texto como sendo um ”quadrinho”, Cirne (1970, p. 15) afirma que é um dos três elementos fundamentais para definir-se uma possível estética do gênero, ao lado do ruído onomatopaico e do ritmo visual.

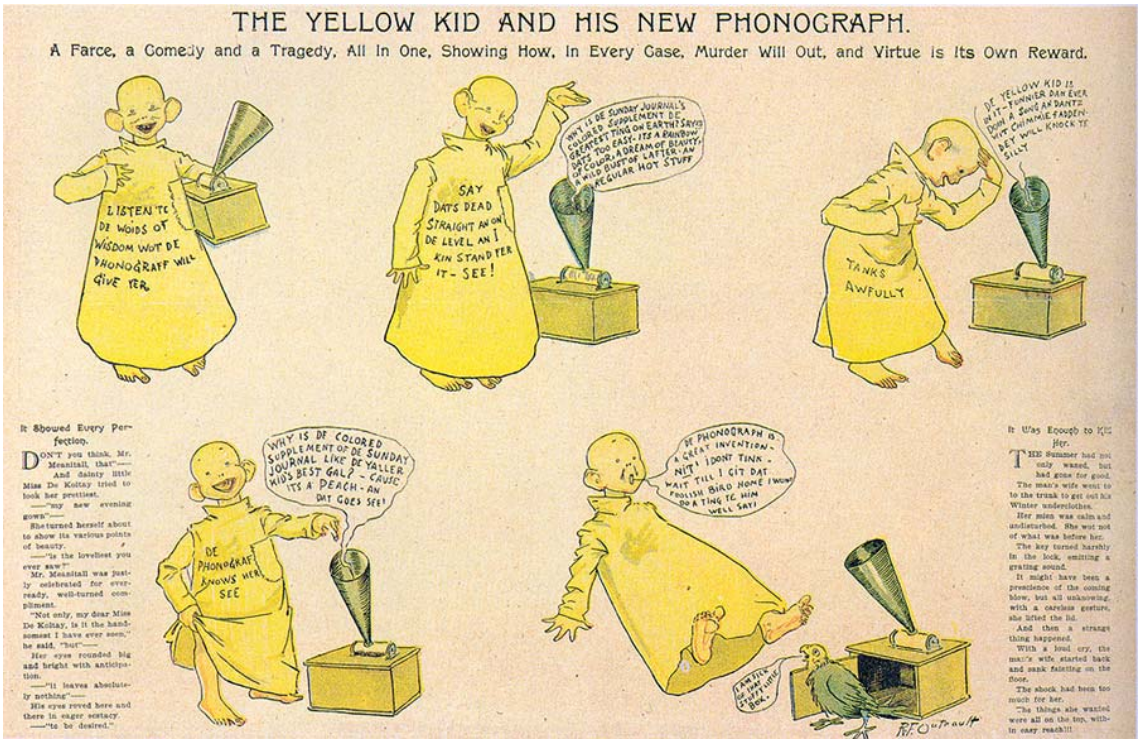
Para Souza (2015, p. 16), a popularização do balão como marca característica dos quadrinhos relaciona-se ao momento em que estes se estabelecem como produto de consumo das massas, na virada para o século 19, nos Estados Unidos. Ele salienta que protobalões já podiam ser detectados anteriormente, enquanto o uso do balão no século 19 tornou-se mais notório com o *Yellow Kid*, de Outcault (1895). Nas figuras 07 e 08, ambas disponibilizadas atualmente pela Biblioteca da Universidade de Ohio, vemos respectivamente um protobalão e um balão. Na figura 07, a vestimenta de Yellow Kid faz as vezes de balão, ao transmitir as falas do protagonista. Na seguinte, as falas do garoto vêm em sua roupa, enquanto aquelas do gramofone apresentam-se em algo como o nosso balão tradicional. De maneira bastante interessante, o último quadro traz o Garoto Amarelo falando, como se tivesse “aprendido” com a máquina.

Figura 7 – *The Yellow Kid* e o protobalão



Fonte: Disponível em: <http://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid>. Acesso em: 01 de jun de 2017.

Figura 8 – *The Yellow Kid* e o primeiro balão



Fonte: Disponível em: <http://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid>. Acesso em 01 de jun de 2017.

The Yellow Kid é tido por muitos teóricos como a primeira das histórias em quadrinhos, sobretudo para aqueles que simultaneamente consideram o balão como essencial ao gênero e não notam a utilização desse recurso em obras anteriores. É a opinião, por exemplo, de Álvaro de Moya, em sua *História das histórias em quadrinhos* (1986, p.23).

Mas e para Moacy Cirne?

Para ele, posto que o elemento definidor dos quadrinhos não é o balão, mas sim a sequencialidade, há exemplos de quadrinhos com o suíço Töppfer, com o italiano radicado no Brasil Angelo Agostini, entre outros. A esse último inclusive, Cirne atribui a primazia dos quadrinhos no Brasil:

> Foi assim que, a 30 de janeiro de 1869, na revista Vida Fluminense, do Rio de Janeiro, teve origem o primeiro quadrinho brasileiro: 'As aventuras de Nhô Quim', em episódios, contando as surpresas e as desventuras de um homem simples do nosso interior. (A rigor, algumas páginas anteriores de Agostini, em 1867 e 1868, já prenunciavam a estrutura narracional dos quadrinhos.) Pouco depois, em 1883, Agostini dava início à publicação de sua segunda série quadrinizada: 'As Aventuras de Zé Caipora'. (CIRNE, 1990, p.16)

Para Cirne, a obra de Agostini, bem como de diversos europeus da mesma época, já merece ser chamada de história em quadrinhos – embora tenha "características narrativas que seriam mais quadrinizantes do que propriamente quadrinísticas", mesmo sabendo que "Os defensores dos *comics* decerto torcerão o nariz". Assim,

> (...) não encontramos aqui o balão (e sim textos legendados), nem tampouco a onomatopeia, assim como não encontramos a fluidez narrativa dos grandes mestres da "banda desenhada, em nosso século". Mas é preciso que se afirme: a par de ser o mundo (gráfico e temático) trabalhado por Agostini, 'As Aventuras de Nhô Quim' contêm os principais elementos sígnicos da narrativa quadrinizada, a começar pelo sentido semiótico de sua narratividade. Além do mais, existe um personagem (a figura de Nhô Quim) que credencia a estória [sic] como série em "muitos capítulos". (CIRNE, 1990, p.18).

Assim, ao dedicar um capítulo ao balão, Cirne (1970, p.19-20) evita mencionar *The Yellow Kid,* preferindo apontar que a presença desse recurso gráfico é antiga dentro da arte, como *Le bois protat*, de 1370. O balão, matéria marcada por sua plasticidade, solidifica a palavra, o sonho ou o fôlego de um personagem; funde o som à visão, ou antes, torna-se uma "instigante visualização espacial do som" –

ponto comum entre esse recurso e a onomatopeia. Dessa forma, tem-se uma realidade linguística abstrata transformada em realidade física e concreta. No espaço da página, o uso adequado do balão permite ao artista redimensionar o quadro.

O aspecto gráfico do balão também é repleto de significação, apresentando uma "estreita relação com a feitura do texto", de modo a expressar "fúria, ódio, medo, alegria, supresa", entre outros. Nesse panorama, Cirne cita uma extensa listagem realizada por Robert Benayoun, teórico que dedicou uma obra inteira ao estudo dos balões – *Le ballon dans la bande dessinée* (1968). Tem-se, por exemplo, o balão censurado, o personalizado, o mudo, o atômico, o glacial, o sonolento, o geográfico, o de reflexão, o estéril, o discursivo, o agressivo, o onomatopaico, entre tantos outros. Vale aqui relembrar a obra *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1989, p. 27), em que Eisner também reforça como o contorno dos balões faz com que sua função de mera exposição da fala seja extrapolada, indicando também o estado emocional de seu emissor.

Para Fresnaut-Deruelle, citado por Cirne (1972, p. 33), até mesmo a noção de temporalidade é reforçada pelo uso do balão, o que serve para gerar a sequencialidade e, portanto, caracterizar a narrativa. E embora esse seja seu uso comum, o balão torna-se um recurso mais interessante ao atingir a metalinguagem ou mesmo níveis informacionais completamente novos. É o caso de *O Gato Félix*, de Pat Sullivan, ou *Pogo*, de Walt Kelly.

E como é de praxe para o teórico em análise, são mais ricos precisamente os casos em que recurso estético é abordado de maneira inovadora, digna da vanguarda que são os quadrinhos. E lista diversos exemplos, como "o balão como suporte suspenso no ar, livrando o Gato Félix das garras de um crocodilo", ou "o balão que, contendo o 'Z' do sono, cai no solo, provocando um *klunk* que acorda o cão Snoopy" (CIRNE, 1970, p. 20)

Dois anos depois, em *Para ler os quadrinhos*, Cirne daria um lugar de maior prestígio aos balões e às onomatopeias: sendo ambos componentes concretos, físicos e imagísticos, compõem-se em "verdadeiras unidades significantes da imagem", dando uma complexidade aos quadrinhos superior àquela encontrada na imagem cinematográfica. A complexidade do cinema, embora inegável, baseia-se

em uma série de mecanismos comunicacionais e técnicos; já para os *comics*, a imagem é uma realidade particular de seu código. E Cirne (1972, p.35) lembra que, se para Eco o signo icônico não deve indicar o objeto, mas sim o modelo perceptivo acerca desse objeto, o desenho dos quadrinhos aproxima-se muito mais do signo icônico do que a imagem cinematográfica. Resulta daí a maior complexidade da imagem quadrinizada:

> enquanto a imagem cinematográfica oferece-nos um recorte limpo, cristalino, do objeto filmado (mesmo quando apresenta palavras ou letras simples), a imagem dos quadrinhos oferece-nos um recorte do objeto desenhado com idênticas implicações verbais e não-verbais. (CIRNE, 1972, p.35)

2.2.3 Onomatopeias

As onomatopeias compartilham algumas características essenciais com o balão: são componentes concretos, imagens; não são essenciais à constituição do gênero quadrinhístico, embora sejam indispensáveis para a definição de sua estética; e, por fim, contribuem em tornar a linguagem dos *comics* mais complexa do que a do cinema, aproximando-se mais do conceito de signo icônico, de Umberto Eco (CIRNE, 1972, p.36-38).

As onomatopeias são expressões gráficas de ruídos, como “explosões, socos, tiros, vidros quebrados, colisões etc.” (SANTOS, 2002, p.26). Isso significa que o som ganha plasticidade, ou seja, “O ruído, nos quadrinhos, mais do que sonoro, é visual” (CIRNE, 1970, p.30). No exemplo por nós destacado abaixo, vê-se que a personagem “Madame” cria uma onomatopeia pouco usual (“SPLOTSA”) ao pisar nas fezes de seu cachorro. A tipografia utilizada aqui remete claramente à cena descrita.

Figura 9 – A onomatopeia criativa de Fortuna

Fonte: Santos e Vergueiro (2011)

Nesse âmbito, cabe lembrar como Will Eisner, em seu canônico *Quadrinhos e Arte Sequencial*, considera que o texto de uma história em quadrinhos é lido como uma imagem. As palavras recebem um tratamento visual que é gráfico e funciona a serviço da história, como uma extensão da própria imagem (EISNER, 1989, p.10).

Ao analisar a onomatopeia, já em sua obra inaugural de 1970, Cirne chama-a de "voltagem onomatopaica", adicionando um termo da física elétrica que remete à tensão dentro de um sistema. Assim, fica claro o poder da onomatopeia em aumentar o potencial, a pressão dentro da narrativa gráfico-visual. De fato, já naquela década Cirne afirmou:

> E hoje são muitos os autores que procuram extrair dos ruídos onomatopaicos (signos previamente codificados pelo uso) uma alta temperatura compositiva e contextual, em maior ou menor grau (...): Pellaert, Hachel, Schulz, Franquin, Hergé, Pichard, Crepax etc." (CIRNE, 1970, p.20).

Sendo um recurso sobre o qual ainda não foi precisada a origem, Cirne encontra o seu uso mais antigo no clássico *Os Sobrinhos do Capitão*, de Harold H. Knerr – embora deixe claro que ela certamente já fora usada antes disso.

Se por um lado é verdade que a onomatopeia e o balão são dos recursos mais amplamente utilizados por quadrinhistas, também devemos notar que a onomatopeia, assim como o balão, pode ser utilizada de maneira criativa. Nesse sentido, diversos autores conseguem utilizá-la de modo a ultrapassar a gratuidade; como Charles Schulz, para quem o recurso abrange aspectos psicológicos e sociais (CIRNE, 1970); ou ainda no *Pererê* de Ziraldo, cuja maestria consistia em empregar "sua fantasia criativa na estruturação de onomatopeias desconhecidas, segundo os princípios libertários da nova arte" (CIRNE, 1971b, p. 47).

Ainda sobre o uso criativo das onomatopeias, Cirne dá um exemplo bastante esclarecedor, retirado d'*Os Zeróis*, também do brasileiro Ziraldo.

Figura 10 – O *Capitão América* de Ziraldo

Fonte: Cirne (1972).

As onomatopeias mostram-se, portanto, componentes visuais capazes de dar mais dinâmica aos planos, além de serem codificáveis pela semiologia, dada sua linguisticidade (CIRNE, 1972). No exemplo ziraldiano, nota-se que a contraposição entre branco e preto gera uma "composição visual marcada pela imprevisibilidade dos signos gráficos, isto é, pela elevada temperatura textual da informação pretendida" (CIRNE, 1973, p.48). O Capitão América de Ziraldo move-se dentro das onomatopeias, as quais tornam-se personagens gráficos mais importantes para a narrativa do que o próprio Capitão América – o qual é satirizado, no último quadro, justamente por meio de uma onomatopeia. Por fim, cabe mencionar que Cirne realiza uma análise crítico-ideológica dessa edição d'*Os Zeróis*.

2.2.4 O corte gráfico (ou corte espácio-temporal) e o ritmo visual

Conforme Moacy Cirne, o conceito de narratividade deve ser o cerne da análise dos quadrinhos. E tal narratividade é composta pelo encadeamento, pela sequencialidade. Para passarmos aos conceitos cirneanos de corte e ritmo visual, precisamos antes compreender como a sequencialidade narrativa dos quadrinhos origina-se do que ele chamou de "cortes".

Para Cirne, o corte é o impulsionador da narrativa (2000), o que torna seu estudo essencial para a compreensão do gênero quadrinhístico. Afinal, como ressaltou no capitulo *Por que ler os quadrinhos* (2002b, p.14), é possível existirem bons quadrinhos sem balões, por exemplo, mas nunca sem a sequencialidade de imagens. Isso faz com que a narrativa seja, para ele, o elemento a que devem submeter-se todos os demais elementos, sendo ponto central dos quadrinhos. Desde o clássico *Príncipe Valente*, de Hal Foster, até o moderno *Lanterna mágica*, de Guido Crepax, a ausência de balões não impediu uma narratividade bem construída, tendo por base o uso de cortes gráficos e, assim, espaciais e temporais.

Ora, se o corte gera a narrativa, é essa narrativa o elemento de máxima importância para Cirne, o estudo do corte é essencial ao teórico dos quadrinhos. O termo "corte" vem obviamente do cinema e das demais artes visuais. O corte cinematográfico é a transição de uma cena a outra, sendo parte do estudo de sua estética e, para tanto, classificado de diversas maneiras, de acordo com sua performatividade: corte franco, corte seco, corte móvel, entre outros (AUMONT; MARIE, 2009).

Talvez os elementos mais importantes na análise composicional dos quadrinhos, os cortes surgem até mesmo na definição do gênero para Cirne:

> Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significante do corte – que chamaremos corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espácio-temporal, a ser preenchido pela imaginação do leitor. Eis aqui sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos." (CIRNE, 2000, p.23)

Cirne, ao analisar o corte nos quadrinhos, classifica-o segundo três possibilidades: o corte espacial; o corte temporal e o corte espácio-temporal. Conforme as nomenclaturas indicam, sua principal característica será a transição meramente no espaço narrativo; ou meramente na temporalidade narrativa; ou, por fim, quando o corte resulta numa transição simultânea de espaço e tempo (CIRNE, 1972, p. 38-39).

Logo, os quadrinhos possuem uma narratividade que é resultante da passagem (ou "salto") de uma imagem para outra. Entretanto, vista a impossibilidade de retratar absolutamente todos os momentos, essa passagem de quadro a quadro é marcada por uma *elipse*. Curiosamente, portanto, a narrativa – que é sempre uma continuidade –, aparece nos quadrinhos por meio de uma "descontinuidade gráfico-espacial" (CIRNE, 1972, p. 40). "As constantes elipses provêm dos cortes, precisos ou não" (CIRNE, 1970, p. 29). Afinal, a existência e o desenvolvimento de uma elipse "devem forçosamente assinalar-se pela ruptura, mais ou menos evidente, de uma continuidade virtual, seja ela visual ou sonora"[2] (BURCH apud CIRNE, 1972, p. 41).

A elipse, nos quadrinhos, ocuparia o espaço entre os quadros, ou a linha que os divide. São impostas ao leitor uma ou mais ações que estão elididas entre os quadros dados, recurso que pode ser ricamente aproveitado pelo artista. Note-se que existem elipses *pequenas*, ou seja, aquelas que nascem da necessidade gráfica inerente ao corte, mas que ainda mantêm uma continuidade temporal; e existem as elipses *grandes*, que são as elipses propriamente ditas, descontinuando a narrativa tanto espacial quanto temporalmente.

---

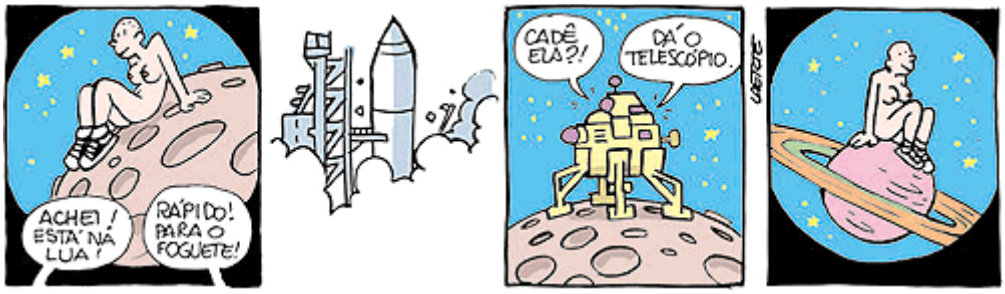
[2] BURCH, Noel. **Praxis du cinema.** Paris: Gallimard, 1969, p.15.

Para exemplificá-los, Cirne vale-se de uma tira da *Mafalda*, de Quino, e de uma sequência de *Não mais sozinho*, de Stan Lee e Steranko. Seus exemplos são ricos e didáticos. Tentaremos aplicar a seguir esses conceitos em outras tiras, iniciando com o par abaixo (figuras 11 e 12).

Figura 11 – Laerte e as elipses pequenas

Fonte: Disponível em: <http://www2.uol.com.br/laerte/>. Acesso em: 02 de jul. de 2017

Figura 12 – Laerte e as elipses grandes



Fonte: Disponível em: <http://www2.uol.com.br/laerte/>. Acesso em: 02 de jul. de 2017

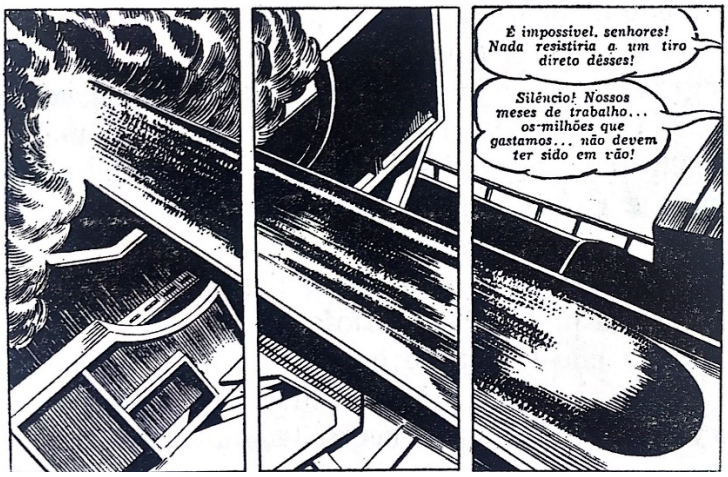
Na primeira tira de Laerte, temos três planos e dois cortes pequenos. A ação do primeiro quadro (o Gato recebendo o desenho de seu filho) acontece imediatamente antes da ação do segundo quadro (o Gato ler o texto que recebeu), a qual, por sua vez, dá-se logo antes da ação do terceiro e último quadro (o filho cobrando ao pai pelo desenho). Em ambos os cortes, não existe alteração espacial, e o corte temporal nasce de uma necessidade gráfica natural ao quadrinho.

Situação bastante diversa vemos na segunda tira de Laerte. Aqui, veem-se quatro quadros, com três cortes entre si. Em todos os cortes, o artista estabelece uma ruptura tanto no espaço quanto no tempo: o primeiro quadro mostra a presença

feminina na Lua, vislumbrada por um falante (que, infere-se, está na Terra); no segundo quadro, os personagens já estão a caminho da Lua, em pleno espaço; no quadro seguinte, estão pousados na Lua e, por fim, observam que a mulher se moveu para um terceiro e novo planeta. Os cortes bruscos, aqui, marcam a distância entre os falantes e seu "alvo", sendo todos rompimentos no espaço e no tempo.

Há ainda casos, aponta Cirne (1972), em que ocorre um fenômeno chamado de "neutralização da elipse": a divisão em quadros é apenas aparente, pois eles mostram uma continuidade de um mesmo espaço e mesmo tempo. Abaixo, vemos o exemplo dado pelo teórico.

Figura 13 – A neutralização da elipse



Fonte: Cirne (1972).

Inegavelmente, a forma como o artista concatena os quadros gerará um determinado ritmo à obra, o qual será gráfico, visual. Afinal, "É necessário que haja uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, criando movimento e ação formais" (CIRNE, 1970, p. 25).

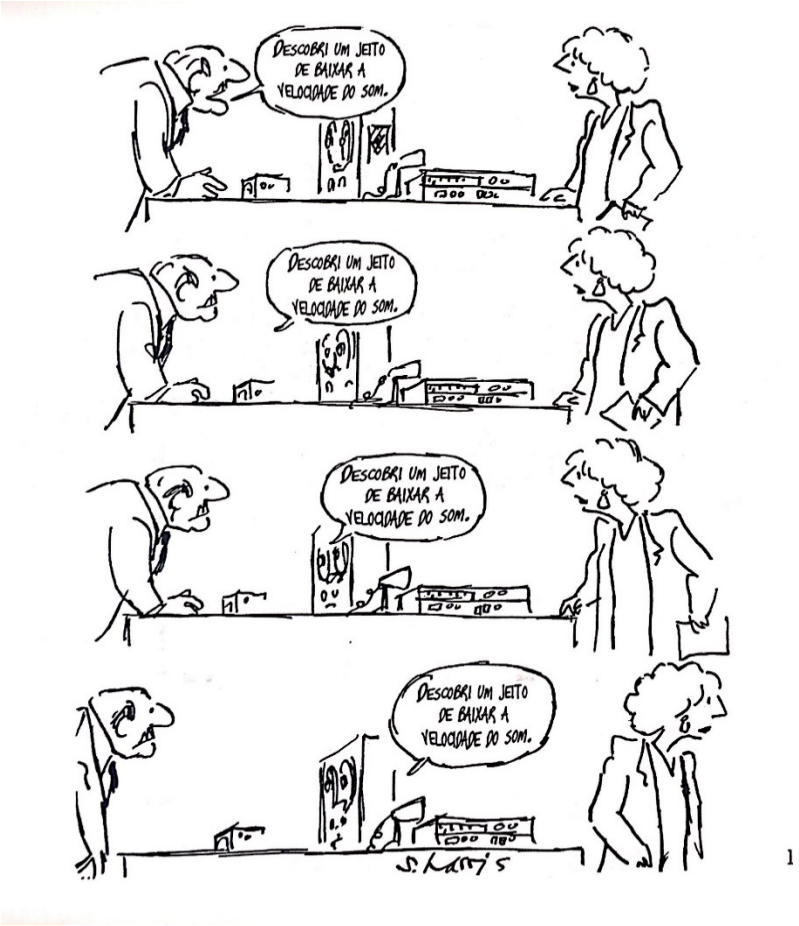
Ao mencionar a expressão "ritmo visual" pela primeira vez, em *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970, p.19), Cirne colocou uma nota de rodapé a fim de defini-la: "estruturação dinâmica, corte de quadros (e a diagramação da página, quando em revistas)". Diversos autores exploraram a funcionalidade rítmica com fins expressivos, obtendo ricos resultados. Cirne cita, nesse sentido, Burne Hogarth, com Tarzan; Hergé, com Tintin; Alex Raymond, com Flash Gordon; Ziraldo, com Pererê; Will Eisner, com The Spirit; Al Capp, com Ferdinando; Guido Crepax, com Valentina; Maurício de Sousa, com Mônica; Stan Lee e Jack Kirby, com o Quarteto Fantástico.

Nesses casos, a força da história não é determinada pelo plano isolado, mas pela “relação crítica (o desencadeamento das estruturas) entre todos eles” (CIRNE, 1970, p. 25).

E esse ritmo narrativo, sendo visual, também é regido pelos elementos internos de cada quadro. Cirne elogia, por exemplo, a contribuição gráfica do italiano Hugo Pratt, dada “pelo claro-escuro dos desenhos ou pela tensão dos elementos visuais no interior de cada imagem” (1982, p. 66), referindo-se aos *fumetti* da personagem Corto Maltese. A grandeza de Pratt, segundo Cirne, seria precisamente a ressignificação dos elementos gráficos, seja no nível temático ou visual. Tematicamente, tem-se a aventura, a “obra-em-progresso”, o que permite falar em um “fluxo narrativo”; visualmente, tem-se o desdobramento gráfico, gerando um “fluxo semântico”.

Vejamos, a título de exemplo, a tira abaixo (figura 14). Nela, o artista Sidney Harris aproveita-se do uso corriqueiro do balão para ludibriar o leitor acerca da temporalidade da narrativa.

Figura 14 – Sidney Harris e a temporalidade



Fonte: Harris (2007).

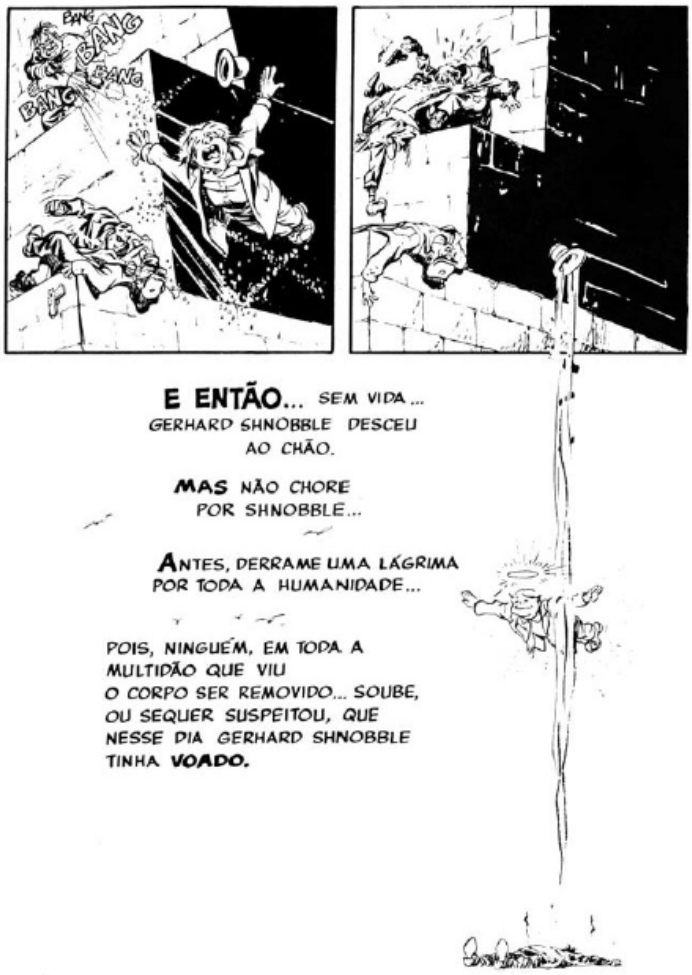
Logicamente, o ritmo visual deve levar em consideração a questão da temporalidade nos quadrinhos. Cirne toma emprestada a teoria de Fresnault-Deruelle, que diferenciara dois tempos nos *comics*: o tempo da narração ou tempo narrativo, correspondendo ao “espaço” ocupado pela história; e o tempo fictício ou narrado, que corresponde ao espaço temporal tomado pelas histórias. Assim, se uma narrativa do *Capitão América* ocupa, hipoteticamente, 18 páginas e 108 quadros (tempo narrativo), a ação contada pode durar os seis anos da Segunda Guerra Mundial (tempo narrado). Obviamente, trata-se de uma teoria oriunda do cinema, em que o tempo de projeção da obra corresponderia ao tempo narrativo (CIRNE, 1972, p. 53-55).

Cirne, ao adotar a teoria acima, adapta-a, acrescentando um novo tempo: o tempo da leitura. Esse terceiro item é regido, diegeticamente, pelos elementos estruturais e pela maneira como são trabalhados pelo quadrinhista, como a presença de um

balão, o qual irá “parar” o tempo da narrativa. Ademais, a particularidade da composição das histórias em quadrinhos permite a leitura em várias direções (como no caso de Crepax), além da temporalização distinta para cada leitor, a qual raras vezes liga-se apenas aos elementos estruturantes (CIRNE, 1972).

Sobre a indução do leitor por meio dos itens estruturantes dos quadrinhos, vale retomar novamente Will Eisner (1989, p.09), que identifica um “balanço visual”, unicamente presente nos quadrinhos: o olho do leitor é guiado pela página, como no exemplo dado pelo artista/teórico (figura 15).

FIGURA 15 – Will Eisner e o balanço visual



Fonte: Eisner (1989).

Para Cirne (1982, p. 65), “É preciso saber penetrar na *musicalidade* de seu ritmo narrativo, às vezes ‘nervoso’, às vezes tenso, com uma decupagem quase sempre cinematográfica”. Aqui, cabe estabelecer uma aproximação e uma distinção entre os

comics e o cinema, áreas com nítidas interferências semiológicas entre si. Cirne, em *Para ler os quadrinhos* (1972, p.23), concorda com Umberto Eco que os quadrinhos sempre dependeram da linguagem cinematográfica no plano do enquadramento. No entanto, no que diz respeito ao plano da montagem, são os quadrinhos que possuem um discurso mais complexo, por realizarem uma sequencialidade (à qual Cirne refere-se como "continuum") a partir de imagens estáticas (1972, p.23).

E mais: Cirne concede aos quadrinhos a primazia de recursos ditos como "cinematográficos", citando o editor e escritor francês Francis Lacassin:

> Contudo, Francis Lacassin irá mais longe: mostrará que certos procedimentos "cinematográficos" (o plongê, a profundidade de campo etc) já se encontravam na série francesa da *Famille Fennouillard*, lançada em 1889 por Christophe (pseudônimo de Georges Colomb), portanto antes mesmo de *O Garoto Amarelo* e do próprio cinema. Rodolphe Töpffer alternará cenas longas e cenas breves em 1827, com *Les amours de Monsieur Vieux-bois* (um precursor direto dos quadrinhos), cem anos antes de *Outubro*, de Eisenstein! (...) Alguns dos principais movimentos de câmera usados em filmes (panorâmicas, travellings) encontrarão equivalentes nas histórias em quadrinhos. Burne Hogart (Tarzan, 1937-1950) servirá de exemplo. (CIRNE, 1972, p.24-25)

Por fim, Cirne aponta que a narrativa dos quadrinhos, obviamente, difere dependendo do suporte: a narratividade para a página do suplemento dominical (tenha ela continuidade ou não) não é a mesma das tiras de jornal, ou da narrativa de publicações exclusivas, geralmente mais livre, solta ou criativa. É a narrativa dos quadrinhos que molda sua estética – ou sua "gramática", como apontou Eco em *Apocalípticos e Integrados* (1993) – além de ser o elemento que diferencia os quadrinhos de outras formas, como as caricaturas, as charges e os cartuns (CIRNE, 2002a).

2.2.5 A metalinguagem

O conceito de metalinguagem encontra uma de suas mais famosas definições no linguista russo Roman Jakobson, ao estabelecer uma diferença entre essa e a linguagem-objeto (quando a linguagem volta-se para algo exterior a ela). Assim, a função metalinguística é aquela em que a linguagem é utilizada para falar do próprio código verbal (JAKOBSON, 1988), como podemos observar predominantemente em dicionários, palavras cruzadas e na tira em destaque abaixo.

Figura 16 – Garfield e a metalinguagem

Fonte: Davis (2009).

Já a definição de Cirne, embora pautada sobre Jakobson, mostra-se mais crítica, voltada à noção marxista de consumo capitalista: “Metalinguagem é a crítica exercida sobre o produto artístico ou científico (linguagem-objeto)” (CIRNE, 1972, p. 51). A base de seu pensamento é barthesiana, remetendo aos *Elementos de Semiologia* (2006), originalmente publicada em 1964.

Barthes aponta certa artificialidade no processo metalinguístico, o qual é “um sistema cujo plano do conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação, ou ainda, é uma Semiótica que trata de uma Semiótica” (BARTHES, 2006, p. 96).

Consoante com Barthes e os demais estruturalistas, Cirne aponta quatro maneiras da utilização da metalinguagem nos quadrinhos.

A primeira e mais simples delas ocorre quando existe a metalinguagem da linguagem-objeto, gerando a crítica. É o que ocorre frequentemente em *O Gato Félix*, em que o protagonista usa as notas musicais, signos visuais do texto, como escada e arma; ou as interrogações como ganchos para escalada; ou os “OOs” da onomatopeia “ZOOM” para prender um inimigo (CIRNE, 1970, p. 53). Apontamos ainda o exemplo abaixo, criativo uso desse tipo mais básico de metalinguagem por Mauricio de Sousa. Aqui, o próprio quadro serve para que as personagens se escondam.

Figura 17 – Turma da Mônica e a metalinguagem

Fonte: Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-3617-1.pdf>. Acesso em: 28 de jul. de 2017.

A segunda forma de metalinguagem é chamada por Cirne de “linguagem-objeto como metalinguagem”. Aqui, o produto/objeto realiza uma reflexão sobre sua essencialidade ontológica. Essa reflexão que o objeto tece sobre sua própria natureza faz com que Cirne veja, ainda nessa categoria, uma autocrítica. Um exemplo dado por Cirne é o seguinte: “em *Surmenage*, de Wallace Wood, o personagem, autor de histórias em quadrinhos, é ‘engolido’ pelo fantástico mundo que ele mesmo criara. O último quadro desenhado é o de sua própria morte” (1970, p. 54). Também se encaixa nessa categoria a tira de Garfield, mencionada anteriormente (Figura 16).

Uma terceira maneira de metalinguagem nos quadrinhos ocorre quando os próprios signos constitutivos da linguagem-objeto são explorados. Cirne menciona uma história do Penadinho, de Maurício de Souza, em que o protagonista é acordado por Zé Finado, numa página inteiramente colorida, discrepante de todas as demais, em preto e branco. Penadinho questiona: “e se não fosse a cor, como iriam saber que o Nico morreu de frio, que o Gonçalo morreu de medo, que o Edgar morreu de raiva, ou como saberiam das tendências políticas de Valtão?” (apud CIRNE, 1970, p. 54).

Podemos ainda mencionar como metalinguagem voltada aos próprios signos estruturantes a obra *Desvendando os quadrinhos*, de Scott McCloud. Valendo-se de uma história em quadrinhos para explicar os elementos constitutivos das histórias em quadrinhos, a personagem explica balões, onomatopeias, entre outros. Na figura 19, a seguir, destacamos um quadro em que McCloud explica o conceito de elipse, tratado anteriormente neste trabalho.

FIGURA 18 – Scott McCloud e a metalinguagem

Fonte: McCloud (1995).

Por fim, temos a linguagem-objeto que se completa com a participação do consumidor ou autor, seja de maneira direta ou indireta. Cirne menciona o quadrinho *Lower Slobbovia*, de Al Capp, em que o quadrinhista pediu ao público sua ajuda em desenhar um personagem tão feio que ele mesmo não o conseguira. Capp recebeu mais de um milhão de desenhos, o que significa que a linguagem-objeto, aqui, foi de fato finalizada com o auxílio do público (CIRNE, 1970, p.53).

3 QUADRINHOS: LEITURA IDEOLÓGICA

Até aqui, vimos quem foi Moacy Cirne, qual sua trajetória teórica e em que consiste seu método de análise dos quadrinhos. Entretanto, se tal método consiste em dois níveis, dedicamo-nos a analisar o primeiro, de natureza semiótica. Passamos, agora, ao segundo, de caráter materialista.

A seguir, buscaremos abordar em que consiste a leitura ideológica dos quadrinhos segundo a teoria de Cirne. Essa compreensão requererá a análise duas facetas da ideologia, como veremos a seguir: a ideologia e o aparato que a sustenta.

Por fim, acreditamos que, para Cirne, essa compreensão leva a duas grandes consequências metodológicas: por um lado, exige a mudança de postura do pesquisador, o qual deve comprometer-se com o que Cirne chamou de "leitura criativa"; de outro, exige a compreensão e adoção de uma postura nomeada "Poeticidade Libertária" (CIRNE, 2000, p. 16).

3.1 Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado em Cirne

Cirne afirma que a leitura e crítica das histórias em quadrinhos devem ocorrer movidas por questionamentos internos (ligados à análise semiótica sobre a qual já nos debruçamos) e por questionamentos externos, como "a realidade social, política e econômica que a alimenta estruturalmente)" (CIRNE, 1971b, p. 47-48). A base de suas pesquisas deve ser a "relação ideologia-semiótica, sob o prisma do marxismo" (CIRNE, 2008, s.p.), de modo a compreender a prática semiológica como um "reflexo de um todo social articulado pelas forças produtoras" (1972, p. 17). Os quadros e imagens dos quadrinhos devem ser entendidos como "imagens reveladoras de um universo de signos determinado pela *ideologia que o alimenta* e pela *estrutura que o cristaliza*" (CIRNE, 1972, p. 40. Grifos nossos).

Nessa citação, surgem dois conceitos que, distintos e correlacionados, são essenciais para a compreensão do papel que o materialismo exerce na análise dos quadrinhos, segundo Cirne. Buscaremos entender, então, o que seria essa

“ideologia que alimenta o universo de signos” e a “estrutura que cristaliza” esse universo.

Antes de mais nada, é importante deixar claro que a concepção de ideologia adotada por Cirne é, explicitamente, althusseriana. Sua análise desenvolve-se “Entendendo-se a ideologia como um sistema de representações (Althusser) e sabendo-se que *não é a consciência que determina a vida, e sim a vida que determina a consciência*” (CIRNE, 1971a, p.48. Destaque do autor).

Segundo Chauí (2008), o termo *ideologia* apareceu pela primeira vez em 1801, no livro *Elementos de Ideologia*, de Destutt de Tracy. O autor pretendia elaborar uma ciência da gênese das ideias. Isso significa que a ideologia, inicialmente, era tida como algo natural do homem. Em partes, a obra analisa de maneira puramente fisiológica a influência do cérebro no restante do corpo humano; em outro momento, Tracy busca compreender como atuam sobre o indivíduo o trabalho, a família, a corporação, entre outras formas sociais.

Posteriormente, o Positivismo de Auguste Comte teria uma visão positiva sobre o que chama ideologia. O termo aparece aqui como um sinônimo para “teoria”, representando um sistema organizado de todos os conhecimentos científicos. Ora, os positivistas acreditavam na importância de se obter conhecimento para reger o trabalho; logo, era necessário conhecer a ideologia, esse conjunto de normas que rege e ordena a ação.

Nesse sentido, a concepção marxista de ideologia é diretamente oposta aos positivistas. Para Marx, o homem tenta interpretar as relações nas quais se insere, podendo elaborar uma interpretação real, por meio do “conhecimento da história que produziu ou produz tais relações”; ou uma interpretação imaginária – a qual chama justamente *ideologia* (CHAUÍ, 2008, p. 48).

Um dos traços característicos da ideologia é acreditar que existe uma distinção entre as ideias e a realidade histórico-social que as circundam. Desse modo, ignora que tudo é mediado pelas relações sociais, garantindo que o trabalhador não se revoltará contra as condições que lhe foram impostas. A organização do mundo ao redor do trabalhador braçal lhe parece pré-estabelecida e imutável, assim como descrito no conceito de alienação de Hegel – e na sua reinterpretação por Marx. A ideologia impede a percepção, obscurecendo as contradições e antagonismos

presentes na sociedade. É, portanto, é uma relação imaginária que prescreve, normatiza e regula, em um processo que apaga a percepção das diferenças de classes, apaziguando a vivência dos homens entre si e com suas condições de existência.

A matéria que interessa ao materialismo de Marx é a social, traduzida nas:

> relações sociais entendidas como relações de produção, ou seja, como o modo pelo qual os homens produzem e reproduzem suas condições materiais de existência e o modo como pensam e interpretam essas relações. A matéria do materialismo histórico-dialético é os homens produzindo, em condições determinadas, seu modo de se reproduzirem como homens e de organizarem suas vidas como homens. (CHAUÍ, 2008, p.52)

Louis Althusser (1918-1990), filósofo francês de origem argelina, reinterpretou a obra de Marx. É dele a tese, por exemplo, de que há uma "ruptura epistemológica" entre os textos de Marx quando jovem e aqueles escritos posteriormente. Althusser retoma também o pensamento marxista acerca da ideologia, mas dando-lhe uma vertiginosa adaptação. Segundo Motta e Serra (2014), o pensamento de Althusser foi banido, dentro e fora do marxismo, num período que se inicia nos anos 1980 e dura até meados de 1990. Após isso, suas obras são relidas e revitalizadas, marcando o recomeço do interesse por suas teorias.

Em *Sobre a Reprodução* (1999, p. 203-215), Althusser reflete sobre a ideologia, lançando três teses, as quais guiarão sua própria visão sobre o tema:

a. A Ideologia consiste em uma 'representação' da relação que os indivíduos possuem com suas condições de existência. Enquanto essa representação é imaginária, a relação é real,

b. A Ideologia, embora abstrata, possui existência material;

c. Por fim, a ideologia consegue interpelar os indivíduos enquanto sujeitos.

Tais teses baseiam-se no pressuposto de que a ideologia é atemporal, eterna – ou, nas suas palavras, "a ideologia não tem história" (ALTHUSSER, 1999, p.197). Baseando-se em Freud (para quem "o inconsciente é eterno"), Althusser distancia-se, aqui, radicalmente da posição de Marx e Engels.

A primeira das teses parece aproximar-se da noção de Marx, enquanto a segunda e a terceira trazem as grandes inovações de Althusser sobre o conceito de ideologia, valendo nos debruçarmos sobre elas.

À abstração da ideologia, Althusser contrapõe uma condição de materialidade. De fato, afirmou o teórico francês[3]: "(...) me tenho interessado (...) em mostrar a materialidade, de fato, de toda a superestrutura e de toda a ideologia, como o fiz nos aparelhos ideológicos do Estado (AIE)" (ALTHUSSER; NAVARRO, 1988, p.35 apud MOTTA, 2012, p. 16).

Assim, "uma ideologia existe sempre em um aparelho e em sua prática ou práticas. Essa existência é material" (ALTHUSSER, 1983, p.89). Segundo Althusser, os Aparelhos Ideológicos de Estado caracterizam-se por serem instituições distintas e especializadas, as quais distinguem-se do Aparelho do Estado por existirem tanto como pluralidade quanto como entidades privadas. Assim, são Aparelhos Ideológicos de Estado sistemas como o religioso, o escolar, o familiar, o jurídico, o político, o sindical, o informativo e o cultural; por outro lado, constituem o Aparelho de Estado instituições como o Governo, a Administração, os Tribunais, entre outros.

A distinção entre Aparelhos Ideológicos e aparelho repressivo também é relevante, sobretudo ao diminuir o aspecto repressivo dos Aparelhos Ideológicos de Estado. O aparelho repressivo funciona primeiramente pela violência e, em segundo lugar pela ideologia; já os Aparelhos Ideológicos funcionam primeiramente pela ideologia e, em segundo lugar, pela violência. Note-se que a expressão "aparelho repressivo" aparece no singular, indicando a existência de um único aparelho, o qual é inteiramente de domínio público.

Isso significa que a ideologia, para Althusser, é instrumento de persuasão, não elemento de repressão, como dissera a concepção marxista. Conforme explica Alves (2012), ao tratar dos Aparelhos Ideológicos de Estado, Althusser ressalta o papel fundamental da ideologia na manutenção da família, da religião, política, imprensa, sindicato – enfim, na manutenção da ordem estabelecida.

---

[3] ALTHUSSER, Louis; NAVARRO, Fernanda. Filosofia y marxismo. México: Siglo XXI, 1988.

Chegamos, assim, à terceira tese. Para Althusser (1983, p.67), o indivíduo que é dominado por uma ideologia pode tornar-se sujeito, desde que consiga "se revestir da forma sujeito". Assim, ele acredita que o indivíduo pode contrapor-se à ideologia e gerar uma luta política, ganhando um papel ativo.

Logo, cabe ao homem aprender a ideologia dominante:

> é indispensável, teórica e politicamente, mostrar através de quais mecanismos a ideologia "leva na conversa" os homens, isto é, os indivíduos concretos, quer estes "atuem" a serviço da exploração de classe, ou "façam", a Longa Marcha que desembocará, mais depressa do que se possa pensar, na Revolução nos países capitalistas ocidentais, portanto, também na própria França. (ALTHUSSER, 1999, p.202-203)

Segundo Lima e Xavier (2016, p.21), a noção de ideologia em Marx e aquela presente em Althusser não são antagônicas, mas complementares. Na realidade, seriam possíveis apenas duas distinções entre ambas:

a. Marx ignora um sentido mais amplo da ideologia, sem pensá-la como ligada "à relação entre as forças produtivas – bases materiais da sociedade - e suas relações sociais de produção". Althusser, por outro lado, entende a ideologia exclusivamente "como resultado das condições materiais de existência".
b. Marx entende que "a ideologia não existe em si mesma e nem fora de si. Ela é um 'produto do cérebro', o que não lhe sair do aspecto abstracional. Já Althusser aponta sua materialidade, como na teoria dos Aparelhos Ideológicos de Estado.

A concepção de Aparelhos Ideológicos do Estado é essencial para Cirne, que a menciona diversas vezes. Isso porque, para ele,

> Trata-se de uma questão política e cultural: os discursos artísticos, que refletem a realidade social nos mais variados níveis da linguagem, são alimentados pelos discursos ideológicos. Os discursos artísticos, portanto, estruturados ou não pelos mecanismos repressivo-ideológicos da cultura de massa, são um receptáculo para os discursos gerados pela ideologia e, mais ainda, para os discursos contidos nos Aparatos ideológicos do Estado. (CIRNE, 1983, p. 66-67)

Logo, não há sentido em separar-se a leitura semiológica e a materialista (essa, tomando por base o conhecimento dos Aparatos Ideológicos do Estado), visto que

“fundam-se no mesmo espaço teórico, espaço teórico que especifica o lugar da ideologia” (CIRNE, 1982, p. 66).

Existe aqui um pressuposto: o de que a obra de arte apresentará condicionamentos de acordo com o a organização social em que nasce – ou seja, traz traços de sua *ideologia*. Aliás, o preconceito contra os quadrinhos (e contra aqueles que os estudam) são também um fruto ideológico:

> E mais: os equívocos daqueles que condenam a teoria e a crítica dos quadrinhos inscrevem-se em um espaço ocupado por uma ideologia que deve ser combatida: a ideologia da leitura inocente, supostamente pautada sobre obras inocentes. Leitura e discursos literários ou artísticos inocentes não passam de mitos fabricados pelas classes dominantes. Os que propõem o consumo puro e simples dos “gibis”, assim como dos demais veículos que encerram outras linguagens, concorrem para o avanço de uma ideologia estranha aos nossos interesses sociais (e culturais). Fala-se de um “prazer da leitura”, mas que “prazer” é esse? Um “prazer” solto, vazio, historicamente determinado pelas forças do capitalismo? Um “prazer” cultivado pelos ideólogos da burguesia? (CIRNE, 1983, p.06)

Ora, Cirne aponta como Althusser vê uma existência material para aquilo que chama ideologia. Assim, ela nada mais é do que a relação imaginária que os indivíduos estabelecem com as condições reais de existência em que estão inseridos. Daí Cirne afirmar que “não é a consciência que determina a vida, e sim a vida que determina a consciência” (1971a, p.16). Isso significa que, ao aceitar a noção de ideologia apresentada por Althusser, Cirne admite tanto sua materialidade quanto sua sujeição à esfera contextual. Logo, os Aparelhos Ideológicos de Estado ganham centralidade nos estudos de quadrinhos porque, com sua pluralidade e caráter privado, representam a ideologia de uma dada classe social, que necessariamente ganha forma nas obras. Os quadrinhos, afinal, são “sistemas culturais (artísticos) veiculados pelos sistemas de informação” e “devem ser entendidos como representações de um determinado aparelho ideológico” (CIRNE, 1970, p. 17).

Parece-nos que a abordagem althusseriana de ideologia é mais interessante para Cirne do que a original marxista. Assim, longe de pretender que a arte (e a crítica) dos quadrinhos se livre de ideologias, Cirne compreende que uma arte *engajada* irá revelar as verdades por trás da ideologia dominante, enquanto luta por mudanças. Para Cirne (1990), não é possível existir, dentro de qualquer sociedade dominada pelo capital, um quadrinho portador de um discurso oriundo da cultura verdadeiramente popular. O que pode ocorrer (e ocorre!) é a presença de autores

que se coloquem mais crítica e combativamente a serviço das lutas sociais, das classes trabalhadoras. São exemplos brasileiros Laerte, Henfil, Luiz Gê, Paulo Caruso, Guidacci, LOR, entre outros. Vale lembrarmos, aqui, das palavras do teórico materialista Fredric Jameson (2009, apud CEVASCO, 2013): "uma das tarefas do crítico dialético hoje é fazer com que a história apareça e seja reconhecida por todos"[4].

Segundo Souza (2015, p. 35), Althusser interessa a Cirne porque o filósofo realiza uma releitura da tradição marxista ao associá-la com uma "superestrutura" (a cultura e a ideologia), cujo papel é preservar o status quo e justificar os modos de produção, sobretudo o capitalismo moderno. Assim, podemos ler mais profundamente a afirmação de Cirne: não há discurso que não esteja impregnado de ideologia (no ensaio-título *Para Ler os Quadrinhos*). Em contraposição à noção de uma leitura "pura" da obra, Cirne propõe que toda leitura "termina por implicar uma posição política" (CIRNE, 1972, p. 9). Essa leitura se dividiria, então, em três etapas: a simbólica (de conteúdo); estrutural (orgânica); e criativa (compreendendo o processo de produção do discurso).

Chegamos, assim, ao que consideramos a primeira consequência metodológica da teoria de Cirne: a alteração na postura daqueles envolvidos com quadrinhos, sejam eles artistas, sejam pesquisadores.

Em *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*, Cirne (1990) defende que não busca, no corpo de sua obra teórica, por um saber meramente acadêmico. Isso, porque existe um saber "passivo", que não merece ser chamado de saber, por estar igualmente atolado em fórmulas antigas e fora da realidade social. Na primeira instância, o saber deve multiplicar-se, gerando novos conhecimentos; na segunda, deve necessariamente tornar-se militância prática, adentrando nas questões sociais.

Dez anos mais tarde, a acusação da crítica "fraca", por assim dizer, reaparece em *Quadrinhos, sedução e paixão*. Esse execrado saber teórico não seduz, diz ele, justamente por nada dizer sobre o mundo (2000, p.35). Nem a materialidade objetiva e nem a aparência subjetiva são retratadas, dentro de um saber que é puramente formalista. Pautado sobre verdades absolutas e inquestionáveis, trata-se de um

[4] JAMESON, Fredric. *Valences of the Dialectic.* Londres e Nova Iorque: Verso, 2009.

“teoricismo” que traz uma “erudição burra: a erudição vazia de significados epistemológicos” (2000, p.35).

Além disso, esse saber formalista possui uma faceta social preocupante:

> (...) em não sendo capaz de provocar grandes paixões, é um saber vazio de conteúdos políticos e culturais (problematizados no seu sentido mais amplo): o saber das mentiras sociais – um saber aristocrático que faz da apologia sociologizante gratuita a sua matriz ideológica. Ou seja, um saber que não expressa qualquer tipo de sabedoria. (CIRNE, 2000, p.35)

Não seria exagerado dizer que se trata de um saber *alienado*, no sentido que a tradição marxista lhe confere.

Cirne, então, adapta o conceito bachelardiano de “leitura inerte” para falar de um “saber inerte” – que não investiga, provoca ou ousa. Fruto da arte pela arte, seria o saber pelo saber. O sistema social no qual se inserem os artistas e intelectuais divulgadores desse saber está integrado em suas obras e ideias. Ora, o resultado disso é uma produção que mais se alia às condições do que as questiona. Obviamente, interessa a determinados grupos manter esse saber “inerte” ou “alienado” (tomando-se Bachelard ou Marx como bases):

> Em um primeiro momento, podemos dizer que este saber serve àqueles que privilegiam o poder da mídia e do capital, serve àqueles que se deixam enganar pelo luxo fácil do padrão hollywoodiano de qualidade duvidosa, seja no cinema, na literatura, nas artes plásticas, na dramaturgia cênica. E nos quadrinhos. Serve àqueles que aceitam passivamente o arsenal ideológico das culturas dominantes. Serve àqueles que impulsionam as vanguardas formaleiras. Entendamos: estamos nos referindo ao poder da mídia dentro de um contexto bastante específico – ao poder da mídia que se alimenta exatamente do capital. Não de qualquer capital: do velho capital que se apropria do trabalho, dos corações, das mentes, das melhores ideias. (CIRNE, 2000, p.36)

Temos aqui uma interessante união dos conceitos de ideologia e alienação, que Cirne compreende, inclusive, com a presença do par dominador/dominado – termos marxistas reinterpretados por Althusser e Bachelard. Além disso, parece-nos que os Aparatos Ideológicos do Estado aparecem na figura daqueles a quem serve o saber meramente teórico.

Aqueles a quem interessa a propagação do saber inerte são precisamente a materialização física da ideologia – versões contemporâneas dos Aparelhos

Ideológicos do Estado: “em última instância, o saber inerte, burocrático, interessa aos donos (historicamente espúrios) do poder” (CIRNE, 2000: 36)

Mas se delimitamos aqui o saber que deve ser evitado, qual seria seu oposto – isto é, o saber que se deve buscar? Para Cirne, trata-se do saber militante, cujas características primordiais seriam as seguintes:

> (...) o saber que avança sobre as questões do mundo concreto (no campo cultural, a concretude das escritas artísticas, literárias, quadrinhísticas etc.), que é capaz de compreender a diferença, o desvio, a transgressão, o imprevisível; o saber que provoca, que instiga, que ousa, caminha, a passos largos, para uma situação-limite epistemológica: a situação do saber militante, que, em sendo problematizadora, mobiliza o que existe de mais eficaz no próprio pensamento, ou seja, a sua possibilidade de se marcar como prática teórica. (CIRNE, 2000, p.37)

Trata-se de uma leitura produtiva, em oposição a outra, passiva. A leitura que Cirne prega deve ser “solitária” e “reflexiva”, para que dela brote “com certeza a leitura fundante: leitura produtiva, pura e simplesmente” (CIRNE, 2000, p. 15).

A transformação passa a ser, logicamente, um papel da teoria. Cirne retoma aqui uma máxima marxista, em suas *Teses sobre Feuerbach*[5]*:* “Os filósofos não fizeram mais que interpretar o mundo de forma diferente; trata-se porém de modificá-lo” (CIRNE, 2000, p. 38). E isso só é possível por meio de uma crítica criativa.

E por que “criativa”?

Devemos entender o saber “criativo” como aquele que “cria”, que produz frutos, que altera a realidade. Para Cirne, o papel do quadrinhista deve ser repensado de maneira política. Afinal, se nenhuma obra produzida está isenta do processo cultural e social em que se forma, não é possível existir arte que se denomine “inocente” ou “gratuita” (CIRNE, 2000, p.42). Para Cirne, “os quadrinhos apenas podem ser compreendidos a partir de uma leitura criativa, que leve em conta seus processos estruturais, bem como seu local na indústria cultural.” (SOUZA, 2015, p.38)

E tal responsabilidade aumenta quando pensamos nos quadrinhos brasileiros ou latino-americanos, em geral. Esses, se quiserem ser verdadeiramente nacionais, devem recusar os modelos estadunidenses facilitados – “o quadrinho enlatado, de

---

[55] Marx, Karl. Teses sobre Feuerbach, *in*: Marx & Engels. *Obras escolhidas*, vol. 3. Rio de Janeiro: Vitória, 1963, p. 210.

padrão disneal". Esses modelos devem ser recusados tanto temática quanto formalmente. Do ponto de vista temático, o quadrinho brasileiro deve ser "capaz de problematizar, atualizando-os, os temas que se encontram na raiz de nossa(s) cultura(s) e de nossa tragédia política e social", como a repressão política e sexual, no passado e presente do país. Essa preocupação temática seria um primeiro passo para o desenvolvimento do quadrinho brasileiro, o qual poderia, então, passar à inovação formal: uma inovação que não renega completamente o velho, mas que nele se baseia para criar o novo (CIRNE, 2000, p. 44-45).

O termo "problematizar" passa à centralidade da crítica de histórias em quadrinhos. Ao analisar as questões dos super-heróis, Cirne (1971a, p.47) afirmou: "Problematizar o mundo dos super-heróis significa se voltar para uma dada dimensão dos quadrinhos ao nível da ideologia". Assim, uma vez que "os quadrinhos, discursivamente, só se completam como uma realidade ideológica", poderíamos expandir a afirmação do teórico para compreender que a correta análise ideológica dos quadrinhos já traz consigo uma problematização. É o próprio ato de questionar que gera a problematização. Trata-se de duvidar para chegar ao conhecimento, de modo que problematizar "significa questionar, duvidar, *criar problemas*, em suma, basicamente preocupados com perguntas e não com respostas" (CIRNE, 2000, p. 61).

Esse espírito questionador seria a forma de se evitar tanto uma teoria quanto uma prática alienadas. Parece-nos que o termo "alienado", como aparece em Cirne (sobretudo, por diversas vezes, em *Quadrinhos, Sedução e Paixão*, de 2000), vem da reinterpretação marxista de Hegel.

Hegel afirma que o Espírito possui duas faces, o interior e o exterior. Interiormente, o Espírito manifesta-se na consciência e no sujeito; já exteriormente, têm-se os produtos do trabalho, a sociedade, as coisas naturais etc. Ambas as faces não devem ser tidas como elementos separados, já que os elementos externos surgem da exteriorização do Espírito. Ao mesmo tempo, ao compreendermos a produção de algo exterior, estamos interiorizando esse aspecto. Ora, a alienação, para Hegel, reside justamente na não-ocorrência da interiorização. O sujeito, então, não se reconhece como produtor da obra; ele não compreende o processo de produção daquele bem exterior. Frequentemente, o sujeito alienado tomará sua obra como um

poder inatingível, incompreensível e, por isso mesmo, ameaçador (CHAUÍ, 2008, p. 53).

Marx realiza uma interessante releitura do conceito hegeliano de alienação. Mantém-se a noção de que o sujeito alienado é aquele que não se reconhece no produto de seu trabalho; porém, a causa dessa alienação é identificada como a concentração do poder absoluto nas mãos do proprietário das condições de trabalho. É dele que dependem todas essas condições de trabalho, bem como sua finalidade e seu valor (MARX e ENGELS, 2007).

Dentre os vários exemplos de análise ideológica dados por Cirne, apontaremos aqui um, que nos parece bastante esclarecedor. Cirne (1972, p. 34) analisa o Capitão América de Ziraldo (Figura 10), tanto do ponto de vista semiótico quanto da perspectiva ideológica.

O exagero de onomatopeias, apresentado por uma análise estruturalista, possui uma significação diante da cultura de massas: trata-se de uma crítica aos quadrinhos "enlatados" estadunidenses, os quais são repletos desse recurso. Todos os feitos heroicos do Capitão América são demonstrados pela onomatopeia; então, nada mais justo do que envergonhá-lo, no último quadro, precisamente através dela. Ridicularizar o Capitão América significa, para Cirne, humilhar os próprios Estados Unidos, os quais colocam-se metonimicamente como "América".

3.2 Cirne e a Poeticidade Libertária

Para finalizar nosso trabalho teórico, pensamos ser essencial um comentário acerca de um segundo método de análise, esboçado por Moacy Cirne em suas obras finais. Acreditamos que nossos apontamentos constituem um encerramento das reflexões sobre o primeiro aparato teórico de Cirne, além de, talvez, servirem de base para futuros estudos sobre a segunda metodologia.

Sob diversos aspectos, podemos notar que a Poeticidade Libertária é uma "decorrência" da Semiologia Materialista. Vejamos, por exemplo, o fragmento retirado de *Quadrinhos, sedução e paixão*, uma das últimas obras teóricas do autor:

> Pensamos os quadrinhos estética, política e culturalmente: acreditamos, inclusive, que poderemos pensá-los através de uma possível Poeticidade Libertária, ou semiótica libertária, distante, aliás, de qualquer formalismo semioticista. (CIRNE, 2000, p.15-16)

Como podemos notar, Cirne estabelece uma teoria presente e outra, a qual ele acredita como possibilidade. A primeira, obviamente, constitui a Semiologia Materialista; a segunda, conforme ele mesmo nomeia, seria a Poeticidade Libertária. Essa não renega o aparato teórico da primeira (como as teorias marxistas e a aversão ao formalismo), mas o complementa com as ideias de Bachelard, Oswald de Andrade e dos pensadores anarquistas (CIRNE, 2000, p. 31).

Souza (2015, p. 43) chama a Poeticidade Libertária de uma "síntese entre a leitura marxista e semiótica". Essa definição, se verdadeira, é simplista e também poderia aplicar-se à Semiologia Materialista, a qual Cirne propôs quase trinta antes. O mais adequado aqui, cremos, é falar que a leitura marxista e a semiologia, as quais já apareciam unidas como dois níveis de uma mesma análise, recebem novos expoentes.

A nova teoria não pretende desprender-se do marxismo, afirmando que fazê-lo seria um risco para a semiótica, a qual se fecharia sobre si, deixando de lado o aspecto social para compreender apenas o teórico (CIRNE, 2002, p. 27). Na verdade, a Poeticidade Libertária apresenta-se como uma teoria para o século XXI, após a falência do socialismo real. Opõe-se, assim, à onda de análises dos anos 1960 e 1970, marcadas por uma "febre sociológica e semiológica". A maior parte da produção teórica da época teria, segundo Cirne, compreendido os quadrinhos como passíveis apenas de análise sociológica, privando-lhes do aspecto artístico. Suas "especificidades estéticas e semióticas" interessavam a poucos estudiosos, os quais foram o "saldo positivo" das duas décadas: Fresnault-Deruelle, Umberto Eco, Alain Rey, Antônio Luiz Cagnin e o próprio Moacy Cirne (CIRNE, 2002, p. 16-28).

Conforme citamos no primeiro capítulo deste trabalho, quando mais novo, Cirne entendia como uma "boa" história em quadrinhos aquela que inovasse no campo da linguagem, e que "refletisse as preocupações básicas de um dada sociedade", desencadeando um processo criativo (1971, p. 51). Em 2000, esses pré-requisitos se mantêm, embora amparados pelas ideias bachelardianas de sedução e paixão.

De Bachelard, Cirne retoma a ideia da obra de arte como sedução (CIRNE, 2002, p.18-19). Todo o objeto artístico, afirma Cirne, traz dois objetos presentes em si: o objeto visto e um outro, que é de fato o desejado pelo leitor/expectador. Ao perceber esses objetos, é possível "sonhar" e ser "seduzido" – ambos termos do teórico potiguar –, de modo que o bom quadrinho será aquele que "seduz pelo conhecimento que leva ao despertar, que leva à alegria, ao prazer, à consciência" (CIRNE, 2002, p.19). A questão levantada pelo teórico deve ser "Como e aonde se dá o lugar dessa paixão?" (CIRNE, 2002, p.14). Ao nosso ver, isso demonstra uma permanência com valores da Semiologia Materialista, posto que questionar "como" remete à constituição semiológica, enquanto "aonde" traz ao centro da análise o contexto e as condições de produção da obra, foco da crítica materialista.

Para que a obra de arte seduza, não é possível a ela prender-se a concepções prévias – o que traz a segunda nova influência da Poeticidade Libertária. De Oswald de Andrade, Cirne toma a frase "ver com olhos livres", entendendo que ela, nos quadrinhos, significa analisar sem preconceito algum, sendo essa forma a única correta de se debruçar sobre a indústria cultural e a cultura de massa (CIRNE, 2000, p.25). Existe aqui, ainda, uma influência do poema/processo, movimento artístico decorrente do Concretismo que possui justamente em Moacy Cirne um de seus fundadores, marcado pela inovação da forma e valorização do papel do leitor (CIRNE, 2000, p. 60-61).

E em que consistiria a contribuição do pensamento anarquista para a Poeticidade Libertária?

Cirne menciona apenas mais uma vez, em seu texto, o termo "anarquia": para referir-se ao dadaísmo, com sua natureza contrária às estéticas vigentes (CIRNE, 2002, p.22). E acreditamos que é nesse sentido também que ele adota o "anarquismo" para a teoria e prática quadrinhísticas. Afinal, ele afirma que o bom quadrinho (e a boa crítica) fogem às padronizações sígnicas e temáticas. São exemplos de reinvenções sígnicas Pratt, Manara, Caniff, Crepax, Lapi, Moebius; e temos temáticas revitalizadas na contracultura de Crumb, Shelton e Moscoso, ou em Eisner, McCay e Herriman (CIRNE, 2002, p. 19).

Note-se que a postura de Cirne ainda é a de considerar uma pequena parcela da produção quadrinhística como positiva, ao mesmo tempo em que associa a

manutenção de padrões com um conservadorismo ideológico. Trata-se de postura muito próxima à de seus textos da década de 1970. Agora, ele aponta a presença de uma arte que, majoritária e mediana, apenas informa seus efeitos plásticos; não seduz (CIRNE, 2002, p. 20).

Assim, a Poeticidade Libertária abre a análise dos quadrinhos para mais campos de estudo, como a estética – compreendida, aliás, como eterna associada da semiótica (CIRNE, 2002, p. 26). Parece-nos, entretanto, que ao abrir sua teoria, Cirne atribui aos quadrinhos, como obra de arte, valores abstratos que o materialismo marxista renegaria. Veja-se o caso da referência a Alain Rey[6], que compreendia os quadrinhos como um "Fragmento fértil de uma história do desejo social", que "renova os caminhos do olhar, reinventa a leitura, modifica a linguagem" (CIRNE, 2002, p. 24).

Cirne, ao lançar mão da citação de Rey, elabora uma análise dos quadrinhos em que podemos perceber três campos de atuação dos quadrinhos: primeiramente, notamos que Cirne atribui aos quadrinhos uma subjetividade ligada à fruição estética, à apreciação da arte, que chama de "alumbramento artístico" (2002, p.25); em segundo lugar, há o lado histórico e social que influencia na produção do artista e dialoga com o leitor; e, por fim, há um lado que chamaremos universalizante, posto que revela algo do ser humano que seria atemporal. Notamos esses três pontos na citação abaixo, em que Cirne, agora em sua fase mais madura, explica o papel que compreende desempenharem as histórias em quadrinhos:

> Antes de mais nada, entendamos o lugar do desejo social tomado historicamente. Este é o lugar privilegiado que abarca a arte e o imaginário em seu torno; mas não só a arte e suas consequências culturais, não só a arte e suas consequências sociais. É o lugar que, extrapolando – ou não – o psicológico, assinala as marcas da concretude humana, com suas fraquezas, misérias e grandezas. Com seus defeitos e suas qualidades. Com suas angústias e suas esperanças. (CIRNE, 2000, p.24)

A Poeticidade Libertária, portanto, ainda compreende o contexto como determinante do texto. Entretanto, esse contexto é agora visto de forma poética, enquanto o texto é compreendido de forma política. Tudo isso respeitando a abertura que a obra de arte apresenta às múltiplas significações, sem jamais recair em uma leitura mecanicista (CIRNE, 2000).

---

[6] REY, Alain. Par la bande, *in: Tel Quel* 66. Paris: Tel Quel, été 1976, p.77.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inserindo-se num mundo quadrinhístico-acadêmico cujo marco inaugural foram os *Apocalípticos e integrados* (1965), de Umberto Eco, Cirne recolhe teorias de grandes mestres (seja da Sétima ou da Nona Artes) e usa-as como anteparo na criação de conceitos completamente seus: o bloco significacional, o corte gráfico ou espaço-temporal, o ritmo visual, as onomatopeias, os balões e a metalinguagem. Cirne não recusa os conceitos mais básicos sobre os quadrinhos, contemplados pelas ideias de Barthes, mas antes os aprimora: os balões e as onomatopeias são vistas dentro de seu potencial criativo; a metalinguagem surge como crítica ao próprio sistema; e todas as ferramentas ganham o campo da arte "criativa" e combativa. Trata-se do nível semiológico, elaborado por meio de uma análise materialista influenciada por Bachelard e, sobretudo, Althusser.

Entretanto, prezando pelo aspecto crítico e dialético que era caro ao próprio Moacy Cirne, devemos tecer uma crítica aos seus primeiros escritos, marcados pela Semiótica Materialista; e outra aos seus últimos, propositores da Poeticidade Libertária.

Em suas primeiras obras, Cirne utiliza indiscriminadamente os termos "semiótica" e "semiologia", até mesmo ao referir-se a Umberto Eco, sua inicial inspiração. Que, a partir de Eco, ele elabora de maneira bastante rica o aparato estrutural dos quadrinhos – isso é inegável. Entretanto, nessa mesma época, Cirne (1972, p. 13-14) condena a leitura meramente simbólica ou estrutural. Tal contradição apenas se torna compreensível se entendermos que ele se refere às leituras *meramente* sígnicas, as quais ele complementa com o parecer materialista.

Aliás, um adendo deve ser feito também à visão de Cirne acerca do materialismo. Ao conceber o quadrinho como um produto inserido em uma lógica de mercado (e não negamos que o seja), ele acaba por menosprezar a grande maioria das histórias em quadrinhos. Chega a afirmar que poucos conseguiram fazer uso criativo de balões e onomatopeias (1971b, p. 20), e mesmo a dizer que apenas 8% das obras em quadrinhos possuem qualidade que possa ser chamada boa ou ótima (1970, p. 14). Para ele, os Estados Unidos e as obras ali produzidas são vistas como um. De maneira generalista e metonímica, eles são os "capitalistas", provedores de *comics*

“enlatados” (1971b, p. 15-18). É preciso notar que tal postura foi revista pelo próprio Moacy Cirne, que afirmou, já em *Quadrinhos, Sedução e Paixão,* que “(...) em se tratando de indústria cultural, de cultura de massa, enfim, não podemos de modo algum generalizar” (2000, p. 22).

Trata-se aqui de um teórico mais maduro, que reelabora sua metodologia inicial, dando-lhe agora o nome de Poeticidade Libertária. E nela, coloca elementos de subjetividade valorativa à obra de arte – o que contradiz a postura materialista do início de sua carreira. Não há nada errado em se contradizer e se mudar de ideia – mas, infelizmente, a vida de Moacy Cirne terminou antes que pudesse deixar mais clara sua nova teoria, suas relações e rompimentos com a Semiologia Materialista.

Assim, vemos a leitura de Moacy Cirne como indispensável a qualquer teórico das histórias em quadrinhos. Suas concepções de blocos significacionais e a transposição do corte para a compreensão da banda desenhada são contribuições grandiosas, cabendo a ele ainda destaque em utilizar os Aparelhos Ideológicos de Estado, de Althusser, para o estudo da Nona Arte. Por esses motivos e tantos outros, apontados neste trabalho, consideramos Moacy Cirne o maior teórico marxista de quadrinhos no Brasil, até o momento.

Esperamos que o presente trabalho tenha conseguido delimitar os preceitos básicos da Semiologia Materialista de Moacy Cirne, bem como da Poeticidade Libertária, sobretudo para auxiliar futuras pesquisas que tencionem valer-se de seus preceitos. Obviamente, diversos questionamentos foram deixados de lado, mas ficam apontados para trabalhos posteriores, como: quais os demais elementos formais que podem ser analisados nos quadrinhos, sob a perspectiva semiológica, além dos apontados por Cirne? Quais os aspectos mais profundos da Poeticidade Libertária, desenvolvida no final do percurso teórico de Moacy Cirne? Ficam aqui desafios para os próximos teóricos da área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia.** 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado.** 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____; NAVARRO, Fernanda. **Filosofia y marxismo.** México: Siglo XXI, 1988.

_____. **Sobre a Reprodução.** Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ALVES, Joyce Amâncio de Aquino. **A concepção de ideologia em Althusser e Gramsci:** complementações e/ou divergências? São Paulo: ANPOCS, 2012. Disponível em <http://www.anpocs.com/index.php/papers-36-encontro/gt-2/gt18-2/8050-a-concepcao-de-ideologia-em-althusser-e-gramsci-complementacoes-ou-divergencias/file>. Acesso em: 02 dez. 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALIBAR, Étienne. Sobre os conceitos fundamentais do materialismo histórico. In: ALTHUSSER, Louis et al. **Ler O capital.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia.** Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. **Análise estrutural da narrativa.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 19-62.

_____. **Mitologias.** Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1983, p. 121.

BOCCA, Francisco Verardi. **Roland Barthes, um semiótico nómada.** Curitiba: Revista de Filosofia, 2003. v. 15, n. 17, p. 11-27.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos.** São Paulo: Ática, 1975. 234 p.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção.** Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa Cevasco. O diferencial da crítica materialista. **Idéias,** Campinas, v. 4, n. 2 (7), dez. 2013. ISSN 2179-5525. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/1491/1002>. Acesso em: 21 abr. 2016.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

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

CIRNE, Moacy. **A Biblioteca de Caicó:** ensaios sobre vanguarda, semiologia e cultura de massas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

_____. **Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada.** Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **A escrita dos quadrinhos.** Natal: Sebo Vermelho, 2005.

_____. **A explosão criativa dos quadrinhos.** Petrópolis: Vozes, 1970.

_____. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990.

_____. Ideologia e desmistificação dos super-heróis. **Revista de Cultura Vozes,** v. 65., n. 4., maio 1971. p. 299-306.

_____. **A linguagem dos quadrinhos.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1971b.

_____. Por que ler os quadrinhos. In: CIRNE, M. et al (orgs). **Literatura em Quadrinhos no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 2002b. p. 10-27.

_____. Os quadrinhos e a nova mídia. In: PERUZZO, Cicilia (org). **A mídia impressa, os livros e as novas tecnologias.** São Paulo: Uniderp, 2002a. p. 155-162.

_____. Quadrinhos, memória e realidade textual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 27., 2008, Porto Alegre. Disponível em: <http://ltc-ead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/obj3469.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2015.

_____. **Quadrinhos:** sedução e paixão. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos.** Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.

CREPAX, Guido. **Valentina no metrô.** Porto Alegre: L&PM, 1991.

THE DARK Knight Returns. Direção de Frank Miller e Klauss Janson. Tenth Anniversary Edition. Nova Iorque: DC Comics, 1996.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald:** comunicação de massa e colonialismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

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

_____. **Obra aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

HARRIS, Sidney. **A ciência ri:** o melhor de Sidney Harris. Tradução de Jesus de Paula Assis. São Paulo: UNESP, 2007.

JAKOBSON, Roman. El metalenguaje como problema linguístico. In: _____. **El marco del lenguaje.** México: Fondo de Cultura Económica, 1988. p. 81-91.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Boitempo, 2007.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: Makron Books, 1995.

MOORE, Alan; BOLLAND, Brian. **Batman:** a piada mortal. Barueri: Panini Books, 2011.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia.** Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MOTTA, L. E.; SERRA, C.H.A. A ideologia em Althusser e Laclau: diálogos (im)pertinentes. **Ver. Sociol. Polit.**, v. 22, n. 50, p. 125-147, jun. 2014.

_____. O (re)começo do marxismo althusseriano. **Crítica Marxista**, n. 35, 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo281Artigo%204.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2017.

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

PRATT, Hugo. **Corto Maltese:** Mu, a cidade perdida. Tradução de Reginaldo Francisco e Fernando Scheibe. São Paulo: Nemo, 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Discurso e poder: a contribuição barthesiana para os estudos de linguagem. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (Intercom)**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 79-93, 2004.

SANTOS, Roberto Elísio. **Para reler os quadrinhos Disney:** linguagem, evolução e análise de banda desenhadas. São Paulo: Paulinas, 2002.

SOUZA, Alex de. Moacy Cirne. **O gênio criativo dos quadrinhos.** Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

STÁLIN, Josef Vissariónovitch. **Sobre o materialismo dialético e o materialismo histórico.** Rio de Janeiro: Horizonte, 1945.

VERGUEIRO, Waldomiro et al. (Org). **Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil.** São Paulo: Criativo, 2013.

_____; SANTOS, Roberto Elísio dos. As histórias em quadrinhos como objeto de estudo das teorias de comunicação. In: MARTINS, M.L.; OLIVEIRA, M. (ed.). **Comunicação ibero-americana:** os desafios da internacionalização. [S.I.]: Universidade do Minho, 2014.