

Incidentes: a Semiótica Narrativa como método para desbravar as publicações de artista

Jefferson Adriano Maier | maierjefferson@gmail.com

Mestrando em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Marc Barreto Bogo | marcbbogo@gmail.com

Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) em co-tutela com a Université de Limoges (UNILIM, França)

resumo

Este artigo tem por objetivo analisar a publicação *Incidente em Tunguska*, de Pedro Franz, apoiado na estrutura semiótica do percurso gerativo de sentido. Visamos compreender como a Semiótica de Greimas, também conhecida como Semiótica Narrativa, pode servir de método para o estudo de publicações de artistas. Após uma apresentação inicial do objeto, ele é analisado seguindo os patamares hierarquicamente ordenados do plano do conteúdo, que entram em jogo na produção e na apreensão do sentido: no nível discursivo, buscamos compreender a relação entre enunciador e enunciatário, bem como os investimentos temáticos e figurativos; no nível narrativo, procuramos apontar o modo como as transformações de estado são operadas dentro das narrativas; finalmente, no nível fundamental, buscamos encontrar a oposição semântica de base que funda o texto.

Palavras-chave: Quadrinhos. Semiótica Narrativa. Livro de artista.

abstract

*This article aims to analyze Pedro Franz's publication *Incidente em Tunguska*, based on the semiotic structure of the generative process. Our objective is to understand how Greimas' Semiotics, also known as Narrative Semiotics, can serve as a method for the study of artists' publications. The work is rapidly presented and then analyzed following the hierarchically ordered levels of the contents plane, which take part in the production and apprehension of meaning: at the discursive level, we seek to understand the relation between enunciator and enunciatee, as well as the figurative and thematic investments; at the narrative level, we intend to point out the way in which transformations of states are operated within the narratives; finally, at the fundamental level, we seek to find the basic semantic opposition that structures the text.*

Keywords: Comics. Narrative Semiotics. Artist's Book.

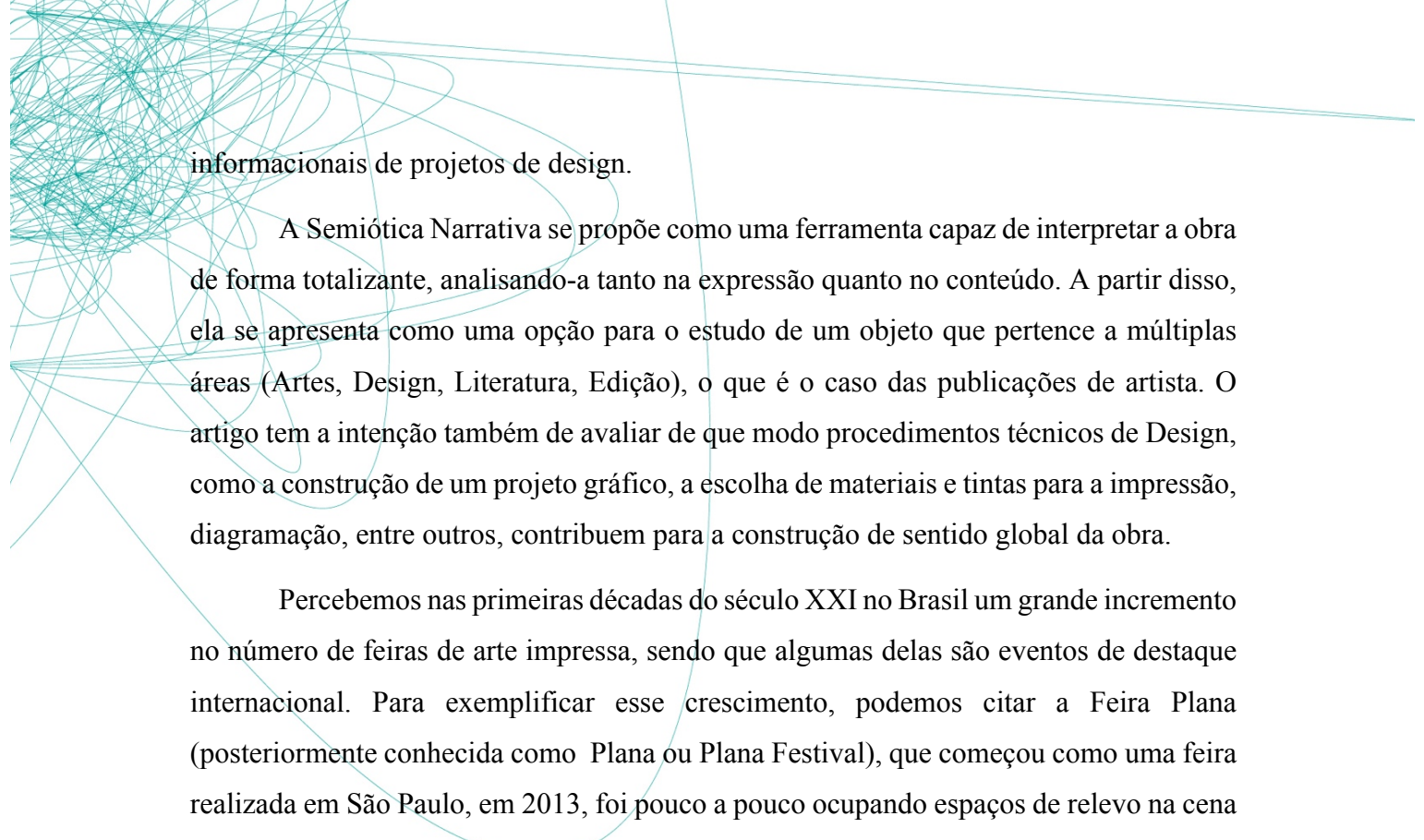
Incidente em Tunguska é o resultado do mestrado em Artes Visuais de Pedro Franz, realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Apresentado como uma dissertação, uma exposição e uma publicação em quadrinhos homônimas, a obra usa de um acontecimento verídico – uma explosão¹ que ocorreu no dia 30 de Junho de 1908 em uma região da Sibéria, próxima ao rio Podkamennaya Tunguska – “para desenvolver uma narrativa de ficção e uma investigação sobre a história em quadrinhos como mídia” (FRANZ, 2015).

O presente artigo tem como objetivo analisar a publicação impressa, parte da obra citada acima. A partir da Semiótica Narrativa, ou greimasiana, que busca “estudar o discurso com base na ideia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto” (OLIVEIRA, 2005: 46), seguiremos o modelo do percurso gerativo de sentido, que é “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (FIORIN, 2014: 20). A estrutura de engendramento do sentido é compreendida então a partir de uma divisão em três níveis: o fundamental, mais profundo; o narrativo, intermediário; e o discursivo, mais superficial. Para que a análise seja mais didática, optou-se por inverter a ordem do percurso, ou seja, partir do nível mais superficial para o mais profundo. Essa decisão se dá pela própria natureza do objeto de estudo, pois, ao operarmos assim, seguimos uma trajetória mais próxima do ato da leitura, possibilitando a apresentação do objeto ao mesmo tempo em que a análise é feita. Desta forma, também é possível para o leitor do presente artigo desbravar a obra cotejando-a com a análise².

Inicialmente este artigo foi desenvolvido como atividade da disciplina “Produção e Análise Gráfica” do curso de Design Gráfico da UDESC, do qual o primeiro autor é egresso. A análise tinha o objetivo de exercitar o ferramental teórico-metodológico da Semiótica de Greimas e avaliar seu potencial como estrutura analítica para uso nas etapas

¹ Posteriormente foi descoberto que a explosão deu-se pela queda de um corpo celeste, enquanto ainda estava no ar. A ausência de uma cratera ou vestígios concretos do objeto fez com que teorias alternativas aparecessem para explicar o acidente; dentre elas, foi cogitado como causa a presença de extraterrestres, experimentos científicos de Nikola Tesla e buracos negros.

² A história em quadrinhos foi distribuída gratuitamente pelo autor, mediante solicitação. E pode ser visualizada em formato pdf e em português no seguinte link: <<https://incidenteemtunguska.tumblr.com/ptg>>. Para a presente análise, utilizamos um exemplar próprio em versão física, além de termos acompanhado a defesa da dissertação e a exposição homônimas.



informacionais de projetos de design.

A Semiótica Narrativa se propõe como uma ferramenta capaz de interpretar a obra de forma totalizante, analisando-a tanto na expressão quanto no conteúdo. A partir disso, ela se apresenta como uma opção para o estudo de um objeto que pertence a múltiplas áreas (Artes, Design, Literatura, Edição), o que é o caso das publicações de artista. O artigo tem a intenção também de avaliar de que modo procedimentos técnicos de Design, como a construção de um projeto gráfico, a escolha de materiais e tintas para a impressão, diagramação, entre outros, contribuem para a construção de sentido global da obra.

Percebemos nas primeiras décadas do século XXI no Brasil um grande incremento no número de feiras de arte impressa, sendo que algumas delas são eventos de destaque internacional. Para exemplificar esse crescimento, podemos citar a Feira Plana (posteriormente conhecida como Plana ou Plana Festival), que começou como uma feira realizada em São Paulo, em 2013, foi pouco a pouco ocupando espaços de relevo na cena cultural, chegando até mesmo a utilizar um espaço na Fundação Bienal de São Paulo e, ao longo dos anos, metamorfoseou-se entre um festival de publicações, exposições e até residências artísticas. Acontecendo ao mesmo tempo e fazendo talvez parte do mesmo movimento, recebemos agora no Brasil grandes feiras de quadrinhos, como a *Comic Con Experience*, evento nos moldes da *San Diego Comic Con*, um dos mais importantes eventos de quadrinhos do cenário mundial, que engloba também outras áreas, como jogos eletrônicos e filmes.

Apesar do crescimento do setor, falta ainda uma qualificação e uma atenção especial para esse universo dos quadrinhos e publicações autorais, especialmente dos cursos superiores em Design e pesquisadores da área. Durante a realização da presente análise, foi observada a falta de sistematização e método, por exemplo, ao se olhar para os quadrinhos contemporâneos – geralmente em uma tentativa de simplificar a análise para um público mais amplo, o que muitas vezes ocasiona a perda de objetividade a partir da falta de rigor metodológico. Diante disso, este artigo soma-se ao esforço da crítica e da academia no segmento, que além de movimentar a economia criativa, proporciona uma oxigenação para pensarmos o projeto editorial e a área do design gráfico em geral no Brasil.

Objeto de pesquisa

O objeto da análise, como mencionado acima, é uma publicação em quadrinhos resultante de trabalho de mestrado que é ao mesmo tempo um livro de artista. Entendemos o livro de artista em seu sentido *lato*, ou seja, como um grande campo artístico ou categoria “em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte” (SILVEIRA, 2001: 25). Segundo a proposta de Carrión (2011), o livro é definido como uma sequência de espaços e de momentos; mais que o recipiente acidental de um texto, ele pode ser considerado como uma realidade autônoma que integra expressão e conteúdo.

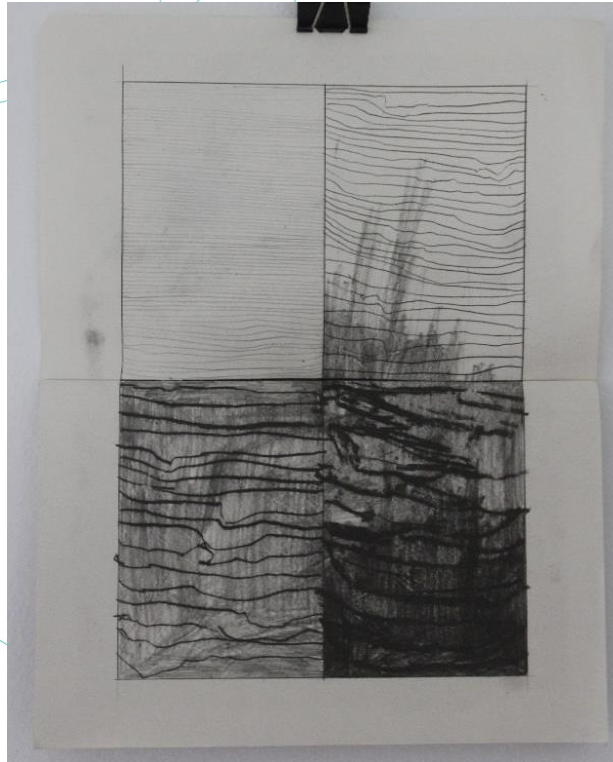
A publicação analisada é composta por duas peças gráficas: o livro, que fechado tem tamanho um pouco maior do que uma folha A4, e um encarte menor. É impressa com tinta preta sobre um papel similar ao de jornal, porém de maior gramatura. Na capa e contracapa, temos duas ilustrações compostas por elementos geométricos: de um lado, uma ilustração em que predomina um círculo e, do outro, três quadrados (figura 1). Ambas as formas sofrem interferência de rabiscos de diferentes tons e composições. A publicação não deixa claro qual dos lados é a capa e qual é a contracapa. As folhas de guarda também não, pois em ambos os lados a ilustração é a mesma, uma composição de formas geométrica, traços e rabiscos de diferentes tons (figura 2). Essa confusão inicial não permite identificar a ordem de leitura da narrativa, como uma exposição de arte aberta, em que percebemos seu início e fim a partir de outros elementos. Ou seja, temos a escolha de como começar, podendo ser até pelo encarte.

Figura 1 – “capa” e “contracapa”.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).

Figura 2 – Folha de guarda.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).

Para a análise, foi seguida a ordem livro primeiro e encarte depois, tomando o início do livro como o lado que apresenta seu título e nome do autor na segunda página após a capa, ou seja, o lado da capa com a ilustração dos quadrados, por ser o mais provável trajeto de leitura. Quando fizermos referência a alguma página específica, será considerada essa ordem. Como a história em quadrinhos (doravante “HQ”) que tratamos é composta de diversas histórias com narrativas complexas, cada qual com potencial para uma análise à parte, optou-se aqui por apresentar um apanhado geral delas, não necessariamente na ordem em que a análise foi feita, mas de forma que torne a apresentação dos níveis mais didática. Ao longo das 48 páginas, cada ilustração ou fragmento narrativo é apresentado em páginas duplas, na orientação vertical, fazendo com que o leitor tenha que virar o livro. Vejamos um comentário da obra, elaborado por Borges (2016):

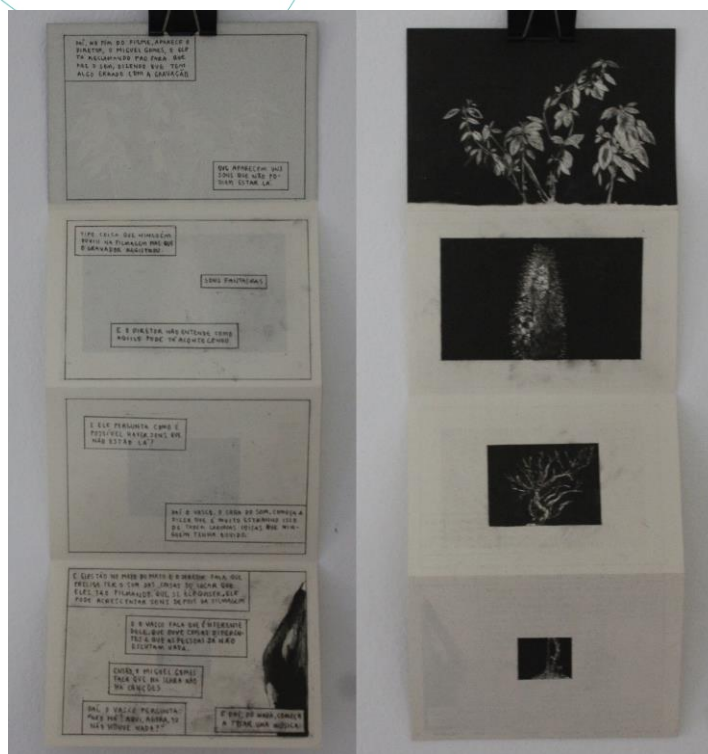
Nenhum personagem é desenhado: somente seus diálogos aparecem em recordatórios, geralmente em páginas duplas, com cenários reais ou abstratos ao fundo. Por não vermos seus rostos, podem ser qualquer pessoa, em qualquer lugar. As conversas giram em torno de assuntos banais, mas escondem muito mais do que aparentam. São relacionamentos terminados, casais que hesitam em revelar sentimentos, amigos tentando definir o que é arte ou analisando as letras de um disco. No meio disso, exercícios de composição gráfica a lá

Mondrian ou Malevitch e um traço que transita entre o total abstracionismo e o barroco (pela quantidade de detalhes de alguns desenhos).

Há também um encarte (figura 3), que se encontra no interior da publicação, alocado de forma arbitrária, sem um local definido na obra, nem ordem de leitura própria. É impresso da mesma forma que o livro, apresentando um formato fechado similar a um postal e três dobras que o dividem em 4 partes. É composto, de um lado, por desenhos de figuras que aparentam ser folhas, galhos e plantas, com um forte preenchimento escuro e, de outro, por diálogos em balões que são separados por quadros maiores.

Vejamos, a seguir, de que modo o livro e o encarte articulam por meio de suas escolhas de linguagem um plano do conteúdo, estruturado nos três níveis distintos do percurso gerativo de sentido.

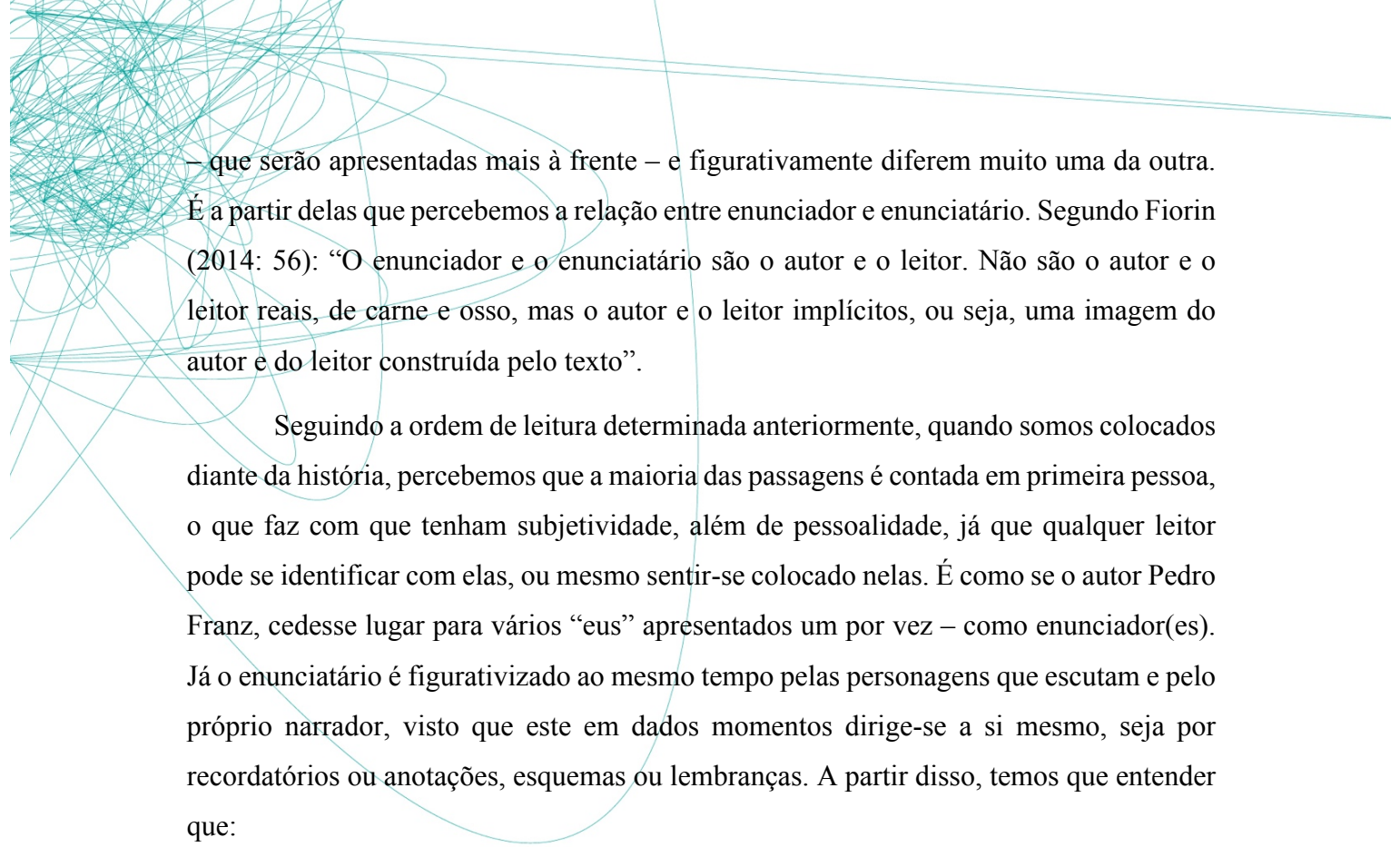
Figura 3: Encarte.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).

Nível discursivo

O nível discursivo é o mais superficial dos três, é nele que podemos notar uma certa estrutura isotópica, ou recorrente, da HQ, que são as situações expressas pelos personagens, em diálogos ou não. As narrativas são quebradas por diversas intervenções



– que serão apresentadas mais à frente – e figurativamente diferem muito uma da outra. É a partir delas que percebemos a relação entre enunciador e enunciatário. Segundo Fiorin (2014: 56): “O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto”.

Seguindo a ordem de leitura determinada anteriormente, quando somos colocados diante da história, percebemos que a maioria das passagens é contada em primeira pessoa, o que faz com que tenham subjetividade, além de pessoalidade, já que qualquer leitor pode se identificar com elas, ou mesmo sentir-se colocado nelas. É como se o autor Pedro Franz, cedesse lugar para vários “eus” apresentados um por vez – como enunciador(es). Já o enunciatário é figurativizado ao mesmo tempo pelas personagens que escutam e pelo próprio narrador, visto que este em dados momentos dirige-se a si mesmo, seja por recordatórios ou anotações, esquemas ou lembranças. A partir disso, temos que entender que:

O eu realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço [...] Por isso, a sintaxe do discurso, ao estudar as marcas da enunciação no enunciado, analisa três procedimentos de discursivização, a actorialização, a espacialização e a temporalização, ou seja, a constituição das pessoas, do espaço e do tempo no discurso. (FIORIN, 2014: 56-57).

Para auxiliar nesse processo, dispomos de duas categorias de classificação: a debreagem e a embreagem. Na obra predomina a debreagem, “que é o mecanismo em que se projeta no enunciado quer as pessoas (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (alhores) do enunciado” (FIORIN, 2014: 58). Esse processo é realizado de diversas formas durante o quadrinho, embora nem sempre de forma explícita, e é talvez na alternância e interpolação entre debreagens enunciativas – que instauram o eu, aqui e agora – e enuncivas – ele, alhores e então – que reside a astúcia da narrativa, e também de certa forma uma justificativa para a história em quadrinhos servir de meio para o trabalho, pois ilustração e escrita se complementam para dar a totalidade do sentido da obra. Quando as páginas nos informam o actante – geralmente o “eu” – e o tempo, mas não o lugar, temos a impressão de um evento mais cotidiano, o que não significa que diálogo não possa ser denso, a exemplo das páginas 12 e 13 ou 32 e 33. Quando a história nos apresenta o espaço, como nas páginas sobre a estátua de Brecheret e o pixo (figura 5) e no diálogo entre as personagens Rafa e Chris (figura 6), ela cria também um ar nostálgico, como se o que estivesse ali



descrito fosse um momento no passado que insistimos em lembrar.

A relação entre enunciador e enunciatário que foi descrita aqui é operacionalizada e tem seu sentido concretizado através da tematização e da figurativização do texto, ou seja: “Podem-se revestir os esquemas narrativos abstratos com temas e produzir um discurso não figurativo ou podem-se, depois de recobrir os elementos narrativos com temas, concretizá-los ainda mais, revestindo-os com figuras” (FIORIN, 2014: 90).

Consideram-se “temas” os elementos de ordem abstrata ou conceitual e “figuras” sua concretização em elementos do mundo percebido. A partir disso, somos apresentados ao “Incidente em Tunguska” e, no decorrer da leitura, aos diversos incidentes – e explosões sem causas certas, a priori. O peso, a falta e a densidade das relações entre as personagens são explorados como temas, além da própria noção do tempo da história, que é rompido conforme as narrativas são contadas. Se já não nos é dado indicação de por onde começar, a ordem dos acontecimentos e suas ligações nos parecem mais nebulosas ainda.

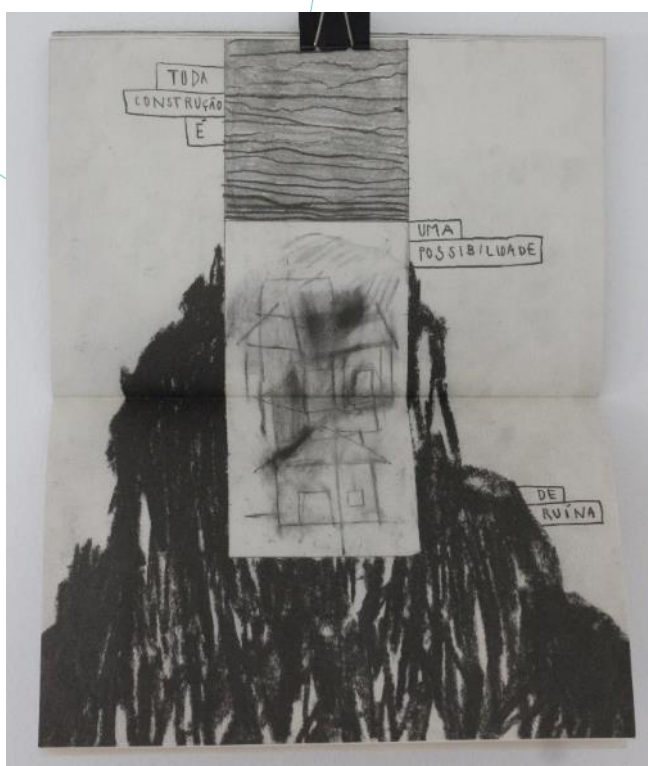
Os temas são figurativizados a partir do revestimento dessas relações em algo que nos é palpável, como as situações descritas através das narrações e falas das personagens, ilustrações que nos colocam diante de um local ou situação específicos – a estátua de Brecheret ou a cidade de Buenos Aires, por exemplo. Também observamos relações intertextuais com eventos exteriores à história, que aconteceram fora do texto, como: peças teatrais, programas de TV, pichações, exposições de arte, música, relatos de notícias etc. Isso tudo, somado a outras ilustrações que funcionam como intervenções nas narrativas, ajuda-nos a compreender o tema geral das narrativas. Essas intervenções vão desde objetos do cotidiano, como cafeteiras, carros, plantas e peixes, que fazem referência ao texto escrito – dentro ou fora dos quadros –, até construções em ruínas, combinadas, ou não, com recorrentes composições abstratas – que nos lembram da passagem do tempo, de nuvens, curvas de nível, sismógrafos, aproximações e distanciamentos, ruídos e contrastes. Há ainda a presença de personagens exteriores a obra, como Lloyd Dobler³, que é apenas descrito em uma sequência de páginas, e um auto retrato ilustrado, em desconstrução, ou melhor, descaracterização do próprio Pedro Franz⁴.

³ Lloyd Dobler é personagem de *Say Anything (Digam o que quiserem)* um filme americano de romance, de 1989. O filme conta a história do romance entre Lloyd Dobler e Diane Court, logo após eles terminarem o ensino médio.

⁴ Não pretende-se abordar o ato do autor se colocar na obra – na forma de um auto retrato – aqui, pois esse ato se confunde com a própria história da arte, embora a Semiótica também dê conta de auto retratos e da

Um exemplo de síntese da tematização e da figuratividade da obra são as páginas 38-39 (figura 4), em que podemos ler a frase “toda/ construção/ é/ uma/ possibilidade/ de/ ruína”, junto com o desenho borrado do que aparenta ser uma casa, um quadrado com linhas ruidosas e uma massa escura, que lembra traços a carvão, em contraste com o branco da página. As figuras e temas, mais do que pelos elementos simbólicos, são também manifestados a partir do próprio material, afinal, “ler o texto visual, assim, é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa” (TEIXEIRA, 2008: 4).

Figura 4 – páginas 36-37.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).

A HQ inteira, incluindo o encarte, é impressa em tinta preta, sobre um papel semelhante ao papel de jornal, ou de quadrinhos tradicionais, como já mencionamos anteriormente; a escolha do “papel jornal” nos remete a algo efêmero, banal e até cotidiano. Carrega em si uma potência de sentido e uma relação direta com a ideia de situações cotidianas e diárias que a obra traz. Em certas páginas, que falam de acontecimentos reais, é quase como abrir um jornal do dia, porém devidamente

história da arte. Ademais, a ilustração em si já teria conteúdo para pelo menos um capítulo, visto a semelhança que tem com a sequência de fotos de Andy Warhol tiradas por Duane Michals em 1972.



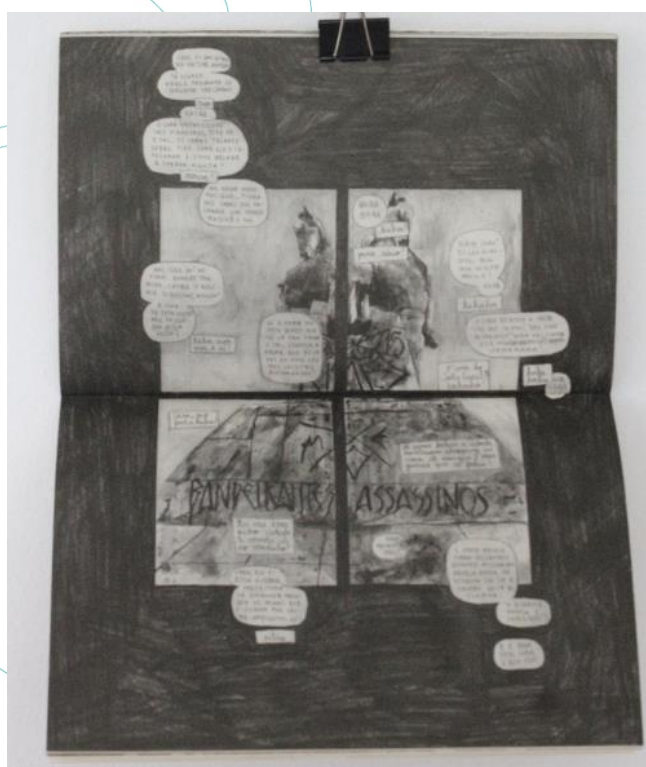
comentado pelas personagens.

Ainda, a opção monocromática não deve ser vista como um fator limitante para a obra, uma vez que ela não só torna a publicação mais barata para sua distribuição gratuita, como contribui para um traço mais contrastante e forte – colaborando com o conteúdo expresso – e, muitas vezes, fazendo referência aos materiais das ilustrações originais, ou seja, a outros tipos de suportes, grafite, carvão etc. Embora todas as páginas sejam do mesmo tamanho (à exceção do encarte), a partir das nuances dos pretos podemos imaginar se o desenho foi feito em tamanho maior, ou menor; algumas páginas, inclusive, têm textura de outros papéis.

Além disso, os diálogos, anotações e recordatórios são expressos e identificados através da diferença de corpo e tipo de fonte, eliminando elementos recorrentes dos quadrinhos, como os tradicionais balões de fala, substituídos por quadros. Nem mesmo os personagens aparecem em cena, mas pela forma da escrita sabemos de imediato que se tratam de pessoas diferentes. Nas páginas 28-29 (figura 5), por exemplo, observamos o diálogo entre duas pessoas, supostamente íntimas, que aborda desde o relato de um programa de TV, cujo tema é central é o pixo, até a citação de um acontecimento, com o mesmo tema, na cidade de Florianópolis⁵. Na ilustração, a escultura Monumento às Bandeiras – de Brecheret – é vista através de uma silhueta negra, que nos passa a impressão de ser uma janela. Ao mesmo tempo em que coloca as personagens em um distanciamento com a estátua, a janela divide a ilustração em quadros de forma quase imperceptível, conduzindo o leitor a interpretar a imagem como se ela fosse dividida em momentos distintos ou nas várias partes de uma só totalidade.

⁵ O acontecimento citado foi a intervenção urbana do grupo E.T.C. que resultou na criminalização de quatro integrantes.

Figura 5 – páginas 26-27.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).

Nível narrativo

O nível narrativo é aquele em que ocorrem as transformações de estados. A essa transformação entre dois estados chamamos de “narratividade”:

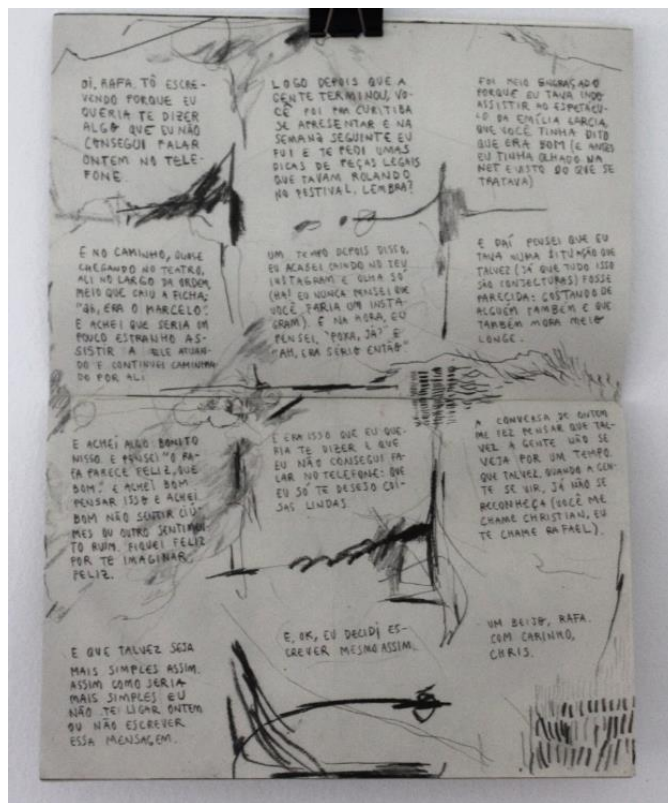
isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. [...] Os textos não são narrativas mínimas. Ao contrário, são narrativas complexas, em que uma série de enunciados de fazer e de ser (de estado) estão organizados hierarquicamente. Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção. (FIORIN, 2014: 27-29).

Em um texto, nem sempre todas as fases estarão explícitas, mas são recuperadas a partir da pressuposição do leitor ou não se realizam completamente. Na obra analisada, predominam as fases da performance – o momento em que o sujeito entra em conjunção ou disjunção com o objeto de valor – e da sanção – que é a constatação da performance. Porém, as narrativas realizadas não precisam ter apenas uma sequência canônica, pode haver um conjunto delas, sucessivas ou encaixadas umas nas outras, como é o caso na HQ. A disjunção é o que predomina na obra, tanto na performance quanto na sanção, e ela é todo tempo não só apresentada, como ratificada através dos temas e das figuras da

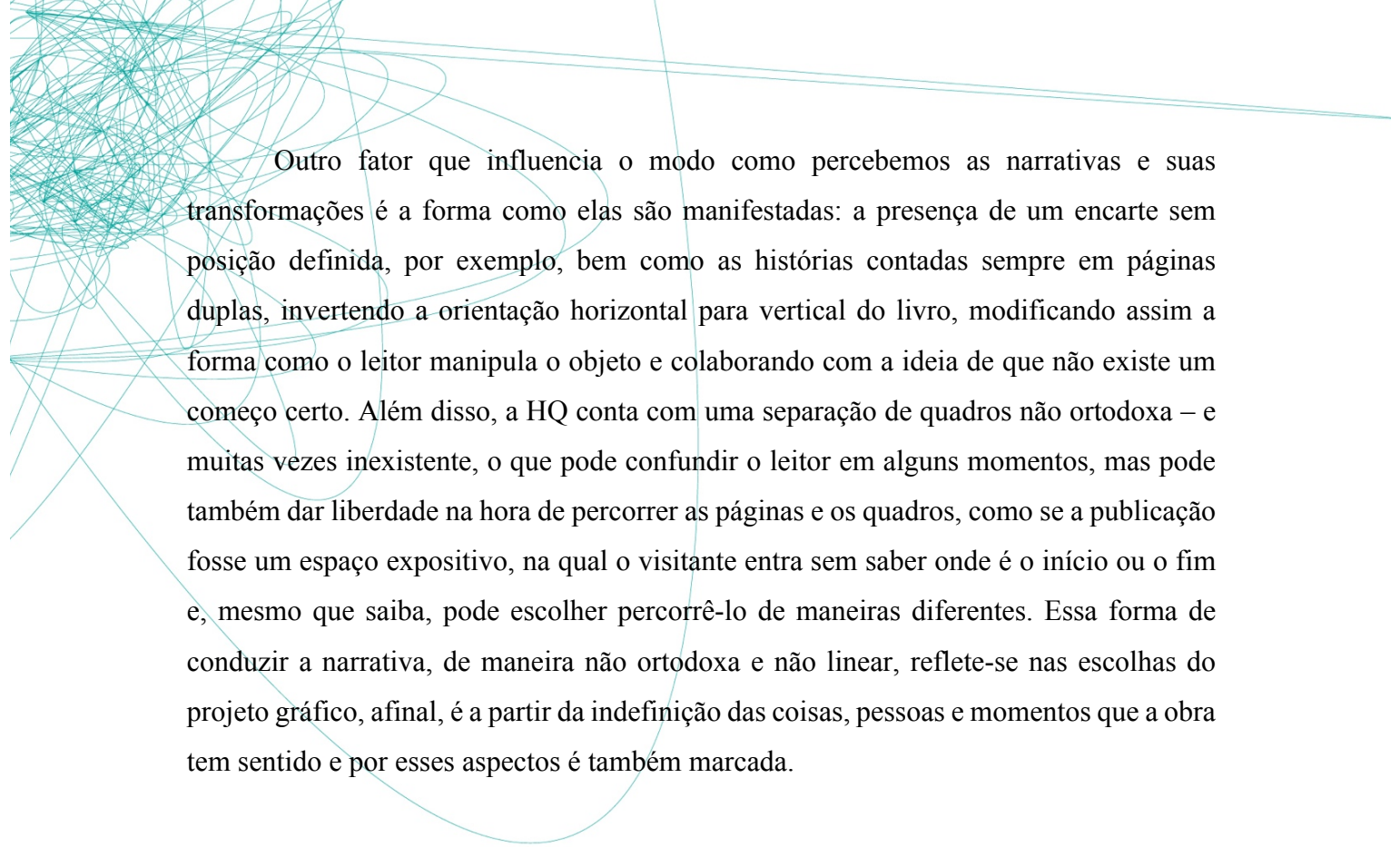
publicação – apresentados na leitura do nível discursivo. Os objetos de valor variam conforme a narrativa em questão, mas estão ligados aos temas recorrentes nas narrativas: pode ser a relação que acabou, o tempo que se esgotou, a ausência do conforto etc.

Nas páginas 8 e 9 (figura 6), observamos uma série de mensagens de uma personagem – que descobriremos que é Chris – para outra – Rafa. Nessa sequência de mensagens, que constituem uma narrativa mínima, temos uma performance e sua sanção. Quando Chris encontra o perfil de Rafa no *Instagram*, passa do estado de não saber como se sente, para um estado em que sabe, ou seja, Rafa faz com que Chris entre em disjunção com a maneira como estava se sentindo antes e a sanção, a confirmação disso, é compreender como se sente agora: em uma situação parecida com a de Rafa. A partir desse pequeno trecho, inferimos uma série de outras performances já realizadas e não explícitas diretamente, como um possível relacionamento no passado entre as personagens e a superação deste por parte de Rafa, além de que a própria página pode ser vista como um programa narrativo em que Chris passa de um estado de não conseguir dizer algo – por telefone, como descrito no quadro superior esquerdo – para um em que ele consegue escrever, que tem como resultado a página descrita.

Figura 6 – páginas 8-9.



Fonte: foto do autor a partir de Franz (2015).



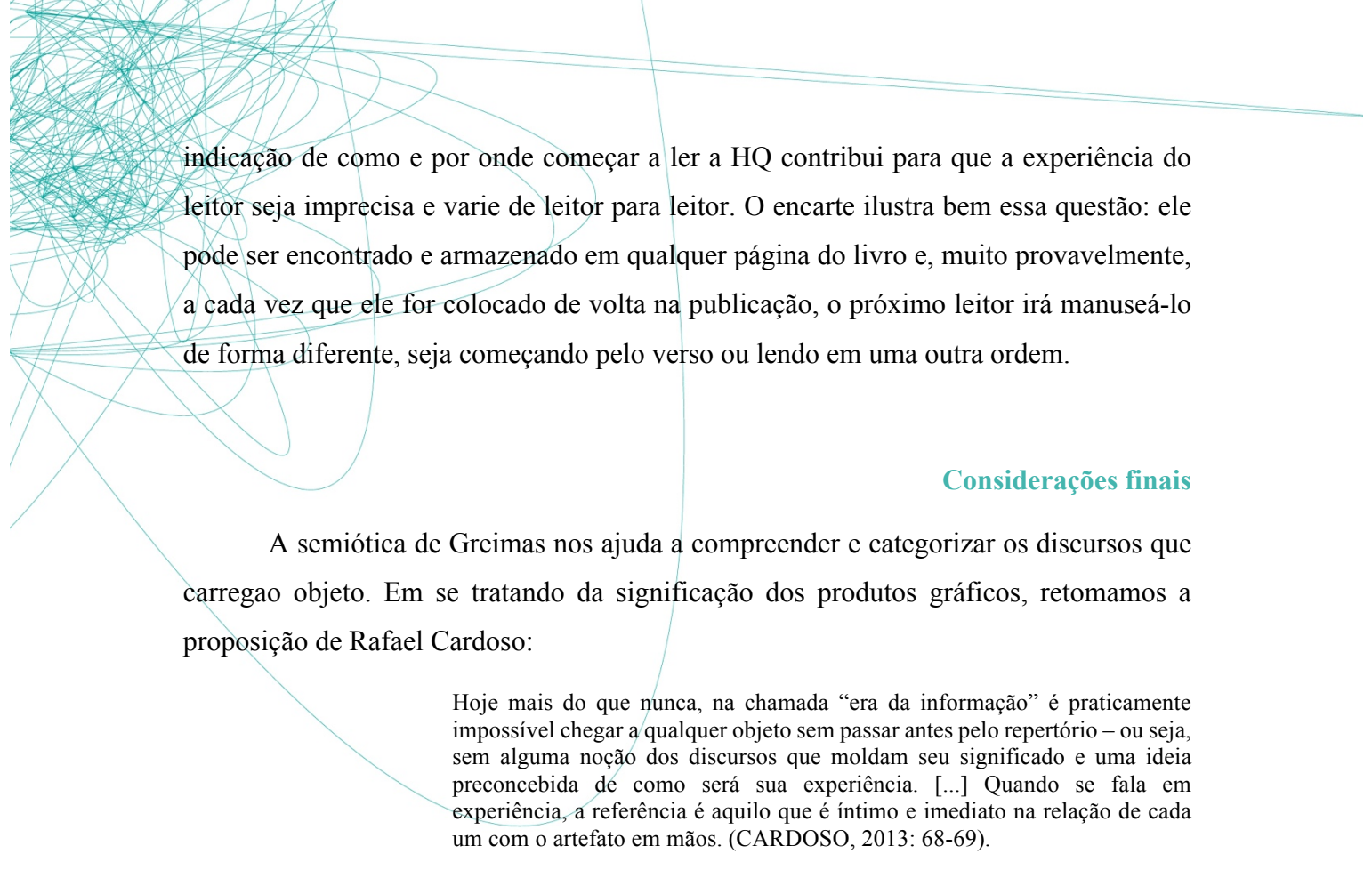
Outro fator que influencia o modo como percebemos as narrativas e suas transformações é a forma como elas são manifestadas: a presença de um encarte sem posição definida, por exemplo, bem como as histórias contadas sempre em páginas duplas, invertendo a orientação horizontal para vertical do livro, modificando assim a forma como o leitor manipula o objeto e colaborando com a ideia de que não existe um começo certo. Além disso, a HQ conta com uma separação de quadros não ortodoxa – e muitas vezes inexistente, o que pode confundir o leitor em alguns momentos, mas pode também dar liberdade na hora de percorrer as páginas e os quadros, como se a publicação fosse um espaço expositivo, na qual o visitante entra sem saber onde é o início ou o fim e, mesmo que saiba, pode escolher percorrê-lo de maneiras diferentes. Essa forma de conduzir a narrativa, de maneira não ortodoxa e não linear, reflete-se nas escolhas do projeto gráfico, afinal, é a partir da indefinição das coisas, pessoas e momentos que a obra tem sentido e por esses aspectos é também marcada.

Nível fundamental

Após o percurso desenvolvido até aqui, precisamos identificar a origem de seu processo de significação, sua oposição semântica fundamental, que está na base da construção do texto. Até aqui, percebemos que há várias possibilidades de termos opostos, como construção *vs.* ruína, leveza *vs.* densidade, criação *vs.* destruição, entre outros. Mas essas oposições, apesar de coerentes, são por demais literais. Levando em conta a totalidade da obra, a oposição que parece fundamentar a construção do sentido é /imprecisão/ *vs.* /precisão/, sendo /imprecisão/ o termo euforizado, considerando que “euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico do leitor, mas estão inscritos no texto” (FIORIN, 2013: 23).

A imprecisão é afirmada durante toda a obra, na medida em que as histórias são repletas de acontecimentos cotidianos, que não são apresentados na sua totalidade, deixando muito a revelar, podendo ser interpretados de maneira diferente segundo o leitor e a forma como a obra é lida. Seus sentidos ainda são rearticulados através das narrativas visuais, ou seja, assim como o *Incidente em Tunguska*, nossas relações e acontecimentos cotidianos também não têm uma causa certa em um primeiro momento e podem ser reflexo de inúmeros pontos de vista e formas diferentes.

O próprio projeto gráfico trata também de euforizar a imprecisão: a falta de



indicação de como e por onde começar a ler a HQ contribui para que a experiência do leitor seja imprecisa e varie de leitor para leitor. O encarte ilustra bem essa questão: ele pode ser encontrado e armazenado em qualquer página do livro e, muito provavelmente, a cada vez que ele for colocado de volta na publicação, o próximo leitor irá manuseá-lo de forma diferente, seja começando pelo verso ou lendo em uma outra ordem.

Considerações finais

A semiótica de Greimas nos ajuda a compreender e categorizar os discursos que carregam objeto. Em se tratando da significação dos produtos gráficos, retomamos a proposição de Rafael Cardoso:

Hoje mais do que nunca, na chamada “era da informação” é praticamente impossível chegar a qualquer objeto sem passar antes pelo repertório – ou seja, sem alguma noção dos discursos que moldam seu significado e uma ideia preconcebida de como será sua experiência. [...] Quando se fala em experiência, a referência é aquilo que é íntimo e imediato na relação de cada um com o artefato em mãos. (CARDOSO, 2013: 68-69).

Com a Semiótica, podemos ir além da noção do que “é íntimo e imediato”, chegando ao que é mais profundo e complexo. Assim, podemos ter uma maior noção de como se dá a experiência de um leitor em sua totalidade, somando elementos do próprio texto com os discursos que o moldam, principalmente em campos não tão explorados, como é o caso do “quadrinho ensaio” – a forma como Thiago Borges (2016) se refere a essa e outras HQs no seu ensaio sobre Spiegelman – e até das próprias publicações de artista, áreas em que muitas vezes a avaliação é subjetiva e pouco criteriosa quanto ao método.

A análise semiótica se apresenta como um método complexo para a análise de um objeto como uma publicação de artista, ao mesmo tempo bem completo e consistente, dando conta de todo o objeto, podendo dar mais ênfase ao “micro” – uma ou outra página individualmente – ou ao “macro” – aspectos gerais e o livro como um todo –, ou inclusive fazer um pouco dos dois, como demonstra o presente artigo. Por ser um método bem estruturado, o trabalho poderia ir até mais além, analisando com o mesmo instrumental a exposição homônima, que foi apresentada junto à dissertação de mestrado, e fazer uma comparação, ou uma reflexão entre – e sobre – os dois objetos.

Por conta do seu caráter totalizante, o mesmo arcabouço teórico-metodológico pode servir a diversos fins: poderíamos por exemplo nos ater mais na questão narrativa

da ausência de personagens, ou então tratar da não-linearidade das histórias e experimentação na divisão de quadros, caso desejássemos falar apenas do quadrinho. Caso o foco seja o livro enquanto objeto, podemos nos debruçar sobre as características plásticas e sua relação com a HQ, como os processos de produção e distribuição contribuem para a narrativa ou a complementam. Ou seja, a partir de uma análise semiótica, podemos abordar tanto elementos de superfície quanto categorias abstratas e profundas.

Por fim, realizar a análise de um objeto relativamente novo a partir de uma área do conhecimento já consolidada e constantemente aprimorada, possibilita um diálogo mais rápido e objetivo entre estudantes, pesquisadores e em sala de aula. Inclusive, trazemos os livros de artista para um “território comum”, em que conseguimos falar sobre eles sem perder sua riqueza.

Referências

- BORGES, Thiago. **Spiegelman e o “quadrinho-ensaio”: experimentos com a linguagem das HQs.** Disponível em: <<https://oquadroeorisco.com.br/2016/03/22/spiegelman-e-o-quadrinho-ensaio-experimentos-com-a-linguagem-das-hqs/>> Acesso em: 12 nov. 2019.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer livros.** Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FRANZ, Pedro. **Incidente em Tunguska.** 2015. Disponível em: <<http://www.pedrofranz.com.br/tunguska>>. Acesso em: 26 mar. 2018.
- OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho. **Imagem também se lê.** São Paulo: Rosari, 2005.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001.
- TEIXEIRA, Lucia. **Leitura de textos visuais: princípios metodológicos.** In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural. São Paulo: EDUC, 2008, p. 299-306.



semeiosis