

**TALITA SAUER MEDEIROS**

**OS ROMANCES GRÁFICOS: INSPIRAÇÃO LITERÁRIA, OBSERVAÇÕES  
SOCIAIS E A ESTÉTICA DE POSY SIMMONDS.**

**ASSIS  
2013**

TALITA SAUER MEDEIROS

OS ROMANCES GRÁFICOS: INSPIRAÇÃO LITERÁRIA, OBSERVAÇÕES SOCIAIS E  
A ESTÉTICA DE POSY SIMMONDS.

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História. (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio  
Barbosa

ASSIS  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

M488r Medeiros, Talita Sauer.

Os romances gráficos: inspiração literária, observações sociais e a estética de  
Posy Simmonds / Talita Sauer Medeiros. – Assis, 2013.  
214 f. : il.

Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista Júlio  
de Mesquita Filho (Campus de Assis), Faculdade de Ciências e Letras, Programa  
de Pós-Graduação em História, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Simmonds, Posy, 1945- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Histórias em  
quadrinho – História e crítica – Teses. 2. Ficção inglesa – Aspectos sociais – Teses.  
3. História social – Teses. I. Barbosa, Carlos Alberto Sampaio. II. Universidade  
Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Campus de Assis). Faculdade de Ciências  
e Letras. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU 930.1:741.8

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que de alguma forma colaboraram para a realização desse trabalho. Aos mestres que contribuíram para minha formação e aos autores que me mostraram o quanto a história pode ser magnífica. A minha família, em especial a minha mãe pelo suporte e minha avó pelo carinho incomparável. Aos amigos de Viçosa, Botucatu, Assis e Londrina, imprescindíveis em minha vida errante e dos quais nunca me esqueço. Agradeço o carinho e a paciência em minhas constantes ausências. Mesmo correndo o risco de cometer injustiças ou incorrer em lamentáveis esquecimentos, não há como me furtar de agradecer nominalmente a alguns amigos que contribuíram de forma direta para o desenvolvimento desse trabalho, tornando-o possível: a Polyana por seu constante incentivo, a Daniela Reis de Moraes e ao Bruno Sanches agradeço imensamente o apoio e companheirismo na laboriosa finalização da redação, ao Luiz Fernando pela constante disposição em me auxiliar e ao Paulo Vinícius de Santana, fundamental desde a elaboração do projeto. Ao CNPq pelo fomento a pesquisa. Em especial agradeço ao meu orientador Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa que contribuiu sempre de forma valorosa na composição e direcionamento do estudo e a Posy Simmonds pela inspiração. A todos vocês agradeço e dedico esse trabalho.

MEDEIROS, Talita Sauer. **OS ROMANCES GRÁFICOS: INSPIRAÇÃO LITERÁRIA, OBSERVAÇÕES SOCIAIS E A ESTÉTICA DE POSY SIMMONDS**. 2013. 214 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

## RESUMO

O Romance Gráfico é um quadrinho adulto contemporâneo, cujas suas primeiras obras importantes surgiram no fim da década de 1970, é também em parte uma continuação e uma consequência de outras tradições anteriores. Além de ser fruto de um fenômeno que ocorreu nos últimos trinta anos de conscientização do quadrinho como forma artística adulta. As obras da autora inglesa Rosemary Elizabeth Simmonds (Posy Simmonds) são representativas de algumas das principais características dos romances gráficos como a experimentação, a alta qualidade estética e a preocupação com temas e questões atuais. Posy recorre a clássicos literários do século XIX e em conformidade com as representações de uma sociedade saturada de imagens desenvolve um trabalho ousado, apropriando-se de elementos da literatura de forma explícita e como parte do jogo intertextual. Ela mescla esses elementos com outros mais próximos da experiência contemporânea e através de uma narrativa na qual desenhos e textos se complementam, a autora os utiliza para pintar um retrato satírico da atual classe média britânica. Em seus trabalhos “Gemma Boverly” e “Tamara Drewe” Posy Simmonds explora essa linguagem com qualidade técnica, experimenta com o formato de publicação em uma página diária de uma história longa e completa. Discute valores contemporâneos tratando as problemáticas das jovens mulheres inglesas através de uma sátira maliciosa e sutil, com uma notável qualidade em seus desenhos, colaborando para que cada vez mais os romances gráficos sejam vistos como uma forma artística nova, a qual mesmo que possua influências e proximidades com outras áreas tornou-se necessária discutir como um material diferenciado: um gênero com suas próprias convenções.

Palavras Chaves: Romance Gráfico, Cultura Visual, Posy Simmonds, Gemma Boverly, Tamara Drewe.

MEDEIROS, Talita Sauer. **THE GRAPHIC NOVELS: LITERARY INSPIRATION, SOCIAL NOTES AND THE ESTHETICS OF POSY SIMMONDS**. 2013. 214 p. Dissertation (Master's degree in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

#### ABSTRACT

Graphic Novel is an adult contemporary comic, whose early important works emerged in the late 1970s, it is, in part, a continuation and a consequence of other earlier traditions, but is also the result of a phenomenon that occurred in the last thirty years into the awareness of adult comics as an art form. The works of the English author Rosemary Elizabeth Simmonds (Posy Simmonds) are representative of some of the main characteristics of graphic novels such as experimentation, high aesthetic quality and occupancy with current themes and issues. Posy uses nineteenth century's literary classics and in accordance with the representations of a society saturated of images, develops a bold work, appropriating explicitly elements of literature and as part of the intertextual game, blending these elements with other ones, these are closer to the contemporary experience, and through a narrative, in which texts and drawings complement themselves, she uses them to illustrate a satirical portrait of the current British middle class. In his works "Gemma Boverly" and "Tamara Drewe" Posy Simmonds explores this language with technical quality; experiments with the publishing format in a daily page of a long and completely story; discusses contemporary values covering the problematic of young English women through a canny and subtle satire, with a remarkable quality in her drawings; contributes to increase the graphic novels to be seen as a new art form, which, even having its influences and proximity to other areas, has become necessary to discuss it as a differentiated material: a genre with its own conventions.

Keywords: Graphic Novel, Visual Culture, Posy Simmonds, Gemma Boverly, Tamara Drewe.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Cena descrevendo possível origem dos quadrinhos.....	p.32
Imagem 2: “M. Vieux-Bois” de Rodolph Töpffer.....	p.34
Imagem 3: Capa da edição brasileira de “Juca e Chico” de Wilhem Busch.....	p.37
Imagem 4: Prólogo do livro “Juca e Chico” de Wilhem Busch.....	p.37
Imagem 5: Uma das aventuras de “Juca e Chico”.....	p.38
Imagem 6: “O menino amarelo” de Richard Felton Outcault.....	p.40
Imagem 7: Capa do livro “Frankstein” de Lynd Hard.....	p.45
Imagem 8: “Frankstein”, clássico ilustrado por Lind Ward.....	p.45
Imagem 9: Tira de “Gasoline Alley”.....	p.47
Imagem 10: <i>Dirty Comic</i> satirizando Mae West e Clara Bow.....	p.48
Imagem 11: “Terry e os piratas” de Milton Caniff.....	p.50
Imagem 12: Capas de <i>comic books</i> .....	p.51
Imagem 13: Capa de “It Rhymes With Lust”.....	p.54
Imagem 14: Selo de aprovação do <i>Comics Code Authority</i> .....	p.57
Imagem 15: Capa de “Dr. Wirtham’s Comix &Stories”.....	p.59
Imagem 16: “Fritz the cat” de Robert Crumb.....	p.60
Imagem 17: Capa do quarto volume da revista <i>Raw</i> .....	p.66
Imagem 18: Trabalho de Charles Burns publicado em <i>Raw</i> .....	p.67
Imagem 19: “Persépolis” de Marjane Satrapi.....	p.70
Imagem 20: “Maus” de Art Spiegelman.....	p.72
Imagem 21: “O Cavaleiro das Trevas” de Frank Miller.....	p.74
Imagem 22: “Watchmen” de Alan Moore.....	p.75
Imagem 23: “Sandman” de Neil Gaiman.....	p.76
Imagem 24: Capa de “Um Contrato com Deus” de Will Eisner.....	p.78
Imagem 25: Cena de “Um Contrato com Deus”.....	p.79
Imagem 26: Convite da exposição “Retrospective Posy Simmonds - Essentially English”.....	p.84
Imagem 27: Desenho de Posy Simmonds feito na infância.....	p.86
Imagem 28: Capa de revista desenhada por Posy Simmonds na infância.....	p.86
Imagem 29: “Bear”.....	p.87
Imagem 30: “Mr’s Weber’s Omnibus”.....	p.88

Imagem 31: “True Love” .....	p.89
Imagem 32: “Literary Lives” .....	p.90
Imagem 33: “Fred” .....	p.91
Imagem 34: Ilustração de Posy Simmonds para o <i>The Guardian</i> .....	p.92
Imagem 35: Capa de <i>Cautionary Tales</i> , Hilaire Belloc.....	p.93
Imagem 36: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.43).....	p.106
Imagem 37: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.56).....	p.109
Imagem 38: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.100).....	p.109
Imagem 39: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.65).....	p.111
Imagem 40: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.68).....	p.111
Imagem 41: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.25).....	p.116
Imagem 42: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.33).....	p.117
Imagem 43: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.16).....	p.118
Imagem 44: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.32).....	p.118
Imagem 45: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.62).....	p.119
Imagem 46: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.36).....	p.120
Imagem 47: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.67).....	p.121
Imagem 48: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.75).....	p.121
Imagem 49: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.61).....	p.122
Imagem 50: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.70).....	p.124
Imagem 51: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.17).....	p.125
Imagem 52: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.100).....	p.126
Imagem 53: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.115).....	p.127
Imagem 54: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.115).....	p.128
Imagem 55: Edição do livro “Jane Eyre” de Charlotte Brontë.....	p.130
Imagem 56: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.119).....	p.130
Imagem 57: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.92).....	p.132
Imagem 58: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.65).....	p.133
Imagem 59: Cena de “Gemma Boverly” de Posy Simmonds.....	p.135
Imagem 60: Página do livro “Gemma Boverly” .....	p.136
Imagem 61: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.11).....	p.149
Imagem 62: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.46).....	p.149
Imagem 63: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.84).....	p.150
Imagem 64: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.54).....	p.150

Imagem 65: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.81).....	p.151
Imagem 66: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.18).....	p.151
Imagem 67: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.02).....	p.152
Imagem 68: Personagem Tamara Drewe no filme e no romance gráfico.....	p.154
Imagem 69: Cartaz do filme “Tamara Drewe”.....	p.155
Imagem 70: Alguns personagens de Posy Simmonds.....	p.158
Imagem 71: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.51).....	p.160
Imagem 72: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.53).....	p.161
Imagem 73: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.12).....	p.161
Imagem 74: Onomatopéia em “Tamara Drewe”.....	p.162
Imagem 75: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.86).....	p.163
Imagem 76: “Winnie Winkle”.....	p.167
Imagem 77: “Betty Boop”.....	p.167
Imagem 78: “Jane”.....	p.168
Imagem 79: “Little Orphan Annie”.....	p.168
Imagem 80: “Little Annie Fanny”.....	p.169
Imagem 81: “Barbarella”.....	p.171
Imagem 82: “Scarlett Dream”.....	p.172
Imagem 83: “Blanche Epiphanie”.....	p.172
Imagem 84: Desenho de Milo Manara.....	p.172
Imagem 85: “Valentina”.....	p.173
Imagem 86: “Valentina”.....	p.173
Imagem 87: Capa “Charlie Mensuel”.....	p.174
Imagem 88: Capa de “Desejo pelado”, Carlos Zéfiro.....	p.175
Imagem 89: Marjane Satrapi.....	p.176
Imagem 90: Capa “Autobiografia não autorizada” de Aline Kominsky-Crumb.....	p.177
Imagem 91: “It Aint Me Babe”.....	p.178
Imagem 92: Melinda Gebbie e Capa da revista 'Wimmen's Comix'.....	p.180
Imagem 93: “Fun Home”.....	p.181
Imagem 94: “Mulheres Alteradas”.....	p.183
Imagem 95: “Bichinhos de Jardim”.....	p.184
Imagem 96: Mudança corporal de Gemma Boverly.....	p.187
Imagem 97: Representações femininas de Posy Simmonds.....	p.188
Imagem 98: Exposição Batom, Lápis e TPM.....	p.191

Imagem 99: Exemplos de trabalhos femininos.....	p.191
Imagem 100: Capa de “Tamara Drewe” .....	p.193
Imagem 101: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.35).....	p.194
Imagem 102: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.08).....	p.195
Imagem 103: Capa de “Tamara Drewe” e “Gemma Boverly” .....	p.196
Imagem 104: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.11).....	p.197
Imagem 105: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.07).....	p.198
Imagem 106: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.36).....	p.198
Imagem 107: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.91).....	p.199
Imagem 108: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.76).....	p.200
Imagem 109: Processo criativo de Posy Simmonds.....	p.200
Imagem110: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe” (p.20).....	p.201
Imagem 111: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly” (p.57).....	p.205
Fotografia 1: Posy Simmonds.....	p.83
Fotografia 2: Posy Simmonds em sua mesa de trabalho.....	p.94
Fotografia 3: Norman Pett desenhando a partir de Christabel Leighton-Porter.....	p.168

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.10
CAPÍTULO I: O NASCIMENTO DO QUADRINHO ADULTO: UM LONGO CAMINHO ATÉ A CHEGADA DOS ROMANCES GRÁFICOS.....	p.30
1.1 A origem das Histórias em Quadrinhos.....	p.31
1.2 A continuação de uma tradição: antecessores e precursores dos romances gráficos.....	p.43
1.3 Romances Gráficos ( <i>Graphic Novels</i> ).....	p.72
CAPÍTULO II: POSY SIMMONDS: LITERATURA E CRÍTICA DE COSTUMES NO ROMANCE GRÁFICO “GEMMA BOVERY”.....	p.82
2.1- A trajetória de Posy Simmonds.....	p.83
2.2 O romance gráfico “Gemma Bovary”.....	p.95
2.3 A relação com a literatura, o inconformismo e a inquietação na principal obra de Posy Simmonds.....	p.105
2.4 Elementos estéticos e narrativos que compõem o romance gráfico Gemma Bovary....	p.131
CAPÍTULO III: O ROMANCE GRÁFICO “TAMARA DREWE”, O CINEMA E AS EXPERIÊNCIAS FEMININAS NOS QUADRINHOS.....	p.138
3.1 O romance gráfico “Tamara Drewe”.....	p.139
3.2 “Tamara Drewe”: análise crítica e a relação das obras de Posy Simmonds com o cinema.....	p.148
3.3 Representações das e pelas mulheres - a imagem feminina nos quadrinhos .....	p.165
3.4 Tamara Drewe e Gemma Bovary em perspectiva comparada.....	p.192
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.202
FONTES.....	p.206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.208

## INTRODUÇÃO

*“o paradoxal e o incompreensível não morrem, se encarados com alegria. Só se morre de tédio. E felizmente as histórias em quadrinho estão distantes dele.”*  
(Frederico Fellini)

Um extenso caminho nos separa da época em que as imagens eram vistas como meras ilustrações. As pesquisas que se utilizam do elemento visual vem ganhando dentro da historiografia cada vez mais espaço e suscitando importantes debates metodológicos. Os documentos visuais utilizados por muito tempo de maneira secundária ganharam gradualmente espaço e hoje já não há mais dúvidas de suas contribuições para o enriquecimento do conhecimento histórico. Mas não são apenas as práticas historiográficas que se alteram. Em meados do século XX, as relações com as novas tecnologias de reprodução derivam em novos produtos culturais e maneiras de representação visual nas sociedades ocidentais. Com o surgimento no século XX das chamadas “culturas de massa”, formas de expressão como o cinema, a fotografia e as histórias em quadrinhos provocaram uma renovação no que se entendia até então como arte. Acalorados debates envolvendo o que se inseria no conceito de arte e a classificação dessas novas maneiras de se expressar fizeram com que os valores estéticos válidos até então fossem repensados e ampliados. A “cultura de massa” decorre das facilidades de reprodução consequentes do desenvolvimento das técnicas de reprodução do início do século XX, desenvolvimento que resultou no fabrico de produtos em série, e derivou numa crescente comercialização dos produtos destinados ao lazer e ao entretenimento. Os quadrinhos assim como o cinema encontram-se profundamente ligados a esse contexto, estando inclusive para alguns teóricos sua origem ligada à maior reprodução e disseminação como produto da comunicação de massa, para autores como Wellington Srbek (1999) embora seja possível identificar em obras anteriores alguns dos elementos que formam a linguagem dos quadrinhos, como as pinturas rupestres, a função que elas exerceram nas sociedades em que surgiram e sua própria existência material afastam-nas das histórias em quadrinhos, cuja origem estaria ligada ao aperfeiçoamento das técnicas de impressão no Ocidente e ao estabelecimento da sociedade burguesa.

A despeito da origem das histórias em quadrinhos estar ou não ligada a este contexto, o maior desenvolvimento das técnicas de reprodução permitiu que estas se tornassem uma

manifestação cultural capaz de atingir uma grande quantidade de receptores, porém, também lhe rendeu muitos preconceitos. Segundo Dominic Strinati (1999), alguns autores defendem que produtos culturais como os confeccionados de forma serial como estes não poderiam ser taxados de “arte”, já que não possuem uma “aura” de autenticidade. Influenciados por fatores econômicos esse materiais seriam apenas produtos a ser consumidos. Assim, o reconhecimento desse material como um produto artístico só ocorreu muitos anos após seu surgimento. Durante um longo tempo os quadrinhos foram vistos por muitos como uma arte de massas, considerada vulgar, fruto de interesses comerciais ou parte do universo de consumo infanto juvenil. Contudo, nas últimas décadas, o quadrinho passa a ser reconhecido como uma forma artística, a “Nona Arte”, que nada tem de ordinário ou infantil, pelo contrário. Isso se deve principalmente ao desenvolvimento dos Romances Gráficos a partir dos anos 1970, uma forma artística nova, baseada em valores literários e artísticos próprios. Os Romances Gráficos surgem a partir da exploração gradativa de novas possibilidades de temáticas, objetos e técnicas de produção, até que na década de 1970 chegou-se ao formato e inaugurou-se um novo gênero.

A relação da imagem com o desenvolvimento das técnicas reprodutivas, as mudanças em sua concepção e apreciação são discutidas por Annateresa Fabris (1998), através das ideias de autores como Alain Rénaud e Gillo Dorfles, reflexiona sobre o que seria a imagem para nós atualmente e defende que estaria se redefinindo o regime da visualidade contemporânea.

Renaud, ao considerar o estatuto da imagem nos dias de hoje, propõe que se deixe de lado a ideia de imagem em prol da noção de “visibilidade cultural”. Aponta para novas relações contemporâneas de representação, fruto de uma nova relação com o real. Convidamos a pensar os processos de construção de uma imagem, substituindo o que o autor denomina “imagem espetáculo” pelo “simulacro interativo”, mudança que geraria uma transformação radical não apenas no conceito de representação, mas, sobretudo, da relação com o real. A imagem deixaria de ser o simples objeto do olhar, de contemplação, para converter-se em produção de imagens; estaríamos experimentando assim uma situação de experimentação visual inédita, na qual o processo se impõe sobre o objeto. Rénaud aponta para um novo regime estético, fim do espetáculo fechado, acabado, propondo um deslocamento do olhar, não mais para a obra como um produto acabado, estável. Sugere pensar na dimensão de uma “antropologia cultural das superfícies”, capaz de dar conta das mediações visuais,

simultaneamente técnicas, semânticas e estáticas que organizam a produção e a reprodução feita por sujeitos inseridos numa cultura singular. A imagem seria revelada pelo olhar de um produtor, mas também seria o ponto de chegada de um processo. Uma série de mediações específicas faria parte da constituição da imagem e conduziriam sua elaboração até o estágio final. Assim, as novas tecnologias da imagem seriam mais regidas pelos procedimentos que pelos resultados. Rénaud detecta a crise da ordem da representação não na abstração, mas em operações que incidem sobre a figura até transformá-la em superfície. Não seria mais a passagem do fundo para a superfície, mas um acontecimento aleatório, ponto de chegada de um processo, que remete ao jogo de toda uma série de mediações específicas que o traduzem e o conduzem até o estágio de “imagem”. A outra ordem visual proposta por Rénaud está alicerçada não no objeto, mas num modelo e em suas regras formais de manipulação. Passa-se assim da “imagem espetacular” para a “imagem especulativa”, da contemplação a ação, o que conduz a uma nova situação iconográfica.

Dessa forma, as novas tecnologias da imagem estariam mais regidas pelos procedimentos e pelo desenvolvimento da forma do que pelos resultados. Isso não significa que estas seriam incapazes de produzir uma inovação artística, embora Rénaud alerte para o perigo de um uso gratuito ou estereotipado das novas tecnologias, enxerga nelas “laboratórios experimentais” da sensibilidade e do pensamento visual, aposta num uso ativo e criativo de suas possibilidades. Sem profetizar o aniquilamento das formas anteriores de visualidade e materialidade, transportadas para novas significações e fruição, a partir da discussão de seus mecanismos constitutivos e de suas relações com a existência. O autor não procura fazer apologia às novas tecnologias e desacreditar as que a antecedem, mas perceber como diferentes sistemas de produção de imagem estão vinculados às estruturas técnicas e culturais particulares, que determinam sua relação com a realidade e os modos de configuração dessa mesma realidade.

Fabris faz uma ressalva quanto à visão de Rénaud, pois essa poderia implicar numa visão idealista da arte, segundo a qual a imaginação estaria separada das condições técnico-matérias de produção e funcionamento. Todavia, aponta que a proposta de Rénaud é instigante por questionar as representações que enxergam apenas a superfície, ou seja, a imagem. As questões apontadas por Rénaud permitiriam pensar a dialética da relação entre o passado e o presente da imagem, o autor não pretende substituir um sistema pelo outro, mas

antes alertar para o caráter temporal de qualquer sistema e para a necessidade de pensar a problemática visual numa perspectiva histórica e antropológica ao mesmo tempo.

Gillo Dorfles discorre sobre o momento atual da arte, discute os perigos que podem resultar de um encontro acrítico entre cultura e tecnologia. Dentre esses perigos estaria a possibilidade de um esgotamento da fantasia em consequência do deslumbramento com as possibilidades dos novos meios. Isso resultaria numa libertação da dimensão manual, a produção de imagens não seria mais uma autêntica experiência artística. Outro ponto levantado pelo autor seria a perda da ritualidade, a falta de uma experiência vivida. Mas ao tratar das imagens reproduzidas, o autor não enxerga apenas os pontos negativos, reconhece o alcance das técnicas de reprodução, ressalta que a “falsificação das imagens” (reprodução) é um processo que, por vezes, podem tornar-se mais interessantes que os originais. Mas Dorfles faz um alerta ao tratar da relação da técnica com a estética: a necessidade de não conferir aos produtos forjados pelas novas tecnologias as mesmas prerrogativas dos produtos manuais, assim como, não subjugar as criações artísticas artesanais aos produtos reprodutivos que alteram sua verdadeira natureza e suas qualidades expressivas. A partir das considerações de Dorfles, Fabris salienta que não adianta buscar um tipo de fruição que se perdeu com a exposição constante, as novas tecnologias redefiniram a relação do fruidor com a obra. As mudanças técnicas implicam necessariamente mudanças de pensamento e de visualidade. Visão que vem de encontro ao pensamento de Pierre Lévy (1993) de que uma mudança técnica é uma modificação do coletivo cognitivo, implica novas analogias e classificações, novos mundos práticos e sociais. Assim concluímos a partir das considerações de Annateresa Fabris que num momento cada vez mais tecnológico redefinem-se os conceitos de espaço, de tempo, de memória, de conhecimento, de fruição e de cultura. O que implica o fim da epistemologia clássica e a necessidade de inventar novos modos de pensamento e, logo, de visualidade. É necessária uma visão antropológica e uma visão histórica da relação entre técnica e cultura para que possamos compreender os momentos desse diálogo, que deve ser visto em suas contradições e interações.

Essa nova relação com o visual se manifesta em vários campos científicos, Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) salienta as contribuições trazidas para o estudo dos registros visuais e dos regimes visuais pela História da Arte, Antropologia Visual, Sociologia Visual e Estudos de Cultura Visual e destaca que recentemente, muitos historiadores tem se preocupado em examinar as relações entre sua disciplina e as imagens. “Muitos apontam a

importância das fontes visuais a partir dos anos 1960, e mesmo antes, fundamentando-se na ampliação da noção já agora consolidada de documento, em História e, portanto, na abertura de novos horizontes documentais.” (MENESES, 2003, p.10) Esses esforços teriam extrema importância para a atual situação da imagem na construção do conhecimento histórico, entretanto, ressalta que apesar de alguns trabalhos significativos, a História, como disciplina, continua consideravelmente à margem das experiências realizadas no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade.

Meneses salienta que ao contrário do que acontece com documentos textuais ou mesmo com documentos visuais em relação à Antropologia, somente agora começam a surgir esforços valiosos na coleta e organização documental visual no campo historiográfico. Entretanto com algumas relevantes exceções, como as iniciativas em torno da história da fotografia e da imagem fotográfica que segundo o autor seriam consistentes, sendo este o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e teria a desenvolvido intensamente, por conta própria. O que se deveria ao fato de que se tratar de uma atividade que não foi hierarquizada por nenhum cânone cultural, como ocorreu com a "imagem artística". Em menor escala o cinema também seria um domínio que vem crescendo na atenção dos historiadores, a reflexão sobre as relações entre o cinema e a História teriam se multiplicado sensivelmente nos últimos anos. Porém, o restante da iconografia com exceção de uma ou outra iniciativa estaria a descoberto.

Meneses (2003) propõe algumas premissas para a consolidação de uma História Visual, concebida não como uma proposta de estabelecimento de mais uma compartimentação da História, mas como um conjunto de recursos operacionais para ampliar a consistência da pesquisa histórica em todos os seus domínios. Destaca benefícios que poderiam contribuir com o conhecimento histórico, se a atenção dos historiadores se deslocasse do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de grande interesse cognitivo. Intenta deslocar o interesse dos historiadores, das fontes visuais (iconografia, iconologia) para um tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Meneses salienta que ao se aproximar do campo visual, o historiador revele, quase sempre, exclusivamente a imagem — transformada em fonte de informação. A

História Visual “trata-se apenas de um campo operacional, em que se elege um ângulo estratégico de observação da sociedade — de *toda* a sociedade”. (MENESES, 2003, p.17)

No que concerne ao trabalho com as fontes a História Visual não se basearia num estudo das fontes para melhor conhecê-las, identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las, mas tem como premissa identificá-las, analisá-las, interpretá-las e compreendê-las para que, daí, se consiga um entendimento maior da sociedade, na sua transformação. Pois, não haveria sentido em tomar um tipo de fonte e transformá-lo na substância que define o alvo da atividade do historiador, conformando a modalidade de pesquisa à natureza da fonte e não do problema histórico. Deve-se ainda não se limitar a uma fonte exclusiva, para que não haja o empobrecimento da análise. “Não pode ser a história de artefatos ou de contextos materiais — sua produção, circulação, usos, etc. Para ser História, precisaria ser História da *sociedade*.” (MENESES, 2003, p.18) Para além dos objetos materiais, as sociedades, seu funcionamento e suas transformações constituiriam problema de maior complexidade, e torna-se necessário estabelecer cortes e enfoques para dar conta de aspectos relevantes, articulados ao todo social. A cultura material (entendida, pois, como aquele segmento do universo empírico social e culturalmente apropriado) pode ser uma dessas plataformas de observação. Mas, para que a observação seja eficaz, é indispensável usar-se, segundo Meneses, todo e qualquer tipo de fonte (sejam elas materiais, escritas, orais, hábitos corporais, dentre outras) — mesmo que as de caráter material possam predominar. Pois é, contudo, a dimensão material da produção/reprodução social que está sendo estudada. A questão não seria, portanto, analisar um campo interno de imagens em sua relação com um conjunto de determinações externas, mas de compreender a interdependência das práticas culturais junto com as práticas sociais, que se reforçam mutuamente.

Meneses destaca que o foco de estudos da História Visual seria a cultura visual<sup>1</sup> (ou, ainda melhor, o regime visual) sob a óptica da dinâmica, da transformação da sociedade. Pela

---

<sup>1</sup> MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. v.23 n.45 São Paulo jul. 2003. Segundo Meneses na virada da década de 1980 dá-se não só a convergência de várias abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, como também uma percepção cada vez mais ampliada, inclusive fora dos limites acadêmicos, da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade. A difusão da comunicação eletrônica e a popularização da imagem virtual obrigam à procura de novos parâmetros e instrumentos de análise, que articulam os esforços da Sociologia, Antropologia, Filosofia, Semiótica, Psicologia e Psicanálise, Comunicação, Cibernética, Ciências da Cognição. Campos que se estruturam e passam a ter um papel determinante nesse processo. A História teria se mantido à margem, em parte pelo pouco distanciamento temporal, mas em parte maior porque, não necessitando, como os antropólogos e sociólogos, da pesquisa de campo e da observação participante, os historiadores não viram razão para superar as limitações de uma

variedade de materiais que abrange a cultura visual para que se faça uma análise satisfatória das fontes, Meneses ressalta que a solução estaria em definir a unidade, a plataforma de articulação e o eixo do desenvolvimento numa problemática histórica proposta pela pesquisa, e não na tipologia documental de que ela se alimentará. As séries iconográficas (segundo o autor é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens singulares que funcionem como pontos de condensação de séries ideais) não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Pois, ao desenvolver um estudo focado preponderantemente nas fontes visuais corríamos sempre o risco de alimentar uma "História Iconográfica", de fôlego curto e de interesse antes de tudo documental. Na perspectiva da História Visual não seriam os documentos os objetos da pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto seria sempre a sociedade. Por isso, se faz necessário também a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados e resolvidos por intermédio de fontes visuais,

---

formação essencialmente logocêntrica. Ressalta que quanto a denominação prevalece a perspectiva antropológica. O desenvolvimento de estudos de "cultura visual" destaca uma busca pela aproximação das ciências, pelo uso dos textos antropológico ou sociológico na produção do conhecimento. Meneses destaca que até a História, principalmente a História Cultural, deixou-se tocar por esta primeira reformulação. Assim a abordagem lingüística e discursiva não foi simplesmente substituída pela pictórica e figurativa, mas tornada mais complexa por infiltrações mútuas. Seja como for, a proposta de Lacan, de que o inconsciente deveria ser estruturado como uma linguagem vê-se agora reformulada. Por certo, ainda não se delineou uma nova teoria, a do inconsciente óptico, cuja existência, porém, começa a ser percebida como indiscutível. Entretanto, já se observou como, na caracterização freudiana do funcionamento do inconsciente, aquilo que foi agrupado sob a denominação de processo primário (a exclusão da negação, do tempo, da argumentação lógica, dos princípios de identidade e não-contradição, etc.) qualificaria precisamente um "estádio icônico do pensamento". Podem-se prever, a curto e médio prazo, desdobramentos e sistematizações destas intuições, que não deixarão de exercer peso significativo sobre as ciências sociais — e, quem sabe mesmo, sobre a História. Meneses salienta que estes atrativos todos potenciaram a explosão do interesse — e moda — dos estudos de cultura visual. Surgiram especialistas, instituições (associações, disciplinas, plataformas de formação e até mesmo departamentos universitários), livros e periódicos. Culminando num variado panorama de conceitos, recursos, propósitos e aspirações, que torna difícil definir unitariamente o que seja Cultura Visual. Meneses destaca que não basta colocar "o visual" no centro das preocupações. Malcolm Barnard, procurou discernir duas vertentes fundamentais: A primeira tem a *cultura* como traço forte e se referiria a valores e identidades construídas e comunicadas pela cultura por mediação visual. Inclui a natureza conflitiva do visual, os mecanismos de exclusão que os processos identitários envolvem, a inclusão do visual no processo social, etc. A outra vertente enfatizaria o *visual* e com isto incluiria toda a gama de coisas que os homens produzem e consomem "as part of their cultural and social lives": de arte e *design* a expressões faciais, moda, tatuagem e assim por diante. Porém, para Meneses, tal distinção é ambígua, pois se se admitir que a cultura não é um segmento à parte da vida social, mas uma qualificação (prática, potencial e diferencial), pelo sentido, de todos os segmentos dessa mesma vida, não há como escapar da articulação conceitual de ambas as opções apontadas, embora, no caso concreto, possa haver pesos diversificados. Da mesma forma, a cultura material — da qual, a rigor, a cultura visual poderia ser considerada uma subcategoria — teria que ser estudada não como o conjunto de coisas e contextos materiais de que se serve o homem na sua vida social, mas como a dimensão física, empírica, sensorial, corporal, da produção/reprodução social (o uso do termo "cultura" aqui também pressuporia mediação de significados e valores). Ressalta que a consciência dos riscos que corre esta pasteurização e a inespecificidade na circunscrição do campo dos estudos de cultura visual já começou a produzir um tratamento crítico rigoroso, mas não chegou a cristalizar eixos de aceitação generalizada, capazes de organizar um quadro ainda amorfo.

associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. Dessa forma, a expressão "História Visual" só teria algum sentido se tratasse não de uma História produzida a partir de documentos visuais (exclusiva ou predominantemente), mas de qualquer tipo de documento e objetivando examinar a dimensão visual da sociedade. "Visual" se refere, nessas condições, à sociedade e não às fontes para seu conhecimento, embora se imponha aí a necessidade de incluir e mesmo eventualmente privilegiar fontes de caráter visual. Mas são os problemas visuais que terão de justificar o adjetivo apostro a "História". Ao desenvolver sua pesquisa o historiador deve estabelecer uma relação dialética permanente entre documentos e problemática histórica, mas ao cabo é esta última que deve predominar.

Meneses aponta três dimensões (que não poderiam ser isolados uns dos outros que deveriam ser consideradas numa análise) e que permitiriam investigar a visualidade, concebida como “um conjunto de discursos e práticas que constituem diferentes formas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas” (CHANEY apud MENESES, 2003, p.24).

a) o visual, que engloba a "iconosfera" e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.; b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à "ditadura do olho", ao ver/ser visto e ao dar-se/não se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.; c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do "olhar". (MENESES, 2003, p.23)

Meneses destaca não estar propondo uma História alternativa, que substitua outras modalidades vigentes, nem mesmo que caminhe paralelamente a elas. Mas sugere que a História vigente, para melhor atender a seus propósitos e responsabilidades, amplie seu horizonte de ação e seu instrumental, “deixando de amputar da vida social e das forças de transformação histórica uma faixa relevante de fenômenos (além de insuperável manancial de informações) que é insensato ignorar.” (MENESES, 2003, p.23) Desse modo, procuramos enxergar os romances gráficos através dessa visão mais abrangente da visualidade, desenvolvendo uma análise para além das fontes visuais (embora partindo delas e com a intenção de levar em conta seus elementos constitutivos e sua linguagem própria), entendendo a visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Focando

a atenção não apenas nos romances gráficos e em sua materialidade, mas compreendendo que este se trata também de um objeto detentor de historicidade. Considerando assim, a dinâmica da transformação da sociedade, sendo em primeiro plano ela o objeto de análise. Partindo de um objeto visual (os romances gráficos de Posy Simmonds, falaremos dessa autora, objeto de nossa dissertação, adiante) para examinar aspectos visuais da sociedade, compreendendo suas transformações e as mudanças que possibilitaram o surgimento desse material e sua difusão e aceitação. Procuramos através das obras de Posy Simmonds, e do seguimento em que elas se encontram analisar uma das representações da cultura moderna e sua visão da sociedade contemporânea.

Relevante para nossa pesquisa foi também o conceito de representação de Roger Chartier, o autor considera as representações do homem contemporâneo, a maneira como os indivíduos e a sociedade concebem essas representações da realidade e como essa concepção orienta suas práticas sociais. Em especial nos valem dessa perspectiva ao tratarmos das representações das mulheres nos quadrinhos e da forma como estas se representam em suas obras.

Para uma compreensão mais profunda das obras analisamos a linguagem específica das Histórias em Quadrinhos<sup>2</sup>, segundo Will Eisner (1989) uma linguagem que se vale da experiência comum do criador e do leitor. Para sua compreensão seria necessário uma “leitura num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo.” (EISNER, 1989, pg.7) Will Eisner salienta que as HQs necessitam de uma leitura mais ampla além da tradicional decodificação de textos, é importante que consigamos compreender a mescla entre imagem e palavra.

Na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais geral – como uma forma da atividade de percepção. A leitura de palavras é uma manifestação dessa atividade; mas existem muitas outras leituras (WOLF, 1977, apud EISNER, 1989, p.7)

Essa leitura ampla, considerando os diversos elementos é fundamental para o que possamos compreender a dimensão das obras, já que nelas há uma constante interação de palavra e imagem, uma hibridação bem sucedida entre ilustração e prosa.

---

<sup>2</sup> A partir desse ponto, com a finalidade de tornar a escrita e a leitura mais fluente optamos por utilizar a versão abreviada HQ (História em Quadrinhos) ou no plural HQs.

A configuração geral da revista de quadrinho apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por ex. perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por ex. gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da HQ é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1989, p.8)

Procuramos analisar as imagens observando os elementos próprios de sua linguagem (planos, temas, formas narrativas, técnicas, linguagem visual) e elementos externos (autor, produção, público, crítica, etc.). Conferindo importância às características da sociedade que as possibilitou e as consomem, assim como, as características da própria obra. Além da relação entre os autores, à sociedade e a própria obra.

Os Romances Gráficos ou Quadrinhos Adultos como são encontrados atualmente nas livrarias brasileiras, constituem um produto bastante recente e ainda em desenvolvimento, mas apesar de possuir características próprias, não são as únicas e muito menos as primeiras a fazer uso de imagens e palavras para contar histórias. No Brasil utilizamos o termo “histórias em quadrinhos”<sup>3</sup> para designar as histórias que contam com uma forma narrativa constituída por uma sequência de quadros desenhados, e em geral com diálogos inclusos na imagem, “um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: - a imagem, obtida pelo desenho; - a linguagem escrita” (CAGNIN, 1975, p. 25). As denominações para identificar esse tipo de arte e/ou comunicação variam bastante conforme o país, como demonstram Marco Aurélio e Rubens Francisco Luchetti (1992-1993, p.26): nos Estados Unidos e na Inglaterra, recebem o nome de *comics* ou *funnies*, devido às primeiras histórias terem sido de caráter puramente cômico; *komix*, na Alemanha e nos Países Baixos, um equivalente do termo *comics*, no idioma dessas nações, *banda dessinée* (numa tradução literal banda desenhada) na França e na Bélgica; na Itália, recebe a designação de *fumetti* (literalmente, fumacinhas), em referência aos balões nos quais se inserem as falas dos personagens, cujo desenho assemelha-se a nuvens de fumo; na Espanha, é chamada de *tebeo*, derivada de TBO, a primeira revista de histórias em quadrinhos daquele país; na América de fala hispânica, é designado como

---

<sup>3</sup> História em quadrinho é um termo bastante abrangente, não necessariamente ligado ao humor, podendo ter como estratégia narrativa uma ampla variedade de temas, como o suspense, terror, drama, etc. Conforme destaca Camilo Riani há outras conceituações que definem gêneros próximos aos quadrinhos, porém, mais vinculados ao humor como o cartum, as charges e a caricatura, dos quais a HQ se diferenciaria devido a necessidade de que haja uma ação, sendo esta uma história sequencial narrada em etapas e quadros. RIANI, Camilo. Linguagem & Cartum... tá rindo de quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002, p.34.

*historieta*; já em Portugal, existem duas expressões utilizadas, *história aos quadrinhos* e *banda desenhada*.

Utilizaremos a denominação “história em quadrinhos”, e sua abreviação HQ ou a derivação “quadrinhos” ao nos referirmos a esse gênero em termos gerais<sup>4</sup> e quadrinho adulto, quando o material se referir a obras destinadas prioritariamente ao público adulto, mantendo outras denominações apenas quando essas se encontram inseridas em citações. Trataremos especificamente do desenvolvimento das histórias em quadrinho no Ocidente, embora reconheçamos a dimensão e a profunda relevância dos quadrinhos no Oriente, principalmente do Japão, para o desenvolvimento das HQ, esta conta com uma trajetória bastante peculiar e se faria necessário um capítulo a parte para aprofundá-lo, não sendo este o objetivo de nosso trabalho.<sup>5</sup>

Mas o que exatamente vem a ser um romance gráfico? Um gênero quadrinístico totalmente novo, o passaporte dos quadrinhos para o mundo das belas artes ou da literatura, um movimento artístico ou simplesmente uma etiqueta editorial?

O romance gráfico<sup>6</sup> é um quadrinho adulto contemporâneo, cujas suas primeiras obras importantes surgem no fim da década de 1970. “Quando se fala em quadrinhos de adulto, se pensa logo em sexo. Porém, não necessariamente. Eles estão para os quadrinhos juvenis assim como Bergman e Fellini para o cinema comercial”. (MOYA, 1993, p.58) A denominação “adulto” não remete à pornografia, mas ao que se pretende alcançar: uma obra de qualidade superior, autoral, complexa, séria, exigindo uma formação cultural mais elevada para a sua compreensão. O termo romance gráfico se refere a livros que contam uma história relativamente extensa, com suporte em arte visual sequencial, reporta-se a obras ilustradas,

---

<sup>4</sup> Alguns termos são recorrentes em nosso trabalho e serão mantidos, pois se referem a formatos específicos, como *comic books* (se refere ao formato, principal suporte dos quadrinhos norte americanos a partir dos anos 1930, brochuras encadernadas e grampeadas, correspondente ao nosso “gibi”) e *comix underground* (quadrinhos alternativos norte-americanos dos anos 1960, produzidos inicialmente de forma artesanal e distribuídos num circuito alternativo).

<sup>5</sup> Obviamente existe uma produção de longa data, autores e editoras nacionais, entretanto, não nos aprofundaremos no desenvolvimento dos quadrinhos e romances gráficos no Brasil, uma vez que, esse não é o foco de nosso trabalho. Para uma leitura mais específica indicamos MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacy (org.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*: acervo da Biblioteca nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

<sup>6</sup> Para o uso do termo em especial no que se refere ao mercado brasileiro, consultar: RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. *Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo*. Disponível em: <[http://www.gelbc.com.br/pdf\\_jornada\\_2011/paulo\\_ramos\\_diego\\_figueira.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/paulo_ramos_diego_figueira.pdf)> Acessado em: 25/01/2013.

em geral no formato de livro, em que a imagem e texto estão presentes na narrativa com idêntico peso e um relativo equilíbrio.

Alguns autores como Eddie Campbell tomam a posição de que o romance gráfico iria além de uma forma, seria um movimento. Campbell é um romancista gráfico que dedicou algum tempo também a refletir sobre o fenômeno, e em 2004 lançou o “manifesto do romance gráfico”, no qual procura traçar as diretrizes, que indicam um movimento heterogêneo, uma arte nova que pretende não se limitar pelas regras de outras tradições. Através do manifesto de Campbell é interessante observar algumas das aspirações e metas dos autores desse gênero. Reforça que o romance gráfico é um quadrinho, nasce a partir de outras tradições e é realizado por autores de quadrinhos, em parte uma continuação e uma consequência de outras tradições anteriores. Apesar de possuir a pretensão de ser um material diferenciado reconhece a influência e a importância de seus vários antecedentes, mas os romancistas gráficos pretendem a partir de uma nova forma dada aos quadrinhos elevá-los ao que julgam um nível mais ambicioso e mais significativo, os autores têm a pretensão de dar mais densidade aos quadrinhos; a ambição de produzir um material mais complexo, mais “sério”. Pepe Gálvez enfatiza que as diferenças entre o romance gráfico atual e o quadrinho tradicional não tem que ser buscada necessariamente em aspectos formais:

O grande avanço, o grande salto que o quadrinho como meio de expressão tem dado nos últimos anos, não se tem produzido tanto no campo da linguagem, que também, como no da ambição expressiva, na vontade de abarcar objetivos narrativos mais profundos e mais complexos. (GALVEZ, 2008, p.71)

A busca por uma expressividade pessoal e pela a liberdade do autor são algumas das principais intenções do movimento, que surge a partir de uma busca por se desvincular-se da autorregulamentação dos quadrinhos tradicionais e das imposições comerciais. Will Eisner (apud PATATI, 2006, p.89), um dos precursores do gênero, especificou que se tratava de algo mais que um gibi bem impresso, tratava-se de trabalhar textos e desenhos na direção de uma expressividade mais assumidamente pessoal. O romancista gráfico se esforçará para deixar sua marca na obra – não importa como ele vai concebê-la o importante é que seja autoral – é um quadrinho de autor. O conceito de quadrinho de autor – que se pretende um autor livre e adulto nos conteúdos e formatos - é uma das características importantes do movimento. Essa posição fez com que a linguagem das HQ de hoje esteja em permanente movimento já que os

autores procuram inovar constantemente, fazendo experimentações e testando novos recursos e formas. Para os autores o romance gráfico representaria antes de tudo, uma consciência da liberdade do autor, um movimento que funda uma nova tradição, nem melhor, nem pior que as outras: diferente.

Surge uma nova tradição que reconhece e integra as antigas, porém, em muitos sentidos é completamente nova. De acordo com as ambições do movimento, o romancista gráfico poderia recorrer a referências anteriores, conscientemente ou não, assim como poderia renunciar totalmente a estilos anteriores e criar coisas totalmente novas, e essa liberdade perpassaria por outros elementos da obra como, por exemplo, forma, tamanho, temática e estilo, dentre outros. O desenvolvimento dos romances gráficos implicou num aumento do tamanho, porém, conforme o manifesto de Campbell, não é necessariamente a extensão que determina que a obra seja considerada ou não um romance gráfico. Assim, não poderíamos associar simplesmente o tamanho a sua complexidade e capacidade de expressar temas e argumentos densos; dessa forma, um romance gráfico poderia ter quantas páginas o autor julgasse necessário, (embora a grande maioria dos romances gráficos conte com uma extensão considerável, tornando-se essa uma de suas características). A forma também ficaria a cargo do criador, já que este não está limitado por nenhum número de páginas, nem por dimensões, formatos padrões ou cores pré-determinadas. É ele que elegeria o mais conveniente a cada trabalho. Também caberia ao autor decidir o que vai desenhar e como, a liberdade artística é uma das diretrizes do movimento, assim, o desenho não precisaria seguir regras acadêmicas, a não ser que o autor quisesse.

Mas mesmo sem uma forma padronizada – muitos trabalhos apresentam características comuns: geralmente possuem uma extensão considerável, formato de livros, sentido de obras completas (diferente dos quadrinhos do século XX: episódicos e protagonizados por heróis recorrentes) as histórias dos romances gráficos são na maior parte das vezes autoconclusivas.

Os temas explorados são bastante amplos, abarcam inclusive as suas próprias vidas. Um romance gráfico não é definido por temas característicos, embora alguns temas sejam mais comuns. A realidade é um material narrativo muito importante e explorado das mais diversas formas. Muitos autores discutem a questão do ofício, expondo suas experiências profissionais, a memória e autobiografia são temas bastante recorrentes e o que Santiago Garcia (2010) denomina como minimalismo confessional, uma corrente de confissões sexuais praticadas por romancistas gráficos (a maior parte mulheres) desde os anos 1990, nas quais

temas como homossexualidade, abuso sexual, experiências pessoais, dentre outros assuntos pessoais são comuns. Na autobiografia, a honestidade pretendia ser a virtude principal, histórias que tratavam da própria vida aparentemente sem distanciamento no conteúdo, evitando em todo o possível a censura a acontecimentos e sentimentos, uma busca por tratar as experiências do autor com espontaneidade. Porém, é difícil definir até que ponto essas experiências ou histórias realmente tenham acontecido. Muitos autores, entretanto, se mantiveram distantes da autobiografia pessoal ou familiar direta, construindo seus relatos como elementos pessoais, porém, ficcionalizados. Outros aplicaram uma ficção menos apegada à realidade, reutilizando tópicos da cultura popular ou da mitologia para compor histórias altamente estilizadas de horror, crimes e mistérios. Podemos notar que os temas tratados são extremamente amplos, abarcando desde o intimamente banal até a reportagem jornalística, passando pela memória, a ficção e a história.

Os autores têm uma grande importância nessa nova etapa dos quadrinhos contemporâneos. Eles têm sido em grande medida os responsáveis por buscar e efetivar mudanças nos rumos dos quadrinhos em sua etapa mais recente. O fato é que a visão e a posição que pretendem ocupar os autores dos romances gráficos são bastante significativas. Os romancistas gráficos se assumem como artistas, desenhistas e escritores, enxergam o que fazem como arte e buscam o reconhecimento como tal. Para Garcia (2010) nos últimos trinta anos com a tomada de consciência do quadrinho como forma artística adulta, cujo principal responsável é o romance gráfico, este passa a ser entendido e respeitado como uma expressão artística. Teriam os quadrinhos deixado definitivamente de ser considerados como um subproduto artístico e literário que não se inseria facilmente na “instituição arte” nem na literatura? Alguns pontos teriam sido fundamentais para esse reconhecimento dos quadrinhos como um gênero artístico, dentre eles o salto qualitativo - tanto artística como narrativamente; a maturidade de muitos autores, pois, dentre importantes expoentes dos romances gráficos, estariam veteranos de outros gêneros que há tempos desenvolviam e aprimoravam seu estilo e a consolidação progressiva de um público receptor que não se conformava com antigos estereótipos temáticos ou estéticos, vinculados de algum modo a infância e relegados a “baixa cultura”, os romances gráficos tem seu público bastante definido, um público exigente e fiel, que colaborou ativamente para o desenvolvimento do gênero.

Todavia, devemos tomar alguns cuidados antes de abraçar todas essas ideologias e aspirações referentes aos romances gráficos. Uma das ressalvas feitas é o perigo de incorrer

numa posição elitista, ou de gradação valorativa. Manuel Barrero (s/d) pontua que assumir que com os romances gráficos se ascende a uma nova forma de arte, um “movimento”, uma “causa”, pode ser uma postura elitista geradora de um juízo de valor capaz de desembocar numa diferenciação de categorias e destinatários (público culto vs. público inculto), numa divisão dentro do meio dos quadrinhos, na subordinação de gêneros ou formatos a outros, causando prejuízos ao estudo das HQs. Outro apontamento feito pelo autor é o de que a conotação de romance gráfico pode servir para segregar os quadrinhos em quadrinhos supostamente de qualidade superior ou não, em função apenas de sua encadernação. É uma crítica feita pelo autor ao que considera uma prática editorial corrente: a de reunir quadrinhos que fizeram sucesso e os lançar em publicações luxuosas em formato de livros. Ele pontua que “a reciclagem de HQs para formar volumes é o que tem marcado a pauta da comercialização dos quadrinhos.” (BARRERO, s/d, p.5) Barrero associa o termo romance gráfico em grande parte à questão editorial, pontua que a indústria dos quadrinhos teve grande importância no surgimento dessa nova etiqueta. Para o autor “Romance Gráfico” não deixa de ser uma etiqueta escolhida em função do vai e vem do mercado. (BARRERO, s/d, p.5).

Após o logo período de tempo de rechaço institucional dos comic books e da autocensura, nos EUA se entrou em um período de crise suscitado pela inflação provocada pelos colecionistas e especuladores e pelo acirramento das vendas dos quadrinhos nos guetos das livrarias especializadas. Chegando os anos 80 se fez necessário encontrar uma etiqueta que atraísse novos leitores, com o que os quadrinhos e seus autores optaram por editar quadrinhos mais maduros, “romanciáveis”. Esse poderia ser um fator, outro seria a crise pelo que passava a indústria nos anos 80 depois do esgotamento do formato de revista. (BARRERO, s/d, p.5)

Segundo Barrero (s/d, p.5) a inspiração para o novo estilo de publicação teria vindo em parte do Japão, cuja indústria, raramente permeável às influências externas, demonstrou a alta rentabilidade dos livros de mangá, que recompilavam as HQ seriadas que mais agradavam o público. Para nós as duas concepções não são antagônicas, muito menos a questão mercadológica seja pejorativa, o romance gráfico também é um fenômeno mercadológico, afinal este produto se insere dentro de um mercado capitalista e ao fim e ao cabo é também um produto.

Ao pensarmos nesse tipo de material, é necessário relativizarmos até que ponto essa seria realmente uma “arte nova” ou simplesmente uma etiqueta editorial. Para Campbell e os

dignatários do “movimento” dos romances gráficos, estaria se fundando uma nova tradição no mundo dos quadrinhos que demandaria um novo olhar sob elas, um novo tratamento. Entretanto, para autores como Barrero “essas obras cobram ‘nova’ consideração pelo mero feito de usar outro formato potencializado pelo apetite comercial dos editores.” (BARRERO, s/p, p.2) Todavia, nenhum desses fatores poderia andar sozinho. A busca dos autores por uma maior liberdade criativa e a impressão de um estilo próprio às obras é bastante notória, incorporando belas obras ao time dos romances gráficos. Garcia (2010) ressalta que até o surgimento das romances gráficos essa liberdade só era conquistada com dificuldade e em geral, só parcialmente, pois o meio não o permitia e também era raro que os profissionais a buscassem. Porém, não podemos deixar de considerar que os quadrinhos, como todo produto, pressupõem um espectador, o que faz com que no momento de sua criação já se encontre implícito um destinatário, sobretudo em materiais a serem comercializados. A aceitação do público do “quadrinho de autor” permitiu e estimulou que as explorações continuassem a ser feitas. Os quadrinhos são um tipo de linguagem com a intenção de comunicar algo, dotadas de um sentido e derivadas de uma ação humana intencional, assim, autor e leitor estão ligados, sobretudo na lógica da indústria cultural.<sup>7</sup>

Apesar das dificuldades geradas pela busca de uma definição acerca dos quadrinhos contemporâneos, dos constantes debates no meio sobre a maneira como são feitos e apresentados ao leitor, sobre esses trabalhos denominados romances gráficos, não podemos deixar de considerar as diretrizes do dito “movimento dos romances gráficos”, as intenções e esforços dos autores envolvidos, entretanto, sem esquecer que dificilmente uma obra será totalmente “livre”. É importante ter em mente que de forma direta ou indireta toda produção é afetada, em maior ou menor medida, por diversos setores: produtor, receptor, distribuidor, etc.

Considerar os romances gráficos apenas como uma etiqueta editorial é bastante radical. Mas não podemos esquecer que os estes surgem dentro de uma indústria cultural de massa, portanto capitalista e na qual o mercado possui um peso muito importante. Sendo a

---

<sup>7</sup> No que se refere ao público receptor indicamos o artigo de Waldomiro Vergueiro no qual perscruta o perfil atual dos leitores de quadrinhos e o artigo de Waldomiro Vergueiro e Valéria Bari no qual esquadriham o perfil da leitora brasileira de quadrinhos. VERGUEIRO, Waldomiro. La actualidad de los cómics em Brasil: a búsqueda de um nuevo público. In: CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, Montreal, Canadá, 2007. Disponível em: < <http://www.eca.usp.br/gibiusp/VergueiroWaldomiro.pdf>> Acessado em: 18/01/ 2010. VERGUEIRO, Waldomiro; BARI, Valéria Aparecida. Perfil da leitora brasileira de quadrinhos: uma pesquisa participativa. In: XXV CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA E COMUNICAÇÃO, Salvador, Bahia, 2002. Disponível em: <[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP16VERGUEIRO.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP16VERGUEIRO.pdf)> Acessado em: 27/01/2013.

etiqueta editorial um dos elementos que o definem. “Comercialmente, significava atingir outra fatia de mercado, o adulto, ainda pouca explorada.” (RAMOS; FIGUEIRA, (s/d), p.4) O mercado editorial lançou mão da denominação “romance gráfico” a fim de tentar atingir um público leitor mais maduro, com temas relacionados ou não aos super-heróis, mas que apresentassem uma qualidade de edição mais elaborada. Atribuiu-se as obras sob a alcunha romance gráfico, um ar de produto especial, buscava-se “dizer ao leitor, tanto o tradicional quanto o novo, que aquele conteúdo se diferenciava dos quadrinhos em geral.” (RAMOS; FIGUEIRA, s/d, p.12). Havia uma intenção de agregar valor positivo à denominação e em extensão às obras, fato que perpassava pela preocupação de associar o conteúdo a “elementos artísticos ou literários, manifestações socialmente aceitas e, como tais, interessantes para agregar conotação positiva”. (RAMOS; FIGUEIRA, s/d, p.16). Essa atribuição de uma valorização positiva a obra por meio do termo também foi uma ferramenta utilizada pelos autores. Em especial a partir da década de 1970, muitos autores de quadrinhos passaram a defender que o que faziam era “arte” e a reclamam um novo nome que os liberta-se dos estigmas que acompanhavam as histórias em quadrinhos, certamente esse foi um dos fatores contribuintes para o surgimento dos romances gráficos. Em contrapartida, os livreiros incorporaram esse tipo de material ao seu acervo, sendo que hoje frequentemente encontramos prateleiras destinadas a esse material nas livrarias. As grandes livrarias foram influenciadas pelo meio editoriais, “na classificação das obras nos sites de venda, tornou-se frequente o uso da expressão [...] para se referir aos produtos em quadrinhos produzidos no formato livro.” (RAMOS; FIGUEIRA, s/d, p.16). Barrero pontua que “vem usando-se a etiqueta como aval para localizar os quadrinhos nas estantes das livrarias, já que os livreiros estimam que será de maior agrado para sua clientela.” (BARRERO, s/d, p.5)

Em suma, os romances gráficos estão cada vez mais presentes no mercado editorial e contam com uma respeitável aceitação do público. Surgem das aspirações dos autores por fazerem dos quadrinhos um meio mais “sério” com qualidade artística e maior profundidade temática e narrativa, sem precisar seguir estritamente os critérios e convenções dos quadrinhos comerciais de então, entretanto, rapidamente o movimento dos romances gráficos é absorvido pelas editoras e cai no gosto do público que recebe bem o conceito de quadrinho autoral. Ao que parece uma confluência dos três setores resultou no romance gráfico como conhecemos hoje. Quanto ao questionamento de Barrero (s/d, p.6): “sempre existiram os livros de quadrinho. É necessário se complicar com novas etiquetas?” Respondemos que

talvez sim, pois, por mais que possua elementos de outros formatos dos quadrinhos, é inegável que os romances gráficos possuam características próprias, tanto pelos esforços de seus autores por imprimir sua personalidade nas obras, pela estética cuidadosamente elaborada em grande parte dos trabalhos, pelo investimento das editoras em publicações mais rebuscadas e que mesmo mais onerosas caíram no gosto dos leitores e pela maneira como se dá sua distribuição: comumente encontradas em livrarias, sejam elas especializadas em quadrinhos ou não.

Tomamos como fonte os romances gráficos a fim de compreender mais amplamente em que consiste nosso objeto e o contexto em que se insere. O foco de nossa pesquisa é a romancista gráfica inglesa Elisabeth “Posy” Simmonds e suas obras, as quais levando em consideração as pontuações da História Visual. Buscamos observar seus aspectos de produção (autora, público alvo almejado, contexto de produção, momento histórico em que as obras foram produzidas) e em seu conteúdo (sua relação com a literatura e o cinema, sua contribuição para o desenvolvimento dos romances gráficos, sua representação da sociedade ocidental contemporânea e a maneira como retrata o universo feminino).

Como fontes escolhidas para o desenvolvimento do trabalho estão os dois romances gráficos de maior repercussão da autora: “Gemma Boverly” e “Tamara Drewe”<sup>8</sup>. Em ambas obras estão presente uma característica marcante de Simmonds: a apropriação de clássicos literários para a construção de suas histórias. Em “Gemma Boverly” (1999) a autora busca inspiração em “Madame Bovary” (1887) de Gustave Flaubert, já em sua obra subsequente “Tamara Drewe” (2005) elege para dialogar o universo ficcional de “Far from the Madding Crowd” (1874), romance de Thomas Hardy. Simmonds utiliza-se dos tópicos levantados pelos autores do século XIX para discutir assuntos e problemáticas contemporâneas, a autora recorre amplamente ao elemento visual e a partir de obras literárias desenvolve uma sátira à juventude urbana de classe média londrina, elaborando uma aguçada crítica de costumes e comportamentos.

Em nosso primeiro capítulo “O nascimento do quadrinho adulto: um longo caminho até a chegada dos romances gráficos”, discorreremos acerca dos antecedentes do romance gráfico, uma contextualização necessária por ser este um gênero novo, mas que se vincula a uma tradição. Buscamos apresentar experiências de narrativa visual que influenciaram e

---

<sup>8</sup> Os dois romances gráfico recebem o nome de suas protagonistas. Para que não ocorram confusões durante a leitura, como recurso optamos pelo uso do nome entre aspas ou em itálico quando se tratar do título dos livros e sem aspas ou destaque em itálico ao nos referirmos ao nome das personagens.

contribuíram para o surgimento dos romances gráficos, um gênero resultado de um processo e fruto de uma exploração gradativa de novas possibilidades de temáticas, objetos, técnicas de produção e relações de mercado.

Por se tratar de uma autora ainda pouco conhecida no Brasil, a possibilidade de recorrer a fontes digitais foi consideravelmente relevante para o desenvolvimento da pesquisa. Através da rede mundial de computadores tivemos acesso a entrevistas, reportagens, publicações sobre a autora e os originais do romance gráfico “Tamara Drewe”, nos permitindo um contato direto com um material não publicado em nosso país.

No segundo capítulo, “Posy Simmonds: literatura e crítica de costumes no romance gráfico ‘Gemma Boverly’” procuramos expor um pouco da trajetória de Posy Simmonds e seu romance gráfico Gemma Boverly, procuramos evidenciar características marcantes de seus trabalhos no que tange a estética, narrativa, influências e jogos literários. Simmonds desenvolve uma interessante integração entre literatura e arte, preocupa-se com temas e questões atuais, sua narrativa prioriza a prosa e seu estilo literário aproxima-se de um romance ilustrado em sua extensão e complexidade narrativa, porém, Simmonds procura estabelecer uma profunda integração entre texto e imagem diferenciando seu trabalho dos romances ilustrados nos quais os desenhos não eram fundamentais na narrativa. Em vários momentos, a artista desenvolve a narrativa apenas com imagens e outras com a interação fluida entre as ações dos desenhos e textos. Parágrafos de prosa e cenas em quadrinhos misturam-se ao longo das páginas, é impossível ler apenas a prosa ou só os desenhos: eles se completam. Se valer de muitos elementos além da palavra escrita é uma característica dos romances gráficos, fazendo-se necessário outro tipo de leitura mais abrangente, que dê conta de todos os elementos presentes na obra e que compõem sua narrativa.

No terceiro capítulo “O romance gráfico ‘Tamara Drewe’, o cinema e as experiências femininas nos quadrinhos” buscamos desenvolver uma análise do romance gráfico “Tamara Drewe”, seus elementos estéticos e narrativos, as temáticas sociais e as críticas de costumes trabalhadas pela autora nessa obra. Uma das características que nos chamaram a atenção foi a estreita relação dos quadrinhos com o cinema, em especial nos trabalhos de Simmonds. Buscamos através do romance gráfico de Simmonds entender o olhar feminino dentro de um gênero predominantemente masculino, aprofundando sua representação sobre as mulheres e algumas questões femininas contemporâneas. Além de desenvolver uma análise comparativa entre os romances gráficos “Gemma Boverly” e “Tamara Drewe”.

Produzir esse trabalho foi uma grata tarefa pelo prazeroso contato e análise das obras de Simmonds, entretanto, enfrentamos também algumas dificuldades, por se tratar de um material recente, ainda não contamos com muitas publicações ou estudos acadêmicos acerca dos romances gráficos. Os existentes se espalham por diversas áreas, atribuindo um caráter interdisciplinar a nossa pesquisa, uma vez que em nossas leituras somaram-se obras de diversas áreas como a história, história da arte, comunicação, sociologia, entre outras. Com o intuito de colaborar com esse campo ainda carente de estudos que procuramos desenvolver esse trabalho, uma vez que se os romances gráficos se constituem numa forma de expressão contemporânea que conta ainda com escassos trabalhos, as obras da inglesa Posy Simmonds (foco de nosso estudo) constituem um material muito rico, entretanto, que não conta com nenhum trabalho no Brasil.

Os romances gráficos de Simmonds configuram-se num rico material de análise tanto por sua temática quanto por suas características de produção. Inserem-se numa linha dentro dos romances gráficos, escritos por mulheres, visando um possível público feminino, discutindo suas questões através da arte sequencial. Dentre as mulheres que se dedicam aos romances gráficos estão autoras que procuram discutir em suas obras experiências vividas, a imagem ideal da mulher na sociedade ocidental contemporânea e a visão que se tem delas. Através do humor satírico debatem, dentre outros assuntos, os costumes e discutem as percepções idealizadas da mulher inculcadas por ferramentas da atualidade como revistas, publicidade, filmes e a moda. Os valores da sociedade também estão sempre presentes nas obras de Simmonds, a autora discute dentre outras questões, as expectativas do que um corpo belo de uma mulher deve ser e a influência e da ilusão criada pelas mídias modernas. Seus romances gráficos configuram uma expressão de um olhar feminino sobre a sociedade inglesa.

# **CAPÍTULO I**

## **O NASCIMENTO DO QUADRINHO ADULTO: UM LONGO CAMINHO ATÉ A CHEGADA DOS ROMANCES GRÁFICOS**

*“O quadrinho é lugar de evidência  
e de concentração simbólica.[...]  
O mundo encantado – que ele nos antecipa –  
nos protege e nos anima”  
(Eduardo Portella)*

### 1.1 A origem das Histórias em Quadrinhos

A origem das “histórias em quadrinho” é bastante controversa, para alguns autores sua origem remontaria à pré-história, sendo a pintura rupestre sua precursora. Seguindo essa linha, formas de se expressar através de desenhos da antiguidade como os hieróglifos poderiam ser consideradas algumas das “primeiras histórias em quadrinhos”.

As histórias em quadrinhos padeceram durante décadas a indiferença das camadas intelectuais da sociedade, apesar de representarem a continuidade de uma longa tradição de manifestações iconográficas, cuja gênese pode ser encontrada nas pinturas das cavernas do homem pré-histórico e que se desenvolveram durante séculos em diversas formas de manifestações artísticas, como as colunas de Trajano, a Tapeçaria de Bayeux, o Livro dos Mortos, etc. (VERGUEIRO, 2009, p.16).

Scott McCloud enxerga semelhanças entre as HQ e o manuscrito em imagem pré-colombiano descoberto por Cortés por volta de 1519, e ao se indagar se seriam quadrinhos conclui: “Quadrinhos? Claro, dá até pra ler!” (McCLOUD, 1995, p10).

Imagem 1



Fonte: retirada do livro scaneado (McCloud, 1995, p.9/10).

Entretanto, outros estudiosos como Wellington Srbek (2005) não compartilham desse pensamento, o fato do homem utilizar-se da sequência de imagens para contar histórias de seu dia-a-dia não significaria que produzissem histórias em quadrinhos, “(...) cuja origem está ligada ao



aperfeiçoamento das técnicas de impressão e ao estabelecimento da sociedade burguesa.” (SRBEK, 2005, p.12) Para o autor manifestações narrativas visuais anteriores ao desenvolvimento da imprensa não estariam diretamente ligadas ao seu surgimento, as HQ só se constituiriam a partir de sua reprodução e disseminação como produto da comunicação de massa. Pertenceriam, portanto, as formas de arte classificadas por Walter Benjamin (1995) como da “era da reprodutibilidade técnica”. Teriam se desenvolvido para alcançar seu público, afirmando-se como um produto da modernidade, assim como, o cinema e a

fotografia. Concordamos com esta afirmação e acreditamos que as Histórias em Quadrinhos são um gênero eminentemente do final do século XIX e início do XX.

É notório que não haja um acordo sobre as origens do meio e que essa questão fomenta pertinentes debates entre os que se propõe a teorizar sobre o material, entretanto, para nós o relevante é entender as manifestações e os antecedentes que influenciaram ou colaboraram para o surgimento de nosso material de análise: os Romances Gráficos. Os quadrinhos adultos são um material diretamente ligado ao surgimento dos romances gráficos, David Kunzle trata da trajetória e desenvolvimento dos primeiros quadrinhos europeus<sup>9</sup>, o autor relaciona os antecedentes dos quadrinhos com as publicações em folhas soltas – *broadsheets* (tipografia no Brasil), que se utilizava de uma combinação de imagem e texto para propaganda política e religiosa ou com intenções morais, desde o século XV na França, Países Baixos, Grã-Bretanha e Itália. Mas como primeiro nome relevante aponta o inglês Willian Hogarth (1697-1764) que publicou em 1731 uma série de imagens com seis ilustrações, denominada “O progresso de uma prostituta”. “Apesar de possuir poucos quadros essas figuras contam uma história rica em detalhes e motivada por fortes preocupações sociais.” (McCLOUD, 1995, p16). “As histórias de Hogarth foram mostradas pela primeira vez como uma série de pinturas e, mais tarde, vendidas como portfólio de gravuras. As pinturas e gravuras eram para ser vistas lado a lado... em sequencia!” (McCLOUD, 1995, p17) Para Santiago Garcia, Hogarth foi responsável por uma série de imagens “que não só antecipam alguns elementos da linguagem visual dos quadrinhos, mas também que contavam com certa difusão popular e possuíam protagonistas ao estilo que logo seria comumente usado nos quadrinhos dos gibis.” (GARCIA, 2010, p.43).

Mas apesar de suas imagens serem reproduzidas, Hogarth não trabalha na indústria de massas, Garcia (2010) destaca que é um artista inserido na dinâmica da “idade da sátira”. Sua importância na história das HQ residiria principalmente na influência sobre outros autores que elaboraram muitos elementos que hoje reconhecemos como próprios das HQ, em especial o

---

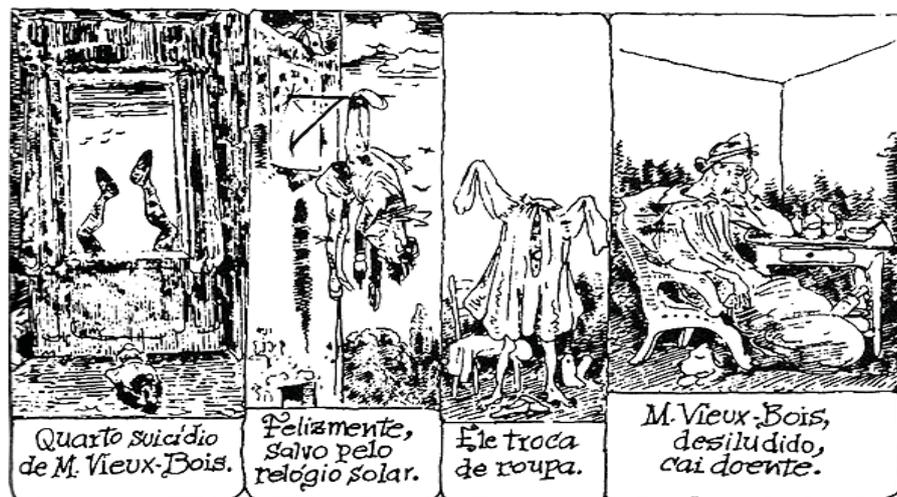
<sup>9</sup> No I volume de *History of comic strip* David Kunzle, Kunzle procurou rastrear todas as coleções possíveis de narrações gráficas, impressas ou gravadas na Europa do século XVI, XVII até o início do XVIII. Obra que segundo McCLOUD, Scott, Desvendando os quadrinhos. Trad.: Hécio de Carvalho, Marisa do Nascimento. São Paulo: Makron Brooks, 1995, p.216. Foi quase ignorado pela comunidade dos quadrinhos, mas é um trabalho de enorme importância, cobrindo quase 400 anos dos quadrinhos europeus.

suíço Rodolph Töpffer<sup>10</sup>. Töpffer produzia algumas histórias ilustradas acompanhadas de textos<sup>11</sup> e

é considerado sobre muitos aspectos o pai dos quadrinhos modernos, pois, suas histórias possuíam importantes características associadas aos comics atuais, eram “histórias com imagens satíricas, [...] empregavam caricaturas e requadros – além de apresentar a primeira combinação interdependente de palavras e figuras na Europa.” (McCLOUD, 1995, p.17).

Töpffer procurou em Hogarth a inspiração para desenvolver sua própria forma narrativa, através de imagens simples e espontâneas – quase esboços, seus temas eram breves e frívolos e seus personagens protagonizavam aventuras satíricas, de ritmo vivo e até frenético. O autor contava suas histórias num formato que se assemelha às “tiras” utilizadas posteriormente nos jornais, mas não fazia uso de balões de diálogo, colocando os textos ao pé da imagem e escritos à mão.

Imagem 2:



M. Vieux-Bois (1827) Rodolph Töpffer

Fonte: <<http://www.semorelha.com.br/b-d/rudolph-topffer-serie-historias/>>

<sup>10</sup> Rodolph Töpffer (1799-1846) está entre os principais autores das histórias em imagens (história em estampas), ao lado de autores como William Hogarth (1697 e 1764), Wilhelm Busch (1832-1908); Georges Colomb (1856-1945), dentre outros.

<sup>11</sup> A caricatura de costumes estava bastante difundida na Europa do século XIX, assim como, a produção de litografias e pela proliferação em grande parte da Europa de revistas ilustradas e cômicas, nas quais teriam começado a aparecer HQ e “proto- histórias em quadrinhos” Muitos teóricos compreendem os trabalhos como o de Töpffer como uma variação qualitativa de uma ilustração humorística ou uma caricatura.

O autor parece ter buscado um público adulto ou no mínimo um público geral, de todas as idades, e ao que tudo indica, pelo menos em parte ele conseguiu – a ausência de temas escandalosos e a inocência das peripécias fizeram com que representasse uma ótima leitura familiar, mas é muito difícil distinguir os trabalhos de Töpffer como adultos ou infantis, já que como pioneiro que foi, tanto sua arte como seu público ainda estavam por se descobrir. Mas de qualquer forma, é provável que assim como a caricatura, em meados do século XIX, seus desenhos não fossem destinados ao meio infantil.

Todavia, a maior importância na obra de Töpffer e que a distingue das que a precedem é a descoberta da capacidade narrativa inata dos desenhos. Thierry Smolderen explica que o autor era consciente da diferença que havia entre as variações temáticas e as sequências narrativas. Até então o que faziam os caricaturistas<sup>12</sup> anteriores eram contraposições de distintos aspectos de um tema, colocando uma frente a outra, porém, estas não estavam enlaçadas por um pensamento. Para Smolderen essa descoberta de Töpffer é fundamental, já que leva a algo mais.

A surpreendente descoberta que fez Töpffer nessa ocasião foi realmente que tal ideia narrativa podia auto-propulsar-se pela dinâmica autônoma do mundo visual, e foi a primeira vez que se iniciava uma enunciação gráfica desse tipo, conduzia de uma forma natural para outra enunciação, e logo a outra, ate o extremo de gerar uma aventura picaresca inteira a partir do nada. Isso é assim essencialmente porque as imagens narrativas – ao contrário das alegorias, ou hieróglifos, as séries temáticas, a ilustração, etc. – estão impregnadas de desenvolvimentos espaciais e temporais. Seus componentes não são símbolos, mas atores que transbordam de intenções espontâneas e acessórios que pedem um uso oportunista ou desastres inventivos. (SMOLDEREN, 2006, apud GARCIA 2010, p.52)

Töpffer explora as capacidades narrativas do desenho, porém, integrando-o aos textos, em suas obras a palavras e a imagem estão interligados e os dois são necessários para a compreensão da narrativa. O autor inova com um tipo de narração em imagens que não existia até então, em que, pela primeira vez, há uma cadeia de pensamentos que permeia os desenhos e faz que tenham um desenvolvimento temporal e espacial, os desenhos impulsionam uma

---

<sup>12</sup> A ilustração humorística e a caricatura foram amplamente praticadas ao longo do século XIX, a Europa nesse período se caracterizaria pela caricatura de costumes, pela produção de litografias e proliferação em grande parte da Europa de revistas ilustradas e cômicas, nas quais começariam a aparecer obras ilustradas acompanhadas de textos, como as de Rodolph Töpffer.

narração, o que é totalmente novo. Para muitos teóricos, uma HQ não é só uma linguagem, e sim toda uma tradição, a qual se deveria ao que acontece na imprensa norte-americana<sup>13</sup>, entretanto, a importância de Töpffer residiria na exploração da capacidade narrativa e expressiva natural do desenho, ampliando a linguagem da arte. Assim, pelo menos uma parte das raízes dos quadrinhos contemporâneos seria devedora de Töpffer e outros precursores das histórias em imagens<sup>14</sup>.

A história em imagem, por demais popular no século XIX, consiste em uma narrativa contada através de uma sucessão de desenhos e com textos embaixo ou ao lado de cada desenho. Seus maiores expoentes foram o suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846); o alemão Wilhelm Busch (1832-1908); o italiano Ângelo Agostini (1843-1910), que se mudou com a mãe, uma viúva para o Brasil, em 1859; o francês Christophe, pseudônimo de Georges Colomb (1856-1945); e o norte americano Richard Felton Oulcault (1863-1928). (LUCHETTI; LUCHETTI, 1992-1993, p.27)

Para Marco Antônio e Rubens F. Luchetti (1992-1993) os romances gráficos se assemelhavam mais às histórias em imagens do século XIX que às histórias em quadrinho posteriores, isso devido a um excesso de texto fora dos balões e a um estilo de desenho semelhante à pintura moderna, fazendo uso de desenhos simples, mas ao mesmo tempo elegantes.

---

<sup>13</sup>ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. *O cangaço nas histórias em quadrinhos*. Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional do Brazilian Association Studies (BRASA), em Atlanta/Geórgia/EUA, 4-6 de abril de 2002. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16200804> Acessado em: 24/12/2012. Enquanto técnica narrativa, a história em quadrinhos é um processo longamente amadurecido, cujo percurso foi marcado pela imagem contando histórias. Ainda que encontremos no processo civilizatório, desde os tempos pré-históricos, várias manifestações desse gênero narrativo, a história em quadrinhos só aparece, de fato, no final do século XIX, graças às inovações técnicas de impressão – linotipos, rotativas, estereotipias em zinco -, constituindo-se, assim, em típico produto da cultura de massa ou, mais especificamente, da cultura jornalística.

<sup>14</sup>Para alguns autores como Moacy Cirne, na cultura ocidental, os quadrinhos, enquanto discurso narrativo, nasceram simultaneamente na Alemanha (em 1865, com *Max und Moritz*, de W. Busch), no Brasil (em 1869, com *As Aventuras de Nhô Quim*, de Ângelo Agostini), na França (em 1889, com *La Famílie Fenouillard*, de Christophe) ou ainda antes, na Suíça, com *M. Vieuxbois*, de Rudolph Töpffer, em 1827. Reitera que estas histórias são marcadas pela virtualidade que seriam mais quadrinizantes, na medida em que, como linguagem definida – articulação de signos gráficos, visuais e verbais fundada numa narrativa visual -, a história em quadrinhos somente aparece na primeira década do século XX, com a publicação de *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor Mccay, em 1905. No mesmo ano, idealizada por Manuel Bonfim e Renato de Castro para *O Malho*, é editada a revista *Tico-Tico*, marco da história em quadrinhos no Brasil. Cf. CIRNE, Moacy. *História e Crítica dos Quadrinhos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa/FUNARTE, 1990.

A experiência de Töpffer se estendeu pela Europa em meados do século, com especial êxito na França. Mas nos Estados Unidos a influência do autor foi menor que a de Wilhem Busch, pintor, poeta e caricaturista alemão. Inicialmente influenciado por Töpffer o estilo de Busch tornou-se mais fluido e sua narrativa mais satírica. Colaborador do semanário humorístico “*Fliegende Blätter*”, onde em 1855 publicou “*Max und Moritz*”, sua história mais famosa, protagonizada por dois meninos travessos e sem escrúpulos, na qual utilizava uma narração ágil própria da HQ moderna em um estilo caricaturesco muito simples, acompanhando cada quadrinho de um par de versos que acrescentavam um ritmo musical ao relato. A série teve um amplo êxito internacional, sendo traduzida para dezenas de países (no Brasil foi traduzido por Olavo Bilac e recebeu o nome de “Juca e Chico”).

Imagem 3:



Capa da edição brasileira.

Fonte: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/jucaechico/jccapa1.htm>

Imagem 4:

## Prólogo

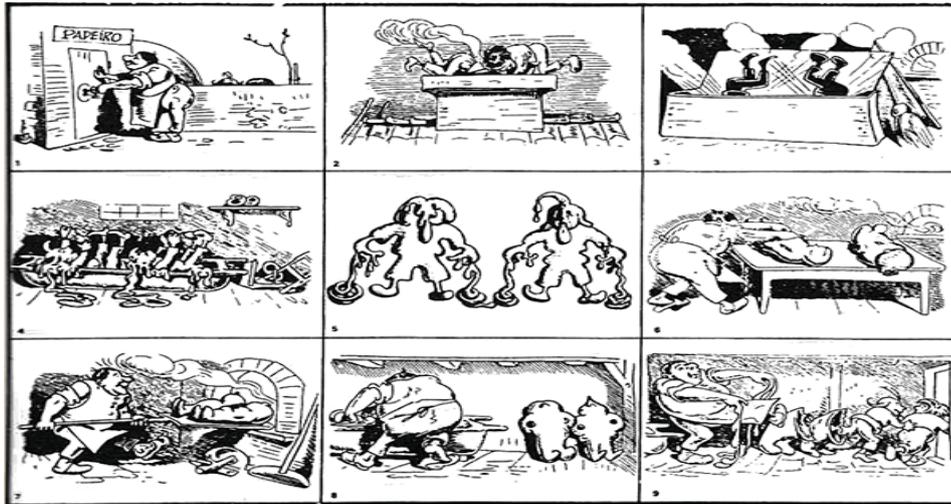
Não têm conta as aventuras,  
As peças, as travessuras  
Dos meninos mal criados...  
- Destes dois endiabrados,



Um é Chico; o outro é o Juca:  
Põem toda a gente maluca,  
Não querem ouvir conselhos  
Estes travessos fedelhos!  
- Certo é que, para a maldade,  
Nunca faz falta a vontade...  
Andar pela rua à toa,  
Caçoar de uma pessoa,  
Dar nos bichos, roubar frutas,  
Armar brigas e disputas,  
Rir dos homens respeitáveis,  
São coisas mais agradáveis,  
Que ir à escola ou ouvir missa...  
Antes a troça e a preguiça!  
- Mas nem sempre a vadiagem  
Acaba sem punição...  
Lede esta história: e, depois,  
Vereis a sorte dos dois.

Fonte: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcprologo.htm>

Imagem 5:



Uma das aventuras de “Juca e Chico”

Fonte: <http://www.semorelha.com.br/graphic-novel-blog-2/wihelm-busch-serie-historias/>

Busch inovou com seu humor e pelo uso de sequência de imagens em continuidade, influenciou vários artistas e foi uma forte referência para as tiras de imprensa americanas. Muito importantes para o desenvolvimento dos quadrinhos como conhecemos hoje e apontadas por boa parte dos teóricos como principal antecedente dos quadrinhos modernos, as tiras de imprensa norte-americanas da segunda metade do século XIX têm como principal suporte o mesmo que as HQ da Europa: as revistas satíricas, fundadas nos Estados Unidos como imitação das Europeias. “As revistas humorísticas incluíam textos, ilustrações, caricaturas, piadas gráficas e também algumas das primeiras experiências do autêntico *comic* americano.” (GARCIA, 2010, p.54)

Em finais do século XIX, se desencadeia uma guerra por mercados entre os jornais diários em Nova York, entre os gigantes do jornalismo Joseph Pulitzer e Willian Randolphe Hearst.

Um suplemento dominical colorido... foi com a criação desse caderno que Joseph Pulitzer, dono do diário nova-iorquino *New York World*, adicionou mais um ingrediente à acirrada disputa comercial travada com seu maior rival: o lendário William Randolph Hearst, proprietário do *Morning Journal*. A evolução do maquinário e das técnicas de impressão possibilitou a reprodução das linhas dos desenhos, o que levou os jornais a contratar mais artistas para ilustrar as notícias e os artigos. Não demorou muito até que surgisse a anedota gráfica. O alto índice de alfabetização da população norte-americana e

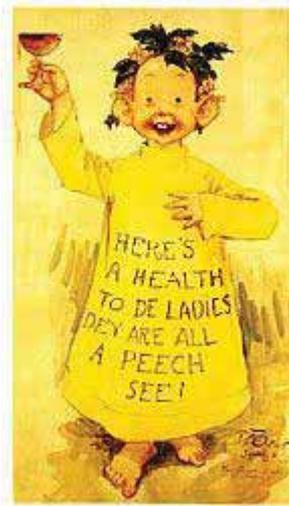
sua relativa prosperidade propiciaram o aumento das tiragens. Os editores começaram a observar a preferência do público por textos ilustrados com imagens. Foi então que Pulitzer vislumbrou a possibilidade de lançar um suplemento colorido aos domingos e encomendou máquinas especiais. (OLIVEIRA, 2007, p.41)

No ano seguinte, no suplemento cômico dominical do *New York Journal* começa a publicar “*Hogan’s Alley*” uma série de ilustrações protagonizadas por pitorescos habitantes de um bairro popular de Nova York desenhada por Richard Felton Outcault. “*Hogan’s Alley*” narrava às aventuras de uma turma de crianças moradoras de um mesmo bairro. “*Hogan’s Alley*” alcançou rapidamente grande popularidade, em especial um de seus personagens – Mickey Dugan – que viria a ficar conhecido como *Yellow Kid* “o menino amarelo”<sup>15</sup> – devido à cor do camisão que sempre vestia e no qual apareciam sempre escritos panfletários. As HQ desempenharam um papel fundamental na competição entre os dois periódicos. Em 1896 Hearst contrata toda a equipe que produzia o quadrinho, dentre eles Outcault que levou junto seu personagem Yellow Kid, o que gerou uma disputa legal que acabou sendo resolvida no tribunal: Pulitzer conservou os direitos sobre o título da seção (*Hogan’s Alley*) e a imagem do personagem e a Outcault foi permitido continuar desenhando o menino amarelo, porém, com outro título. Assim, durante um bom tempo no NY World aparecia o Yellow Kid desenhado em *Hogan’s Alley* por outro autor e no NY Journal, desenhado por Outcault com o título de *McFadden’s Flats* (As casas de MacFadden). Em princípios de 1898, Outcault volta para o NY World e Hearst desiste de publicar as aventuras de Yellow Kid, *Hogan’s Alley* desaparece pouco depois. “O incidente marcou de forma crucial toda a história dos quadrinhos, tanto nos Estados Unidos como na Europa.” (GARCIA, 2010, p.61)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007, p. 41. Tratava-se de um garoto de aspecto asiático, de um bairro operário, que vestia o tal camisolão, no qual trazia escritos textos panfletários. No início sua camisola era azul, porém, depois que o *World* adquiriu a impressora em cores, os gravadores, após adquirir muita experiência, conseguiram obter a cor amarela, que foi impressa pela primeira vez na roupa do garoto. A partir daí os leitores passaram a chamar-lhe de *The Yellon Kid* – O Garoto Amarelo -, e foi assim que essa história, cuja denominação oficial era *Hogan’s Alley* (1895), passou a ser conhecida.

<sup>16</sup> Com esse episódio a questão dos direitos autorais foi levada aos tribunais, discussão fundamental para os autores de quadrinhos, que só tardiamente conquistaram o direito sobre suas criações, já que inseridos num contexto de produção industrial, controlada pela empresa, a propriedade dos personagens e das séries era habitualmente das editoras, colocando os autores na posição de assalariados sem direitos autorais sobre suas criações. A disputa entre os dois grandes jornais da imprensa popular norte-americana deram origem também ao sensacionalismo na imprensa americana, cunhando a expressão hoje em dia corrente “jornalismo amarelo” (no Brasil, marrom), remetendo a cor do blusão do menino amarelo, que devido sua tamanha popularidade era usado pelos dois jornais para fazer propagandas publicitárias, o amarelo por extensão foi associado a imprensa sensacionalista.

Imagem 6:



O “menino amarelo”

Fonte: <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/as-historias-em-quadrinhos-e-seus-geros-parte-1/>

Álvaro de Moya (1972) enfatiza que esse foi um dos primeiros processos autorais na imprensa abrindo caminhos para a posterior formação dos *Syndicates*<sup>17</sup>, como o *King Features*, *United Features*, *NEA Service*, *Chicago Tribune, News*, dentre outros, que passariam a controlar e distribuir as histórias em quadrinhos americanos.<sup>18</sup>

Os “Syndicates” surgiram para garantir ao criador/desenhista de história em quadrinhos uma certa autonomia, fazendo com que ele não tivesse que se submeter a ser empregado de um determinado jornal, podendo, mesmo assim, ter seu trabalho divulgado por esse órgão. É claro que, em troca disso, o autor de quadrinhos americano tinha que se submeter as determinações do “Syndicate”, determinações estas

<sup>17</sup> Em 1912, William Randolph Hearst cria o primeiro “syndicate”, o *International News Service* que em 1914 deu origem ao *King Features Syndicate*. Alguns anos depois surgiram o *Chicago Tribune Daily News Syndicate*, o *United Press International*, além de outros de menor porte. Cleide Furlan pontua que a palavra *Syndicate*, nos moldes norte-americanos não encontra similar em nosso contexto. Não se trata de um sindicato e ultrapassa as atribuições de uma associação. Podemos tratá-lo como agência especializada em fornecer matérias variadas, particularmente de entretenimento. Os *Syndicates*, além de possuir direitos sobre os trabalhos dos desenhistas (direitos sobre a venda e a distribuição), funcionam como agência de veiculação das histórias, preparando e emitindo milhares de matrizes a serem vendidas não só nos EUA como também em outros países. Cf. FURLAN, Cleide. HQ e os “Syndicates” norte-americanos. In: LUYTEN, Sônia Bibe. *Quadrinhos: uma leitura crítica*. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007, p. 44. [...] por volta de 1915, quando Moses Koeningsberg, que desde 1905 se ocupava da distribuição dos comics para os jornais de Hearst, criou o King Features Syndicates, que se transformou em uma poderosa agência de dimensões internacionais. A ela se seguiram o Chicago Tribune- New York News Syndicate, fundado em 1919 pelos diários de Chicago e Nova York, e o United Features Syndicate, que era filial da agência norte-americana de notícias United Press, criada em 1907.

que, muitas vezes, não lhe eram favoráveis. Mas, através desse tipo de associação, as tiras dos artistas filiados as “Syndicate” eram distribuídas pelos jornais locais, bem como de outros Estados e países. Esse tipo de circulação veio baratear o custo de compra dessas tiras, já que uma mesma história era vendida, ao mesmo tempo, para vários locais diferentes. (LACHTERMACHER; MIGUEL, apud LUYTEN, 1984, p. 48).

A dinâmica de comercialização derivada dos *syndicates*, segundo Cleide Furlan, resultou numa monopolização do mercado, inclusive do internacional no ocidente<sup>19</sup>. Essa seria uma das razões pela grande quantidade de HQs norte-americanas no Brasil: “elas chegam prontas e acabadas para a impressão e a um preço baixíssimo, o que, por outros motivos, não ocorre com os artistas nacionais.” (FURLAN; apud LUYTEN 1984, p.34)

Com relação as HQ modernas, além de levantar a questão autoral, a relevância do “menino amarelo” está principalmente no fato deste ser o primeiro personagem fixo semanal, protagonista da primeira história continuada com um personagem protagonista recorrente. Os quadrinhos que aparecem nos jornais americanos contribuem para dar a forma ao que será o meio daí em diante e não só nos Estados Unidos. Os suplementos dominicais coloridos representaram uma nova experiência para o leitor, já que até esse momento não se havia visto nada similar, a difusão da imagem impressa e colorida, num mundo onde não existia a televisão, nem o cinema e a fotografia não estava implantada de modo massivo, os quadrinhos de imprensa são responsáveis por proporcionar um novo tipo de fruição da imagem pelo público. Efetivamente, é a partir da tira diária que as HQ norte-americanas ampliam o seu campo de influência, iniciando um caminho de fenômeno social. (FULAN apud LUYTEN, 1984, p.29).

Além de criar um público cativo para os jornais, os suplementos foram também um espaço de experimentação, uma vez que, ainda não se haviam fixado normas nem tradições e a reflexão sobre o que se estava fazendo ainda não tinha tido tempo de acontecer. Quando surgem os suplementos dominicais ainda não está muito claro o que é uma HQ e nem qual seria sua função, entretanto, logo se fixariam muitas das características temáticas e formais que a distinguem até a atualidade. Segundo Moya (1972) a partir das HQ de imprensa americanas surgem as HQ como conhecemos hoje: com personagens periódicos e seriados.

---

<sup>19</sup> Emitindo milhares de matrizes de uma mesma tira diária, o que baixaria o custo, em contraposição ao artista que vende seu trabalho diretamente ao jornal ou as revistas.

Com a criação dos *syndicates* estes se tornam responsáveis pela distribuição das tiras, possibilitando assim, que os jornais pequenos tivessem as mesmas tiras dos grandes, introduziram uma uniformização de algumas características das HQ, já que eram responsáveis pela definição de temas, tipos e dos traços formais dos quadrinhos americanos nesse momento. Assim, no começo do século XX já estavam concretizadas as principais características que hoje reconhecemos como próprias das histórias em quadrinhos: o uso de quadrinhos sequenciais e a narração de momentos consecutivos, ou seja, a ação. Além da narração sequencial consolida-se o uso dos balões de diálogos e de sons, o que afeta sua percepção por parte da sociedade e seu desenvolvimento.

Tanto Töpffer quanto os quadrinhos de imprensa americanos são significativos precursores das HQ, cada qual com suas contribuições, Töpffer com a combinação interdependente entre texto e imagem e a capacidade narrativa do desenho e com os periódicos norte-americanos a popularização das tiras, a continuidade e a produção em massa.

As origens mostram duas características que definem de forma inequívoca a modernidade: com Töpffer, é a aparição da ideia do rabisco e o espontâneo como fim em si mesmo, como sistema criativo, quase o “gosto pelo primitivo” de que falava Gombrich; com Outcault e seus contemporâneos, é a produção em massa e a criação das imagens em série, que substituirá rapidamente ao que até o século XX se conhecia como “cultura popular” (GARCIA, 2010, p.71)

## 1.2 A continuação de uma tradição: antecessores e precursores dos romances gráficos.

### “Os Romances Gravados”

Ao longo dos anos 20 vai se impondo um relato continuado como modelo triunfante das tiras da imprensa. Esse modelo ganhou a fidelidade do público de todas as idades com os trabalhos veiculados e popularizados pelos periódicos.

Contudo, ainda com a continuidade, as tiras diárias (e as páginas coloridas que habitualmente continuam aos domingos) seguem sendo micro unidades de leitura que atendem a lógica narrativa da série – mantendo uma tensão dramática contínua que nunca se resolve e que avança indefinidamente sem uma rota definida. A experiência de ler um relato longo do quadrinho, uma narração que abarcasse várias páginas sem ser uma coleção de páginas soltas ou tiras individuais, ainda não existia. O comic seguia sendo algo que o leitor abarcava de uma só vez e ao qual dedicava escassos segundos de atenção, até voltar a admirar-se com a seguinte gota narrativa. (GARCIA, 2010, p.77)

As primeiras experiências de relato longo usando imagens impressas surgiram também durante os anos 20, porém, muito distante do âmbito da imprensa. Trata-se das chamadas *Picture novels* (romances em imagens) ou *wordless books* (livros sem palavras), um conjunto de livros que contavam histórias completas por meio de imagens, sem ajuda de texto algum. Em sua produção eram utilizados diferentes tipos de gravação: entalhe, xilografia, linogravura, gravura em chumbo, vários também produzidos utilizando o desenho e a tinta convencional.

David A. Berona (2008) aponta três fatores que influenciaram a aparição desses “romances” em gravuras: o *revival* da gravação em madeira que trouxeram os expressionistas alemães, a influência do cinema mudo sobre o público e o assentamento do quadrinho em jornais e revistas como meio válido para esboçar críticas políticas e sociais através de imagens narrativas.

Os romances em gravuras tiveram seu esplendor nos anos 30 e seus temas eram variados: a vida coletiva na sociedade contemporânea, religião, biografias, gravuras que

rememoram momentos da infância e da vida familiar, a memória<sup>20</sup> e o costume. Eram trabalhos em preto e branco e sua linguagem se aproximava muito do cinema mudo, e o fato de aparecer apenas uma gravação em cada página reforçava ainda mais esse parentesco.

No ambiente dos finais dos anos 20 havia amadurecido a ideia de que as imagens têm sua própria linguagem narrativa, e que essa ideia estava presente tanto entre o público de massas que lia o periódico como entre os artistas e escritores de vanguarda. (GARCIA, 2010, p.87)

Paralelamente aos romances em gravuras surgem também alguns livros desenhados que esboçavam narrações em imagens. Garcia (2010) destaca que durante muito tempo, os romances em gravuras se mantiveram a margem da história das HQ, como um elemento estranho que tem certo parentesco com os quadrinhos, mas recentemente com o movimento das romances gráficas o interesse por recuperá-las e revisá-las tem sido crescente.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Memórias familiares – em geral o tema permanecerá quase inédito até a chegada do romance gráfico atual, onde tem uma importância fundamental para definir o movimento contemporâneo, no qual existe uma abundância de memórias familiares.

<sup>21</sup> Will Eisner, um dos pioneiros dos romances gráficos, no prólogo de uma das reedições de “Um Contrato com Deus” (inicialmente publicado em 1978) reconhece a influência das obras de Lynd Ward em seu trabalho e coloca o autor como um precursor no tratamento das histórias em imagens como uma forma de arte, segundo Eisner, já nos anos de 1930 Ward explorava esse caminho com “extraordinárias narrativas gráficas”, tendo produzido vários romances inteiros em xilogravuras. Eisner reconhece a influência das xilogravuras em seus trabalhos, e é possível notar muitos traços formais semelhantes às obras de Hard nos trabalhos de Eisner: como o uso frequente de um só quadrinho por página, o abandono das molduras dos quadrinhos, o tom sépia que evoca os livros antigos, o tratamento meio teatral da gestualidade e dos cenários e a caracterização estereotipada aos que com frequência recorrem os quadrinistas. EISNER, Will. *Um Contrato com Deus*. E outras histórias de cortiço. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Imagem 7:

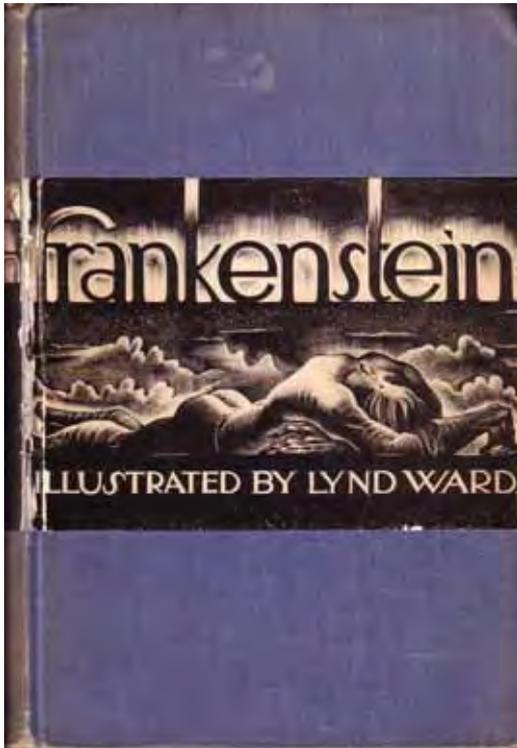
Imagem 7: Capa do livro de Lynd Hard. Fonte: <<http://paganpressbooks.com/jpl/LYNDWARD.HTM>>

Imagem 8:

Imagem 8: Frankstein , clássico ilustrado por Lind Ward:< <http://goldenagecomicbookstories.blogspot.com/2009/01/berni-wrightson-assortment-of-misc-art.html>>

Ainda que se situe em um universo estético e formal diferente de obras como as de Lynd Hard, muitas obras dos quadrinhos atuais usam elementos dos romances em gravuras, como a renúncia quase total das palavras, o uso de ideogramas e da crítica social, além de elementos estéticos.

### *Family strip e a girl strip*

O quadrinho dominical americano do fim do século XIX geralmente ocupava uma página ou parte dela, com uma história autoconclusiva. No começo do século XX o quadrinho de imprensa passa a ser publicado em forma de tiras diárias, em uma fileira horizontal de quadrinhos, três ou quatro geralmente, todas no mesmo tamanho, em branco em preto, de segunda a sábado. Apesar de esse tipo de tira já haver aparecido em alguns jornais, torna-se um formato habitual, com obras como a série “*Mutt & Jeff*” (1907) de Bud Fisher. Trouxeram um elemento importante: a continuidade, pois, ainda que cada tira tivesse que ser uma unidade de leitura autônoma, também podia servir de gancho para atrair a leitura para o dia seguinte e assim elaborar um relato fragmentado, mas, contínuo. As tiras diárias trouxeram

um novo tipo de notoriedade aos quadrinhos, já que, se os quadrinhos dominicais se dirigiam a toda à família e tinham um atrativo muito especial para as crianças, as tiras diárias se dirigiam em especial aos adultos que compravam os jornais todos os dias, e que encontravam as séries de quadrinhos entre suas sessões de notícias habituais.

Com a continuidade da tira diária, chega a seu apogeu um gênero que triunfará durante a segunda década do século passado: a série familiar. Com o aparecimento dos *syndicates* no início do século XX, encerra-se o período de experimentações de técnicas narrativas e de liberdade criativa dos quadrinhos, em prol do aumento da produção por meio da divisão sistemática do trabalho, dessa forma, a retirada dos desenhistas das redações dos jornais ao mesmo tempo em que reduz custos e dinamiza a produção, representa uma normatização formal e temática dos quadrinhos. Seguindo uma lógica de mercado e produção, os *syndicates*, imbuídos de um conservadorismo industrial definiram alguns gêneros temáticos a serem desenvolvidos.

Esses gêneros, embora conservassem uma intenção satírica, passaram a retratar a face respeitável da sociedade norte-americana e referenciavam-se principalmente na instituição familiar. Os principais gêneros era a *family strip* (tira familiar) e *girl strip* (tira de garotas). (OLIVEIRA, 2007, p.44)

Dirigida a um público mais familiar que a página dominical, a série familiar cresce à medida que a cultura de consumo vai se estendendo por todo Estados Unidos. É nessas séries em que começa a se desenvolver um novo tipo de narração que já não se baseava apenas na piada do dia, mas explorava de forma muito mais consciente a continuidade. Histórias que se passavam no terreno do familiar, com relatos que exploravam o dia a dia. Não grandes aventuras extraordinárias, nem mistérios, o humor era derivado de uma visão gozadora, porém digna, da vida cotidiana. “podemos dizer que nasce uma nova espécie de relato que não tem princípio nem fim.” (GARCIA, 2010, p.75). No período o modelo com personagens e narrativas baseados na vida cotidiana, uma vertente da “comédia de costumes” tinha grande aceitação popular.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> A *family strip* foi inaugurada por George McManus. Em 1913, ele criou *Bringing up Father*, mais conhecida como *Maggie e Jiggs*, que contava a história de um casal irlandês-americano que, após ser sorteado com o primeiro prêmio de um bilhete de loteria, se viu elevado a condição de novo-rico. Alguns pontos interessantes podem ser notados no enredo de *Pafúncio e Marocas* (nome dado a tira de McManus no Brasil): a família burguesa como modelo, a vitimação do homem pela esposa e o matrimônio como realização social da mulher.

Imagem 9:



Um exemplo do gênero *Family strip* é “*Gasoline Alley*” (1919). Narra às desventuras de Walt, um mecânico solteirão para criar um bebê que encontra em sua porta. Inova por não utilizar personagens imutáveis, através dos anos podemos acompanhar o e o envelhecimento de Walt e o crescimento de Skeesix (o bebê). Nessa tira podemos ver o momento em que Walt encontra Skeesix ainda bebê a sua porta. Fonte:

<<http://www.michaelsporanimation.com/splog/?p=1291>>

O gênero da *family strip* fez tanto sucesso com o público feminino que acabou derivando em outro gênero: a *girls strip*.<sup>23</sup>

### *Dirty Comics*

Os *Dirty Comics*, ou quadrinhos sujos, se tratavam de publicações baratas e clandestinas que circularam nos Estados Unidos na década de 30, pequenos livrinhos de oito páginas, que continham uma história completa, de temática sexual, em geral com roteiros simplórios, desenhos grosseiros e uma impressão ruim.

Na década de 30, autores anônimos, em desenhos canhestos, lançaram revistas clandestinas pornográficas em “8 páginas”, a 40 centavos, com sexo explícito e exposição de órgãos sexuais. Eram os “gibis sujos”, as “bíblis”. O deboche, o senso de humor e a sátira acabaram influenciando a revista *Mad*, na década de 50, e os *underground comics*, nos anos 60 (MOYA, 1993, p.73)

Cf. OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finattec, 2007, p. 45.

<sup>23</sup> Gênero que será tratado mais a frente no capítulo III, ao falarmos das representações femininas nos quadrinhos.

Os quadrinhos sujos misturavam sexo e humor, sem censuras ou cortes. De autoria anônima, não se sabia ao certo onde eram impressos. As “Bíblias” desapareceram no final da década de 30, e influenciaram significativamente a revista *Mad* nos anos 1950 e os quadrinhos *underground* nos anos 1960 (este último de grande importância na história do desenvolvimento dos romances gráficos), sobretudo pelo humor, sátira, paródias e pela utilização de figuras conhecidas como personagens, um recurso habitual dos *dirty comics*, que através de trocadilhos maliciosos satirizava personalidades famosas da época.

Imagem 10:



Mae West satirizada como Mae Breast, Clara Bow vira Clara Blow.

Fonte: <http://cultalt.tripod.com/4.htm>

### *Os quadrinhos de aventura*

Se ao longo dos anos 1920, os quadrinhos de imprensa vão adaptando a continuidade como modelo predominante. Em finais da década a continuidade se cristaliza em um novo gênero, o quadrinho de aventura. Que será decisivo na hora de forjar o *comic book* (revista em quadrinhos) um formato que surgirá pouco depois e que se converteriam no suporte favorito dos quadrinhos durante os próximos 70 anos. Os quadrinhos de aventura são um dos gêneros de maior aceitação pelo público.<sup>24</sup> Classificado como a “era de ouro”<sup>25</sup> dos quadrinhos norte americanos, as décadas de 1930 e 1940, devem seu apogeu no que se refere aos quadrinhos, aos gêneros de aventura e posteriormente aos de super-heróis. O gênero de aventura<sup>26</sup> teve maior aceitação entre o público masculino, “portanto, ele o herói, é na

<sup>24</sup> Uma das principais características desse tipo de HQ é a existência de um conflito. A ação desenvolve no embate entre forças representadas pelos personagens, o herói que reúne a maior quantidade de características possíveis e o antagonista, que simboliza a transgressão e desvios das normas sociais vigentes.

<sup>25</sup> É costumeiro nas obras sobre o tema observar a divisão dos quadrinhos comerciais norte americanos em “eras”. Que se referem aos primeiros quadrinhos norte-americanos (1895-1929); a era de ouro (1930-1945); recessão (1946-1960); era de prata (1961-1980) e a partir dos anos de 1980 um período de novas tendências, no qual está inserido o romance gráfico.

<sup>26</sup> Os anos 1920 são a idade de ouro dos seriados cinematográficos, veiculados em capítulos no sábado de manhã. Os seriados televisivos estão temática e iconograficamente muito próximos dos quadrinhos de aventura, os quais inclusive adaptaram com frequência a partir da década de 1930.

verdade, o leitor transportado, em traços e cores, para uma superfície de papel.” (GUBERN apud OLIVEIRA, 2007, p.61).

Garcia (2010) aponta três grandes referentes do quadrinho de aventura, e embora haja diversas obras e personagens de sucesso na época, por suas importantes contribuições tomaremos aqui esses autores como representativos desse período: Alex Raymond, Hal Foster e Milton Caniff. Alex Raymond criou três histórias de enorme sucesso nos anos 1930: “*Flash Gordon*”, “*Jim das Selvas*” e “*Agente secreto X-9*”, Moya nos mostra algumas das inovações introduzidas por *Flash Gordon*. O universo fantástico desenvolvido por Raymond em *Flash Gordon*, seu ritmo, suas linhas, as composições, os traços, dentre outros elementos, “fizeram dele um visionário que transformava em realidade sua fantasia sem limites e sem concorrência no mundo contemporâneo.” (MOYA, 1993, p.152).

Hal Foster, em “*O Príncipe Valente*” (1937), cria um estranho híbrido entre ilustração e quadrinho. Importante nem tanto por seu modelo narrativo, mais por seu desenho, idealizado como padrão de perfeição por gerações posteriores de desenhistas. “Elevando o desenho dos quadrinhos no nível melhor da pintura clássica. Foi o primeiro quadrinho a virar superprodução hollywoodiana, em vez de seriados e filmes ‘B’.” (MOYA, 1993, p.115).

Mas seria Milton Caniff dos três quem mais teria tido influência sobre a linguagem do quadrinho, por sua tira diária “*Terry e os piratas*” (1934), “uma das histórias de aventuras de maior repercussão, seja pela linguagem cinematográfica (influenciada por Ford e Hitchcock) seja pelo desenho ou pelo texto.” (MOYA, 1993, p.88). A qualidade tanto dos desenhos, quanto dos textos de Caniff são notáveis. Uma de suas características reside no realismo de seus desenhos, sua utilização de claro e escuro resultava prática no espaço confinado da tira diária para produzir notáveis efeitos de realismo com o mínimo de traços. Outras características importantes seriam a alternância de planos e contrapontos, do próximo e do distante, além do autor ser responsável pela aproximação da linguagem do quadrinho com a linguagem do cinema, convertendo-o numa leitura extremamente fácil e dinâmica. Uma das grandes contribuições de Caniff foi à alternância dos pontos de vista, realizada com atenção, proporcionando para os quadrinhos uma agilidade até então inédita. O mais importante na obra de Caniff é relativo ao desenvolvimento de ferramentas narrativas. Segundo Garcia (2010) o autor passou para os quadrinhos a essência do chamado “modelo narrativo de continuidade de Hollywood”, cuja finalidade era à transparência, assim, a técnica permanecia oculta atrás da representação que se desenrolava. A cena que se desenrola é que seria o foco

das atenções, o efeito era alcançado através da eliminação das imagens de fundo a fim de acentuar a ação no primeiro plano. Em “*Terry e os piratas*”, o quadrinho é uma janela impermeável que define os limites do quadro desenhado, e o que acontece nela, como o que acontece na tela é uma simulação da realidade na qual centra totalmente nossa atenção. Acabam-se assim as incursões em metalinguagem nos quadrinhos, que jogavam com as convenções do meio. Agora só importava ser testemunha do que se desenrolava ante nossos olhos, sem que nenhum elemento formal nos distrai-se.

Imagem 11:



Fonte: <[http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista\\_walker.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista_walker.cfm)>

Para Garcia, Foster e Raymond teriam representado um ideal e Caniff algo mais importante: um mestre de quem aprender. Portanto, mesmo que outros autores da época produziram importantes obras singulares, a importância de “Caniff criou um estilo que era tanto magistral quanto eminentemente imitável” (CARLIN, 2005, p.84, apud. GARCIA, p.98). Caniff teria, então, criado uma fórmula para o quadrinho americano e por extensão para o quadrinho ocidental de aventuras, durante a maior parte do século XX. Ainda hoje seu estilo segue considerado como estilo padrão, tão assimilado por autores e público que apesar de sua grande sofisticação, está tão absorvido que se tende a considerar um estilo natural e antiformalista.

Com o quadrinho de aventura as histórias se distanciaram da realidade cotidiana, da atualidade política e social, do costume e da família como tema e como público, e se passou a se orientar prioritariamente segundo o consumo juvenil. Assim, paradoxalmente, a mudança formal para um estilo representativo considerado de maior “realismo” conduziu para um maior grau de irrealidade que o que se podia encontrar nos quadrinhos quando a caricatura era o paradigma de representação hegemônico. É a partir desse momento, mais que nunca, que os

quadrinhos começam a ser dirigidos realmente para crianças. Principalmente a partir da aparição do *comic book* e do grande sucesso dos super-heróis e dos quadrinhos de aventura, maiores características dos anos 1930.

Paralelamente proliferam também os “quadrinhos sérios”, como Dick Trace (1931) de Chester Gould. Refletindo a lei seca, Chicago dos gângsteres, Al Capone, Bonnie & Clyde, Dillinger, os quadrinhos apresentavam seu primeiro detetive, com uma galeria criativa de vilões. Influenciou cineastas como Alain Resnais e Jean-Luc Godard. (MOYA, 1993, p.74) Gould com um estilo meio caricaturesco inicia o gênero preto e branco, através do uso de traços simples que contrastava com o tema brutal e pesado. “Gould criou uma série ousada, inovadora e consistente a partir do convívio de roteiros complexos com simplificação e estilização de traço.” (Patati e Braga, 2006, p. 49)

### *Os Comic Books*

Imagem 12:



Fonte: <http://www.chrisg.com/comic-books-marketing/>

Com o sucesso dos quadrinhos publicados em jornais alguns editores começaram a publicar coletâneas desses trabalhos, o que abriu espaço para a publicação de histórias completas no formato de revistas. Surgem assim os *comic book*, o que no Brasil chamamos de revistas em quadrinhos, ou gibis<sup>27</sup>: um caderninho grampeado, geralmente colorido, como um número médio de páginas, vendidos nas bancas de jornal por um preço acessível e que podem ser colecionados em séries. O *comic book* significa um passo decisivo na evolução dos quadrinhos, já que permite que este se desligue da imprensa geral ou humorística e alcance

<sup>27</sup> A revista “Gibi” foi lançada no Brasil em 1939, com aproximadamente 30 páginas em papel jornal. Em 1940 começou a ser publicada mensalmente, com estórias completas, iguais aos Comics Books norte-americanos. Ganhou tamanha popularidade no país que o termo “gibi” tornou-se sinônimo de revista em quadrinhos.

uma autonomia como meio. Além de ser um suporte onde estariam acomodadas por fim, os quadrinhos de longa extensão, ou ao menos no momento, de extensão superior que uma página. Ian Gordon estuda o papel do quadrinho como produto de consumo na sociedade capitalista, ressalta que na imprensa o quadrinho havia servido como ferramenta para anunciar toda uma diversidade de produtos, mas “com o *comic book*, a forma artística se converteu em um produto de entretenimento por direito próprio” (GORDON, 1998, p133, apud. GARCIA, p.100).<sup>28</sup>

Inicialmente se publicou reedições, compilações de quadrinhos produzidos anteriormente para jornais. Porém, segundo Garcia para que o formato decolasse de vez faltava algo, algum valor acrescentado que lhe desse um atrativo próprio. Esse componente viria da inspiração retirada dos *pulp*. Os *pulp* (polpa), *pulp fiction* ou *pulp magazines* eram revistas populares feitas com papel de baixa qualidade, a partir do início do século XX. Com maior expressão nos Estados Unidos, os *pulps* tratavam-se de histórias geralmente dedicadas à ficção científica, à aventura, ao western, a crimes, a mistérios e à fantasia. Um tipo de entretenimento rápido, sem grandes pretensões artísticas.

Os *pulps* eram revistas sem cortes que recebiam seu nome do papel macio salpicados de pedaços de fibras de madeira em que eram publicados. Os editores utilizavam a polpa do papel porque não havia nada mais barato. Os *pulps* tinham pouco a ver com a qualidade. A palavra chave era a quantidade! Os editores alcançavam o êxito repetindo-se implacavelmente a pergunta: como posso imprimir mais livros, com maior tranquilidade, de forma mais barata? (STERANKO, 1970, p.14, apud GARCIA, p.101)

Os *pulps* com seus personagens coloridos, muitos deles com dupla personalidade, máscaras e poderes sobre humanos anteciparam um pouco do que daria forma aos super-heróis.

Quando explodiu a Segunda Guerra na Europa [...] Com a entrada dos Estados Unidos no conflito, em 1941, as produções industrial e cultural voltaram-se para os esforços de guerra. Nesse período, os

---

<sup>28</sup> Com diversos formatos, os livros compilatórios de quadrinhos haviam existido desde a segunda metade do século XIX, e nos primeiros trinta anos do século XX haviam aparecido muitas revistas que normalmente reeditavam tiras de imprensa. Porém, o *comic book* como conhecemos hoje começa a surgir em 1933, a partir da consciência de que com as pranchas com que eram impressas as páginas dominicais se poderia imprimir duas páginas de um quadrinho de tamanho reduzido, surge assim, um novo formato capaz de potencializar a produção de um maior número de histórias.

personagens de histórias em quadrinhos foram elevados a uma dimensão fantástica e, ultrapassando o conceito do herói, passaram a ser concebidos com base em superpoderes. Assim, nasceu uma galeria de super-heróis, supervilões, supervilãs e umas poucas super-heroínas: Super-Homem, de Jerry Siegal e Joe Shuster; Batman, de Bob Kane; Sheena (Pantera Loura), de Morgan Thomas; Capitão América, de Jack Kirby e Joe Simon; e Mulher Maravilha, de Willian Marston. (OLIVEIRA, 2007, p.34)

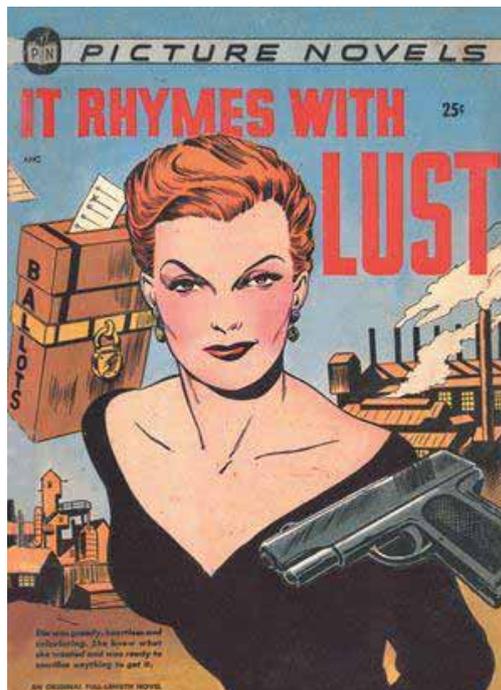
O desenvolvimento deste tipo de personagem, o super herói provavelmente estava vinculado com a própria conjuntura do confronto militar na Europa e na Ásia e à possibilidade do conflito se expandir para o território norte-americano. Neste momento o grande inimigo (vilões) são os alemães nazistas, os fascistas italianos, e mesmo os japoneses. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria serão substituídos pelos comunistas. Garcia (2010) ressalta que com os super-heróis o *comic book* encontra aquilo que lhe ia ser próprio, iniciando uma nova era para o quadrinho. O desenvolvimento desse meio se deu muito rápido e coincidiu com um declive constante das tiras de imprensa, que a partir dos anos 1940 perderam espaço e qualidade de produção nos jornais. Os *comic books* e as editoras que os publicavam, contudo, se multiplicam em ritmo desenfreado.

Ocorre gradativamente uma ampliação dos gêneros de *comic books*, a fim de abarcar os diversos públicos, essa segmentação permitiu que se desenvolvessem obras pensadas especificamente para o público adulto, como os *comic books* românticos e os de crime. O *comic book* romântico era direcionado ao público feminino e teve seu auge entre os anos de 1949-55. Formalmente não apresentavam diferenças significativas dos quadrinhos de ação e super-heróis, porém, a introdução de novos elementos temáticos, tratando da sociedade contemporânea, das relações de trabalho e sentimentos reconhecíveis por parte do leitor; e a adaptação para um público feminino de maior idade abria uma via para tirar os quadrinhos do reino infantil. Já os *comic books* de crime, traziam em geral histórias fortes, com grandes doses de violência, não se furtavam a tratar dos estragos das drogas da “má vida”. Também apontavam para um público adulto, e com esse público em mente e com a intenção de aproveitar o apogeu do gênero de crime, em 1950 é lançada *It Rhymes With Lust* (Rima com Luxúria) de Arnould Drake.

Os Romances Gráficos constituem atualmente um material e um formato já assimilado e difundido. Mesmo que os autores se permitam uma liberdade formal, existem características bastante comuns à maioria das obras, em geral possuem o formato de livro, requinte artístico,

experimentação e principalmente são trabalhos autorais. Mas mesmo antes do gênero se consolidar algumas obras ao longo do desenvolvimento dos quadrinhos apresentavam características que remetem os romances gráficos atuais, gerando discussões acerca de qual seria a primeira romance gráfico, questão bastante difícil de resolver, pois ao que parece não surgiu uma única obra, “o primeiro romance gráfico” que inspirou outros artistas e inaugurou o gênero, mas as experimentações foram se desenvolvendo até que se chegasse a um formato atualmente reconhecido por autores e artistas. *It Rhymes With Lust* é uma dessas obras que trazem características dos romances gráficos contemporâneos, era um *comic book* de crime que se valia do humor negro, possuía mais de cem páginas, vendido no formato típico dos livros policiais de bolso e apresentado como uma “*picture novel*”.

Imagem 13:



Fonte: <http://www.darkhorse.com/Books/14-090/It-Rhymes-With-Lust>

Com o término da guerra, iniciou-se um período de declínio das HQs. (OLIVEIRA, 2007, p.34) Durante as décadas que se seguiram ao fim da guerra só sobreviveram os heróis de maior sucesso, como *Superman*, *Batman*, *Mulher Maravilha*. Os super-heróis haviam sido fundamentais para lançar o fenômeno dos *comic books*, mas seu declínio não diminuiu seu suporte. Outros gêneros temáticos começam a proliferar, desenvolveram-se diversos nichos temáticos destinadas a todos os públicos: quadrinhos adolescentes, de “*funny animals*”

(animais antropomórficos, imitando os da Disney), *Western*, policiais, românticos, de crimes, de terror e bélicos. Em meados dos anos 1950, a indústria do *comic book* vendia centenas de milhões de exemplares por ano, experimentando novos gêneros. Esse material já possuía um elevado número de leitores maiores de idade e dispunha de um forte potencial para desenvolver um campo adulto, pois, muitos leitores que desenvolveram o gosto pelo *comic books* cresceram junto com eles e o mesmo se deu com diversos profissionais que começaram nos anos 1930 e alcançavam significativa maturidade após anos de atividade contínua. Assim, o meio começava a dar frutos artísticos experimentais estimáveis. Foi então que começou uma campanha contra o quadrinho em escala nacional nos Estados Unidos.

O término da Segunda Guerra deu lugar a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética. O senador Joseph McCarthy iniciou uma campanha anticomunista. Toda produção cultural passou a ser controlada e, em 1954, as editoras reuniram-se para criar o Comics Code Authority (Código de Ética dos Quadrinhos). (OLIVEIRA, 2007, p.34)

Os *comic books* até então trabalhavam com uma grande liberdade em comparação a outros meios de massa americanos, já que o cinema e o rádio seguiam regulamentações oficiais. Mas a situação começou a mudar com o fim da segunda guerra, quando a cultura juvenil começou a fazer-se mais visível e atrair a atenção da sociedade. Algumas editoras como já haviam aprovado códigos internos de controle desde começos da década de 1940 e contavam com juntas de assessores que incluíam educadores e psicólogos. Mas em geral, a indústria não soube se organizar para estabelecer uma autorregulação efetiva, apesar de existir uma pressão social e legislativa nesse sentido. A ascensão de *comic books* de crimes e terror alarmou ainda mais os críticos. O resultado das campanhas americanas contra os quadrinhos, da pressão exercida pela Igreja, pela mídia sensacionalista e por uma comissão do Senado que enxergavam os quadrinhos como algo negativo, responsáveis até mesmo pela delinquência juvenil foi à autorregulamentação da indústria. Em 1954, formou-se a *Comics Magazine Association of América* (CMAA), entidade formada pelas grandes editoras de quadrinhos dos Estados Unidos, cujo um dos principais objetivos era redigir um código de autocensura para as editoras. Surge assim o *American Comics Code Authority*, um código regulador para a produção e distribuição de quadrinhos.

A história em quadrinhos (HQ), essa linguagem artística secular, já foi motivo de preconceito por parte de múltiplos setores da sociedade e da academia. O caso mais notório foi a cruzada contra as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos, deflagrada pelo artigo *Horror in The Nursey*, publicado na revista *Collier* em 1948 e escrito pelo psicólogo Fredrick Werthan. Ele acreditava que as HQs eram perniciosas e nocivas à formação do caráter das crianças. Com o impacto de seu artigo, Werthan escreveu *Sedução dos Inocentes*, também contra os quadrinhos, o livro levou o senado norte americano a obrigar os editores a criarem o “*American Comics Code*”, código que censurava deliberadamente muitas formas de quadrinhos e vigorou por muitos anos nos EUA. Essas ações de censura repercutiram em todo o mundo ocidental (FRANCO, 2009, p.6)

Rogério de Campos (2010) salienta que o objetivo expresso do *Comics Code* era que os quadrinhos se tornassem mais ingênuos<sup>29</sup>, garantindo-se assim que fossem uma leitura mais “saudável” para as crianças. Impuseram-se padrões para serem seguidos pelas editoras. O *Comics Code* vigorou por décadas, forçando que dezenas de quadrinhos tivessem de ser refeitos de alguma maneira a fim de receber o selo de aprovação e poder se inserir no sistema de distribuição. Campos destaca que o *Comics Code* perdeu força nos anos 1970, porém, o desenvolvimento dos *comic books* americanos foram significativamente marcados por essa campanha reguladora. Nem todas as editoras se submeteram a essa disciplina, entretanto, como consequência seus produtos não levavam o selo de aprovação na capa. Como resultado, nos anos seguintes, a criação do *Code* e as tentativas de se fazer um quadrinho adulto foram sufocadas por um sistema eficiente de censura por meio da rede de distribuição.

---

<sup>29</sup> CAMPOS, Rogério de. 2010. A Supercensura contra a turma dos quadrinhos. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-supercensura-contra-a-turma-dos-quadrinhos/> Acessado em 20/11/2011. Ressalta que a ideia difundida pelo *Comic Code* de que os quadrinhos deveriam ser “ingênuos” influenciou a produção de quadrinhos em todo o Ocidente. No Brasil, por exemplo, a versão do *Comics Code* chamou-se Código de Ética, além de uma das medidas da ditadura militar, em 1965 ter sido a criação de uma lei de censura específica para os quadrinhos. Enquanto no início dos anos 1960 havia várias dezenas de revistas em quadrinhos de aventuras, guerra, romance e terror brasileiros, no início dos 1970 tudo isso estava quase acabado.

Imagem 14:



Selo de aprovação do Comics Code Authority

Fonte: <http://nerdice.com/blog/2011/02/13/o-famigerado-codigo-dos-quadrinhos/>

Amy Kiste Nyberg (1998), contudo, considera que houve outros motivos que somados à autocensura que provocaram o colapso dos *comic books* americanos na segunda metade dos anos de 1950. Também teriam sido fatores de peso para a saturação de títulos e editoras, a competição crescente da televisão e a perda do principal distribuidor nacional (*American News Company*). Seja como for, as consequências para a indústria foram devastadoras com a quebra de muitas delas.

Nesse contexto, já não havia espaço para projetos ou temas que pudessem interessar ao público adulto. Significativo nesse sentido é o regresso dos super-heróis que se produziu lentamente a partir da segunda metade do século XX. Nos anos 1960 observa-se um *revival* de alguns personagens antigos e o grande sucesso de uma nova fórmula: “os super-heróis humanos” com personagens como o “*Quarteto Fantástico*”, “*Spiderman*” e demais personagens da Marvel. Uma nova onda de super-heróis que revitaliza o gênero e atrai novos autores.

Foi uma década marcada também pelas pesquisas espaciais e pelos lançamentos de foguetes tripulados ao espaço. Os personagens das HQs sofreram algumas modificações, e os super-heróis passaram por um processo de humanização. A explicação para a origem de seus superpoderes eram as mutações radioativas ou genéticas. (OLIVEIRA, 2007, p.34)

Através das medidas autorreguladoras e controle da indústria das HQs o meio dos quadrinhos comerciais repeliu os que não seguiam suas diretrizes e não deixou nenhuma porta aberta para renovação. Como resultado, produções homogêneas, voltadas para o público juvenil e adequadas a valores morais. Os super-heróis tornam-se o principal produto e tiveram

seu segundo grande momento na história dos quadrinhos. Assim, segundo Garcia (2010), sem espaço para renovação nas editoras comerciais, esta teria que surgir de um lugar totalmente diferente – os *comix underground*.

### *O Comix Underground*

Em 1963, os Estados Unidos decidiram intervir no Vietnã, e isso deu início a uma série de conflitos naquela região. Na mesma época, os negros norte-americanos começaram a reivindicar igualdade de direitos com os brancos. Iniciaram-se vários movimentos: pela retirada das tropas americanas dos países asiáticos, pela liberalização sexual e pelo movimento da contracultura. [...] Paralelamente as publicações das grandes editoras, começou a circular uma produção de histórias em quadrinhos independentes, *underground*, cujos personagens faziam sexo, fumavam maconha ou tomavam exageradas doses de LSD. Eram histórias que fugiam totalmente as normas do código vigente. (OLIVEIRA, 2007, p.34)

No começo dos anos 1960 os *comic books* se encontravam numa situação delicada. Depois do desaparecimento de muitas editoras e o êxodo massivo de profissionais do meio para outros campos, as poucas empresas que sobreviveram conformaram-se em seguir produzindo para o público infantil, produtos que não atraíam a atenção dos censores e moralistas. Um período em que os quadrinhos estavam perdendo muito de seu espaço, antes os quadrinhos vistos como um produto infantil, com a grande difusão dos televisores deixa de ser uma popular forma de entretenimento.

De tendência esquerdista, os quadrinhos *undergrounds* expunham histórias do universo hippie e tratavam de assuntos sociais como, por exemplo, política, sexo, drogas, rock e protestos contra a guerra. Estes novos quadrinhos tornaram-se conhecidos como “comix” para separá-los dos quadrinhos tradicionais e a fim de enfatizar o “x” remetendo a *x-rated* (pornográfico/ obsceno). Esses comix têm raízes nos anos de 1950, pela influência da revista *Mad*, que inspirou diversos quadrinhistas com seu estilo satírico. Harvey Kurtzmann abriu um espaço em suas revistas *Mad* e *Help!* aos iniciantes, espaço no qual diversos futuros autores *undergrounds* (como Robert Crumb e Gilbert Sheldon) foram contribuintes.

Os primeiros quadrinhos *undergrounds* já apareciam em jornais clandestinos que vinculavam artigos, resenhas e letras de músicas que tratavam de assuntos da contracultura, mas o grande estopim para o desenvolvimento dos comix *underground* foi a reação ao *Comix*

*Code*. Uma resposta e uma busca por quebrar o conjunto de regras a que os criadores de quadrinhos tiveram que aderir. Foi uma expressão de seu tempo, o movimento underground no fim da década de 1960 estava inserido na contracultura que se desenvolvia nos Estados Unidos, era mais uma forma de protesto contra a guerra do Vietnã, da luta pelos direitos civis e da liberdade sexual. Além de expor o modo de vida do movimento dos adeptos do movimento *hippie*, como drogas, espiritualidade e o amor livre, os comix undergrouds eram mais uma ferramenta a fim de contestar os valores e modo de vida tradicionais.

Esse público de americanos, contra a guerra do Vietnã, a geração *Hair*, de *Aquarius*, dos *hippies*, da flor contra o canhão, dos Beatles, todos formavam um público consumidor de revistas que não passariam de cópias de xerox [...] sucesso e fenômeno artístico e cultural, reflexo de uma era. Não da sociedade de consumo norte-americana, do *american way of life*, mas da contestação aberta aos costumes de uma época em crise. (MOYA, 1993, p.188)

Imagem 15:



Capa de Dr. Wirtham's comix & stories – uma referência a Dr. Fredric Wertham, autor de “*Seduction of the Innocent*” livro que colocava os comics como um produto prejudicial para o desenvolvimento da juventude

Fonte: <http://lambiek.net/comics/underground.htm>

Como principais influências e vias de publicação os comix underground contavam com jornais satíricos e revistas de humor universitárias. Estes eram artesanais e produtos de uma iniciativa pessoal de seus autores, que encontram um público reduzido mais fiel. Eram produzidos e distribuídos a margem da indústria, sem expectativas comerciais, o que levou a uma enorme liberdade criativa. Um bom exemplo desse tipo de comix é *Fritz the cat* (1965) de Robert Crumb. Crumb inicialmente publicou a história de um gato (que ainda não levava o nome de Fritz) na revista *Help!* De Harvey Kurtzmann, na história “*Fred the Teen-age Girl Pigeon*”.

Fritz the cat [...] Fez duas aparições em revista de H. Kutzmann, ex-criador de *Mad*. E ressurgiu, em 1968, no ápice das revistas underground nas quais Crumb, juntamente com Gilbert Shelton, Moscoso, Rick Griffin e outros, foi um dos artífices do movimento de introdução do sexo, das drogas e da política, nos anos 60, em revistinhas beirando a pornografia, na contestação do american way of life. (MOYA, 1993, p.187)

Imagem 16:



Fonte: <<http://cerebralboinkfest.blogspot.com/2011/05/fritz-cat.htm>>1 Nessa história Fritz é um guitarrista famoso, leva uma de suas *groupies* para seu quarto de hotel, em seguida, ele a devora – literalmente.

Os comix undergrounds eram um material diferenciado. Em primeiro lugar eram publicados sem o selo de aprovação do *Comics Code*, livre de qualquer censura (o que evidentemente gerou vários conflitos com a lei e denúncias de obscenidade). Muitos eram autoeditados, nos quais os autores não tinham que responder a nenhuma diretriz editorial, nem se adequar a linhas homogêneas de interesses comerciais. Rapidamente surgiram “editoras” underground, algumas importantes, todas gerenciadas por companheiros geracionais dos autores e compartilhando as mesmas ideias, princípios e objetivos.

Um ponto importante nesse tipo de comix era o fato dos autores conservarem os direitos sobre suas histórias e cobravam *royalties* por elas, no lugar da tarifa fixa por página que haviam cobrado e que seguiam cobrando os profissionais do *comic book* comercial. Segundo Denis Kitchen “os *royalties* tratavam os quadrinhistas como autores literários”. (KITCHEN, apud GARCIA, 2010, p.146).

Os *royalties* trouxeram importantes consequências: como o sistema em que apenas uma pessoa ocupava todos os aspectos de criação do comic (diferenciando-se das verdadeiras linhas de produção dos *comic books* tradicionais). Os comix undergrounds rompe pela primeira vez com a serialização periódica na HQ americana. Segundo Garcia (2010) a economia underground não se baseava em manter em movimento uma enorme maquinaria industrial de produção e distribuição de papel impresso que se renova toda semana, pretendia obter seu rendimento de maneira mais moderada e em longo prazo. Os títulos de maior sucesso se reeditavam e se mantinham em venda durante anos, coisa que nunca havia ocorrido nos *comic book* convencional.<sup>30</sup>

Seus temas podiam ser variados, perpassando pelo horror e a ficção científica, misturados com o erotismo e tratados quase sempre com um pouco de humor. Mas o gênero introduzido pelo comix underground relevante no que se refere à contribuição para os futuros romances gráficos foi a autobiografia. Patati e Braga salientam que

A contracultura teve um encontro bastante feliz e fecundo com os quadrinhos, introduzindo elementos radicalmente renovadores tanto na temática como na linguagem. Alimentou o arsenal de dispositivos narrativos de que as HQ dispunham até então e influenciou a forma de vender gibis no mercado americano. Isso tudo com efeitos que se estendem até os dias de hoje [...] O ambiente cultural da época era singular e permitiu o florescer

---

<sup>30</sup> O clima contracultural e a rebelião juvenil dos anos 60 foram fundamentais para a aparição dos comix underground nos EUA, porém, foi também a quebra da indústria do *comic book* convencional e o “terreno baldio” criativo provocado pelas imposições do *Comic Code* que obrigou os autores a inventar seus próprios suportes, forçados por eles mesmos.

dessa planta rara, a história em quadrinhos de autor, em pleno desacordo com o que os publicitários e editores do mercado profissional do momento achavam que os quadrinhos deviam ser. (Patati e Braga 2006, p. 110).

A partir desse momento pode-se falar de um quadrinho verdadeiramente adulto. Existiriam pela primeira vez, não só quadrinhos para adultos, mas exclusivamente para adultos. A difusão internacional da revolução juvenil de 1960 é notória, chegou a todo o mundo em maior ou menor grau, e o mesmo se deu com os comix underground gerando processos de imitação e adaptação das quais surgiram tradições locais de quadrinhos adultos. A influência da contracultura no meio dos quadrinhos também se fez presente na Europa:

Na Europa, o movimento da contracultura ganhou força. Lá surgiram as primeiras heroínas eróticas das histórias em quadrinhos: Barbarella de Jean-Claude Forest; Valentina de Guido Crepax; Scarlett Dream, de Robert Gigi e Claude Moliterni; Saga de Xan, de Jean Rolin e Nicolas Devil. Incentivados pela experimentação do cinema e das artes, os desenhistas passaram a utilizar elementos da *pop art* nas composições das histórias e dos personagens. (OLIVEIRA, 2007, p.35)

Entretanto, alguns elementos contribuíram para o fim dos comix: os comix underground estavam muito vinculados à contracultura e logo começaram a perder vitalidade, como quase todos os movimentos contestatórios juvenis dos anos 1960, eram trabalhos que contavam com uma estética alternativa que representava uma ética alternativa – não visavam grande lucro; as críticas à sociedade e a obscenidade muito presente nos comix fizeram com que muitas lojas especializadas, “*head shops*”, fossem objetos de constantes denúncias, aumentando assim sua cautela e deixando de revender diversos comix por seu elevado conteúdo erótico; outro ponto relevante seria o fato de que em meados da década o comix underground a necessidade havia impulsionado seus principais expoentes para a auto edição ou para editoras marginais, porém, logo seu sucesso atraiu as grandes empresas (revistas de informação em geral, editoras literárias e produtores de Hollywood), “o underground já não estava à sombra, nas margens, nem na clandestinidade, estava exposto aos olhos do público consumidor junto com os demais produtos.” (GARCIA, 2010, p.167) Foi assimilado e começava a ser publicado pelas editoras tradicionais como a Marvel, que decidiu ampliar a oferta para além dos super heróis, publicando quadrinhos de artes marciais, fantasia heróica, terror e underground – como um gênero. Essa tendência anunciava a chegada de uma nova época na publicação não infantil, quadrinhos que rompiam com as limitações do *Comic Code*,

porém, não com as dos gêneros tradicionais. O underground derivou então em um estilo que apenas sobrevivia nas páginas de poucos veteranos que seguiam ativos para título individual. Porém, nascia outro tipo de quadrinho alternativo.

Um novo quadrinho alternativo que tem suas raízes na mudança no sistema de distribuição tradicional e uma estreita relação com o princípio dos romances gráficos. Nesse período o quadrinho comercial atravessava sérias dificuldades, um lento declive nas vendas de super-heróis desde o início da década de 1960. A situação havia se agravado na segunda metade, dentre as principais razões estava as dificuldades de competição nas bancas, já que até então, os quadrinhos eram vendidos tradicionalmente da mesma forma que os jornais. A salvação foi um novo circuito de vendas e distribuição inspirado no sistema de distribuição *underground* que viria a ser conhecido como “*direct market*” (mercado direto). Os comix undergrounds haviam mostrado que era possível obter benefícios com um sistema alternativo – distribuindo as publicações através de livrarias especializadas, com baixo pedido e sem devolução. Aos poucos as lojas especializadas ampliaram seu interesse para as HQ em geral, com isso as grandes editoras se convenceram de que o circuito de distribuição em lojas era uma via possível para salvar o negócio em declive. Com o *direct market* as editoras poupavam o gasto das devoluções, imprimiam só o que as lojas encomendavam quantidade esta que não seria devolvida. Assim, se transmitia o risco do editor para o livreiro, liberando o editor para experimentar com quadrinhos menos convencionais. Convertendo também o livreiro em um filtro do mercado e suas tendências que contava a vantagem de poder administrar o material segundo seus critérios – só fazia o pedido do que queria e podia conseguir descontos maiores. Porém, tendo de ser cauteloso, pois não haveria devoluções.

Esse sistema se mostrou rentável e salvou o mercado de HQs, contudo, ao fazê-lo mudou completamente sua fisionomia. Ao longo dos anos 1980 o novo circuito passou a ser um complemento da distribuição tradicional, e trouxe consequências: fez com que o material fosse cada vez mais produzido para o público das livrarias especializadas; um público fiel de colecionadores, mas ao mesmo tempo exigente. Houve um direcionamento para um núcleo de fãs, trazendo consequências para o desenvolvimento da narrativa dos *comic books*, narrativa que ajudaria a preparar terreno para os romances gráficos.

A aproximação dos *comic books* com o circuito de vendas underground também ajudou da certa maneira a alterar sua consciência. Assimilando alguns elementos da filosofia underground, por exemplo, quanto aos direitos dos autores e o culto à figura dos criadores.

Gradativamente começou-se a pagar *royalties* aos desenhistas e roteiristas e a publicar coleções que se mantinham como propriedade dos seus criadores, as quais estes poderiam continuar as publicando em outras editoras se assim lhes fosse conveniente. O conceito de autoria que havia nascido com os *comix underground* estava se infiltrando no *comic book* tradicional, apesar da dificuldade em adaptá-lo a um ambiente em que a maioria dos quadrinistas trabalhava com personagens propriedades das editoras, que haviam sido desenvolvidos de forma coletiva ao longo de décadas.

A passagem do *comix underground* em *comic* alternativo seria a ante-sala do romance gráfico, pois muitos elementos que tiveram origem com esses dois gêneros foram elementos centrais nos ideais do movimento dos romances gráficos, assim como algumas importantes experimentações relativas ao formato. Uma das fórmulas de publicação que se experimentou no período foi a da “série limitada” ou minissérie.

A série limitada se diferencia das coleções normais de comic books, pois, não surge com uma duração indefinida, mas com um final certo. Ainda que as histórias que abarcassem diferentes números de uma coleção existissem desde os anos quarenta, este conceito era novo, porque a série limitada era concebida como uma história completa e terminada, independente de quais fossem suas vendas. Ainda que uma série limitada tivesse êxito, acabava no número previsto, como se fracassasse, de toda maneira chegaria a completar-se, sem ser cancelada antes do final. (GARCIA, 2010, p.171)

Cada série limitada contava uma só história dividida em capítulos, em geral no mínimo quatro e no máximo doze. O que ajudou a consolidar o conceito de “relato longo” entre um público leitor acostumado a narração seriada sem princípio nem fim. Com a consolidação do *direct market*, as séries limitadas se converteram no material perfeito para ser recompilados em tomos, e acabaram sendo um dos elementos fundamentais na primeira explosão dos romances gráficos, cuja uma das características é ser concebida como uma obra completa, fechada.

As minisséries norte americanas seguiam ou seguem, posto que ainda são publicadas, alguns conceitos dos álbuns de luxo europeus: histórias completas, experimentação da linguagem, elaboração gráfica e, principalmente, temática adulta. Na Europa esses conceitos foram aplicados a arte, mas, na lógica da indústria cultural norte-americana, eles foram aplicados ao mercado; logo a história completa foi dividida

em capítulos [...] o tratamento gráfico teve que levar em conta o custo final, e a experimentação não pôde ser excessiva, como no caso de alguns quadrinhos europeus. (OLIVEIRA, 2007, p.115)

Mas se o mercado direto teve consequências importantes para o *comic book* foi ainda mais importante para a continuação do quadrinho adulto para além do comix underground. Abriu a possibilidade de editar *comic books* que tivessem uma distribuição comercial fora das bancas e até hoje as grandes editoras mantêm esse duplo circuito, que inclui bancas e livrarias especializadas, mercado massivo e “mercado direto”.

Garcia (2010) ressalta que surgiu também um grupo de novas editoras pequenas destinadas à venda exclusiva para livrarias, que tiveram seu auge na década de 1980 e ficaram conhecidas como “independentes” ou “alternativas”, termos que se definiram em oposição às grandes editoras, “independente” significava que não dependiam economicamente das grandes, porém, na prática não se diferenciavam dessas quanto aos objetivos artísticos e comerciais e “alternativas” que ofereciam um material distinto do que ofereciam as grandes, entretanto, por vezes essas diferenças se limitavam a questões de censura (na década de 1980 seguia vigente o *Comic Code*, porém, reformulado). Ao mesmo tempo surgiram outras pequenas editoras que publicavam comics com conteúdos e formas realmente “alternativos” aos hegemônicos, mostrando uma clara continuidade dos comix undergrounds, ainda que muitos de seus escritores pertencessem a uma geração bem mais nova e de uma estética distinta. Essas editoras vendiam seus comics nas livrarias especializadas e adotavam muitas das formas e fórmulas dos *comic books* tradicionais, como o formato. O quadrinho alternativo definiu-se como um gênero que se não possuía características homogêneas, mas podia se distinguir claramente dos super-heróis dominantes. A influência destes gêneros será importantíssima para o desenvolvimento das romances gráficos.

Como um dos principais expoentes dos quadrinhos alternativos temos a revista *Raw* de Art Siegelman, aspirava em ser uma revista de elite, destinada a um público reduzido, seletivo, e que exerceria sua influência de cima para baixo, invertendo o sentido que seguia historicamente o quadrinho. Era uma revista direcionada, com um afã por diferenciar-se do comix underground que os levou a evitar os grandes nomes dos comix e abrir espaço para novos profissionais com inquietações estéticas. Autores que, segundo Garcia, coincidiam no seu interesse pela experimentação gráfica e pelo rechaço (institucionalizado pela revista) aos gêneros associados aos quadrinhos tradicionais – juvenil e de consumo: a fantasia, a ficção

científica e os super-heróis. *Raw* buscava uma nova estética, para Garcia era um “comic de Belas artes”, não apenas pelo desenho, mas pela maneira em que jogava com a própria forma do quadrinho, a revista adotava subtítulos, “porém, na maioria deles estava incluída a fórmula ‘*Graphix Magazine*’, que colocava mais em destaque os aspectos visuais que os literários das historietas.” (GARCIA, 2010, p. 174) Era uma revista que se diferenciava em especial por sua intenção: de atingir um público reduzido, específico, buscava evitar os grandes nomes e os temas mais usuais a fim de distanciar-se dos quadrinhos comerciais e pela experimentação gráfica, responsável por uma estética diferenciada. Posteriormente a experimentação viria a constituir também um dos principais elementos dos romances gráficos.

Imagem 17:



Capa do quarto volume da revista RAW

“The Graphix Magazine for your bomb shelter’s coffee table” Volume 1 #4 1982 Fonte:

<[http://www.ebay.com/itm/RAW-Magazine-Vol-1-4-CHARLES-BURNS-Reagan-FlexiDisc-/150482859073?\\_trksid=p3286.m7&\\_trkparms=algo%3DLVI%26itu%3DUCI%26otn%3D3%26po%3DLVI%26ps%3D63%26clid%3D5518817094694400414](http://www.ebay.com/itm/RAW-Magazine-Vol-1-4-CHARLES-BURNS-Reagan-FlexiDisc-/150482859073?_trksid=p3286.m7&_trkparms=algo%3DLVI%26itu%3DUCI%26otn%3D3%26po%3DLVI%26ps%3D63%26clid%3D5518817094694400414)>

Imagem 18:

Trabalho de Charles Burns publicado em *Raw*

Fonte: <[http://www.ebay.com/itm/RAW-Magazine-Vol-1-4-CHARLES-BURNS-Reagan-FlexiDisc-/150482859073?\\_trksid=p4340.m263&\\_trkparms=algo%3DSIC%26its%3DI%252BC%26itu%3DUCI%252BIA%252BUA%252BFICS%252BUFI%26otn%3D15%26pmod%3D360417781193%26ps%3D63%26clid%3D5518773236649285534](http://www.ebay.com/itm/RAW-Magazine-Vol-1-4-CHARLES-BURNS-Reagan-FlexiDisc-/150482859073?_trksid=p4340.m263&_trkparms=algo%3DSIC%26its%3DI%252BC%26itu%3DUCI%252BIA%252BUA%252BFICS%252BUFI%26otn%3D15%26pmod%3D360417781193%26ps%3D63%26clid%3D5518773236649285534)>

Além do intuito de explorar novos valores e experimentações, Garcia salienta que a revista *Raw* acrescentou dois elementos que seriam fundamentais para o desenvolvimento do quadrinho alternativo e posteriormente para o panorama atual do romance gráfico: a busca por uma internacionalização e o interesse pelo passado.<sup>31</sup> Garcia ressalta que pela primeira vez uma revista americana apresentava um perfil tão internacionalizado, a publicação abriu as portas para autores de outras localidades e esses vínculos estabelecidos pelos profissionais teriam criado um espaço compartilhado que tem alcançado sua plenitude nos últimos anos. “Hoje em dia é mais apropriado relacionar os quadrinistas por afinidades estéticas ou temáticas que por sua localização nacional.” (GARCIA, 2010, p.176) Essa “intercionalização” se deve também a iniciativas como a fundação por um grupo de artistas na França em 1975 da *Les Humanöides Associés*, responsável pelo lançamento da revista *Métal Hurlant*, cuja versão

<sup>31</sup> A volta ao passado tem sido um traço constituinte da identidade atual do romance gráfico, dessa forma, a busca, o redescobrimto dos quadrinhos adultos é uma tendência tanto de autores de romances gráficos quanto dos teóricos que buscam compreender esse movimento.

americana *Heavy Metal* foi o principal foco de difusão do quadrinho europeu nos Estados Unidos.

As origens de L'Association tem que ser buscadas em Futuropolis, uma das primeiras livrarias especializadas da França, que também foi editora fundada em 1972 [...] foi, nas palavras de Jean-Christophe Menu, ideólogo de L'Association, o primeiro editor 'adulto' de comics que também teve um conceito 'adulto' dos livros. [...] Futuropolis adotou todas as estratégias que hoje reconhecemos como próprias do comic adulto: publicou quadrinhistas 'sérios' dos anos setenta, [...] colocou ênfase na figura do autor, fazendo que seu nome fosse o único a ficar em destaque na capa, publicou autores jovens e pouco convencionais [...] e também reeditou clássicos do comic, tanto europeu quanto americano, aos quais tratou com a dignidade merecida para resituá-los como elementos chave na definição do comic como arte. (GARCIA, 2010, p.211)

A *L'Association* era uma empresa de quadrinistas independentes, além da valorização do quadrinho como arte, seus fundadores pretendiam um novo formato para seus trabalhos, visavam produzir livros que não se parecessem em nada com os tradicionais "álbuns", suporte mais recorrente dos quadrinhos europeus, (livros grandes, de capa dura, em cores, entre 48 e 64 páginas), pois, consideravam o formato das HQ como eram produzidos no momento muito redutores. Seu editor Étienne Robial adotou uma postura radical do quadrinho como arte, se recusando a vender obras como *Asterix*. "Ele distinguia entre 'BD', termo que definia a produção comercial, e '*bande dessinée*', que era a historieta artística." (GARCIA, 2010, p.211)<sup>32</sup> A *L'Association* possuía muitas pretensões:

As ideias eram, por exemplo, criar comics com uma base literária e não voltar a fazê-lo nunca mais com o molde da BD adolescente comercial. Falar da *realidade*, utilizar os comics para falar do mundo real, em que vivemos, e não voltar a fazer fantasia ou bobagens de "gênero". Experimentar com a estrutura do comic. Proporcionar um lugar para a crítica em uma revista que oferecia desenhos. (WIVEN, 2006, apud GARCIA, p.158)

Na Europa era comum que materiais veiculados de forma seriada em revistas fossem compilados posteriormente em álbuns. O formato de livro decorrente dos álbuns, embora

---

<sup>32</sup> Os quadrinhos alternativos americanos adotaram o modelo da indústria comercial (os *comic books*), ainda que absorvesse as novas ideias artísticas a HQ na Europa utilizavam um formato hegemônico, os "álbuns" (assim como nos Estados Unidos o comic book) e sua forma de distribuição se assemelhava ao princípio do *direct market*.

tenha sido rechaçado pelos autores *L'Association* aproximava os quadrinhos europeus do formato atual dos romances gráficos, assim como, a questão sobre o reconhecimento do autor. Se nos Estados Unidos o reconhecimento autoral era complicado, o nome de Hergé (George Remi), por exemplo, sempre esteve associado ao de seu personagem *Tintin*. Moya (1993) salienta que Hergé praticamente criou a profissão na Bélgica, que passou a ser um dos mais prolíferos países na revelação de artistas, Tintin “foi um grande sucesso internacional e deflagrador da ‘escola belga’ de quadrinhos, influenciando os franceses. A influência de Hergé foi tão grande e inspirou tantos talentos que ficou conhecida como a ‘escola belga’ ou ‘escola de Bruxelas.’” (PATATI e BRAGA, 2006, p. 92). Na Europa a passagem dos gêneros tradicionais juvenis para o quadrinho para adulto ao longo dos anos 1970 perpassou pela ideia do romance gráfico pré- publicado em revista, chamavam-se “*novelas em bande dessinée*” e que se dividia em capítulos, sempre buscando salientar suas qualidades literárias. Diferente dos Estados Unidos, os romances gráficos eram produzidos seguindo uma lógica de mercado de massas, mas focando o mundo da literatura, com a intenção de alcançar reconhecimento equivalente aos *Best-sellers* literários.

Não obstante, a maioria dos autores da *L'Association* se dividia entre a produção alternativa e a produção comercial, uma dupla carreira teria sido benéfica, pois não tardou para que as grandes editoras desejosas de descobrir novas fórmulas para sair da crise dos anos 1980, notassem as obras alternativas.<sup>33</sup> O título de maior sucesso publicado pela *L'Association* foi *Persépolis* da autora iraniana Marjane Satrapi.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Os quadrinhos alternativos estiveram presentes tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, entretanto, segundo Garcia (2010) produziram fenômenos editoriais muito diferentes. Se nos Estados Unidos os *comix underground* haviam gerado um mercado alternativo que se desenvolveu a margem das distribuidoras tradicionais e do público usual dos quadrinhos, na Europa as novas formas e conteúdos foram em grande parte assimilados pelo sistema comercial, competindo pelo mesmo público com os quadrinhos convencionais. Assim, a via “alternativa” foi bastante diferente por essa capacidade da indústria absorver as novas propostas. A indústria foi capaz de assimilar as tendências renovadoras e as tentativas de autoafirmação dos autores foram somadas a indústria, não sendo necessário um rompimento com ela, nem a busca por um novo caminho de desenvolvimento.

<sup>34</sup> Mais especificações sobre essa obra no capítulo III.

Imagem 19:



Pérsépolis Marjane Satrapi

Fonte: imagem retirada do livro digitalizado

Quanto ao suporte, os quadrinhos se encaminhavam para um novo formato que atendessem as necessidades e aspirações de seus criadores. “Ao longo dos anos 90 com a maturidade da primeira geração de alternativos e a tendência de muitos de seus mais destacados representantes para abordar histórias em séries de longa duração, cada vez mais foi ficando evidente que o *comic book* era inadequado.” (GARCIA, 2010, p.186) Da mesma forma, a padronização que se fixou nos anos 1980 conduziu a uma saturação do mercado europeu, que começou a dar sinais de fadiga ao não ser mais capaz de suportar o número de produções cada vez maior, de aparência luxuosa, porém, hegemônica e repetitiva. O declive nas vendas no final dos anos 1980 (nos Estados Unidos a crise foi na década de 1960) fez com que as grandes editoras adotassem estratégias conservadoras, encerrando até mesmo títulos importantes e dificultando o acesso das novas gerações. Fazendo com que em princípio dos anos 1990 alguns artistas se vissem obrigados a criar seu próprio modelo, que se articulou em torno de *L’Association*, baseavam seus posicionamentos em dois princípios: “integridade” (enxergando o quadrinista como um artista) e o “longo prazo” (não pretendiam uma venda ou reconhecimento imediato, este poderia vir a longo prazo). Não tardaram a surgir várias editoras como *L’Association*.

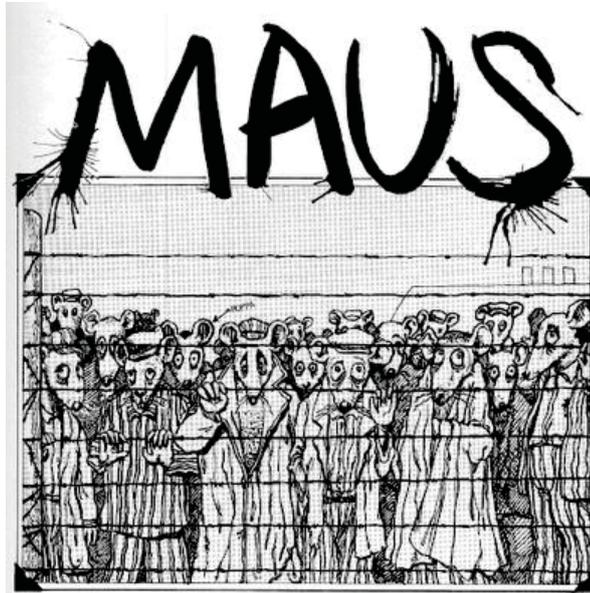
Consolidado de ambos os lados do Atlântico, este comic com vocação de acender ao público adulto havia se alimentado mutuamente, atendendo mais a irmandades que ultrapassava as fronteiras que as tradições locais [...] todos encontravam um frutífero território comum de colaboração. A dinamização internacional que provocou a atividade da *L'Association* teve seu efeito em muitas tradições periféricas. (GARCIA, 2010, p.213)

Assim, o contato e o intercâmbio entre os quadrinistas, a facilidade do contato entre eles, a proliferação dos “salões de comics”, o barateamento dos custos de impressão, a difusão das obras na internet, foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento e popularização do quadrinho alternativo. Por volta do ano 2000 os autores começam a entrar numa fase de maturidade e a ideia e o formato dos quadrinhos adultos já estavam bastante consolidados e difundidos. Segundo Garcia era chegada a hora de deixar de considera-se “alternativos”, o conceito de alternativo perde seu sentido – havia chegado o momento dos romances gráficos.

### 1.3 Romances Gráficos (*Graphic Novels*)

Para os quadrinhos o final da década de 1980 é o momento dos *quadrinhos de autor* e dos romances gráficos. Surge no mercado das histórias em quadrinhos um novo gênero, destinado ao público adulto, que derivou numa reformulação de antigos personagens e da estrutura narrativa das histórias, iniciando uma nova fase de experimentação estética. Três importantes obras da década de 1980 foram responsáveis pelo primeiro “boom” dos romances gráficos nos Estados Unidos: *Maus* de Art Spiegelman, *Watchmen* de Alan Moore e David Gibbons e *Batman, o regresso do cavaleiro obscuro* de Frank Miller e Klaus Janson.

Imagem 18:



Fonte: <http://deixadenerdice.com/2010/06/24/resenha-maus/>

Com pretensões nitidamente biográficas, *Maus* trazia a história dos pais do autor, que haviam sido prisioneiros em um campo de concentração alemão durante a Segunda Grande Guerra. Utilizando uma narrativa em primeira pessoa, na qual ele próprio contracenava com seu pai e o faz recordar os momentos terríveis da perseguição aos judeus durante o conflito mundial, com todas as consequências psicológicas e pessoais que o período de confinamento havia trazido, Spiegelman utiliza um recurso característico das fábulas e das histórias em quadrinhos infantis: retrata os personagens como animais, individualizando as diversas nações por tipologias zoológicas – os judeus como ratos, os alemães como gatos, os ingleses como cães, os poloneses como porcos, etc. sido inicialmente publicado em capítulos na revista *Raw*, fanzine sofisticado de histórias em quadrinhos de vanguarda, editada por Spiegelman e Françoise Mouly de 1980 a 1991, *Maus*, após sua publicação em formato *graphic novel*, recebeu em 1992 um prêmio Pulitzer especial. Desta forma, com ele,

escancarava-se para o mercado norte-americano e para o mundo em geral o potencial do novo formato de disseminação de quadrinhos, que não mais precisava ficar vinculado a narrativas nos gêneros tradicionais – super-heróis, policiais, aventuras, etc. – mas podia ser explorado para incursões no campo da história, da memória social e do jornalismo. Criavam-se – ou, melhor dizendo, solidificavam-se – assim novas expectativas em relação ao meio. (VERGUEIRO, 2009, p.29)

*Maus* foi de grande importância para a reavaliação de gênero quadrinho como uma forma de arte adulta, ao receber o prêmio Pulitzer de literatura fez que as atenções se voltassem para os quadrinhos. Garcia aponta algumas das inquietações levantadas por *Maus*: de onde havia saído esse quadrinho? Era um fenômeno extraordinário ou formava parte de uma nova onda de quadrinhos adultos? Estaria *Maus* cercado por uma nova era de autores de quadrinhos sérios, intelectuais, artísticos e literários? Surpreendentemente os outros quadrinhos adultos que se destacariam no período seriam histórias de super-heróis, porém, bastante diferenciadas das fórmulas antigas: *Watchmen* e *Batman, o cavaleiro das trevas*.

Em Cavaleiro das Trevas, Miller conta a história de um futuro onde os heróis estão aposentados. Então um Bruce Wayne de quase 60 anos resolve voltar à ação. Isso mexe com o *status quo*. O presidente americano (personificado pelo então presidente Ronald Reagan), com medo do que pode acontecer, chama alguém para colocar ordem na casa: o Superman. Isso deixa clara a diferença crucial que existe entre os dois personagens: Superman um *escoteiro*, Batman um *vigilante*. O climax da trama acontece com uma luta de vida e morte entre os heróis, com Batman dando uma surra no Homem de Aço. O tom sombrio, a discussão política e a realidade que impregnam a história mudaram as HQ. (CARVALHO, 2007, p.91)

Mesmo que o romance gráfico “O Cavaleiro das Trevas” seja protagonizada por um personagem já existente, este se situava fora da continuidade oficial do mesmo, dando liberdade ao autor para conduzir a história como bem entendesse. As atenções estão voltadas mais para o autor que para os personagens.

Imagem 21:



“O Cavaleiro das Trevas”

Fonte: <http://quadrinhossa.blogspot.com/2010/09/sessao-dica-de-leitura-o-cavaleiro-das.html>

A partir de 85, o autor passou a ser mais importante do que o personagem Batman. Graças a Frank Miller, influenciado pelos *mangá* japoneses e os outros europeus de álbuns, o criador passou a dialogar de novo com o leitor, superando a crise dos editores. E a atual geração apoiou novamente a criatividade dos escritores e desenhistas. Inicia-se uma nova era nos *comics*. Tal como no cinema, o quadrinho agora é de autor. Não do mocinho. É a consagração das mini-séries. (MOYA, 1993, p.191)

Selma Oliveira (2007) destaca que a obra de Miller aprofundou o conceito do super-herói humanizado, proposto por Stan Lee nos anos de 1960. Miller apoiado por sua editora (DC comics) reformulou a personalidade do Batman, mostrando-o como um homem de meia idade amargurado e vingativo, levantando questões sobre o conceito dicotômico do bem e o mal, certo e errado e reviu os modelos do herói e do vilão. “É lógico que não se tratou de uma reconfiguração totalmente radical, mas abriu-se caminho para a criação de certo número de histórias que abordavam a violência urbana, a corrupção, a prostituição, a homossexualidade, as psicopatias a sensualidade, etc.” (OLIVEIRA, 2007, p.116)

No romance gráfico *Watchmen* (1988), Alan Moore pretendia oferecer uma visão realista e adulta dos super-heróis e sua influência sobre o nosso mundo caso esses existissem

de verdade. Os personagens eram versões de outros já existentes, porém, formaram-se versões diferentes e autônomas.

Considerada a melhor história em quadrinhos do período. Moore revela-se um dos três maiores roteiristas do mundo. Declarou que enquanto Miller salvou os super-heróis, ele tentou assassiná-los. Uma saga em narrativas de diversos planos, em constante criatividade, roteiro impecável, crescendo até encontrar todos os fios. Um mestre na escrita. Desenho à altura de Dave Gibbons. Moore também criou *Big Numbers* com Bill Sienkiewicz. (MOYA, 1993, p.199)

*Watchmen* surpreendeu por seu pano de fundo político, seu contraste entre a psicologia dos personagens e sua função estereotipada, e pela densidade de leitura que oferecia, com constantes jogos entre a palavra e a imagem. [...] utilizava os super-heróis como uma desculpa para uma narração cínica, polissêmica e texturizada muito ao gosto dos oitenta. (GARCIA, 2010, p.202)

Imagem 22:



Fonte: <[http://www.interney.net/blogs/melhoresdomundo/2009/02/18/daonde\\_diabos\\_alan\\_moore\\_tirou\\_watchmen/](http://www.interney.net/blogs/melhoresdomundo/2009/02/18/daonde_diabos_alan_moore_tirou_watchmen/)>

Para Garcia (2010), uma das características que fazem com que as três obras fossem reconhecidas como romances gráficos é o fato de desde o início terem sido concebidas como obras completas. “*Maus* havia sido publicado em partes na revista *Raw*, porém, desde o princípio foi concebido como uma obra fechada e com uma estrutura completa, um verdadeiro romance gráfico”. (GARCIA, 2010, p.196) As outras duas obras foram publicadas inicialmente como minisséries, *O Cavaleiro das trevas* foi publicado originalmente como uma série limitada de quatro capítulos de fevereiro e junho de 1986 e *Watchmen* havia aparecido inicialmente como uma série limitada de doze *comic books* em setembro de 1986 a outubro de 1987. Mesmo concebida como uma história fechada e completa, fizeram tanto sucesso como séries que foram recompiladas em formato de livros.

As três obras apresentam traços essenciais que influíram de maneira decisiva em seu êxito para o público, mas ainda que apresentassem algo novo, eram facilmente reconhecíveis

como histórias em quadrinhos, e provocaram uma febre pelo romance gráfico e o quadrinho adulto em finais dos anos 1980 e princípio dos 1990. Inúmeras obras foram produzidas, entretanto, o movimento foi liderado e absorvido pelas grandes editoras de quadrinhos convencionais. “Os grandes editores intentaram capitalizar o prestígio que rapidamente outorgava o termo romance gráfico com livros de produção luxuosa” (GARCIA, 2010, p.206). Garcia aponta que o romance gráfico se desenvolveu com materiais “pseudo-superheróicos” e nas mãos das grandes editoras de quadrinhos convencionais, que seguiam vendendo principalmente nas livrarias especializadas.

O formato se consolidava e surgem diversos romances gráficos importantes em outras partes do mundo. “Um bom exemplo disso é *Sandman* do inglês Neil Gaiman, um dos maiores roteiristas da nova geração, [...] provoca uma alteração no enfoque literário, iniciando uma série de gibis e minisséries marcantes, com diversos desenhistas não a altura do texto.” (MOYA, 1993, p.194) Dentre muitos outros obras e autores significativos da época.

Imagem 23:



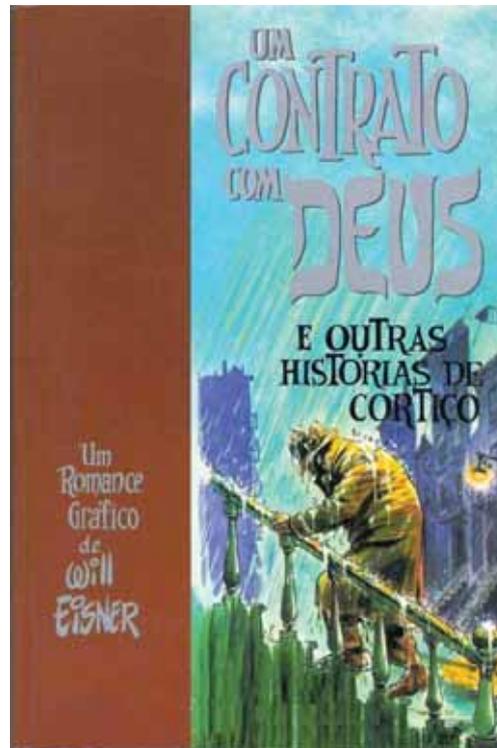
Fonte: <<http://poressaspaginas.wordpress.com/2011/11/27/meu-autor-de-cabeceira-neil-gaiman/>>

Mas ao falar dos romances gráficos não podemos deixar de lado o americano Will Eisner. Está muito enraizada a ideia de que Eisner seria o pai do primeiro romance gráfico por sua obra *Contrato com Deus* (1978). Sem dúvida ele pertence à geração dos pioneiros dos quadrinhos e posteriormente dos romancistas gráficos, ajudando a desenvolver várias de suas características. Com *Um Contrato Com Deus*, Eisner se insere entre os pioneiros do romance gráfico, a obra que conta quatro histórias curtas sobre a vida num cortiço do Bronx na década

de 1930 é apontada por muitos como seu primeiro romance gráfico. Mas para Vergueiro (2009) existe uma grande dose de lenda em torno das narrativas sobre o ambiente quadrinístico norte-americano. “Já faz parte do folclore da área a narrativa de Will Eisner sobre a publicação de sua primeira contribuição nessa área, tantas vezes ele se encarregou de contá-la e recontá-la em entrevistas, palestras e eventos de quadrinhos.” (VERGUEIRO, 2009, p.24) Episódio contado brevemente por Álvaro de Moya na contracapa de uma das edições (1995) de *Um Contrato com Deus*: “quando Will Eisner – que inovara os quadrinhos com *The Spirit* – apresentou ao editor os originais de *Um contrato com Deus*, este quis saber o que era esse livro. - Um romance gráfico - respondeu Will. E renovou o gênero de novo”. Entretanto, para alguns autores como Garcia (2010) e Vergueiro (2009) na realidade, Eisner não havia criado nada novo.

Por mais que afirmasse que a ideia lhe viera repentinamente. Ele não havia absolutamente inventado a expressão *graphic novel*, pois não se tratava da primeira vez que ela era utilizada em relação especificamente a um produto quadrinístico. Antes de Eisner, o termo já havia sido utilizado pelo crítico de quadrinhos norte americano Richard Kyle, em 1964, e também por Henry Steele na revista *Fantasy illustrated*, em 1966. Da mesma forma, o trabalho que Eisner então oferecia ao editor – *Um contrato com Deus* -, tampouco poderia ser considerado de fato a primeira *graphic novel* a ser publicada no ambiente de quadrinhos norte-americano, com diversas obras podendo ser apontadas como suas antecessoras (destacando-se, neste aspecto, *Jungle book*, the Harvey Kurtzman, e *Beyond time and again*, de George Metzger, para apenas citar dois exemplos). (VERGUEIRO, 2009, p.25)

Imagem 24:



Capa de Um Contrato com Deus

Fonte: <<http://osquadrinhos.blogspot.com.br/2011/07/um-contrato-com-deus-de-will-eisner.html>>

Mas de qualquer forma Eisner desenvolveu um belíssimo trabalho com grande requinte artístico, experimentou com as convenções do meio, procurando “deixar de lado dois limitadores básicos do trabalho, que constantemente inibem a criação nesse meio – o espaço e o formato.” (EISNER, 1995, p.7) Alguns elementos se tornaram característicos do estilo de Eisner, que se destacou pelo uso dos chamados “*splash-pages*” – uma imagem preenchendo a página toda como um cartaz de filme, por sua capacidade inigualável para criar atmosferas para as cenas (com a utilização de névoa, ambiente noturno, etc.) e pelo uso do letramento totalmente integrado a imagem, textos e falas se misturam aos desenhos, procura utilizar todos os elementos como parte da narrativa: o tratamento das letras, dos quadros tornam-se parte ativa da narrativa, a intenção de Eisner é que como resultado “figura e texto serão tão interdependentes a ponto de serem inseparáveis.” (EISNER, 1995, p.7) No entanto, polêmicas à parte, é preciso reconhecer que Will Eisner, com seu prestígio como criador da área e inteligente atuação mercadológica, foi de capital importância para a popularização do termo e ampliação do mercado para esse tipo de publicação. (VERGUEIRO, 2009, p. 25)

A obra não atingiu um sucesso imediato, mas aos poucos sua qualidade foi se impondo e a reação a ela se solidificando de forma calorosa e encorajadora, a partir de sua difusão entre o público adulto. Isso lhe garantiu sucessivas reimpressões. De certa forma, a aceitação do trabalho representava o apoio dos leitores às ideias de Will Eisner e à sua proposta de modificar os estereótipos que existiam em relação às publicações de histórias em quadrinhos. (VERGUEIRO, 2009, p.26)

Imagem 25:



Cena de *Um Contrato com Deus*, na qual podemos notar alguns dos elementos característicos das obras de Eisner: o uso da página inteira em uma só cena e o letramento integrado ao desenho.

Fonte: retirada do livro digitalizado

Mas para além de ser ou não o primeiro a fazer uso da expressão romance gráfico as contribuições de Eisner são inúmeras, o autor defendia que os quadrinhos eram uma forma de literatura e uma forma artística, se empenhava para o reconhecimento do material como algo além do entretenimento juvenil. “Eisner, sempre metade empresário e metade artista, sabia que necessitava da respeitabilidade literária para alcançar êxito em sua empresa, que consistia não só em criar comics para adultos com temas adultos, mas conseguir que chegassem a esse público que não era o público dos comics.” (GARCIA, 2010, p. 189)

*O uso do termo romance gráfico.*

O termo romance gráfico e sua origem são bastante polêmicos, e ainda não consensuais, gerando diversas controvérsias. Garcia (2010) destaca que alguns autores apontam a primeira aparição do termo romance gráfico em fanzines de aficionados norte-americanos nos anos de 1960. Porém, nesse momento, o termo aludia a um conceito hipotético que, todavia não existia: quadrinhos de maiores ambições artística que os produtos padronizados das grandes edições de bancas. Mas, nos anos 1960, as coisas estavam mudando, na segunda metade da década as rupturas do *comix underground* teriam tido também um efeito libertador nas HQ convencionais. Desde o final da década de 1960, acentuou-se o intento de produzir histórias dirigidas a um público adulto (ou ao menos mais adultos) do que os produzidos habitualmente.

Em janeiro de 1971, por pressão de algumas editoras, o Código de Ética dos Quadrinhos foi atualizado, e o mercado consumidor, aberto pelos *underground*, foi tomado basicamente pela Marvel e pela DC – duas grandes editoras que polarizavam o mercado de histórias em quadrinhos da época. Na Europa, em 1975, foi criada a revista *Métal Hulant* que trazia temáticas de ficção científico-fantástica. Nos Estados Unidos, já com a flexibilidade dada pelo Código, foi lançada a revista *Heavy Metal*, que explorava histórias com algum sexo e muita violência. (OLIVEIRA, 2007, p.35/36)

Eram obras ainda bastante ligadas aos paradigmas do gênero (especialmente o thriller de ação ou policial, a ficção científica e a fantasia heróica), porém, buscavam caminhar numa nova direção. Em vários materiais começa a aparecer o termo romance gráfico, com mais frequência a partir de 1976. Contudo, falta muito para que a expressão se consolide, e no fim da década de 1970, ela convive com outras designações: “*visual novel*”, “*graphic álbum*”, “*comic novel*”, “*novel-in-pictures*”. Durante os anos 1980, há uma certa popularização da denominação romance gráfico aplicado a produtos das grandes editoras. Eles diferenciavam-se dos *comic books* de bancas apenas por sua encadernação e qualidade de produção mais luxuosa. “Na realidade, esses supostos romances gráficos eram só álbuns de venda em livrarias especializadas. Ainda assim, é inegável que a mudança de nomenclatura denota um esforço por diferenciar-se do que evoca a palavra comic: um produto descartável, barato e infantil.” (GARCIA, 2010, p.33)

Embora o termo romance gráfico seja o mais usual atualmente para designar esse tipo de quadrinho adulto, está longe de ser um consenso. A denominação causa muita discordância entre teóricos e autores sendo que muitos preferem e utilizam outras designações. Eddie Campbell em seu “manifesto do romance gráfico”, no qual reconhece que embora não seja o termo mais adequado, pode ser utilizado desde que não seja interpretado simplesmente como um híbrido dos conceitos “romance” e “gráfico” em suas acepções naturais. Ressalta que é importante compreender que “gráfico” nada tem a ver como design gráfico e que “romance” não é uma referência aos romances literários, já que o romance gráfico não tem pretensões de se equiparar ou comparar a ele. O termo “*novel*”<sup>35</sup> também deve ser empregado com cuidado, pois pode gerar confusões.

Claro, “Romance Gráfico” é só um termo convencional que, como costuma ocorrer, pode levar ao engano, não podemos entender que com o termo nos referimos a um comic com características formais ou narrativas de um romance literário, nem tão pouco a um formato determinado, senão, simplesmente, a um tipo de comic adulto moderno que reclama leituras e atitudes distintas dos comics de consumo tradicionais. (GARCIA, 2010, p.16)

Vergueiro (2009) ressalta que por mais que a expressão romance gráfico represente um termo com diferentes acepções, é possível dizer que ela veio a influir positivamente no ambiente dos quadrinhos no mundo inteiro, ao predispor leitores e críticos não só a uma nova forma de publicação de histórias em quadrinhos, como também, a uma nova formulação artística para o gênero. Tratava-se de uma nova maneira de viabilizar e disseminar os quadrinhos, uma nova maneira de apresentar os quadrinhos que viria a somar as já existentes.

Mas se autores e teóricos enfrentaram um problema de classificação para entrar em acordo sobre um nome que defina o que estão produzindo, os editores parecem já ter se decidido, sendo estes os principais difusores do termo. Assim, optamos por utilizá-lo.

---

<sup>35</sup> Pensando na denominação em língua inglesa “graphic novel”, utilizada no original em muitas publicações.

*CAPÍTULO II*

**POSY SIMMONDS: LITERATURA E CRÍTICA DE COSTUMES NO ROMANCE  
GRÁFICO “GEMMA BOVERY”**

## 2.1- A trajetória de Posy Simmonds

É na década de 1970, na Inglaterra, que inicia sua incursão no meio dos quadrinhos. Rosemary Elizabeth (Posy) Simmonds, a autora tornou-se conhecida por seu material satírico e contestador, utiliza seus desenhos como um canal para discussões sociais. Ela nasceu em 1945 em Berkshire, graduou-se na *Queen Anne's School*, Caversham e posteriormente estudou arte na *L'Ecole des Beaux Arts*, em Paris, e na *Central School of Art and Design*, de Londres. Seus primeiros trabalhos profissionais se deram nos anos de 1970 em jornais como *The Sun*, a princípio como ilustradora e mais tarde como quadrinista. A partir da década de 1980, passou a se dedicar paralelamente a escrever e ilustrar livros infantis, ao jornal e a produção de romances gráficos. Ganhando notoriedade, no final dos anos 1990 quando começa a publicar no *The Guardian* histórias adaptadas da literatura – “Gemma Bovery” (1999), inspirada em “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, e “Tamara Drewe” (2005), baseada no romance do século XIX, de Thomas Hard “*Far from the Madding Crowd*”. Ambas são objetos de nossa pesquisa e que trataremos nos próximos capítulos. Essas são obras que, embora tenham sido publicadas de forma seriada, foram concebidas como histórias completas, fechadas, o que permitiu com que as duas obras fossem lançadas posteriormente em formato de livro, constituindo-se nos dois principais romances gráficos da autora. A adaptação cinematográfica de um dos livros infantis ilustrados por Posy – “Fred” recebeu uma indicação ao Oscar do cinema americano e “Tamara Drewe” também recebeu sua versão em longa metragem em 2010.

Fotografia 1:



Posy Simmonds.

Fonte: <[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)>

Apesar do sucesso em sua terra natal, a difusão das obra de Simmonds na América é limitada. Mesmo se dedicando às ilustrações e aos quadrinhos a mais de quarenta anos, sua única obra publicada no Brasil foi “Gemma Boverly”, pela editora Conrad, em 2006. Assim, com excessão dos que por sorte esbarraram em suas tiras satíricas publicadas na imprensa inglesa como “Weber’s Diary” ou em algum de seus livros infantis como “Fred”, ou que tenha tido um contato com alguma de suas obras adaptadas para o cinema (“Fred”, “Tamara Drewe”), são poucos os que a conhecem.<sup>36</sup>

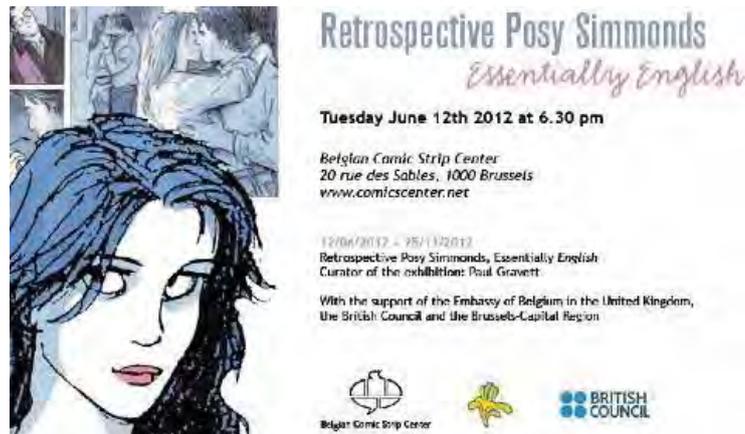
Entretanto, gradativamente os trabalhos de Simmonds ampliam seu público: a adaptação de “Tamara Drewe” para o cinema em 2010 colaborou significativamente para isso. Outras iniciativas vêm contribuindo nesse sentido, como o evento “Retrospective Posy Simmonds – Essentially English,” sediado em Bruxelas, no *Belgian Comic Strip Centre* de junho a novembro de 2012, uma exposição composta por fotografias e desenhos de Simmonds, e por textos explicativos acerca da obra e trajetória da autora, escritos pelo crítico inglês de quadrinhos Paul Gravett, colaborador e curador da exposição. Gravett enxerga o espaço cedido para essa exposição como um indicativo de que as obras de Simmonds estão expandindo seu público e alcançando um reconhecimento internacional. “Este levantamento oportuno de mais de quarenta anos, confirma que Posy Simmonds não é mais um segredo bem guardado, mas verdadeiramente um tesouro nacional que está encantando um público crescente a nível internacional.”<sup>37</sup> (GRAVETT, 2012, s/d, tradução nossa)

---

<sup>36</sup> Posy Simmonds consagrou-se como importante quadrinista britânica devido a seu trabalho em periódicos e principalmente com o sucesso de seu romance gráfico “Gemma Boverly”. Foi considerada a Cartunista do Ano em 1980 e 1981 e o reconhecimento em seu país lhe rendeu em 2002 uma nomeação à “Membro da Ordem do Império Britânico” (*Member of the British Empire*), por seus serviços prestados à indústria jornalística, e também outros prêmios como o *Prix de la critique, National Art Library Illustrations Award*. A partir do lançamento de suas obras, “Gemma Boverly” (1999) e “Tamara Drewe” (2007), traduzidas para vários idiomas, a obra de Simmonds alcançou novos públicos e um maior reconhecimento - expresso pelas várias premiações concedidas a autora. “Gemma Boverly” foi apontada como um dos 20 livros fundamentais em uma exposição comemorativa de aniversário de vinte anos do *Belgian Comic Strip Center*. Em 2009, a edição francesa de Tamara Drewe (Editora Denoel) ganhou o Essential Prize no Angoulême International Comics Festival e o Prix des Critiques de la Bande Dessinée, além da autora ter sido a convidada de honra do *Strip Turnhout Festival* em 2011.

<sup>37</sup> “This timely survey of over forty years confirms that Posy Simmonds is no longer a best-kept secret, but truly a national treasure who is delighting a growing international readership.”

Imagem 26:



Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Através do material exposto em Bruxelas<sup>38</sup>, pudemos ter contato com depoimentos da autora sobre o início de sua incursão nos desenhos e seu apreço pela leitura. Posy Simmonds cresceu na fazenda de seu pai num vilarejo rural de Cookham, na zona rural de Berkshire, a mais ou menos uma hora de distância de Londres e relata que seu gosto pelos desenhos manifestou-se desde a infância. “Eu sempre gostei de desenhar. Meu pai me deu resma grande de papel de desenho, que durou toda a minha infância.”<sup>39</sup> (SIMMONDS, 2012, s/p) Aponta que fundamental para sua formação foi o incentivo à leitura recebido desde criança em sua casa. A autora pontua que sempre teve acesso às revistas existentes em sua casa, dentre as quais exemplares da revista *Punch*, de 1980, através da qual teve contato com as caricaturas de George Maurier, ‘Fougasse’, ‘Pont’, ‘Anton’ e Ronald Searle, dentre outros.

Copiei seus formatos para os meus próprios desenhos, a forma como as palavras combinadas com as imagens como balões, legendas ou, no caso dos cartunistas vitorianos, com o diálogo abaixo da imagem. Com a leitura de *Punch* eu pensei que todos os desenhos devem ter palavras, e vice-versa.<sup>40</sup> (SIMMONDS, 2012, s/p, tradução nossa)

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)> Acessado em 25/01/2013.

<sup>39</sup> “I always liked drawing. My father gave me ream of large drawing paper which lasted all my childhood.”

<sup>40</sup> “I copied their formats for my own drawings, the way the words combined with the pictures as balloons, captions or, in the case of the Victorian cartoonists, as dialogue underneath the image. From reading *Punch* I thought all drawings should have words, and vice versa.”

Esse contato desde muito cedo com as revistas levou Simmonds a acreditar que fosse completamente normal que os desenhos poderiam conter palavras e os textos pudessem conter desenhos. Simmonds também ilustrava séries, comédias e peças de teatro que havia no rádio.

Imagem 27:



Alguns exemplares de suas obras de criança foram guardados por sua mãe e cedidos para a exposição em Bruxelas, como este que pode ser visto a cima.

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

No desenho abaixo, feito quando Posy tinha entre 13 e 14 anos, ela brincava com as características e a publicidade nas revistas femininas. E ainda que seja um desenho sem pretensões profissionais, já nos permite notar que a autora desenvolvia suas habilidades de ilustração, narração de histórias, design gráfico e retrato de costumes que viriam a lhe acompanhar posteriormente em sua carreira.

Imagem 28:



Simulação de uma capa de revista desenhada por Simmonds ainda na infância.  
 Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

A autora iniciou sua carreira profissional no fim da década de 1960, período no qual fazia algumas ilustrações ocasionais para o *The Times* e outros periódicos ingleses como o *Cosmopolitan*, mas foi em 1969 que começou a publicar regularmente uma tira no *The Sun*, “Bear”, tiras que mais tarde foram compiladas em um livro.

Imagem 29:



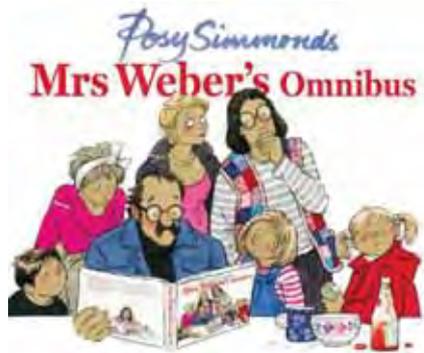
“Bear”

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Em 1972, Posy mudou-se para o jornal *The Guardian*, inicialmente fornecendo ilustrações dos mais variados tipos. Até que em 1977 ela foi convidada a substituir o cartunista John Kent, criador da tira satírica “Varoomshka.” Gravett (2012) relembra que este era um período da libertação feminina na Inglaterra, momento de uma apelação pela igualdade dos sexos. Assim, o *The Guardian* foi o primeiro jornal do país a dedicar uma página para as opiniões e questões femininas. Foi nesse espaço que em maio de 1977 Simmonds começou a publicar seus primeiros quadrinhos regulares, iniciando uma estreita parceria com o jornal que continua até os dias de hoje. O espaço cedido a ela era grande em relação a uma tira de jornal, o que permitiu à autora uma gama de explorações do espaço. “Era uma forma brilhante, flexível. [...] Eu poderia fazer todo tipo de coisa, poderia dividir o espaço em dois, ou poderia ter um grande quadro. Era como um filme ou uma peça de teatro.”

<sup>41</sup> (SIMMONDS, 2012, s/p, tradução nossa) Essa superfície que Simmonds poderia explorar como bem quisesse, permitiu que a autora desenvolvesse histórias mais longas, completas e diferentes a cada semana. Histórias que foram compiladas pela primeira vez em 1979 sob o título de *Mrs Weber's Diary*.<sup>42</sup> A série semanal sobre a família Weber foi concluída em 1987, continuando esporadicamente depois desse ano. A série se destacou como uma crônica inteligente e perspicaz de mudanças turbulentas numa vida da família e na sociedade na Grã-Bretanha.

Imagem 30:



Recentemente foi lançado *Mrs Weber's Omnibus*, um compêndio de 488 páginas com as histórias publicadas nos livros anteriores que reuniam as histórias da família Weber.

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Paralelamente à produção da tira *Weber's Family* para o *The Guardian*, Simmonds desenvolveu “True Love” (1981), um álbum de 48 páginas, concebido desde o início como um projeto a parte, apontado por muitos como o primeiro romance gráfico da autora. A história gira em torno de Janice Brady, uma mulher solteira e ávida consumidora de quadrinhos românticos melosos, e que tem fantasias amorosas com seu chefe. Simmonds explora as ilusões femininas no que se refere ao amor e habilmente satiriza a visão de amor idealizado promovido por um gênero de quadrinhos britânicos: os quadrinhos de romance. Esteticamente, a autora adota como recurso nesta obra o destaque em rosa em alguns momentos e detalhes.

<sup>41</sup> “It was a brilliant, flexible shape [...] I could do all kinds of things: I could go across it, I could divide it in two, I could have one big picture. It was like a film or a play.”

<sup>42</sup> Outras tiras da família Weber foram reunidas e publicadas em quatro outros livros ao longo dos anos.

Imagem 31:

*True Love*

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Mas se em “True Love” observamos uma característica que viria a ser recorrente nos trabalhos de Simmonds: as fantasias amorosas femininas. Em “Literary Life”, uma série de 93 tiras semanais produzidas para a seção *The Guardian’s Book Review* do The Guardian, publicadas entre novembro de 2002 e dezembro de 2004, observamos outro padrão recorrente em seus trabalhos: as alusões a seu contexto profissional, a tudo que se relaciona com o mundo dos autores e editores. Posy se vale de suas experiências como autora, das observações feitas, dos festivais literários que frequenta e de seu gosto pela literatura, para discorrer sobre as pretensões dos autores, editores, livreiros e leitores. “Eu estou na borda disso tudo, assim eu sei sobre as vaidades terríveis. Os escritores estão sempre observando o quão longa suas filas estão”<sup>43</sup> (SIMMONDS, 2012, s/p, tradução nossa) Diz a autora referindo-se às filas de autógrafos nos lançamentos literários.

“Literary Lives” foi produzido em episódios individuais. Assim, livre das demandas de uma série contínua, Posy pôde variar sua atenção e abordagem de semana para semana, capturando os vários aspectos dos eventos de publicação e do universo literário.

<sup>43</sup> “I am on the edge of it, so I know about the terrible vanities. Writers are always looking at how long their queues are.”

Imagem 32:



*Literary Life*

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

*Uma carreira paralela: observações sociais e fantasia correm juntas*

Além dos quadrinhos Posy Simmonds, dedicou-se por muito tempo também a escrever e ilustrar livros infantis. “Fred”, de 1987, foi muito bem recebido pelo público e abriu as portas para uma carreira paralela. “Fred”<sup>44</sup> era um conto sobre a morte de um gato doméstico, que não fazia mais nada além de comer e dormir durante o dia, mas que a noite se transformava em uma estrela do rock, adorado por milhares de fãs. Quanto à inspiração para a história de Fred, Posy revela que “um grande amigo tinha morrido muito jovem, de câncer de pele. Eu fui ao funeral e depois eu me lembro de desenhar gatos como coveiros em um caderno.”<sup>45</sup> (SIMMONDS, 2012, s/p, tradução nossa)

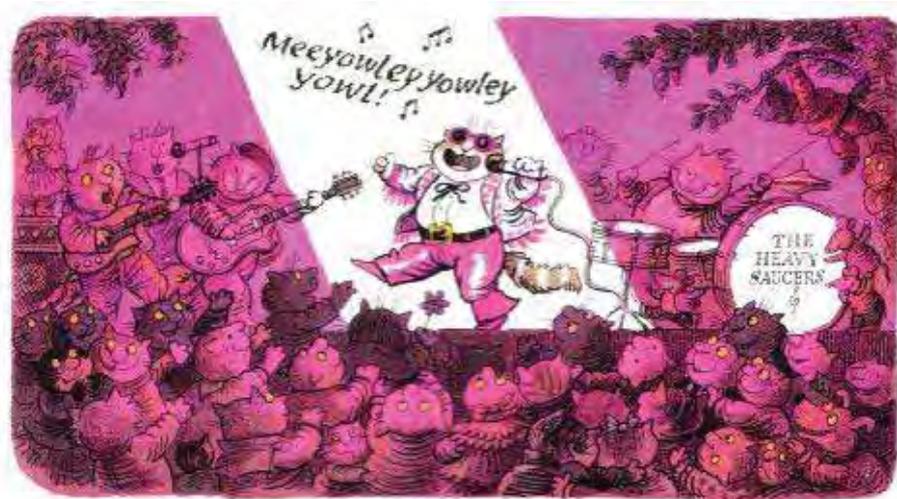
<sup>44</sup> Fred ganhou uma versão para o cinema, uma animação de 26 minutos.

<sup>45</sup> “A great friend had died very young of skin cancer. I went to the funeral and afterwards I remember drawing cats as undertakers in a sketchbook.”

Em seus livros infantis e em algumas de suas tiras Posy recorre em diversas situações a utilização de animais antropomórficos. Suas fábulas de animais, muitas vezes incorporam observações divertidas da sociedade e são obras que permitem múltiplos níveis de leitura. Provando que os melhores livros para crianças pode ser apreciados por pessoas de qualquer idade.” Eu acho que tem que ter algo de verdadeiro neles, por mais que estejam envolvidos em fantasia.”<sup>46</sup>(SIMMONDS, 2012, s/p, tradução nossa)

Gravett (2012) pontua que tradicionalmente, o formato de livros infantis tem sido limitada a um máximo de 32 páginas, geralmente com ilustrações de página inteira ou página dupla com textos separados. Posy estaria entre os pioneiros na Grã-Bretanha a explorar as técnicas de quadrinhos aplicadas a esse meio, além de criar histórias infantis mais longas. Dentre seus trabalhos estão: *Lulu and The Flying Babies* (1988), *The Chocolate Wedding* (1990), *Lavender* (2003), e *Baker Cat* (2004), bem como o seu livro sobre o alfabeto lúdico *F-Freezing ABC* (1996). A dedicação aos livros infantis lhe permitiu manter um olho sobre as fraquezas das classes médias e ao mesmo tempo explorar sua rica veia para a fantasia.

Imagem 33:



“Fred” livro infantil de 1987

Fonte:[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

<sup>46</sup> “I think they’ve got to have something true in them, however much is wrapped up in fantasy.”

### *Ilustrações e colaborações*

A autora diversifica bastante suas atuações, Simmonds valoriza o controle e liberdade criativa de elaborar seus próprios projetos, entretanto, ela também colaborara com outros escritores. Como por exemplo, para um especial de natal do *The Guardian* em 2008 (imagem a baixo).

Imagem 34:



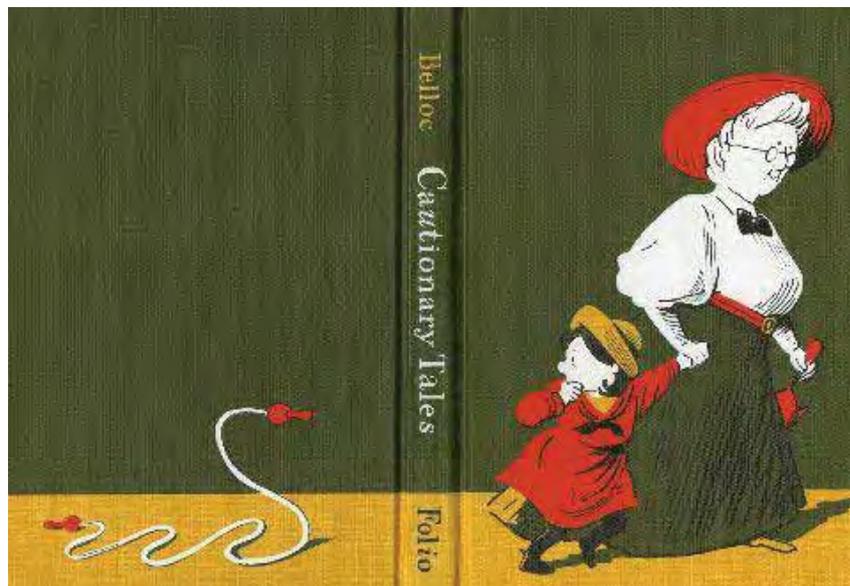
Ilustração de Simmonds para o especial de natal de 2008 do *The Guardian*

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Além disso, Posy é uma ilustradora premiada de populares clássicos literários<sup>47</sup>, ilustrou obras como os poemas de humor negro escritos em 1907 por Hilaire Belloc (1870-1953), e adaptou um destes contos de Belloc, : *Who Told Lies And Was Burned To Death*, em 1991, em um livro infantil formado de tiras coloridas.

<sup>47</sup> Ela forneceu, por exemplo, em 1988, ilustrações para *The Young Visitors or Mr Salteena's Plan*, um romance sobre alta sociedade no final do século XIX na Inglaterra, escrito por Margarida Ashford (1881-1972), quando ela tinha apenas nove anos de idade.

Imagem 35:



*Cautionary Tales*, Hilaire Belloc (1870-1953) Fonte:  
[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Posy assume uma variedade de outros projetos ocasionais que vão desde a concepção de um novo mistério para Sherlock Holmes para ser investigado em *Le Figaro Littéraire* na França ou uma reportagem sobre sua visita ao Paris Fashion Week para o *The Guardian*. Ou ainda, duas ilustrações de “antes” e “depois” em honra do escritor britânico Roald Dahl, que contrastam uma família do passado, ligada à leitura passado e uma família hoje em dia, grudados na tela da televisão.

Pela soma de seus trabalhos Posy tem ocupado um papel especial na produção visual da Grã-Bretanha, analisamos mais a frente seu romance gráfico “Gemma Boverly”, no qual Simmonds aborda a vida de Gemma, a segunda e descontente esposa de Charlie Boverly e madrasta de seus filhos. Cansada de sua vida em Londres, ela convence seu marido a mudar-se para a zona rural da Normandia. Quando sua fantasia de vida francesa não corresponde a suas expectativas, ela se frustra e como sua homônima literária, é envolvida pelas dívidas, o tédio e o adultério. Trama que deriva em sua morte. “Gemma Boverly” foi produzida como uma história fechada, publicada no *The Guardian* em 100 episódios semanais, no espaço de uma página ao dia. Episódios posteriormente reunidos num livro, um romance gráfico que não se voltava apenas para os desenhos ou para o texto, com um estilo claro e elegante e com esse formato propiciou com que mais pessoas ao redor do mundo pudessem descobrir e saborear o trabalho de Posy. “Gemma Boverly” foi extremamente marcante para a trajetória de

Simmonds. Com “Gemma Boverly”, a autora alcançou outra dimensão em seu trabalho, mais profunda, mais ácida.

Fotografia 2



Posy Simmonds em sua mesa de trabalho

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

## 2.2 – O Romance Gráfico “Gemma Boverly”

Será uma simples coincidência que Gemma Boverly tenha um nome tão parecido com a célebre personagem de Flaubert?

Será por acaso que Gemma assim como ela seja uma mulher entediada e adúltera?

Estaria ela inevitavelmente condenada a um final trágico?

Essas são questões que perturbam e fascinam Joubert, o narrador da trama, que desenvolve uma obsessão voyeurística por sua vizinha Gemma Boverly – acompanhando cada mudança em sua aparência, cada nova aquisição em seu guarda roupa e cada um de seus envolvimento amorosos.

Raymond Joubert já fez muitas coisas na vida e morou em diversos lugares, todavia, nos últimos anos tem se dedicado a dirigir a padaria da família em Bailleville, na Normandia. Numa manhã toma uma resolução – decide escrever sobre a recente morte de sua vizinha, com a finalidade de compreender a tragédia ocorrida e a extensão de sua própria culpa no desenrolar dos fatos.

Receoso e sentindo-se culpado vai visitar o marido de Gemma, encontra-o bastante abatido e recebe uma notícia perturbadora – Charlie Boverly havia encontrado os diários da esposa. Joubert teme profundamente o que possam conter e por um misto de curiosidade e medo decide roubá-los. Volta para casa e começa a desvendar o que se passava com Gemma, e logo no primeiro volume depara-se com uma informação importante: ela já conhecia seu amante Patrick Large de tempos anteriores a sua vida na Normandia. Ele considera repulsiva e erótica as divagações de Gemma em seu diário – fantasias sobre voltar para Londres, reencontrar Patrick e este se apaixonar por ela novamente, já que ela está incredivelmente linda e magra.

Joubert começa a repassar mentalmente a noite em que Gemma morreu. A linha telefônica de seus vizinhos havia sido cortada, por isso Charlie teve que pedir socorro pela casa de Joubert. Mas um fato em especial o perturbava – naquela noite os óculos de Charlie estavam quebrados e seu nariz estava sangrando, embora quando o socorro chegou, ele já houvesse se limpado. O que teria acontecido? Isso o inquietava.

Estava convencido que assim como ele, Charlie escondia alguma coisa sobre a morte de Gemma. Joubert começa a investigar e a reconstruir o passado dela a partir de conversas

com Charlie. Descobre que o casal se conheceu numa festa de Natal em Londres. Gemma segurava uma garrafa fechada de champagne e Charlie aproximou-se oferecendo para abri-la, ela então começou a chorar, justificando que estava gripada e que odiava aquela época do ano por que sua mãe teria morrido a algum tempo nessa data, e este ano ela estava sozinha pois não queria ir para a casa do pai já que não se dava bem com a madrasta. Charlie a convida para ir para sua casa e cuida dela por uns dias quando Gemma piora da gripe.

Lendo os diários, Joubert partilha da versão de Gemma dos fatos e descobre que a causa de sua angústia naquele dia era na verdade Patrick Large, a quem ela havia flagrado com outra naquele mesmo dia. Patrick era um crítico gastronômico vaidoso e narcisista com quem Gemma tivera um caso de curta duração, ela sempre o acompanhara aos restaurantes, o que resultou em 8 kg a mais na balança, e agora ela se ressentia, pois havia sido trocada por Pandora Kent, manequim 36.

Depois desse episódio da gripe Gemma não havia pensado muito em Charlie, até que este bateu a sua porta. Ao mostrar seu apartamento para Charlie, ela toma consciência de que detesta aquele lugar, está farta de seu trabalho como ilustradora para livros e agências de publicidade, cansada de fazer coisas em grande quantidade e sem qualidade, mesmo que o dinheiro seja bom. É então que Charlie se oferece para hospedá-la.

Num primeiro momento Gemma adora a casa e o bairro dele, mesmo que este seja um apartamento velho num bairro decadente, imediatamente ela começa a redecorá-lo. Ela gosta de tudo em Charlie, exceto o fato dele ter dois filhos e sua ex-mulher – Judi- que liga constantemente a ele. É um período em que Gemma relaxa, passa a trabalhar menos, a engordar, procurando desapegar de seus “estresses, prazos, dietas, batons e gastos insanos.” (SIMMONDS, 2006, p.32) Ela está feliz em sua vida simples, “sentia prazer naquele mundinho surrado e gasto”. (SIMMONDS, 2006, p.32) Contudo, logo as saídas de Charlie para ver seus filhos começam a irritá-la. Joubert se pergunta se isso a fez querer casar-se com ele.

A cerimônia foi simples e reservada, frustrando as expectativas do pai de Gemma que gostaria de organizar “algo apropriado” (SIMMONDS, 2006, p.33), ele não entende como Gemma que adorava casamentos, passava horas olhando casamentos e decorações luxuosas em revistas quisesse uma cerimônia discreta. Mas além da ostentação fazê-la lembrar de Patrick, Joubert aponta outros três possíveis motivos para essa opção: inércia, medo de se decepcionar e falta de imaginação.

Gemma logo se cansou da vida de madrasta. Depois do casamento os filhos de Charlie começaram a passar mais tempo na casa dela, o que a irritava profundamente. Ela principia então a querer se mudar, alegando que aquele não era um bairro apropriado para criar o bebê que gostaria de ter. Angustia-se por ter reduzido demais seus ganhos, o que inviabilizava a mudança e de repente percebe a diferença entre morar num lugar daqueles por opção ou falta de escolha, passa a se dar conta da sujeira e decadência de seu bairro. Começa a sonhar com um lugar livre de congestionamentos, com paisagens tranquilas, com um lugar em que cultura e estilo convivam harmoniosamente, a comida seja natural e saborosa e os imóveis baratos. Para ela esse lugar só poderia ser na França.

Quando seu pai morre repentinamente de um ataque cardíaco, Gemma fica abalada, mas a quantia herdada permite que ela realize esse desejo. Ela e Charlie compram então uma casa na Normandia. Uma propriedade vizinha à casa de Raymond Joubert.

O fascínio de Joubert começa assim que conhece seus novos vizinhos. Volta exultante para casa: “Adivinha! Madame Bovary é nossa vizinha!!! É sério! São ingleses e se chamam Bovary!” (SIMMONDS, 2006, p.43) Sua mulher, por sua vez, não esboça qualquer reação, o que ele atribui a sua falta de sentimento pela literatura. Empolgado ele parte a busca de maiores detalhes sobre o casal.

Assim que chegou Gemma ficou maravilhada com a vida na França, Joubert constata que “parecia que Gemma achava que tudo era um êxtase em sua nova vida na Normandia.” (SIMMONDS, 2006, p.44) Pensamento que o padeiro e sua esposa acreditam que não durará muito: “dois invernos difíceis e vão embora... já tínhamos visto tudo aquilo antes, aquela fantasia burguesa. Estrangeiros – eles se mudam para a França, enterram-se no seu hectare de lama e não entendem porque enlouquecem.” (SIMMONDS, 2006, p.44)

Dito e feito, as coisas que a princípio encantavam Gemma logo a irritam, como as conversas ao fazer compras – o que de início ela julga uma atitude mais “humana”, logo é vista como falta de privacidade e bisbilhotice.

Gemma não tardou a se desencantar pela França e alguns fatores contribuíram para que isso acontecesse. A casa foi um deles, ela necessitava de uma boa reforma, havia muitos problemas como mofo e ratos, dentre outros, todavia as mudanças se limitaram a decoração feita por Gemma, que por sua vez, não saiu como o esperado deixando o local parecido com uma loja de antiguidades. Passada a primeira semana de entusiasmo ela começou a sentir medo, qualquer barulho na casa a assustava e a ideia de que a Normandia seria o lugar

perfeito para desenhar logo cai por terra, já em suas primeiras tentativas de pintar no campo tudo a assusta. Gemma detestava o contato com os Rankin, outra família inglesa residente na localidade, seu dinheiro, a lembrança da metrópole que vinha com eles, seus excessos, seus convidados, tudo isso maculava a visão que tinha de sua própria situação, fazia com que sua vida simples com Charlie parecesse uma forma de autopunição – “sem alegria, sem amigos, isolada, entediante.” (SIMMONDS, 2006, p.48) Outro fator para sua irritabilidade era a valorização e busca da beleza pelas mulheres francesas, afirma que “o que é ótimo na Inglaterra é que se quiser, você pode passar dias com uma aparência de merda e ninguém vai notar. Aqui olham pra você como se estivesse seriamente fora dos padrões.” (SIMMONDS, 2006, p. 50) E por fim contribuindo para seu desencanto estava Charlie, seu entusiasmo, otimismo e tranquilidade a enfureciam.

O interesse de Joubert por Gemma só aumentava, tanto que planejava encontros casuais para poder vê-la. “A verdade é que a Sra. Bovary me fascinava. Não tinha nada a ver com sua aparência. Suas roupas eram *atroce*, e naquela época ela estava gorda como uma broa inglesa.” (SIMMONDS, 2006, p.52) O que o atraía era o nome. Ele se deleitava ao passar por ela e dizer: “*Bonjour, Madame Bovary!*” (SIMMONDS, 2006, p.52)

No entanto, após alguns meses sem ver Gemma ele a reencontra bem mais magra e começa a fantasiar. Para ele apenas uma coisa faria uma mulher definhar: ela estava apaixonada, tinha um amante! Não sabia até ler os diários que esse era o resultado de uma dieta rigorosa e exercícios.

Em seus primeiros meses na Normandia Gemma fantasia com Patrick e sofre ao saber que este não só já se casou com Pandora, como já tem um bebê. Fica deprimida ao pensar em sua própria realidade.

Um dia em uma feira Gemma conhece Hervé, em um episódio que começa a convencer Joubert de que o destino de Gemma corre paralelo ao da personagem literária Madame Bovary e de que de, alguma forma, ele próprio teria alguma influência sobre os acontecimentos. Joubert observava Gemma que parecia entediada, notou então que Hervé de Bressigny estava parado perto dela, de repente Hervé se vira, fala com ela depois cada um segue seu caminho, vão embora sorrindo, é então que Joubert pensa: “algo muito estranho aconteceu. Um segundo depois que olhei para ele, foi como se, como um diretor de cinema, eu tivesse gritado ‘ação’! Ele ganhou vida. Falou com Gemma! Foi como se eu tivesse determinado o que ele fosse fazer, como se eu tivesse guiado Gemma...” (SIMMONDS, 2006,

p.56) Hervé era de uma família rica de Paris que possuía uma enorme propriedade na Normandia, na qual ele ficaria por algumas semanas a fim de estudar para um exame de direito. Joubert fica empolgado com a possibilidade dos dois se encontrarem novamente, já os imaginava tendo um caso, lembra-se do livro de Flaubert e pensa em Madame Bovary cruzando o caminho do nobre Rodolphe.

Certa noite, Charlie e Gemma convidam algumas pessoas para um jantar, dentre eles Joubert e sua esposa, noite na qual algumas horas antes, Joubert vê Gemma na estrada voltando para casa. Ela de repente entra na propriedade de Hervé – seguindo supostamente “ordens” de Joubert. Um misto de choque, mistificação, euforia e dúvidas se abatem sobre ele. Teria ele feito aquilo?

Quando Gemma se atrasa para preparar o jantar, Joubert divaga imaginando o que teria acontecido. Durante o jantar procura sinais de que ela tenha sido infiel. Já estava quase convencido de que nada acontecera até que notou uma marca no pescoço de Gemma, um chupão que corrobora o que mais tarde veio a ler no diário de Gemma. Ela o encontrara no mercado e depois ao passar por sua mansão decidiu entrar, não havia planejado, mas aconteceu, ela havia traído Charles com Hervé. Joubert não se contém de emoção ao observar aquela marca em seu pescoço – ela tinha um amante, assim como Madame Bovary!

Joubert passa a espiar os encontros do casal, nesse período Gemma pega alguns trabalhos decorativos para fazer para os Rankin e após conhecer Hervé seu comportamento se altera, ela fica mais animada, cheia de energia, com uma vontade de agradar a todos, especialmente Charlie. Todavia, ela toma alguns cuidados, define ser melhor não conversar muito com seu amante, ela não quer aprofundar os laços, só quer um caso.

Após algumas semanas Hervé retorna a Paris e Joubert se anima ao pensar que o caso acabou, ele esperava que Gemma se afundasse no mais profundo tédio com a partida de Hervé, mas não foi bem assim, muito pelo contrário, ela irradiava animação. E acima de tudo foi um período em que Gemma fez compras de forma frenética. Renovou a si mesma com um novo guarda roupa e sua casa, trocou a decoração inspirada na vida camponesa por uma em tons de branco e cinza claro.

Mas Hervé retorna, decide passar mais um tempo na mansão. Para Gemma desde que não se envolvesse e fosse discreta, ter um caso não representava um problema. Afinal, se isso a fazia sentir-se bem e a querer fazer com que todos a sua volta se sentissem bem, especialmente Charlie, isso não poderia ser uma coisa ruim.

Joubert enxerga a relação de Gemma e Hervé como um investimento de baixo risco, sempre com um olhar no relógio e atitudes preventivas. Porém, após alguns meses, pequenas atitudes mudam o caráter de sua relação, eles começam a passar mais tempo juntos, conversar coisas triviais, adentrando numa intimidade até então cuidadosamente evitada. Até o dia em que Hervé declara que a ama, fato que muda o caráter do relacionamento dos dois, saindo do terreno do sexo casual. Charlie está com problemas com a Receita Federal da Inglaterra, pois não declarava toda sua renda, preocupa-se com sua situação financeira enquanto Gemma pensa em seu amor- nunca se sentira tão amada.

Ao acompanhar a relação extraconjugal de Gemma, Joubert sofre desesperadamente de ciúmes, e numa atitude voyerista faz caminhadas perto da mansão para poder observá-los e constata: ele também a ama. Decide então que o caso dos dois não pode mais continuar, ele tinha que destruí-lo. Mas como? Para começar recorre a “transmissão de pensamento” (SIMMONDS, 2006, p.80), toda vez que encontrava Gemma enviava mensagens mentais dizendo a Gemma que terminasse com esse relacionamento, afinal, não teria sido sua vontade e seus pensamentos que conduziram a história até ali?

Mas essa estratégia não funcionou, pelo contrário, após a declaração de Hervé eles ficam mais ousados, começam a sair juntos em público. Gemma parecia não ter nenhum medo de que Charlie descobrisse, o oposto de Hervé, que temia ser que essa história chegasse aos ouvidos de sua família e sua namorada em Paris. Outra mudança na atitude de Gemma é que esta começa a fazer planos para seu futuro com Hervé, pensar que Hervé a amava a tinha afetado.

Joubert determina que é hora de tomar atitudes mais drásticas para acabar com esse romance, como arma opta por um exemplar do livro *Madame Bovary*. Ele manda uma carta anônima para Gemma, dentro do envelope algumas páginas fotocopiadas do livro com partes assinaladas com marca texto, o trecho era referente à carta que o amante envia para Emma Bovary no dia em que fugiriam juntos terminando tudo.

Como ela havia combinado de passar um fim de semana com Hervé em Londres, logo pensa que ele esteja terminando com ela. Então, Joubert percebe que como a carta está endereçada à Madame Bovary não poderia ter sido enviada por Hervé que só conhece seu nome de solteira. Entretanto, logo em seguida recebe um fax de Hervé falando que não poderá ir ao seu encontro. Mesmo muito chateada, como já havia avisado a Charlie que viajaria, ela teve que ir sozinha. Quando voltou cinco dias depois, estava com os cabelos curtos e com

uma expressão abatida. Mais uma vez Joubert acredita ter influenciado o destino de Gemma e ao pensar no trágico final do livro passa a sentir muito medo.

Gemma está com muitos problemas, está cheia de dívidas provenientes de sua fase consumista, contas atrasadas, cartões cancelados, além de estar com uma estatueta valiosa da família de Hervé, peça que havia sido danificada durante um dos encontros amorosos na mansão. Gemma havia a levado para casa com a intenção de num momento propício pedir que Charlie a restaurasse, no entanto, ela havia esquecido. Quando a mãe de Hervé se dá conta do sumiço, Hervé lhe diz que ela está com um restaurador, porém, quando ela vai até a casa de Charlie e este não sabe do que se trata ela percebe que o filho estava tendo um caso e ameaça acionar a justiça caso não recupere a peça. Charlie, por sua vez, fica enciumado, briga com Gemma e vai para Londres. Quando Joubert sabe das dívidas de Gemma sente um frio em seu coração, convencido de que algo terrível está para acontecer.

Enquanto isso a Sra. Rankin está envolvida nos preparativos de sua festa de quarenta anos e circula pela cidade com um de seus convidados que ficaria durante o fim de semana, um inglês de aproximadamente 35 anos – Joubert ainda não o conhecia, mas era Patrick, que logo vai procurar por Gemma, contando haver se separado. Gemma se sente recompensada por Pandora tê-lo colocado para fora. Ele a convida para sair, mas ela não aceita, precisa trabalhar, precisa de dinheiro.

Alguns dias mais tarde Joubert havia marcado um encontro com Gemma para entregar uma carta que escrevera a seu pedido, endereçada aos advogados da mãe de Hervé, avisando que tentava devolver a estatueta assim que a encontrasse. Por sugestão de Gemma marcaram em uma catedral, o que preocupou imensamente Joubert pensando em Madame Bovary, ao lembrar que após um encontro na catedral, “imediatamente depois, no percurso de uma carruagem infame, ela se torna amante de Léon.” (SIMMONDS, 2006, p.95) Ao mesmo tempo em que se preocupa com a “maldição”, também se anima com a possibilidade de ser ele a desempenhar o papel de Léon na nova trama.

Mas ela falta ao encontro, e ao ir embora, alguns quarteirões adiante da catedral, Joubert avista a van de Gemma e ao se aproximar a vê beijando Patrick. Até então Joubert não sabia que eles já tinham uma história, acredita que acabaram de se conhecer. Após uma aventura num estacionamento, no banco de trás de sua van, Gemma manda Patrick embora e feliz por haver resistido a ele, sente-se confiante para resolver seus problemas, volta para casa e decide desenvolver um plano de ação para sanar suas pendências. Uma de suas atitudes foi

vender tudo que havia de supérfluo em sua casa, o que incluía os objetos da fase da decoração camponesa, ao mexer em seus objetos encontra a estatueta de Hervé já restaurada. Liga para agradecer Charlie e diz sentir sua falta.

Uma tarde ao entrar na casa de Gemma, Joubert se depara com um exemplar de *Madame Bovary* e pela sua expressão Gemma percebe ter sido ele a enviar a carta anônima, imediatamente Joubert tenta convencê-la de que foi para o seu próprio bem, para salvá-la do poder do livro e de seu iminente suicídio. Ela fica brava e o manda embora, é então que este decide que cabe a ele salvá-la, precisa fazer alguma coisa e decide escrever três cartas: uma destinada a Charlie, a segunda para os Rankin e a última para Patrick. Os envelopes continham páginas fotocopiadas do romance de Flaubert, referentes ao suicídio de Emma e às suas dívidas.

Ao receber a carta os Rankin ficam irritados, pensando que Gemma enviou a carta querendo dinheiro, mas ao confrontar-se com Gemma, essa garante não estar pensando em se matar apenas porque estava com algumas dívidas, ela se enfurece percebendo a manobra de Joubert.

Nas últimas páginas do diário, Joubert percebe alguns fatos dos últimos momentos de Gemma. Na sala dela, agora quase sem móveis, Patrick a surpreende enquanto ela trabalhava em uma encomenda da Sra. Rankin. Ele também havia recebido a carta anônima, conversam então sobre os planos de Gemma para resolver sua situação financeira, ele a aconselha a processar Joubert pelo incômodo e violação de privacidade e a chama para ir morar com ele em Londres, mas ela declina do convite, alegando ser uma pessoa diferente agora.

Esse episódio é o último relatado no diário de Gemma, a partir daí Joubert vai ter que deduzir o desenrolar dos fatos. Ele sabia que Patrick tinha saído da casa dela por volta da 18h30, pois o havia visto, às 22h30 observou que Gemma apagou as luzes e foi dormir. Decide então escrever uma carta pedindo desculpas à Gemma, no dia seguinte ao sair da padaria levou um pão para Gemma como oferta de paz, ao chegar a sua casa deparou-se com ela meditando calmamente no jardim. Não querendo atrapalhar deixou o pão e a carta sob a mesa da cozinha e foi embora. Foi a última vez que a viu com vida.

Mas quando sai da casa de Gemma Joubert está tranquilo, acredita que nada de ruim poderia acontecer num ambiente tão sereno, seus pressentimentos ruins se dissipam ainda mais quando durante o almoço vê que Charlie retornou. “Está tudo bem agora!”, pensou.

Mas Joubert acorda da sesta assustado, alarmado pelos gritos de Charlie que vinha correndo em direção a sua casa, pedindo ajuda. Ele tinha sangue no rosto e anunciou aflitadamente: “Gemma! ... é Gemma! Ela está morta!” (SIMMONDS, 2006, p.105) Imediatamente Joubert conclui que ela ingeriu arsênico. A esposa de Joubert liga para a ambulância, quando esta chegou, Joubert acompanhou a equipe da ambulância até a casa, percebeu que a carta não estava mais sob a mesa, mas o pão sim, como parte do almoço de Gemma. Ela estava no chão, morta.

Gemma havia se engasgado – foi o que disseram os médicos. Joubert fica chocado, ela teria se engasgado com o pão que ele lhe dera. “Foi meu pão que a matou.” (SIMMONDS, 2006, p.107) Convence-se de que não havia apenas influenciado o curso dos acontecimentos, mas também teria sido o instrumento de sua morte.

Passadas três semanas da morte de Gemma, Joubert constata que a vida em Bailleville seguia e que o interesse pela morte de Gemma e as coincidências da morte de prematura de uma jovem com um nome tão parecido com a heroína de Flaubert já não instigavam tanto a curiosidade das pessoas que já esqueciam o evento. Alguns apenas comentavam como fora cômico – Madame Bovary se matou, ao passo que Gemma se engasgou.

A sensação de culpa só faz aumentar e Joubert sente necessidade de contar tudo a Charlie, e ainda apreensivo, com medo de que a “maldição” não tenha acabado vai visitá-lo. Ao chegar Charlie num tom sério que Joubert até então não tinha visto anuncia que a muito quer falar com ele, este se desespera e confessa: “- eu sou culpado da morte de Gemma.” (SIMMONDS, 2006, p.112) No entanto, Joubert surpreende-se quando Charlie indaga: “- Como poderia ser culpado? Eu sou o culpado... eu a matei, Raymond.” (SIMMONDS, 2006, p.112)

Os dois de sentam e Charlie conta tudo a Joubert. Ele estava cansado por Gemma nunca saber o que queria, por ela mudar de ideia o tempo todo, por ela ter um caso, sentia muito ciúme e resolveu deixá-la, foi embora para Londres. Até que um dia ela ligou e pediu desculpas. Recebeu também uma carta de Gemma dizendo que o amava, que ia resolver seus problemas financeiros e que poderiam recomeçar em Londres. Essa carta teria chegado no mesmo dia em que recebeu a carta anônima com as páginas de Madame Bovary, preocupado, ele então resolveu voltar. Queria fazer uma surpresa para a mulher, estava esperançoso. Entrou pela cozinha e viu Gemma e Patrick, estavam de costas e ele a envolvia com os braços. Charlie partiu para cima dele, enquanto Patrick gritava alguma coisa sobre Gemma, foi então

que Charlie percebeu que Gemma estava caída no chão. Patrick conta que ela havia engasgado e que ele estava tentando realizar uma manobra de socorro pressionando seu diafragma. Essa é a razão de Charlie se sentir culpado, se ele não tivesse atrapalhado o socorro Gemma estaria viva?

Conta ainda que na noite da morte de Gemma, Patrick retornou à casa dos Boverly e confidenciou para Charlie a forma como Gemma engasgou. A culpa teria sido dele, já que este a surpreendeu beijando seu pescoço enquanto ela almoçava, momento no qual ela engasgou.

Juntando todas essas informações, Joubert chora e conclui que foi um acidente, ninguém seria culpado, ao menos voluntariamente. Mas seu momento de placidez dura pouco, ao estender a mão para apanhar uma caixa de lenços pega acidentalmente a cópia de Madame Bovary de Gemma. Ele então tem um ataque, implora que Charlie não morra. Tenta argumentar, expõe as coincidências ocorridas, até que Charlie ri e o tranquiliza: “- As pessoas me chamam de Charlie, mas não é o meu nome...[...] meu nome é o mesmo do meu avô ... Cyril” (SIMMONDS, 2006, p.116), Joubert pede uma confirmação: “- Cyril? Cyril Boverly?” (SIMMONDS, 2006, p.116) e Charlie divertindo-se e sem muito entender a razão de tudo aquilo diz: “- Sim, isso muda alguma coisa?” (SIMMONDS, 2006, p.116) Exultante Joubert então lhe beija no rosto e anuncia: “- Ah, Cyril! *Quel bonheur!* (Que felicidade!).” (SIMMONDS, 2006, p.116)

*Fim*

### ***2.3 – A relação com a literatura, o inconformismo e a inquietação na principal obra de Posy Simmonds.***

No livro “Gemma Boverly” está presente uma característica comum a algumas obras de Simmonds: a proximidade com a literatura. Nesse caso não apenas no formato, mas também ao conteúdo. Para compor “Gemma Boverly” a autora inspira-se no clássico “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert, publicado em 1857. A obra de Flaubert foi inovadora, marco do realismo francês. Sua recepção foi polêmica, pois através de sua Madame Bovary o autor levou aos puritanos e arcaicos meios nobres da sociedade francesa à discussão sobre o adultério feminino e uma crítica ácida aos costumes do clero e da burguesia da época, além de instigar acaloradas discussões sobre o comportamento feminino. Posy apropria-se dos mesmos tópicos levantados por Flaubert para gerar a discussão sobre o adultério, a tentação e o tédio da burguesia moderna, constrói uma versão moderna e em grande parte visual do clássico francês, produzindo uma divertida e satírica crítica à juventude urbana de classe média londrina.

Mais se os fatos gerais remetem a Flaubert, os detalhes são autônomos. Gemma Boverly, a protagonista de Simmonds é uma mulher com costumes e aspirações contemporâneas. Em sua obra as relações sociais e morais apresentadas são outras, não é o aspecto moral que está em questão aqui, nem o confronto com as regras da sociedade, a autora parte do romance de Flaubert para construir uma história atual, utilizando-a para falar de inquietações que perduram até os dias atuais. Assim, o tédio, o inconformismo, a frustração e a insatisfação transcendem os séculos e a mesma postura reaparece: uma luta contra a mesmice, os costumes e a moral burguesa da sociedade atual.

Gemma Boverly é uma urbana mulher inglesa de classe média. Sua trajetória corre paralela à de Emma Bovary: entediada com a mediocridade de sua vida e do mundo que a cerca numa pequena cidade francesa, envolve-se num relacionamento adúltero que culmina com a sua morte. Através desses elementos apropriados do clássico francês, Posy faz uma representação da sociedade inglesa contemporânea e suas indagações.

A história se inicia na Normandia (França) nos dias de hoje. Pela ótica de Raymond Joubert, vizinho de Gemma Boverly. Numa narrativa se dá ao avesso da proposta do livro de Flaubert, já que a primeira informação que nos é fornecida é a de que Gemma está morta há três semanas. O fio condutor, através do qual nos aprofundamos na trajetória da protagonista é

a busca de Joubert em entender melhor o que ocorreu, motivado por entender a extensão, ou limite de sua culpa no desenrolar dos fatos. Ele se sente culpado, julga necessária uma análise dos fatos para aliviar sua consciência. “Minha cabeça diz que simplesmente errei, minhas entranhas me condenam.” (SIMMONDS, 2006, p.9) Muitas vezes as informações que temos são apenas especulações de Joubert, vamos entendendo melhor o que se passou e desvendando o mistério da morte de Gemma junto com o padeiro.

Na tentativa de entender a morte de Gemma, Joubert rouba os diários dela e através desse recurso temos acesso aos pensamentos da personagem Gemma e a visão dela dos fatos, além de conhecer a vida de Gemma nos períodos anteriores à ida dela para França. As lembranças de Joubert, os diários da protagonista e as conversas de Charlie e Joubert são elementos que unidos colaboram para montar o mosaico do que ocorreu a Gemma. Assim como em *Madame Bovary*, há uma reconstrução da trajetória da protagonista para que possamos partilhar de suas aspirações e acompanhar os fatos e o percurso que acabam por culminar numa tragédia.

Além de inspirar a história de Gemma Boverly, o romance de Flaubert está constantemente presente na narrativa do romance gráfico. Joubert se refere à Gemma por várias vezes como *Madame Bovary*, fica fascinado com as semelhanças, exultante por morar ao lado de “*Madame Bovary*”. O livro de Flaubert está presente em toda a trama direta ou indiretamente. A autora faz uso do romance de várias formas, utiliza os ingredientes da obra e os ressignifica de forma gráfica. Por vezes, os personagens fazem referências diretas ao romance. Como na cena em que Joubert anuncia para sua mulher que os Bovary são seus novos vizinhos, ou no momento em que tenta convencer Gemma do “poder” do livro e da maldição que se abaterá sobre ela, fazendo com que a tudo na história de Emma venha a se repetir a ela.

Imagem 36:



Fonte: imagem scaneada do livro “*Gemma Boverly*”, p.43.

O livro também está materialmente presente na trama, como na parte em que Gemma compra um exemplar e decide lê-lo por sentir-se curiosa de tanto lhe apontarem as semelhanças da sua história com a da personagem literária. Ou quando Joubert tira cópias de páginas de seu livro para enviar em cartas anônimas alertando a todos sobre o perigo iminente que corre Gemma, uma vez que seu destino fatalmente será o mesmo de Madame Bovary. O romance de Flaubert se faz presente ainda imaginativamente das fantasias de Joubert. Nos momentos em que devaneia que Gemma estaria revivendo a história clássica, ele a imagina em situações parecidas com as do romance. Ou em ocasiões como a que fantasia: “Levei meu exemplar do romance para cama como imaginava que Gemma estava fazendo, virei as páginas dos capítulos finais e tentei lê-las através de seus olhos – a ingestão de arsênico, a morte horrível de Emma, o funeral, o falecimento de Charlye Bovary.” (SIMMONDS, 2006, p.101)

O livro está presente ainda no enredo, embora a trama de Simmonds seja construída em tom satírico, ela é declaradamente inspirada na história de Flaubert e contém muitos elementos apropriados desta. A relação entre a literatura e os quadrinhos, tão presente nesse romance gráfico, não é uma novidade, sendo um recurso muito utilizado por autores do meio, seja com inspirações ou através de versões em quadrinhos de obras já consagradas<sup>48</sup>.

A relação entre literatura/quadrinhos [...] existiu (e existe) de tal modo que impregnou os quadrinhos de uma significação paraliterária [...] Mais do que isso, foram buscar em romances e novelas e contos substâncias temáticas para suas expressões gráfico-visuais. (CIRNE, 1975, p.90)

Bastante comum nos romances gráficos (e já antes delas) a adaptação ou uso de materiais literários não é uma exclusividade de Simmonds, embora venha a ser um dos traços mais fortes de sua produção. Mas para além das publicações que intentam fazer uma releitura de obras consagradas, outra questão está presente quando se lida com romances gráficos: seria estes um tipo de literatura?

As discussões sobre em que meio se inseriam as histórias e quadrinhos foram extensas, e até hoje não se encerraram, sendo bastante comum encontrarmos trabalhos que enquadram

---

<sup>48</sup>CIRNE, Moacy. *Para ler as Histórias em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975, p.90. No Brasil, tivemos as Edições Maravilhosas da Editora Brasil-América Ltda. (1948-1960), adaptando inúmeros textos de nossa produção ficcional – é verdade que de maneira quase acadêmica.

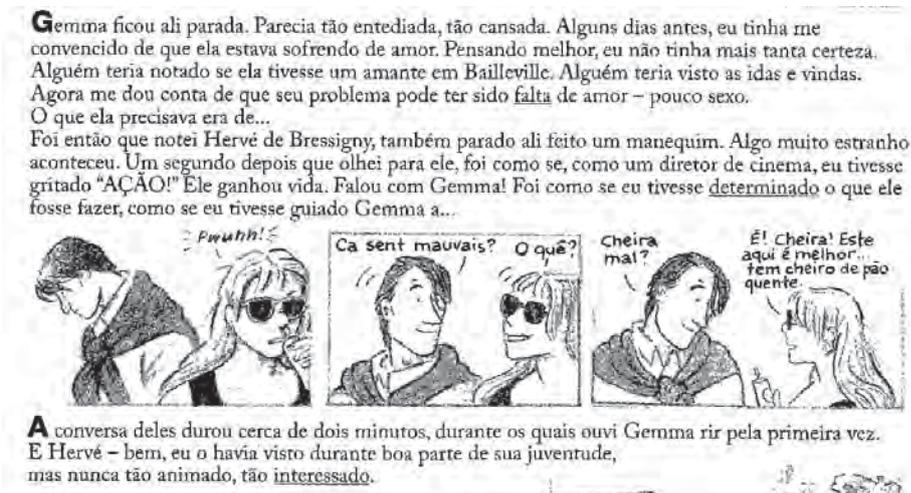
os quadrinhos como literatura. “São a literatura do século XX ou um novo tipo de literatura (popular) – a literatura gráfico-visual, que substituiu a outra, já gasta e corrompida pelo uso.” (CIRNE, 1974, p.16) Entretanto, enquadrar as histórias em quadrinhos em alguma categoria já existente (seja arte ou literatura), se torna bastante complicado para os quadrinhos, pois acarretaria num julgamento nos termos e critérios próprios de cada instituição em lugar de critérios específicos para o gênero e não é nosso interesse aqui.

Campbell (2004) destaca que a intenção dos romancistas gráficos não é criar uma versão literária ilustrada, mas criar uma arte completamente nova, sem a necessidade de seguir quaisquer regras de expressões anteriores. O quadrinho é mais que a soma de texto e imagem, como bem nos lembra Manuel Barrero (s/d). Essa conjunção gera mensagens de distinta apreensão e diferente substância comunicativa, residindo exatamente aí a natureza e o diferencial do meio. O autor destaca alguns dos perigos de cair na armadilha de associar diretamente o romance gráfico à literatura. Para o autor, todo quadrinho pretende comunicar um relato e tal pretensão é irmã da literária em função de que a ação narrativa pode ser estudada sobre a ótica das teorias do discurso, havendo pontos que podem ser estudados tanto num romance literário quanto num quadrinho, entretanto, uma análise mais completa logo mostraria a diversidade dos meios.

Poderemos segregar em cada narração quadrinística história e discurso, com suas unidades semióticas e seu código normativo particular. Se o fizermos com um mínimo de rigor, vamos perceber que seu funcionamento difere do literário em ritmo, no uso de tempo, na cinética, na construção e evolução dos personagens, em sua aquisição por parte do leitor. (BARRERO, s/d, p.1)

Mas voltemos à “Gemma Boverly”, inicialmente Joubert acha excitantes as semelhanças, as possibilidades, mas após constatar proximidades profundas nas trajetórias das duas mulheres surge um crescente temor pelo desfecho final. Quando Gemma conhece Hervé (que virá a ser seu amante), Joubert começa a se convencer de que exerce uma influência sobre o desenrolar dos fatos. Ao notar Hervé parado perto de Gemma, Joubert pensa que os dois poderiam conversar, imediatamente, Hervé se vira para ela e inicia um diálogo, Joubert fica extasiado e se imagina como um diretor de cinema guiando seus atores. As coincidências entre os desejos de Joubert e a maneira como os fatos aconteciam, fizeram crescer seus sentimentos de surpresa, mistificação, choque, euforia e dúvidas sobre suas responsabilidades.

Imagem 37:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.56.

Progressivamente os temores de Joubert crescem, até que ele se convence plenamente de suas influências sobre o correr dos acontecimentos e sobre o inevitável fim de Gemma Boverly.

Imagem 38:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.100.

Mas além da trama, muitas semelhanças em suas personalidades aproximam as duas mulheres. As duas personagens são anti-heroínas. Flaubert constrói cuidadosamente a

natureza psicológica, frustrações, densidade interna da personalidade de sua personagem. Em Emma Bovary desde o início se percebe a descaracterização da idealizada heroína romântica. Emma é uma mulher imperfeita, capaz de atos condenáveis. Quando sente a monotonia de seu cotidiano se arrisca em aventuras. Vive em constante estado de opressão, pelo choque da realidade com suas fantasias e desejos. É vaidosa e voluntariosa. Inconstante, ora alterna o ímpeto das paixões pelos amantes, ora entra em um estado de letargia desconsolada com a existência.

A voracidade de Madame Bovary acompanhava-se de permanente insatisfação. “ela não era feliz, nunca o fora (...) cada sorriso escondia um bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, qualquer prazer um desgosto e os melhores beijos deixavam nos lábios apenas um irrealizável desejo de uma maior volúpia.” (FLAUBERT, 1970, p.298)

Erich Auerbach (2001) salienta que em geral Flaubert narra só raramente acontecimentos que impelem rapidamente a ação; e através de quadros aparentemente simples, cotidianos, nos apresenta quadros que fazem do dia a dia uma duradoura presença do desgosto, do enfado, de falsas esperanças, decepções e temores, “um destino humano cinzento qualquer arrasta-se lentamente para seu fim.”(AUERBACH, 2001, p.438) O mesmo se dá com Gemma Bovary, não é necessário que nada aconteça de extraordinário num passado imediato. A voracidade, a frustração e o tédio são sentimentos constantes também para a personagem de Simmonds, sentimentos que parecem ir para além da falta de graça de sua vida, nada a satisfaz por muito tempo, estando Gemma permanentemente em desagrado. Sua empolgação nunca perdura e a realidade nunca corresponde a suas expectativas. Sofre de insônia, não dorme pensando em seus erros: marido errado, casa errada, lugar errado. Assim como a personagem de Flaubert, possui uma incapacidade de concretizar efetivamente as mudanças desejadas.

Mas as expectativas das personagens têm raízes diferentes. Emma buscava a fuga de suas insatisfações no amor, via em suas aventuras a possibilidade de mudar sua realidade. Para Gemma o caminho é inverso, busca em seus relacionamentos extraconjugais apenas uma satisfação pessoal, uma saída individual típica da sociedade contemporânea narcisista, não pensa efetivamente em deixar seu marido, não deposita em seus amantes as esperanças de mudar seu destino. Busca um relacionamento carnal, sem envolvimento, um escape para o tédio, não uma mudança em sua vida. Em um de seus encontros deixa bem claro o que espera

de Hervé “Olha... isto é só diversão... certo? Nada mais... só diversão...” “Distração... pra dar risada... eu estou entediada. Você está entediado... a gente só se diverte, certo?” “... e mais uma coisa... NADA DE PERGUNTAS... você sabe que sou casada e isso é tudo que precisa saber...” (SIMMONDS, 2006, p.65)

Imagem 39:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.65.

Não tem intenções de aprofundar seu relacionamento com Hervé, pelo contrário, se esforça por manter tudo o mais casual possível.

Imagem 40:

Sobre Hervé escreve apenas isto: *Ainda não sei muita coisa sobre ele, nem ele sobre mim, além do meu endereço e meu nome - ou melhor, meu nome de solteira. Acha mais seguro... Ele acha que sou Madame Tate. É ótimo não conversar - sem mentiras, sem coisas idiotas para se arrepende de ter dito depois. Nos encontramos, nos jogamos no carpete & é fantástico!*

Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.68.

Emma Bovary por sua vez, buscava um amor idealizado. Em sua juventude é retratada como uma jovem sonhadora, pequeno burguesa, criada no campo, que aprende a ver a vida através da literatura sentimental. Essa relação com a literatura tem início quando Emma passa um tempo no convento, período em que permanece enclausurada. Vivendo uma rotina insossa, passa então a exercitar sua imaginação e encontrar refúgio nos romances, seu

imaginário é formado e influenciado pela literatura romântica. A fragmentação gradativa da individualidade da personagem Emma se dá através da quebra de expectativas criadas pela leitura de romances românticos. A relação da personagem com a literatura e a enorme influência que esta exerce no desenrolar de sua própria história estão intimamente ligados ao momento histórico em que a obra foi produzida, no qual a crítica a forma literária romântica é recorrente. A personagem Emma é uma leitora ingênua, não se fixa na realidade, na objetividade, retrata a idealização romântica, tão combatida pelos realistas. Arnold Hauser (1972) não separa as duas fases de evolução do movimento, afirmando ser conveniente designar pelo nome “naturalismo” o movimento artístico e reservar o conceito “realismo” para a filosofia oposta ao “romantismo” e ao seu idealismo.

O realismo não permite mais um mundo idealizado. A realidade deve ser enfrentada do jeito que é. Mas, Emma parece não ter acompanhado a ruptura ocorrida no seu tempo. E a sua penitência é a de ter a expectativa frustrada ao ter de encarar a sua vida enfadonha e medíocre, e pior, ao descobrir que a vida é sem graça e sem nenhum encantamento ao contrário da vida dos personagens dos romances românticos que ela tanto leu e em que ela tanto se inspirou. (PALMIERI, s/d, p.9)

Num contexto literário em que se buscava uma nova forma narrativa baseada na realidade e na racionalidade, a fantasia e a idealização eram fortemente criticadas, fantasiar seria considerado um ato irracional. Erich Auerbach (2001) aponta como fundamentos do realismo moderno o tratamento sério da realidade cotidiana, a ascensão de “camadas humanas mais largas e socialmente inferiores” (AUERBACH, 2001, p.440) como objetos de representação problemática- existencial. Além, da inserção de personagens e acontecimentos cotidianos no decorrer do contexto social, num “pano de fundo historicamente agitado”. (AUERBACH, 2001, p.440) Auerbach destaca que uma tragicidade carente de forma, se for possível denominá-la tragicidade, desencadeada pela própria situação como um todo, literariamente só se tornou apreensível a partir do Romantismo, mas teria sido possivelmente Flaubert o primeiro a desenvolvê-la junto a personagens “de baixa formação espiritual e baixo nível social” (AUERBACH, 2001, p.440) Compreendendo o caráter circunstancial dessa situação anímica, onde nada acontece, mas esse nada se torna oneroso e ameaçador.

Para Auerbach a obra de Flaubert não se enquadraria nem como uma tragédia, nem tão pouco como cômico, a linguagem do autor desnuda o tolo, o imaturo e o miserável da vida,

excluindo a ideia de autêntica tragicidade, autor e leitor não se sentem tão próximos da personagem, como deve ser no caso do herói trágico. Emma é sempre posta a prova, julgada e condenada junto com o mundo que a cerca. Também não se enquadraria como absolutamente cômico. Flaubert “encontrou uma posição diante da realidade da vida contemporânea que difere totalmente das posições e dos níveis estilísticos anteriores [...] poderia ser chamado de ‘seriedade objetiva’”. (AUERBACH, 2001, p.439), procurando através da linguagem produzir a “verdade” acerca de seus objetos de observação. Posy Simmonds, por sua vez, constrói uma narrativa bem humorada e satírica que resulta na fatalidade trágica de um final e pela banalidade própria de seus personagens.

A crítica literária Gisele Palmieri nos mostra como Flaubert conduz a desconstrução da personalidade de Emma através da influência da literatura que afeta diretamente o comportamento da personagem causando a “destruição de sua personalidade”. Haveria assim, uma fragmentação de sua individualidade em função de sua ingenuidade e idealização romântica.

Os primeiros indícios da desilusão de Emma e frustração com sua realidade surgem logo após seu casamento com Charles, momento em que anseia sentir algo que sua expectativa de leitora criou. Acredita que o encantamento de seu casamento virá em algum momento. Começa assim um embate entre a realidade e as expectativas de Emma, “a imaginação criada através da leitura de romances fez com que ela criasse as sensações antes da experiência.” (PALMIERI, s.d., p.2)

Antes de se casar, julgara sentir amor; mas, como a ventura resultante desse amor não aparecia, com certeza se enganara, pensava ela. E procurava saber qual era, afinal, o significado certo, nesta vida, das palavras “felicidade”, “paixão” e “embriaguez”, que nos livros pareciam tão belas. (FLAUBERT, 1970, p.32)

A conjunção do isolamento a leituras de romances românticos são fatores preponderantes para a construção de uma individualidade totalmente baseada no sentimentalismo e na idealização. Emma vivia numa espécie de encantamento, sonhando com as histórias que lia como um escape, uma fuga de sua tranquila vida cotidiana. É uma personagem seduzida pelo sentimentalismo romântico.

O poder do discurso literário fazia o papel de divagador do pensamento de Ema. Em seu isolamento (espacial e imaginário), o

vazio de experiências pessoais fazia com que as conclusões que ela tirasse do mundo fossem todas preenchidas pelas histórias que lia e ouvia. A felicidade estava sempre longe, em uma fuga imaginária da rotina ou em uma aventurazinha inventada. (PALMIERI, s/d, p. 10)

Emma deixa o convento, pois a vida que procurava levar lá dentro com a ajuda de sua imaginação se chocava com a disciplina e a rotina real do local. Vê no casamento a oportunidade de concretizar os sonhos e levar uma vida que como a dos romances. Deposita na experiência amorosa e expectativa de cumprir o ideal literário feminino. Mas com a realidade concreta e a vivência matrimonial vem à desilusão, sendo este o ponto apontado por Palmieri como o início da desconstrução de sua individualidade.

A consequência é a angústia ao constatar que a almejada sensação de felicidade não chega. Ela deseja o *glamour* e o encantamento da vida aristocrática. Sua realidade, porém, não condiz com o que aspirava. E lamenta: “Não poder ela encostar-se ao balcão dos chalés suíços ou encerrar a tristeza num *cottage* escocês, com um marido de casaca de veludo preto com abas grandes, botas, chapéu pontiagudo e com rendas nas mangas.” (FLAUBERT, 1970, p.37) Infelizmente para a personagem, Charles Bovary não era o amante galante, cavalheiro e apaixonado como em suas estórias. É então que se pergunta:

Um homem não devia, ao contrário, primar em múltiplas atividades, saber iniciar uma mulher nos embates da paixão, nos requintes da vida, enfim, em todos os mistérios? Mas aquele não ensinava, nada sabia, nada desejava. Supunha-a feliz; e ela não lhe podia perdoar aquela tranquilidade tão bem assente, aquela gravidade serena, nem a própria felicidade que ele lhe dava. (FLAUBERT, 1970, p.37)

Entretanto, Auerbach destaca que mesmo que esses desejos tenham levado Emma ao desespero, não há nada de concreto que ela tenha perdido ou desejado, pois, embora possua muitos desejos, estes são bastante vagos: elegância, amor, uma vida repleta de agitações. Porém, mesmo vagos, da não-realização de suas aspirações surge uma inquietação que deflagra o início de uma instabilidade interna constante e angustiante. Algo está errado, não saiu como ela imaginara, Emma é acometida de “um desespero carente de concreção.” (AUERBACH, 2001, p. 437)

Mas, meu Deus! Para que me casei? – E perguntava a si mesma se não haveria um meio, por quaisquer combinações do acaso, de encontrar outro homem; e diligenciava em imaginar quais teriam sido os

acontecimentos não sobrevivendo, a vida diferente, esse marido que ela não conhecia. (FLAUBERT, 1970, p.40)

Cada vez que Emma se vê diante da possibilidade de concretizar suas fantasias alimentadas pela literatura, logo vem um embate com a realidade crua que não encontra as grandes sensações e os grandes sentimentos de felicidade que procurava. Vem a inevitável decepção e progressiva degradação da personagem. Ao fim do romance, Emma já não é a mesma moça romântica, as experiências frustradas fizeram-na reconhecer a amargura da vida puramente real, sem os véus da fantasia. Quando reencontra Léon (seu antigo amante) e recomeça a viver como uma mulher adúltera, Emma, já não é mais a mesma figura apaixonada em demasia. Não aguentava esperar para ver Léon, mais para fugir da agonia da sua própria vida que por inspiração romântica e fantasiosa. Só que mais uma vez o relacionamento extraconjugal cai na rotina e a vida de adúltera vai arrastando Emma a um abismo sem fim.

Emma não é apenas uma vítima de sua ilusão romântica, sendo o fio condutor do caminho percorrido pela personagem o embate entre a ilusão e a realidade. Emma cria seu próprio mundo, um mundo de aparências no qual acredita se encaixar, e o qual tenta desesperadamente tornar real. Essa tensão entre realidade e ilusão fica evidente em vários momentos: a desilusão com seu casamento, sua irritação com sua vida social, ao irritar-se com a falta de ambição de Charlie. A personagem vai se formando e observa-se que Emma não aceita sua vida, vivendo de sonhos e ilusões. Esse distanciamento da realidade deriva em uma perda de inocência da personagem e sua conseqüente degradação. Gradativamente ela vai perdendo a noção de certo e errado e tudo passa a ser válido na realização de seus sonhos.

Auerbach salienta que Flaubert utiliza-se de três dimensões responsáveis pelo desenrolar dos fatos, “escolhe três entre elas, de forma aparentemente involuntária, mas que são tiradas de forma exemplar do físico, do espiritual e do comportamento; e colocá-las assim como se fossem três choques que atingem Emma um após o outro.” (AUERBACH, 2001, p. 434)

Existem várias interpretações críticas sobre as intenções de Flaubert ao trabalhar a influência da literatura na trajetória de Emma. Ora entendida como uma crítica a literatura escapista romântica (Flaubert estaria interessado numa desconstrução dos estereótipos do romantismo: idealização, sentimentalismo). Ora o comportamento e as frustrações de Emma vistos como um produto do choque do temperamento romântico com as práticas da sociedade

burguesa. Assim, Emma pode ser vista tanto como uma vítima de sua situação banal quanto de sua impressionabilidade.

Parece-me que as duas coisas estejam relacionadas, a relação entre a realidade e a fantasia sofre fortes influências da literatura romântica, a partir da qual Emma constrói seu referencial de vida idealizada. Seguindo esse ideal, Emma trava uma busca desesperada pela paixão intensa que lê nos romances, estabelecendo um embate entre a imaginação/desejo e a experiência vivida. Mas sua relação com a sociedade em que está inserida também contribui para suas frustrações: a influência literária se associa a seu sentimento constante de insatisfação com o mundo burguês. Sua relação com a literatura é, portanto, ambígua. A literatura é para ela um refúgio, um espaço de vivência mais rico, através do qual a personagem procura uma fuga da mediocridade, mas por outro lado é um instrumento de alienação, as ideias permanentes derivadas de um mundo paralelo se instalam em sua mente e a levam a um fim trágico.

Gemma Boverly mais uma vez faz o caminho inverso, a personagem não sofre nenhum processo de degradação, pelo contrário, ao final do livro está mais forte e segura. Se a busca desesperada por um amor idealizado é um dos traços mais fortes de Emma Bovary, Gemma após uma decepção procura fugir do amor arrebatador, depois de ser dispensada por Patrick a quem amava, decide que nunca mais quer alguém que tenha tanta importância em sua vida, casa-se com Charlie buscando tranquilidade.

Imagem 41:



Quando se sentiu um pouco melhor da gripe, Gemma saiu do apartamento de Charlie e voltou para o seu, em Shepherds Bush, o 12º *arrondissement* do oeste de Londres.

E lá, de acordo com o diário, ela ficou, sofrendo por causa de um vírus muito mais enfraquecedor: o AMOR... a p\*\*\*\* do amor, como Gemma se referia a ele, a p\*\*\*\* do amor que a deixou cega o suficiente para se apaixonar pela p\*\*\*\* do Patrick. Que ela amava como nunca tinha amado ninguém. Que deu um pé na bunda dela. Por isso, p\*\*\*\* de amor! Ela nunca mais quer um homem que signifique tanto.

Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.25.

Joubert comenta sobre a falta de entusiasmo de Gemma ao escrever sobre seu casamento, sobre o qual constava uma única anotação sem indícios de empolgação: “Decidi me casar!” (SIMMONDS, 2006, p.33) Joubert especula sobre os motivos de Gemma não desejar uma grande comemoração em seu casamento, nem aproveitar a chance para realizar a

cerimônia da maneira que imaginava em outros tempos. “Eu, Joubert, tenho três suposições: inércia, medo de se decepcionar e, terceiro, falta de imaginação.” (SIMMONDS, 2006, p.33)

A literatura influenciou consideravelmente a formação dos anseios e imaginário de Emma, assim como ela, Gemma também sofre influências, mas de uma mídia um pouco mais moderna: as revistas. Quando Gemma anuncia a seu pai que vai se casar em uma cerimônia simples, esse se surpreende ao lembrar as horas que a filha passava folheando revistas na ante-sala de seu consultório odontológico, imaginando um casamento perfeito e luxuoso. A literatura que influencia Gemma é aquela advinda das revistas superficiais de moda, decoração e congêneres que vendem um modo de vida burguês do século XXI: do efêmero e fugaz que mudam a cada edição das publicações. Através das quais Gemma constrói suas idealizações.

Flaubert parte da história de Emma para criticar valores, costumes e a idealização contida no romantismo. Os valores da sociedade também estão sempre presentes nas obras de Simmonds, o culto à beleza e à boa forma, o consumismo, a influência e a ilusões criadas pelas mídias modernas são alguns pontos tocados pela autora. A autoestima tem grande peso na vida de Gemma, ela sofre constantemente ao tentar se adequar aos padrões de beleza. A relação de Gemma com seu corpo interfere diretamente em suas atitudes: perder peso, ficar mais bonita a deixa também mais segura. Em toda a trama ela associa diretamente o desenrolar dos fatos e a afetividade a elementos físicos.

Imagem 42:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.33.

Imagem 43:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.16.

Além dos padrões de beleza, as revistas influenciam também o consumismo de Gemma, que assim como Emma Bovary se coloca numa posição difícil por causa das dívidas. A diferença é que o consumismo voraz de Madame Bovary vem com o fim da inspiração

Imagem 44:

Charlie me contou que ela tinha uma mania por revistas que começou na infância, com as que ficavam na sala de espera do seu pai. Foi uma revista que inspirou seu último gasto antes que seu cartão de crédito entrasse num período de semidormência. Ela comprou duas cadeiras da Lloyd Loom, um guarda-fogo com tripé de pau-rosa, várias “mantas da Bloomsbury” para o assento e tinta para fazer “entrelaçados Charleston”.



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.32.

romântica. No momento em que não pode mais dar vazão às suas angústias através do adultério ela começa a comprar e contrair dívidas. Contrariamente, o consumismo de Gemma aflora nos momentos em que está mais feliz, principalmente no auge de seu caso com Hervé, ela se sente feliz e quer adquirir coisas, tanto para ela quanto para os outros. Hoje os cidadão é aquele que consome, sendo o consumismo o objetivo da sociedade de consumo de massa.

Hoje os valores e comportamentos são outros, e isso fica claro quando através dos comportamentos de Gemma: vai morar com Charlie antes de se casarem – morar com um homem divorciado, é ela também quem toma a iniciativa para iniciar seu caso extraconjugal, batendo a porta de Hervé a quem mal conhecia.

É uma mulher independente, trabalha e contribui financeiramente, sendo dela a maior parte do dinheiro para a compra da casa na Normandia.

Imagem 45:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”,62.

Mas se diferem em seus costumes, as duas mulheres possuem características comuns, dentre elas a falta de aptidões maternas. Gemma desiste rapidamente do desejo de ser mãe: “(...) ela não quer mais ter um filho com Charlie. A cena que costumava deixá-la extasiada em Londres – ar com perfume de flores, roupinhas secando no pomar – é agora apavorante. Ela morreria de tédio na Normandia, assim como seu bebê, quando crescesse. Ela conclui isso pelas visitas de seus enteados, os filhos de Charlie. As férias deles são o pavor constante dela.” (SIMMONDS, 2006, p.13) Já Emma tem uma filha, mas a maternidade não a “atinge” profundamente, ela não é capaz de encontrar ai a paz, nem sente muita vontade em dedicar a filha grande atenção. A descrição que Gemma faz de seus enteados em seu diário demonstra

que não tinha nenhuma afinidade por eles, nem pela contato inevitável e desagradável que eles proporcionavam com Judy, a ex mulher de Charlie:

Imagem 46:



JUSTIN: que cospe feito um jogador de futebol, que tem hálito de corante, cujo xingamento favorito é “otário”, que perde a chave da mountain bike duas vezes por semana e que deixa sempre um rastro de migalhas e refrigerante.



DELIA: cujo nome Charlie descobriu, com tristeza, ser anagrama de AILED.<sup>5</sup> Delia, que realmente se sente indisposta, que tem asma e ciúme, que olha para mim com desconfiança, “como se fosse me dar uma cabeçada”.

Justin e Delia, cujas atividades todas ou custavam dinheiro, ou representavam saídas de carro, ou precisavam de pilhas. Justin e Delia, que sabem recitar nomes de pizzas, mas não o de uma única planta silvestre. Justin e Delia, escreve Gemma, que são usados pela mãe “como meios para controlar Charlie e ferrar com a nossa vida”. Gemma logo se cansou de tudo isso.

Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.36.

Em diversos momentos Simmonds faz uma crítica à banalidade contemporânea, por exemplo, através das impressões de Joubert com o relacionamento de Gemma e seu amante – para ele uma caricatura do amor! Os jovens não saberiam mais saborear os prazeres de uma lenta sedução, não saberiam mais amar, reduzindo as paixões ao sexo casual. Lamenta-se que a geração deles não ligue mais para o romance, não conheça a febre da expectativa, o prazer adiado, a descoberta sensual. E desoladamente conclui: “hoje em dia só importa a auto satisfação instantânea, o agora, como poderia se invejar uma vida sexual assim?” (SIMMONDS, 2006, p. 67) “C’est l’erôtisme *faz-food!*” (SIMMONDS, 2006, p. 67) (É o erotismo *fast food!*) Até o amor e a paixão são efêmeros e devem portanto serem substituídos, trocados por mais novos.

Imagem 47:



\* DIFÍCIL IMAGINÁ-LOS VIVENDO UMA PAIXÃO PROLONGADA NO ESTILO DO SÉCULO XIX ...

\* E A GERAÇÃO DELES LIGA PRA ROMANCE? O QUE ELES SABEM DA BUSCA... DAS FEBRES DA EXPECTATIVA...?...



\*...DO SABOR DELICIOSO DO PRAZER ADIADO...?

\*...DAS LONGAS JORNADAS DA DESCOBERTA SENSUAL...?

\* HOJE EM DIA É SO AUTO-SATISFAÇÃO INSTANTÂNEA! NÃO SABEM ESPERAR! QUEREM TUDO AGORA!

Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.67.

Gemma e Hervé nem ao menos teriam consciência da banalidade de seus atos, acreditando estarem vivendo o ápice do que seria uma paixão. “Gemma chamava isso de ÊXTASE – seu negócio, que parecia um investimento de baixo risco, com o olho no relógio e suas atitudes preventivas, o baixo nível de envolvimento do coração, a banalidade total do não-sei-quê de renda preta e não-sei-quê de borracha.” (SIMMONDS, 2006, p.75)

Imagem 48:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.75.

Joubert se frustra com os amantes modernos e seu “sangue frio”, Gemma vai ao encontro de seu amante despreocupadamente, mascando chiclete, de moletom. “Também, francamente! Uma francesa que vai a um *rendez-vous d’amour* pelo menos passa um pouco de perfume, fica um pouco sexy, *non?* Mas Gemma, ela poderia estar indo escovar um cavalo.” (SIMMONDS, 2006, p.68) Gemma era diferente de sua adúltera e apaixonada amante de seu imaginário.

Imagem 49:

**S**e Gemma *tinha* cometido adultério, não se entregou em nenhum momento do jantar. Não havia nenhum dos sinais mais comuns – nenhum excesso de atenção ao marido por culpa, nenhum daqueles sorrisos e rubores que surgem de maneira voluntária. Não, Gemma estava com sua expressão impassível de sempre. (Peixes olham as pessoas com mais animação.) Comecei a achar que estava errado. Nada havia acontecido. Ela provavelmente era uma puritana e, de todo modo, não tinha ares de adúltera – com certeza não da adúltera literária que eu tinha em mente. (Delicada, misteriosa, fina e, ainda assim, dona de uma sexualidade fulminante.)



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.61.

Depois do primeiro encontro de Gemma com Hervé, Joubert chega a duvidar do que aconteceu, pois não enxerga nela traços de sua heroína Madame Bovary. Gemma “não tinha ares de adúltera – com certeza não da adúltera literária que eu tinha em mente. (delicada, misteriosa, fina e, ainda assim, dona de uma sexualidade fulminante)” (SIMMONDS, 2006, p.61). “Essa Madame Bovary parecia uma empregada com seu avental engordurado, as solas do pé muito pretas, o rosto meio rosado pelo calor do forno e o suor brilhante nos ombros.” (SIMMONDS, 2006, p.61).

O impacto e as reações de Gemma também são diferentes. “Seu amante havia ido embora para Paris. Seu caso rápido acabara. Era de se esperar que a Sra. Boverly se afundasse no mais profundo *tédio*. Mas não foi assim.” (SIMMONDS, 2006, p.69)

Emma queria ser o que não era, ter aquilo que não tinha e para tanto se refugiava em sua imaginação, “iniciando assim, a trajetória de deslocamento de um ser para outro”. Emma quer conceber-se uma coisa que não é. O romance de Flaubert é uma obra que compreende várias dimensões, não é de se admirar que essa obra tão complexa tenha inspirado inúmeros

estudos nas mais diversas áreas, como por exemplo, a literária, filosófica, histórica, psicanalítica. A dimensão psicológica tão bem trabalhada por Flaubert e a condição psicológica de Emma Bovary fazem com que o termo “Bovarismo” se incorporasse às ciências atuais para definir o fenômeno de trazer para a realidade hábitos imaginados somente para sentir-se a tal imaginada, afastando-se cada vez mais da sua realidade e se aproximando cada vez mais de sua fantasia.

Acho que podemos dizer que Gemma sofre de um certo “bovarismo”. Joubert comenta que para ele que Gemma estaria criando uma personagem, perdendo com isso muito de seu fascínio. No início da estadia de Gemma na Normandia, Joubert se refere a ela como uma mulher de 30 anos bem gorda, entretanto, desde o início ela o interessou, a princípio por seu nome, depois cada vez mais por ser infiel e por remeter a história de Madame Bovary, porém, quando está tendo um caso com Hervé Gemma entra numa fase consumista, renova sua casa e sua aparência, para Joubert aquilo lhe dava a impressão de que ela estaria representando um papel, testando maquiagens e figurinos até chegar a figura clichê da *blonde*, uma combinação cansativa de características para construir uma imagem já usada a mais de quarenta anos e que se fosse transposta para o mundo animal seria usada para simbolizar disponibilidade sexual.

Imagem 50:

**M**adame Bovary renovou a si mesma também. “Acessórios”, ela os denominava, botas, sapatos, cintos, meias, maquiagem, o casaco longo e escuro de caxemira e bolsa de água quente. Ao ler seu diário, tem-se a impressão de que ela estava se preparando para um papel, como uma atriz, testando certos gestos e *maquillage*, aprendendo a se comportar numa vestimenta pouco conhecida. Será que Charlie notou, alguém poderia se perguntar, as tardes que ela passou no banheiro “aplicando maquiagem e aperfeiçoando o manuseio do sobretudo”? Ela acrescenta: “Não faz sentido não fazer as coisas da maneira apropriada”.



**E**m público, a aparência de Gemma continuava inalterada. Quando entrava na padaria, parecia desleixada como sempre. Mas alguém poderia se assustar com algum detalhe novo e incompatível. Batom, por exemplo, num dia. No dia seguinte, rímel. No outro, salto alto – coisas que nunca a vira usando antes.

Então, num dia de outubro, ela apareceu com a fantasia completa, e percebi que estava tentando interpretar a mais banal das personagens: *la blonde*, que, é claro, não é uma personagem, mas uma mera combinação cansativa de características. Será que as jovens não percebem que essa imagem é um fracasso? É a linguagem de 40 anos atrás, da época de suas mães.



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Bovary”, p70.

Posy Simmonds por diversas vezes utiliza a linguagem dos romances gráficos para satirizar e criticar costumes e características dos ingleses. Como na descrição de Joubert sobre seus novos vizinhos: “A princípio só sabíamos que eram estrangeiros, o que não chegava a ser

muito interessante. Ingleses, holandeses, alemães e belgas são cada vez mais numerosos por aqui. Pessoas que moram em duas casas. Eles vêm e vão. Os melhores estimulam a economia local, inclusive o meu estabelecimento, então não devemos reclamar. Os piores – e esses geralmente são ingleses – chegam do hipermercado com o carro lotado. Ficam uma ou duas semanas de cada vez. Como paxás num esplêndido isolamento. E nunca se preocupam em aprender francês. Não é de admirar que eu não estivesse empolgado.” (SIMMONDS, 2006, p.43) Os estrangeiros, e em especial os ingleses, são sempre descritos como fúteis, superficiais, consumistas e meio patéticos. A autora lança um olhar zombeteiro sobre as rivalidades mesquinhas entre da comunidade francobelga britânica. Como na opinião de Joubert acerca do jantar preparado por Gemma: “Uma observação sobre a comida de Gemma: É preconceito, mas não se pode esperar grande coisa de jantando *chez les anglais* – meu estômago havia se conformado com alguma refeição de camponeses que combinasse com a decoração.” (SIMMONDS, 2006, p.61) Diverte-se também ao explorar a visão estereotipada dos ingleses sobre a França. Como no primeiro dia de Gemma e Charlie na Normandia, ela estava extasida com tudo, empolga-se ao provar os pães de Joubert: “Você não encontra pães assim na Inglaterra... é pão de verdade...” (SIMMONDS, 2006, p.44)

Imagem 51:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p17.

A morte das duas personagens é o ápice das histórias, mas apesar de todas as coincidências e expectativas, se dão de formas absolutamente diferentes. Aventuras, paixões e desejos inconcretizáveis levam a uma degradação da personalidade de Emma Bovary, que culmina em sua morte provocada por sua consciência. Seu fim é trágico ao ter consciência de tudo que fez e a necessidade de se confrontar com a realidade e suas consequências. O

comportamento de Emma demorou alguns anos para se tornar verdadeiramente perigoso, mas que e seu desfecho final a engoliria e a sua família rapidamente, drástica e tragicamente. Diante das desilusões amorosas e as dívidas que a levariam a um eminente confronto com a realidade Emma deixa claro que prefere morrer a enfrentar os problemas da vida. A morte de Emma é impactante, horrível e detalhadamente descrita por Flaubert. Gemma tem problemas, mas não titubeia em encará-los, traça planos para contornar seus problemas financeiros sozinha, mesmo depois de Charlie deixá-la ela não se deprime, procura solucionar seus problemas. Diferentemente de Emma Bovary, não chega ao desespero, não enxerga uma dimensão irremediável em seus problemas.

Imagem 52:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p100.

Ao receber a notícia da morte de Gemma Joubert tem certeza de que seus temores se realizaram: “o desastre que eu esperava para acontecer acontecera.” (SIMMONDS, 2006, p.106) “Eu sabia sem que ninguém me contasse, que ela havia feito o mesmo que Madame Bovary, com veneno de rato, arsênico.” (SIMMONDS, 2006, p.106) Mas fica surpreso ao descobrir como Gemma morreu: engasgada com um pedaço de pão! Fica indignado com a afirmação do médico de que isso seria um acidente bastante comum. “Eu não fui o responsável? A morte de Gemma uma banalidade?” (SIMMONDS, 2006, p.117) Comentam como sua morte soa ignóbil... Até mesmo cômica. “Discutiam o acidente repetidas vezes, como se a repetição pudesse lhe dar algum sentido, como se as palavras pudessem alterar sua terrível banalidade. Toda vez que aquelas vozes britânicas mencionavam a causa da morte, era como um soco em minhas vísceras.” (SIMMONDS, 2006, p.107)

Mas se a morte de Madame Bovary causou grande impacto e graves consequências, levando seu marido a uma profunda tristeza e conseqüente morte, após o choque inicial a tragédia de Gemma é rapidamente esquecida na cidade, perde-se o interesse por sua morte e pelas coincidências com a história de Madame Bovary.

As responsabilidades também se diferem. Emma é quem decide que chegou o fim de sua vida e de suas aventuras, é ela quem toma a decisão de tomar arsênico para não encarar as consequências de seus atos. Gemma não é responsável por sua morte, todos se julgam culpados de alguma forma, Joubert se acredita em ser responsável direta e indiretamente: “Gemma engasgou com um pedaço de pão. Meu pão! (...) Foi meu pão que a matou. Em outras palavras, eu não só havia influenciado os acontecimentos de sua vida como também tinha sido o instrumento de sua morte.” (SIMMONDS, 2006, p.107) Charlie desabafa com Joubert, acreditava ter matado Gemma, pois ao chegar em casa, encontra Patrick (antigo amante de Gemma) abraçado a sua mulher, num ataque de raiva parte para cima dele e começam a brigar. Sem saber que Gemma havia engasgado e Patrick tentava ajudá-la.

Imagem 53:

“Patrick estava gritando algo sobre Gemma, e foi então que percebi que ela estava no chão. Inconsciente ou morta, eu não sabia. Ela estava com uma cor estranha. Patrick disse que ela havia engasgado e que ele estava tentando fazer aquela coisa que se faz quando alguém engasga – pressionando o diafragma da pessoa. Só que ele disse que não conseguiu o resultado esperado. Quando entrei na cozinha, achei que ele estivesse fazendo outra coisa.”



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.115.

Patrick por sua vez, também acredita ser culpado e tenta se redimir confessando-se a Charlie: “Ele me disse que ela tinha engasgado por culpa dele. Ele a deixara nervosa enquanto ela estava almoçando.” (SIMMONDS, 2006, p.115)

Imagem 54:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.115.

Após juntar todas as partes do quebra-cabeça, todas as versões, Joubert constata que “*em fin de compte*, realmente foi um acidente. Ninguém foi culpado – ou apenas de modo involuntário: Charlie por ter brigado com Patrick, Patrick por fazer Gemma engasgar com um sanduíche e eu, de forma muito, muito remota, por ter dado o pão a ela.” (SIMMONDS, 2006, p.115)

As duas obras possuem uma característica comum: são profundamente representativas de seu tempo e contextos. O livro de Flaubert rompeu intencionalmente com os parâmetros do romantismo, desenvolveu um tipo de narrativa inovadora, o autor construiu um “romance de costumes” distante do idealismo vigente até então, discutiu temas até então distantes das narrativas ficcionais românticas e tocou em pontos delicados e polêmicos, colocando como elementos preponderantes a crítica social e o desnudamento das fraquezas morais e dos costumes da sociedade da época.

Simmonds utiliza-se amplamente do elemento visual e do humor para contar sua versão da história de Flaubert, os personagens, a ambientação e todos os elementos da trama são desenhados com riqueza de detalhes. A versão de Simmonds se converte num interessante material de análise se levarmos em consideração o fato de que “Albert Manguel, ao citar Flaubert, assinala que esse escritor recusava-se a introduzir imagens no texto, pois acreditava que elas iriam limitar a leitura de sua obra e impedir a livre imaginação suscitada pela trama, bem como a livre idealização dos personagens.” (PESAVENTO, 2008, p.120) Gustave Flaubert opunha-se de forma intransigente à ideia de ilustrações acompanharem as palavras. Ao longo de sua vida, recusou-se a admitir que qualquer ilustração acompanhasse uma obra

sua porque achava que imagens pictóricas reduzem o universal ao singular. Manguel utiliza-se das correspondências de Flaubert para falar de sua posição quanto à ilustração de suas obras<sup>49</sup>

“Ninguém jamais vai me ilustrar enquanto eu estiver vivo”, escreveu ele, “porque a descrição literária mais bela é devorada pelo mais reles desenho. Assim que um personagem é definido pelo lápis, perde seu caráter geral, aquela concordância com milhares de outros objetos conhecidos que leva o leitor a dizer: ‘eu já vi isso’, ou ‘isso deve ser assim ou assado’ Uma mulher desenhada a lápis parece ser uma mulher, e só isso. A ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis, ao passo que uma mulher apresentada por escrito evoca milhares de mulheres diferentes. Por conseguinte, uma vez que se trata de uma questão estética, eu formalmente rejeito todo tipo de ilustração.” (MANGUEL, 2001, p.20)

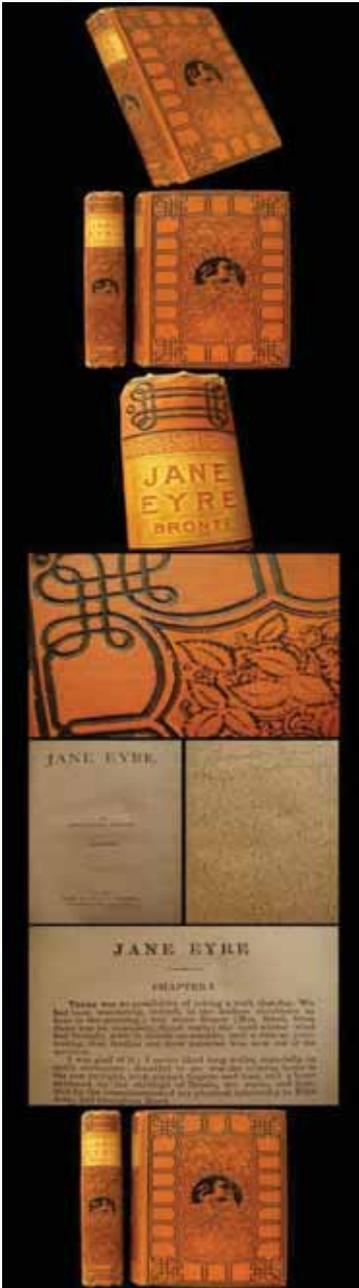
Para Flaubert, a imagem seria, portanto, de certa forma redutora, limitadora da imaginação do leitor. Afinal Flaubert vivia na época da logoesfera, ou seja, onde predominava a dimensão escrita, verbal. A palavra era o elemento preponderante, e como não lembrar o mito da caverna na obra *A República* de Platão, em que as imagens são o falso, a ilusão a mistificação.

O trabalho de Simmonds por sua vez, se insere na sociedade da imagem. Sua produção é ousada e em conformidade com as representações de uma sociedade saturada de imagens. Posy faz escolhas, opta pelo que vai se apropriar na obra de Flaubert, deixa isso explícito e torna parte do jogo intertextual. A autora produz uma obra complexa, parte de uma obra clássica, a reduz a seus contornos gerais e preenche com novos elementos, mais próximos da experiência contemporânea. Fortalece a ideia de que um clássico é sempre legível de novo de um novo modo, e de que existem estruturas ou ideias que podem ser repetidas e contadas através um produto cultural que faça uso de outros elementos e de outra linguagem. Contudo, talvez Flaubert não a desaprovasse totalmente, já que a Madame Bovary presente na obra é a imaginada pelo personagem Joubert, idealizada e trazida para a realidade de Gemma por ele.

---

<sup>49</sup> FLAUBERT, Gustave. Lettre à Ernest Duplan, 12 de juin 1862. In: *Correspondance*, Paris: Luis Conrad, 1926-33.

Imagem 55:



No encerramento da obra encontra-se mais uma brincadeira literária de Simmonds, a autora faz referência a outro clássico do século XIX. Passado algum tempo da morte de Gemma a vida começa a voltar ao normal e uma tarde Joubert avista um caminhão de mudanças em frente à casa vizinha, na qual residia Gemma. “São ingleses também, como os Boverly. Um casal. Ele é mais velho que ela, Martine me contou. Ela conheceu a esposa na alameda. Seu nome é Jane Eyre.” (SIMMONDS, 2006, p.119) Instigando o leitor a se perguntar: começaria tudo novamente?<sup>50</sup>

Imagem 56:



Fonte: imagem scaneada do livro “Gemma Boverly”, p.119.

Edição do livro “Jane Eyre” de Charlotte Brontë.

Fonte: <http://leiturasbronteianas.wordpress.com/category/charlotte-bronte/jane-eyre/>

<sup>50</sup> Jane Eyre é a protagonista título do romance da escritora inglesa Charlotte Brontë, publicado em 1847. O romance narra a trajetória de uma órfã. O livro retrata a emancipação da mulher, a possibilidade de manter-se com seu trabalho, sem necessariamente precisar se casar. Jane vale-se apenas de seu intelecto já que não conta com muitos atributos físicos. A referência ao livro de Brontë revela mais uma vez o interesse de Posy Simmonds por personagens literárias femininas e histórias com toques trágicos. BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

## 2.4- Elementos estéticos e narrativos que compõem o romance gráfico *Gemma Boverly*.

Em entrevista a Paul Gravett (2007), Posy revela que a ideia para o enredo de “Gemma Boverly” surgiu quando na Itália viu uma mulher que lhe lembrou a Madame Bovary de Flaubert. Ao ser indagada por Gravett sobre o que lhe remeteu à personagem literária a autora respondeu:

Bem, ela estava tratando o seu amante de forma vergonhosa e ela estava cercada por bolsas Prada e sapatos caros. Ele parecia tão entediado e tão miserável e ela exalava uma espécie de “Ai, como poderia ter sido.” Este amigo italiano, disse: “Oh, olha. A Madame Bovary” Então, mais tarde, eu disse ao The Guardian, “Tudo bem, é isso.” (SIMMONDS, 2007, p.10)

Simmonds apresentou sua história para o jornal *The Guardian*, no qual já era colaboradora, que aceitou publicá-la num formato bastante incomum: em 100 capítulos, com a dimensão de uma página, publicados de segunda a sábado. “Acho que eles queriam isso diariamente, porque eles tinham o espaço. Eles pensaram que as pessoas podiam esquecer o que aconteceu”. (SIMMONDS, 2007, s.p.) Assim, cada página teve que ser pensada como um episódio distinto, mas que deixaria sempre um “gancho” a fim de instigar o leitor para o que viria no dia seguinte. Gravett destaca que uma publicação nesses termos é um construtor de lealdade, pois os leitores sabem que no outro dia terão um novo episódio ficando ansiosos por descobri-lo, o mesmo princípio das tiras de jornal americanas.

Assim, no espaço de uma página, a autora deveria desenvolver o trecho diário da história, um dos aspectos importantes do quadrinho de página inteira é a necessidade de o autor fazer um planejamento do episódio todo que pretende apresentar na página e da ação em segmentos. Nesse tipo de formato é importante que o autor atente para dois elementos importantes: a atenção e retenção. É preciso prender a atenção do leitor e ao mesmo tempo em que ele retenha as informações para prosseguir com a narrativa, assim como, ter em mente que sempre que terminar a página haverá uma pausa. Simmonds faz isso muito bem, consegue prender a atenção do leitor e instigar sua atenção para o dia seguinte, há tanta harmonia entre as páginas que ao se encontrarem todas juntas na publicação da obra como romance gráfico não há nenhum tipo de estranhamento ou falta de fluidez. Na imagem abaixo podemos ver como a publicação costumava aparecer no jornal e a utilização do espaço por Simmonds.

Imagem 57:

Ficaria ~~tão~~ grata se o senhor pudesse me ajudar a respondê-la... Queria dizer algo para calar a boca deles até que eu resolvesse as coisas – mas meu francês não dá conta disso...

**E**la tinha recebido uma carta com uma ameaça de ação na Justiça. Até aí eu tinha entendido. Mas na verdade eu estava completamente passado. Não podia acreditar que eu, Joubert, estava sozinho com Gemma na casa dela, que eu, Joubert, estava no mesmo lugar em que, meses antes, Hervé de Bressigny havia se curvado para abraçá-la e mexer, afobado, nos fechos de seu *soutien-gorge*.

E depois, quando sentei à mesa da sua cozinha, fumando os cigarros do seu marido, tentando rascunhar uma carta, sentindo seu hálito quente na minha nuca, com o coração acelerado e os pensamentos debandando, não consegui escrever nada. NADA!

Olha, eu não roubei a estatueta dele... e que eu não consigo encontrá-la. Acho que Charlie deve ter levado para Londres...

Escute, Gemma... Vou para casa... escrevo isto no meu computador... em cinco minutos...

Ah, olha... Não tem pressa! Se me encontrar daqui a dois dias... está ótimo.

22 Rue de Valenciennes  
75002 Paris

Madame  
5 chemin  
76092 Hallé

Paris, le 22 Juin

\* Madame

C'est à la demande de Madame de Bressigny que je de vous adresse à vous au sujet d'un objet qui vous a été restitué endommagé en bascuil de Strens, afin que vos propriétaires.

Nous ne saurions insister suffisamment sur l'importance que Bressigny attache à cet objet qui a toujours été dans la famille.

Nous comptons donc sur votre diligence pour restituer la statuette légitime propriétaire dans les plus brefs délais. Dans le cas contraire nous nous verrions dans l'obligation de recourir à des poursuites judiciaires.

Dans l'espoir d'un règlement rapide de ce différend, nous vous prions d'agréer, Madame, l'expression de nos salutations distinguées.

Mme Bernard CLOS  
Bernard CLOS  
Avocat à la Cour

\* Madame de Bressigny fez um requerimento para que escrevêssemos a você a respeito de um objeto que foi confiado aos seus cuidados há quatro meses pelo sr. Hervé de Bressigny. Referimo-nos à estatueta de *biucuit* de porcelana que a senhora concordou em restaurar e que ainda está para ser devolvida a seus donos. Não será demais enfatizarmos a importância que Madame de Bressigny dá a esse objeto, que sempre pertenceu a sua família. Pedimos, portanto, que o devolva a seus donos legais sem demora. O não-atendimento deste pedido nos obrigará a buscar recuperá-lo pelos meios judiciais competentes.

La Cathédrale!?

Não consigo nenhum café... Se eu for a Rouen, estarei na Catedral por volta das 12h30

Gemma Boverly – imagem retirada do livro *sacaneado*, p.92.

A composição visual de sua página é extremamente agradável, e mesmo com o uso de diversos elementos e neste caso muitos textos (textos, imagens, diálogos, trechos de diários,

bilhetes) a autora consegue conduzir a leitura sem nenhuma confusão, através da maneira com que organiza os elementos na superfície.

Em seus desenhos de “Gemma Boverly”, Posy utiliza-se do preto e branco, em especial dos tons de cinza, com um traço delicado e sofisticado e com um estilo que remete ao gótico. A composição estética de seu trabalho é bastante diferenciada ao que se espera de um quadrinho tradicional. A autora não se atém a formas rígidas nos requadros (molduras dos quadros), optando na maioria das vezes por não usá-los, dessa forma imagens e textos se aproximam, as massas de texto e os desenhos se intercalam numa narrativa co-dependente, tornando necessária a alternância entre os dois elementos de leitura. Posy recorre a uma diagramação diferenciada para comportar o volume de texto com que trabalha, utilizando parágrafos que por vezes parecem compor pequenos capítulos. Não utiliza uma diagramação única em suas páginas, distribui os elementos de maneira variada a cada dia, como o formato empregado pela autora é bastante flexível, lhe permite introduzir imagens dentro dos textos, aplicar uma imagem que ocupe boa parte da página ou até mesmo utilizar uma linha pequena embaixo do desenho, como uma espécie de nota de rodapé.

Imagem 58:



Gemma Boverly – imagem retirada do livro scaneado. P. 65

Simmonds habilmente utilizou diferentes “vozes” e diferentes maneiras de atravessar essas vozes, por meio da utilização de diários, cartas ou bilhetes escritos a mão, além da voz

dos personagens – seja no discurso relatado, em balões ou com o vizinho de Gemma na posição de narrador. Além disso, o desenho também funciona como mais uma voz na história, capaz de mostrar ações acontecendo em segundo plano.

O tratamento visual das palavras como formas gráficas é parte do vocabulário das HQ. A maneira como as letras são tratadas graficamente constituem um elemento significativo na linguagem desse meio e tem seu papel dentro da história, funcionam como uma extensão da imagem, capazes de fornecer um clima emocional, uma ponte narrativa ou a sugestão de um som. Na arte dos quadrinhos, o estilo e a aplicação sutil de peso, ênfase e delineamento combinam-se para evocar beleza e transmitir uma mensagem. Nos trechos dos diários de Gemma, Posy opta por fazê-los de forma manuscrita, para nos dar a impressão de que estaríamos lendo diretamente do diário de Gemma e observando sua forma de escrever. Além disso, Posy costuma destacar com grifos as palavras-chave no diário, dando maior ênfase a certos pontos e direcionando nossa atenção. Da mesma forma, o conteúdo dos balões também é escrito a mão, porém, com uma grafia diferente, atribuindo um tom mais artesanal as páginas que comportam vários diálogos.

Assim como o tratamento das letras, vários elementos integram a linguagem das HQ, a estética dos quadros é um recurso bastante utilizado a serviço da narrativa na arte sequencial, além da função principal (moldura na qual se colocam objetos e ações), o quadro em si pode ser usado como parte da linguagem “não verbal”. Sua ausência, por exemplo, expressa espaço ilimitado, tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida, deixando para o leitor a tarefa de completar o fundo. O quadro tem, portanto, uma função dentro da narrativa, seu formato (ou sua ausência) pode se tornar parte da história. Como elemento estrutural envolve o leitor, pode brincar com o jogo entre o espaço contido e o “não contido”, adquirindo um grande significado na estrutura da narrativa. Simmonds joga com a linguagem dos quadros, e como costuma acontecer nos romances gráficos não se limita a formatos convencionais, a cada página faz uso de recursos diferentes, por vezes, dos quadros retos tradicionais, mas na maioria das vezes opta por não usá-los. Nesta cena a autora escolheu como quadro um espelho, usado para delimitar a ação, embora pareça um quadro, constitui uma estrutura do cenário da história.

Imagem 59:



Cena de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds, Fonte:disponível em: <http://www.8weekly.nl/artikel/2239/posy-simmonds-gemma-bovery-grote-klassieker-in-modern-stripjasje.html> Acessado em 20/04/2011

Assim que o fluxo da ação é “enquadrado”, torna-se necessário compor o quadrinho, isso envolve a disposição de todos os elementos. Para tanto se deve considerar primordialmente o fluxo da narrativa e as convenções- padrão de leitura (no caso, da esquerda para a direita), em seguida vem às preocupações com a emoção, o ritmo da história e o *timing*, a decoração ou a inovação no arranjo entram em jogo apenas depois de solucionado esses fatores essenciais para fluidez da narrativa e plena compreensão da mensagem a ser transmitida. “A criação do quadrinho começa com a seleção dos elementos necessários a narração, a escolha da perspectiva a partir da qual se permitirá que o leitor os veja e a definição da porção de cada símbolo ou elemento a ser incluído.” (EISNER, 1989, p.41) Na execução de cada desenho implica o desenho em si, sua composição, além do seu alcance narrativo.

Posy se vale de elementos da linguagem das HQ, como o quadrinho<sup>51</sup> para impor o ritmo de sua trama. Narrar uma história dividida em quadros sequenciais exige muita habilidade, o pensamento sequencial é uma tarefa difícil, é fundamental que o artista desenvolva essa sequencia de forma compreensível, dispondo os eventos (ou figuras) de tal modo que as lacunas sejam preenchidas pelo leitor. Conhecida a sequência, o leitor pode fornecer os eventos intermediários a partir de sua vivência, ao autor cabe a habilidade para aferir o que é comum à experiência do receptor e Posy sabe como fazê-lo, utiliza o quadrinho em sua narrativa quando se faz necessário, sua quantidade ou tamanho e importância na página dependem da mensagem e do ritmo que a autora quer infligir no momento. Simmonds

<sup>51</sup> Os quadrinhos tem como função expressar a passagem do tempo, enquadrando as imagens que se movem através do espaço, realiza ainda a contenção de pensamentos, idéias, ações, lugar ou locação, é um artifício importante em sua narrativa, além de compor a estética das HQ.

recorre, por exemplo, de uma série de pequenos quadrinhos quando a narrativa visual necessita de uma maior dinâmica. Como na cena abaixo em que a inserção de quadrinhos menores de requadro rígido, expressa uma ação concreta, mas subliminar, *close-up* de uma ação simultânea, nesta cena o vizinho que espiava o encontro amoroso de Gemma.

Imagem 60:



Página do romance gráfico *Gemma Boverly*.

Fonte: Disponível em: <http://www.8weekly.nl/artikel/2239/posy-simmonds-gemma-bovery-grote-klassieker-in-modern-stripjasje.html> Acessado em 23/04/2011.

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual, Simmonds domina essa linguagem, seu romance gráfico não se limita a um quadro bem desenhado, há uma dinâmica estrutural entre todos os quadros, proporcionando à história movimento e ação. Isso é fundamental para que a história se torne agradável e compreensível, já que um plano isolado, fora de contexto, por melhor que seja não é o suficiente, para fazer a dinâmica de uma história é fundamental que haja uma a relação entre os segmentos. Além de planos bem desenhados “Gemma Boverly” possui ritmo e movimento.

Não se trata, entretanto, de um movimento físico como no cinema, mas de um movimento aparente. Se comunicar com imagens apresenta alguns desafios, assim como, a limitação da quantidade de imagens – no cinema uma ideia ou emoção podem ser expressas por centenas de imagens numa sequência fluída, numa velocidade capaz de simular o movimento real – já nas HQ esse efeito só pode ser simulado, esta é uma dificuldade apenas superada pela habilidade dos autores. A autora trabalha com uma sequência de planos, procurando criar o suspense necessário para que no último plano da página haja um ápice conclusivo daqueles seguimentos, mas também fazendo um gancho para que o leitor volte à história na página seguinte. Posy consegue desenvolver um ritmo dinâmico, fluido e de fácil compreensão.

Olhar não apenas para o conteúdo, mas também para os elementos que integram a obra é importante, pois, a composição de um quadrinho é comparável ao planejamento de um mural, de um quadro ou de uma cena teatral. As HQ possuem uma linguagem específica e cada elemento aplicado tem sua função dentro da estética do meio e da narrativa. Posy Simmonds explora essa linguagem com qualidade técnica, experimenta com o formato de publicação em uma página diária de uma história longa e completa, discute valores contemporâneos tratando as problemáticas das jovens mulheres inglesas através de uma sátira maliciosa e sutil e com uma notável qualidade em seus desenhos. “Posy Simmonds é simplesmente uma das cartunistas mais sofisticadas do mundo contemporâneo ampliando o alcance e a sutileza do romance gráfico” (GRAVETT, 2007, p.1)

### *CAPÍTULO III*

**O ROMANCE GRÁFICO “TAMARA DREWE”, O CINEMA E AS EXPERIÊNCIAS  
FEMININAS NOS QUADRINHOS.**

### 3.1- O romance gráfico “*Tamara Drewe*”<sup>52</sup>

No romance gráfico *Tamara Drewe*, publicado em 2007<sup>53</sup>, relata a história de uma mulher que na época em que saiu da pequena *Ewedon*<sup>54</sup> não era bonita, e a primeira lembrança que ocorria aos habitantes de lugarejo era seu enorme nariz. Mas quando retorna à cidade de sua infância é como uma consagrada colunista na imprensa barata, com pretensões a romancista. Mas também, agora como uma mulher sensual e linda após uma rinoplastia, sua presença produz um choque na pequena comunidade rural. A presença dela não deixa ninguém indiferente, desencadeia paixões e mexe com a hipócrita rede de relações que liga os habitantes locais.

O romance gráfico se inicia com uma sequência de imagens sem fala ou texto, na qual dois jovens roubam ovos de um galinheiro para atirá-los em carros na estrada. A vítima da vez é Beth Hardiman, proprietária junto com seu marido Nicholas de *Stonefield*, um retiro para escritores em *Ewedon*, na região rural da Inglaterra. Beth é uma mulher de aproximadamente cinquenta anos, não muito atraente e um pouco acima do peso, que toma conta do local, se preocupa com o bem-estar de seus hóspedes, coordena tudo, se encarrega de quase todo trabalho e ainda cuida de seu marido Nicholas, um renomado e charmoso autor de uma série de sucesso de romances policiais, que se dedica unicamente a escrever.

Beth não gosta muito de eventos literários, entretanto, decide acompanhar seu marido a um lançamento de livro em Londres, mas enquanto se arruma no hotel uma série de insinuações de Nicholas sobre sua roupa a fazem desistir de ir ao evento. Posteriormente pensando sobre o assunto Beth percebe que o marido fez isso deliberadamente para que ela não fosse. É então que surge uma desconfiança: teria ele uma amante? De volta ao retiro, ela o confronta e Nicholas acaba confessando.

Um dos hóspedes atuais é o Dr. Glen Larson, um tradutor americano, um senhor roliço, amante da boa comida, de cabelos brancos e óculos, professor visitante na *London*

<sup>52</sup> O romance gráfico “*Tamara Drewe*” embora possua versões em francês e espanhol, ainda não foi publicada no Brasil, para a realização desse trabalho utilizamos principalmente a versão publicada no jornal *The Guardian*. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/series/tamara-drewe>> Acessado em 04/01/2013.

<sup>53</sup> Em formato de romance gráfico, como produção seriada foi publicada de setembro de 2005 a dezembro de 2006.

<sup>54</sup> Embora haja algumas passagens em Londres, a história transcorre principalmente em fazendas localizadas nos arredores de Londres, frequentemente compradas por famílias ricas da cidade como segunda residência. A ambientação do romance gráfico se dá em *Ewedon*: grupo de fazendas perto da pequena cidade de *Hadditon*. *Stonefield* é a fazenda principal na qual Beth Hardiman administra um retiro para escritores. *Winnards* é a fazenda de Tamara (antes pertencia a família de Andy Cobb).

*Medial University*. Glen sem querer ouve a conversa de Nicholas e Beth. Beth quer saber quem é a amante, Nicholas confessa que se trata de Nádía Patel a quem conheceu na *London Library* numa sala de leitura, defende que ela era importante, mas já não o é mais, diz amar Beth e ela o perdoa. O caso extraconjugal termina e a vida em *Stonefield* volta ao normal.

Andy Coob é um dos poucos funcionários do retiro, trabalha como jardineiro e é responsável pelos animais. Uma tarde enquanto trabalha com Beth na horta ouve disparar o alarme da propriedade vizinha, *Winnards Farm*, a casa estava vazia há alguns meses desde que a Sra. Drewe falecera. A primeira preocupação de Beth é que o barulho possa incomodar. Acometido de um rompante de coragem Glen decide acompanhar Andy a propriedade a fim de verificar o que aconteceu. Durante o trajeto eles conversam um pouco e Glen aproveita para disfarçar o medo que agora sentia, perguntando sobre a vida de Andy. Descobre que o rapaz estudou *design*, e já teve um estúdio junto com sua namorada em *Hadditon*, até que ela o deixou. Ele nascera em *Winnards Farm*, a propriedade havia sido de sua família a gerações até seu pai teve que vendê-la por falta de dinheiro. A casa da fazenda foi vendida para uma família londrina, os Drewe, e a família de Andy teve de mudar-se para *Hadditon*. Ao chegarem notam que a porta encontra-se aberta. Andy chama, mas ninguém responde, adentra a casa e escuta um barulho no andar de cima, procura a origem até que em um dos quartos avista uma mulher de costas falando ao telefone, perguntando a alguém o código do alarme que havia esquecido e assim não conseguia desligá-lo. Andy percebe que é Tamara, a filha dos proprietários, lembra-se vagamente dela de quando eram mais jovens, mas isso já fazia alguns anos que a via e desde que Tamara mudou-se para Londres, ele não a viu mais, já que esta não costumava ir muito a *Ewedon*. Deixa, então, um de seus folhetos de venda de produtos orgânicos e disponibilização de outros serviços e vai embora, sem falar com ela.

No dia seguinte, todos estão reunidos no jardim de *Stonefield*, Andy, Beth, Glen, Nicholas e outros escritores. Beth comenta que viu a coluna de Tamara no jornal na qual há uma foto da moça e comenta sobre a operação plástica em seu nariz, em meio aos comentários, chega Tamara. Todos os olhares se voltam para ela e Glen pensa que é curioso como uma mulher bonita desperta olhares, geralmente de admiração, todavia, não é o que julga ver ali, para ele são olhares de luxúria, surpresa, irritação e desaprovação, estranha ainda o fato de Nicholas ter saído quando ela chegou.

Em seu escritório Nicholas relembra a Tamara de cinco anos atrás, período no qual ela trabalhou na promoção de um de seus livros e ficou muito zangada quando a convidou para

sair. Tamara também permeia os pensamentos de Andy, e Glen notando o interesse do rapaz tenta incentivá-lo, brinca que assim ele poderia ficar com ela e ainda com a casa de seus ancestrais. No entanto, Andy acha impossível já que não faz o tipo de “gente rica de Londres”. Ao pensar sobre ela se lembra de tê-la visto uma vez na estrada a algum tempo e de seu nariz enorme, fica imaginando como teria sido a cirurgia, e as transformações pelas quais ela passou.

Posteriormente Andy combina com Tamara de ajudá-la com a propriedade, cuidando das galinhas e do jardim, fato que deixa Beth enciumada, e insatisfeita por ter que dividir seu funcionário com a vizinha. Porém, isso faz com que Andy e Tamara passem mais tempo juntos e numa tarde voltando para casa pela estrada Andy confessa a ela estar apaixonado. Tamara, que já havia programado uma ida a Londres, promete que na volta conversarão sobre o assunto. Todavia, numa boate em Londres a moça conhece Ben Seageant, ex-baterista de uma banda de sucesso *Swipe*, que segundo especulações dos tablóides, ele tenha deixado por causa de sua ex-namorada Fran. A partir de então Ben e Tamara iniciam um relacionamento.

Pelo que haviam conversado anteriormente, Andy só esperava que Tamara retornasse no dia seguinte, mas ao passar por *Winnards Farm* o latido de um cachorro atrai sua atenção, chama por Tamara e de repente a janela do andar de cima se abre. Contudo, quem abre a janela é Ben - nu, enrolando-se em um lençol – Ben pergunta se ele é o Andy, e pede para que ele abra a porta da frente para que seu cachorro possa entrar. Andy atende ao pedido e vai embora surpreso e chateado.

Numa tarde, Penny Upmaster se dirige alterada a *Stonefield* e reclama com Beth que seu cachorro estaria incomodando suas vacas, perturbando-as, isso se dá, pois Beth aluga alguns campos de *Stonefield* a Penny, para que esta deixe seu rebanho. Beth explica que o animal não é seu e na hora lembra-se da história que Andy contou alguns dias atrás sobre como conheceu o novo namorado de Tamara, e percebe a quem pertence o animal. Beth liga para Tamara, mas é Ben é quem vai buscar o cão e Beth aproveita a oportunidade para mostrar todo o retiro. Durante a visita, surpreende-se quando Nicholas vem espontaneamente se apresentar, pois lembra-se que “Nick tem uma coisa sobre celebridades, isto é, as pessoas mais famosas do que ele”. Conversando amistosamente Nicholas amistosamente tenta alertar Ben que deixar seu cachorro solto pode ser perigoso, já que correndo atrás do gado, poderia irritar alguém e acabar levando um tiro. Ben não gosta da insinuação e mais tarde ao relatar o

ocorrido a Tamara zomba dos Hardimans, de seu estilo de vida e de tudo que Beth mostrou orgulhosamente à ele.

Ben logo fica entediado no campo e não entende a razão de Tamara querer ficar ali, ela argumenta que precisa de um lugar calmo para escrever, mas ele brinca e ironiza se a razão seria seu “namorado” famoso Nicholas. Ela enfatiza que nunca teve nada com Nicholas, porém, Ben, que sabia da história, lembra a antiga investida do vizinho, todavia Tamara diz ter a impressão de que Nicholas a está evitando agora.

O cotidiano dos personagens é bastante enfatizado na história. A chegada de Tamara desencadeia uma série de reações e Nicholas e Andy pensam constantemente em Tamara enquanto realizam suas atividades habituais. Mas num encontro casual Tamara conta a Beth que está noiva, informação que Beth logo trata de disseminar com ciúmes de seu marido. Enquanto isso alguns adolescentes da cidade conversam animadamente num ponto de ônibus abandonado, fãs de Ben, acompanham sua vida pelas revistas e fazem festa toda vez que este passa de carro pela estrada.

Mesmo animada com o casamento, um acontecimento abala Tamara. Deitada em sua cama com Ben ela admira seu belo anel de noivado, lamentando-se, entretanto, que não lhe tenha servido. Pontua que isso não teria acontecido se Ben tivesse levado um de seus anéis para medir, mas sonolento ele diz que isso seria impossível, uma vez que, ainda não a conhecia quando o comprou. Tamara fica nervosa e quer saber a data da compra, e principalmente: para quem foi comprado. Mas ela nem precisa de uma resposta, já que logo deduz ter sido para Fran, a ex namorada de Ben. Ele confirma, porém, alega que nunca chegou a pedi-la em casamento, pois já desconfiava que ela saía com outro, reforça que ama Tamara e quer casar-se com ela.

O tempo passa, todos seguem suas rotinas normalmente, e sob os cuidados de Beth que tentava a todo custo ajudar seu marido a vencer um bloqueio que estava tendo para escrever, finalmente Nicholas consegue terminar mais um de seus livros. Tamara vai ao lançamento e Nicholas fica sem graça ao vê-la. Ben assistiu a tudo enciumado num canto, e Beth ao vê-lo fica imaginando seus motivos para estar tão desgostoso num ambiente onde todos estão “perfeitamente bem e amigáveis”.

O fato é que além do ciúmes de Nicholas, Ben está cansado de passar todo o tempo no campo e convence Tamara a ir para Londres. Ao tomarem conhecimento de que *Winnards Farm* está vazia, Casey Shaw e Jody Long, duas adolescentes de quinze anos aficionadas por

Ben, decidem aproveitar-se da chave que sabem que Tamara deixa escondida num vaso para que Andy tome conta da casa, e entrar e olhar a casa da namorada de seu ídolo. Mexem nas coisas de Tamara e levam algumas coisas. Todavia, no outro dia, Casey consegue persuadir Jody a voltar e devolver os objetos, com excessão de uma camiseta usada de Ben que agora tornara-se a roupa preferida de Jody para dormir. Quando voltam à casa para devolver os pertences de Tamara, Casey comenta sobre os cartões de *Valentine's Day* que recebera e Jody, que naquela altura, já estava vestida com as roupas de Tamara, bebendo e devaneando sobre sua paixão por Ben, decide enviar emails como cartões de *Valentine's Day* em nome de Tamara. Ela envia a mesma mensagem com cópia para Andy, Ben e Nicholas apenas com a frase: “Eu quero te dar a melhor transa da sua vida”.

Beth é quem lê o e-mail de Nicholas e enciumada apaga a mensagem; Andy ao receber o email fica confuso sobre as intenções de Tamara; Ben fica nervoso, briga com a namorada e sai de casa. Tamara não entende o que possa ter acontecido, está ao telefone pedindo que Andy verifique se está tudo bem em sua casa quando a campainha toca, é Ben todo machucado depois de uma briga.

No outro dia Jody e Casey, como fazem sempre, estão lendo revistas de celebridades no velho ponto de ônibus - seu lugar frequente onde conversam, leem revistas e observam os acontecimentos locais - enquanto Casey comenta dos meninos da cidade, Jody só fala em Ben. De repente deparam-se com uma manchete sobre uma briga envolvendo Ben e o atual namorado de Fran. Jody fica temerosa de que depois disso Ben não volte mais a *Ewedon*. Paralelamente, enquanto faz compras, Beth observa Tamara de longe, imaginando e maldizendo o caso que esta pretende ter com seu marido, enquanto Tamara relembra a briga recente com Ben que derivou no término de seu relacionamento, sua saída da casa de Londres e volta para o campo.

Jody que segundo Casey é a “rainha do drama”, se martiriza por achar que nunca mais vai ver Ben culpando-se pelo que fez. E mais tarde enquanto fumavam no campo as duas observam Tamara passando, resolvem segui-la e a veem conversando com Nicholas. Andy havia comentado com Nicholas sobre o email, agora este a questionava e aproveitava para flertar com Tamara que afirma não ter escrito nada, mas aceita tomar um drink com Nicholas algum dia.

Dois dias depois Nicholas liga para Beth inventando uma desculpa para justificar seu atraso e vai bater a porta de Tamara, que o beija, tornam-se amantes a partir de então. Beth

nota a mudança de humor repentina em seu marido, mais animado e atencioso, e questiona-se se a razão para isso seria uma nova amante, quem poderia ser responsável pela súbita alegria de seu marido. Pensa em Nádia, em alguma residente do retiro de escritores e em Tamara, sem contudo, chegar a uma conclusão.

Um dia andando com uns amigos, Jody e Casey encontram um carro no mato que julgam estar abandonado, os meninos mexem em tudo, murcham os pneus. Até que Jody e Casey percebem que aquele é o carro de Nicholas Hardiman, que não está abandonado e sim escondido no mato. Ao retornar ao carro Nicholas percebe o estrago e liga para pedir ajuda à Tamara, Jody e Casey, escondidas veem toda a cena e fotografam os dois juntos.

Sempre que possível as garotas voltam à casa de Tamara, Jody fantasia sobre Ben, e se imagina com ele naquele ambiente. Esquadrinham toda a cozinha de Tamara, as bebidas, e Jody encontra uma lata de spray usado para limpar computador, comenta com Casey que isso dá um barato e ri. Vasculhando a agenda de Tamara percebem uma anotação sobre Nicholas e um festival literário em abril e as indicações para chegar à um hotel. Acham estranho, em vista que são amantes, que não tenha nada sobre Nicholas no notebook de Tamara. Porém, encontram dois emails de Ben, o primeiro perguntando se Tamara não quer mais vê-lo, ao qual Tamara responde com uma negativa. E o segundo com algumas semanas de diferença no qual Ben pede um favor à ex namorada: que ela fique com seu cachorro pois ele vai viajar e não tem com quem deixá-lo, mas, Tamara se recusa, dizendo ainda não saber seus planos para o verão. É então que Jody vislumbra uma oportunidade, resolve mandar um email em nome de Tamara para Ben dizendo que há uma garota na localidade que poderia cuidar de seu cão, passa seu nome: Jody, e o telefone.

Beth como fazia normalmente antes de qualquer viagem, organiza a estadia de Nicholas alguns dias em Londres para o Festival Literário - seus contatos, itinerário, hospedagem - ela não vai, pois odeia festivais. Ela considera um amontoado de vissicitudes, ciúmes, vaidades, uma exposição repugnante de egos. Orgulhosa de sua amabilidade e eficiência, despede-se de Nicholas e volta para seus afazeres no retiro. Ela está na cozinha quando uma mensagem no celular rompe sua rotina, exatamente na hora em que Andy adentra o cômodo. Trata-se de uma das fotos que Jody e Casey tiram de Nicholas e Tamara.

Andy vai falar com Tamara que surpreende-se. Ela quer saber como ele poderia saber de seu caso, eles brigam e ela vai embora. Tamara liga para o amante contando que Andy sabe

e provavelmente sua mulher também, contudo, eles mantêm o combinado de se encontrar em Londres.

Dentre um dos compromissos de Nicholas no festival está uma palestra sobre sua obra mais famosa, o *best seller* “Dr. Inchcombe”, o ofício de escritor e a adaptação de sua obra para televisão. Beth vai ao festival e durante a palestra senta-se algumas fileiras atrás de Tamara, enquanto assiste a palestra Tamara pensa numa conversa que teve com Nicholas e sobre ele falando em deixar Beth para ficar com ela. Quando a sessão para perguntas é aberta Beth levanta-se e diz: “- Você escreve muito sobre o adultério ... isso é por experiência pessoal?” Inicialmente, Nicholas, desconcertado, finge não conhecê-la, alega ser uma pergunta muito atrevida, mas recupera-se e responde que sempre se espanta quando alguns autores assumem que seus romances são autobiográficos, para ele isso é subestimar o poder da imaginação, afinal não é necessário que se viva algo para que escreva sobre tal. A situação é contornada e a próxima pergunta de um fã na plateia é sobre quando sairá outro volume de “Dr. Inchcombe”, momento no qual Nicholas causa alvoroço, ao afirmar que nunca. Há uma rajada de consternação como se uma verdadeira morte tivesse sido anunciada. Diz olhando para Beth que pretende fazer algo inteiramente novo, ela então pensa que se ele foi capaz de matar sua “galinha dos ovos de ouro” só poderia haver uma razão - este era um projeto tanto dele quanto dela, afinal era ela quem dava o suporte para que a obra fosse concluída e muitas das idéias presentes no livro - compreendeu que seu casamento só poderia ter acabado.

Certo dia Ben liga para Jody, ela fica feliz pois seu plano aparentemente estava dando certo. Todavia, sua mãe não a deixa ficar com o cão, Jody não se abala e planeja encontrá-lo enquanto sua mãe estiver no trabalho, assegura para Casey que não vai ficar com ele, só quer conhecê-lo e explicar o que aconteceu. Mas antes que os planos da garota se concretizem, Ben a surpreende enquanto ela está mais uma vez na casa de Tamara usando um de seus vestidos. Diz ter imaginado que alguém estivesse entrando na casa de Tamara e mandando alguns emails, e quando Jody lhe deu seu telefone, ele teve certeza. Briga com ela, questiona porque fez tudo isso, porém, ela o desarma quando num ataque histérico de fã, abraçando e beijando-o diz que queria apenas conhecê-lo para dizer que o ama. Ben envaidecido a desculpa, com a condição de que ela devolva as chaves e as coisas de Tamara e não volte mais lá.

Tamara recebe mensagens anônimas com as fotos dela e Nicholas que acredita sejam de Beth. Tamara mostra a Nicholas que decide encará-la, enfrentar a situação de uma vez por todas, ele afirma que quer viver com Tamara e decide que no dia seguinte irá falar com sua

esposa. Faz Tamara prometer que estará na fazenda esperando por ele a noite, aconteça o que acontecer.

Mas depois de se separarem, em uma conversa ao telefone com sua amiga Cate, Tamara confessa que não gostaria que as coisas acontecessem daquela forma, que se sentia terrível por Beth e seus filhos e que tinha esperanças de que Beth não o deixasse ir, afinal, ela já o havia perdoado antes. Acredita que depois de 25 anos de casados eles não iriam mais se separar, e porque Nicholas iria querer deixá-la afinal? Se ela fazia tantas coisas por ele. Coisas que Tamara não se imagina fazendo e nem queria. Cate intrigada pergunta então se Tamara não o ama. Mesmo dizendo que sim ela pondera que não sabe se isso é felicidade, afinal uma hora é maravilhoso, extremamente sexy e depois um pesadelo total.

Antes do encontro com Nicholas, Beth planeja como será, não terá uma reação histérica ou se fará de vítima, mas irá comunicar a ele calmamente sua decisão: se Nicholas quiser voltar ele e seus amigos deveriam desprezar Tamara. Enquanto pensa sobre isso, Glen comenta que um cachorro está correndo no gramado. Beth nem dá ouvidos, sai e vai ao encontro de Nicholas no campo, mas eles brigam, sem que ela fale qualquer uma de suas pretendidas condições ou ele diga que quer ficar com Tamara. Eles vão embora e no caminho de volta Beth encontra o cachorro de Ben e grita com ele, rapidamente este sai correndo e vai latir para as vacas, irritadas elas correm atrás dele e Nicholas que caminha pelo campo para ir embora é pisoteado por elas.

Passam-se as horas e Tamara se cansa de esperar por Nicholas, irritada vai até um bar, liga para Cate e diz estar muito irritada por ele não ter aparecido, certamente tinha decidido ficar com a mulher e não teve coragem de encará-la. Cate não entende e questiona se não era isso mesmo que ela queria, Tamara confirma, mas se sente insultada. Andy aproxima-se e pergunta se pode beber com ela, ela assente.

Enquanto volta de uma festa, Casey avista uma ambulância passando, o que em sua vila só poderia significar um grande evento, mas se assusta ao ver que a ambulância se dirigia à casa de Jody. Ao se aproximar descobre que Jody está morta, o corpo dela havia sido encontrado na cama dela com uma lata de *spray* na mão, ao qual havia inalado e isso tinha lhe causado uma parada cardíaca. Casey se sente culpada por não contar onde Jody conseguiu o *spray* e nem que sabia que ela faria alguma coisa para comemorar o encontro com Ben. Mas, consola-se pensando que afinal a polícia só havia lhe perguntado sobre o uso de outras drogas.

Quebrando a tranquila rotina local, a polícia teve de ser chamada duas vezes no mesmo dia em *Ewedon* quando o corpo de Nicholas fora encontrado no campo. Penny exíme-se de qualquer possível culpa, já que se suas vacas protagonizaram o incidente, certamente alguma coisa as teria irritado. A imprensa ao saber das mortes faz sensacionalismo com a dupla tragédia ocorrida, e a porta de Tamara fica repleta de jornalistas querendo explorar seu envolvimento com Nicholas ou saber da relação de Ben com a adolescente local que morreu.

Casey resolve procurar Tamara e contar toda a história a ela, desde quando ela e Jody começaram a entrar em sua casa, Beth também é chamada. Inicialmente Beth fica nervosa, briga com Tamara, mas acalma-se, diz que parou de fumar a quinze anos atrás, mas naquele momento só queria um cigarro. Tamara pede desculpas por não ter um, pois também havia parado, é então que Casey alegremente dá um cigarro a Beth. Ficam as três ali fumando tranquilamente um cigarro, exatamente como Casey e Jody faziam depois da aula. No dia seguinte Tamara vai ao enterro de Jody acompanhada de Andy, encontra Casey e as duas conversam animadamente. De longe vê Beth observando a todos e a chama, porém, Beth foge, não queria encontrar Tamara, por mais que tivesse cessado as hostilidades contra ela, também não estava no clima de abraços.

Mas o tempo passa, um ano depois a convivência de todos se apazigua. No campo está Andy segurando um bebê a seu lado está Tamara que acena de longe para Beth, que junto com um grupo de escritores a olha de forma amistosa. Beth pensa que houvera muita tristeza neste último ano, mas que aos poucos se arrastou de volta a alegria com o retorno dos escritores e o planejamento de novos eventos como um *workshop* de tradução e um prêmio para jovens escritores em memória de Nicholas. Conjectura que Andy era feliz, ou pelo menos parecia ser, agora que estava morando com Tamara em *Winnards Farm* há quase um ano, transformando o jardim e ampliando sua horta orgânica. Pensa ainda que nesse último ano não houve nenhum casamento ou se falou sobre um, entretanto, houve alguns nascimentos: Tamara teve um bebê em janeiro e seu primeiro romance veio em setembro. Pondera ainda estar feliz tanto por ele quanto por Tamara, já que agora sua relação é de boa vizinhança, de ajuda mútua, fazendo empréstimos e dando conselhos. Era Beth inclusive quem olhava os contratos de edição de Tamara, esta, por sua vez, a ajudava com problemas com o computador.

Alguns dizem que o bebê se parece com Andy outros com Tamara, mas sempre que o vê Beth pensa que ele possui o olhar de Nicholas, contudo logo se convence: “provavelmente a minha imaginação”.

*Fim*

### ***3.2- “Tamara Drewe”: análise crítica e a relação das obras de Posy Simmonds com o cinema.***

O romance gráfico “Tamara Drewe” parece ter caído nas graças dos críticos especializados do meio dos quadrinhos, alcançando considerável reconhecimento pelos especialistas da área.<sup>55</sup> Nessa obra de Posy Simmonds o retorno de uma bela mulher a seu antigo povoado rural rompe com a aparente tranquilidade e harmonia do local, desencadeia uma série de acontecimentos, faz emergir problemas matrimoniais latentes, instiga o ciúmes, complexos físicos e a imaginação adolescente e provoca paixões e tragédias irreversíveis. Nesse romance gráfico Simmonds percorre novamente temas como a tediosa vida no campo, o voyeurismo dos vizinhos, o aspecto físico das mulheres como fonte de inseguranças e a literatura como possível elemento alienante. Mas também, toca em novas questões, usa os elementos da obra de Thomas Hardy para fazer uma crítica sobre a fama e seus efeitos, a degradação do ambiente rural e a perigosa apatia da adolescência.

O amor, o ciúme, a falsidade, a traição e a vingança são sentimentos que permeiam toda a narrativa, ingredientes que a autora utiliza para apimentar a discussão de alguns temas, dentre eles a situação das comunidades rurais britânicas em contraste com a vida nos grandes centros, a vida nessas localidades e a especulação imobiliária nas áreas que cercam as grandes cidades (no caso do romance gráfico, Londres). Simmonds salienta que resolveu tocar no tema da especulação, pois após a segunda Guerra Mundial, todos os ingleses passaram a almejar uma casa no campo, cercado-se de natureza, porém, “esses ingleses ricos que compram uma casa em um povoado agrícola, chegam ali e não se relacionam com as pessoas

---

<sup>55</sup> “Tamara Drewe” ganhou em 2009 o *Prêmio Essencial Angoulême*, o *Grande Prêmio da Crítica ABCD* (Associação de Críticos franceses de Banda Desenhada) e foi indicado ao *Prêmio Eisner* (o mais importante da indústria norte americana).

Imagem 61:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.11.

do local e nem conversam com eles, apenas desfilam seu privilegiado estilo de vida por suas ruas a cada fim de semana, sentindo-se superiores.” (SIMMONDS, 2009a, s/p)

A questão das casas ou fazendas compradas por pessoas ricas dos centros urbanos como segunda residência é introduzida através do personagem Andy, que viu ainda criança, a casa na qual nasceu, pertencente a sua família há gerações ser vendida devido a problemas financeiros a uma rica família de Londres. Uma casa que vem posteriormente a trabalhar no jardim e na manutenção (na cena ao lado ele observa sua antiga casa). Através de Andy, Simmonds toca ainda no mito de viver da terra, o personagem que já teve uma profissão liberal, agora se dedica à produção e venda de produtos orgânicos, todavia, essa atividade não é o suficiente para que possa se manter, e assim ele tem que trabalhar como jardineiro e ajudante geral para os proprietários do retiro de escritores *Stonefield*, dependendo deles financeiramente.

Simmonds convida-nos a olhar para o campo inglês e a degradação do meio rural, ressalta em especial, a carência de serviços básicos. A autora destaca algumas preocupações inquietantes sobre a divisão entre a cidade e o campo e os desafios de uma geração de jovens que crescem em pequenas localidades rurais. Procura mostrar a situação dos adolescentes que vivem nesses locais, retratados como jovens sem incentivos e perspectivas, condenados ao desemprego ou a trabalhos mal remunerados como em supermercados, que nunca poderão ter o nível de vida que veem os abastados moradores das grandes cidades ostentarem em fins de semana no campo. Simmonds explora ambas as perspectivas: dos jovens que muito provavelmente nunca serão ricos, mas que observam passar por suas ruas carros luxuosos com belas mulheres, adornadas com bolsas caras e a perspectiva dos ricos habitantes de Londres que procuram o campo para fugir das atribulações dos grandes

Imagem 62:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.46.

centros urbanos, mas sem deixar de lado o conforto que o dinheiro pode proporcionar. A autora expõe o contraste entre a vida opulenta em casas idílicas e fazendas agradáveis e entre as pessoas de baixa renda que vivem na área rural. Trata desse tema através de Jody e Casey, adolescentes da classe trabalhadora de quinze anos que costumam entrar na casa de Tamara quando esta está viajando, para se imaginar vivendo ali, experimentar suas roupas e até levar alguns objetos “emprestados”.

Pelas experiências de Casey e Jody, Simmonds toca em pontos como o tédio dos jovens no campo e o desejo incessante de migrar para as cidades maiores. Para compor essas personagens, a autora realizou um minucioso estudo, pesquisou o discurso na adolescência e seu comportamento. Em momentos como viagens de ônibus, aproveitava para espionar suas conversas e interar-se desse universo, além de se dedicar à leitura de revistas destinadas ao público adolescente. Isso propiciou que a autora abordasse, de forma delicada e sem estereótipos, questões como a perigosa mistura de enfado, adolescência e drogas, e a influência cujos tabloides podem exercer sobre as pessoas. "Queria que a história refletisse coisas como a importância da fama e o famoso, sobretudo tal como o mostram as revistas de fofocas, e seu efeito sobre os adolescentes." (SIMMONDS, 2010b, s/p)

Imagem 63:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.84.

Imagem 64:



Na cena acima Jody e Casey acompanham a vida de seu ídolo Ben pelas revistas, através das quais passam horas devaneando sobre um possível relacionamento com ele.

Fonte: imagem scaneada retirada do livro "Tamara Drewe", p.54.

Explora ainda os ideais de beleza e fórmulas para alcançar a estética perfeita - cirurgias, botox, dentre outras, instituídas através das revistas. A aparência é um ponto muito importante no romance gráfico, elemento de seu enredo. Na cena abaixo, Andy reflete sobre Tamara, relembra suas feições antes da moça mudar-se para Londres e imagina os procedimentos pelos quais passou para alcançar a beleza que ostenta atualmente. Jody e Casey se referem durante toda trama a ela somente como a “Plástica perfeita”. A autora afirma que não se espelhou em ninguém em especial para desenvolver a personagem Tamara, argumenta que “Tamara não é inspirada por uma pessoa real, mas o tipo de coluna que escreve pode ser encontrada em alguns jornais britânicos. Imagino alguém ambiciosa, mas insegura, mesmo depois de transformar a si mesma com uma rinoplastia. Alguém que precisa constantemente confirmar seus encantos.” (SIMMONDS, 2010b, s/p.) No período em que Tamara Drewe morou em Londres, ela se reinventou e isso passa por sua aparência, quando retorna a Ewedon abala a comunidade rural com sua beleza e ares de mulher fatal, espalhando a sua volta um rastro de inveja e desejo. Mas a personagem, apesar de ser bonita, moderna, independente e cheia de ambição, continua a ser uma mulher vulnerável. Não consegue ficar sozinha, passando constantemente de um relacionamento a outro, devido a necessidade de haver sempre que alguém que reafirme sua beleza estética.

Imagem 66:



Fonte: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe”, p.18.

Imagem 65:



**P**reenbridge used to be Nicholas's favourite festival: small, select, everyone a proper writer. No telly chefs, comics, gardeners or tit-queens. (True, some of the more august literati could sniff at Nick, find him tainted with populism, but he used to console himself - his sales were ten times bigger than theirs.) Anyway, times change.

Fonte: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe”, p.81.

Outro ponto tocado por Simmonds se refere às vaidades intelectuais. A história de “Tamara Drewe” é salpicada de frustrações e

pretensões artísticas, através do personagem Nicholas (um escritor bem sucedido e vaidoso), dos ambientes que ele frequenta e do comportamento dos hóspedes no retiro para escritores, a autora mostra como a vaidade intelectual pode colocar os autores em situações patéticas, expõe o ciúme e a inveja presentes no meio e o constante jogo de egos. A arrogância do personagem Nicholas pode ser notada em momentos como a descrição de seu festival literário preferido (imagem 65) - o de Prenebridge, por ser: pequeno, seletivo, e um evento onde todos são “realmente escritores”, nada de trabalhos sobre culinária, jardinagem ou quadrinhos.

Simmonds ressalta que o romance gráfico “Tamara Drewe” surgiu inicialmente como uma encomenda do jornal *The Guardian* que desejava uma nova obra da autora para ser publicado de forma seriada na sessão de sábado do periódico<sup>56</sup>. “Para escrevê-la me inspirei na obra de Thomas Hardy (escritor inglês de romances) ‘Longe da Multidão’ e fiz várias referências a esse livro (sobretudo as mortes).” (SIMMONDS, 2009a, s/p)

Ainda que dessa vez as referências literárias sejam mais sutis que em sua obra antecessora, as alusões ao livro de Hardy estão presentes em todo o romance gráfico. Esta não é uma adaptação ortodoxa, mas a autora utiliza sua base argumental para escrever uma história atual. Se em “Gemma Boverly” Simmonds estabelecia laços estreitos e a vários níveis com “Madame Bovary”, de Flaubert, em “Tamara Drewe” acaba por se revelar aos poucos as afinidades com o universo ficcional de Hardy. Logo nas primeiras páginas nos deparamos com um anúncio, trata-se de uma propaganda para atrair hóspedes a *Stonefield*, o retiro de escritores, no campo, em torno do qual toda a ação se desenrola. O título do anúncio, veiculado numa revista literária ‘*Far from the Maddening Crowd*’, faz referência ao título do livro de Hardy, dando o indicativo do que está por vir.

Imagem 67:



Fonte: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe”, p.02.

<sup>56</sup> “Tamara Drewe”, assim como “Gemma Boverly” também foi serializado no *The Guardian*, publicada em 110 capítulos, aos sábados de setembro de 2005 a dezembro de 2006, algumas vezes em episódios duplos.

“Far from the Madding Crowd” (1874) <sup>57</sup>é o primeiro romance de Thomas Hardy. Trata-se de um drama rural que tem como cenário o Wessex<sup>58</sup> vitoriano e centra-se na personagem de Bathsheba Everdene. É uma história trágica, mas divertida, que descortina uma comunidade rural britânica do fim do século XIX, com a sua repressão sexual e puritanismo.

As apropriações mais evidentes no trabalho de Simmonds são notadas no que se refere às mortes<sup>59</sup> e à construção de alguns personagens. Tamara é uma versão moderna da heroína de Hardy: Bathsheba Everdene, uma mulher bonita que no clássico literário vivia por volta de 1860, na área rural do oeste da Inglaterra. Obstinação, independente e teimosa ela herda uma fazenda de seu tio falecido e decide cuidar pessoalmente da administração do local, causando espanto aos demais fazendeiros. Em paralelo, Tamara retorna à casa que herdou de sua mãe num povoado rural próximo a Londres, em busca de um lugar tranquilo para escrever e exercer sua profissão como colunista de um jornal. Num ambiente de aparente tranquilidade, sua presença mexe com as estruturas do local e com o imaginário dos moradores, desembocando em consequências inesperadas. Ao longo da trama, Bathsheba se divide entre três pretendentes: o trabalhador mas sem sorte ex-fazendeiro Gabriel Oak; o solitário, reprimido e rico fazendeiro William Boldwood, e o bem apessoado, mas irresponsável sargento Francis Troy. Respectivamente em “Tamara Drewe”, os personagens correspondem

---

<sup>57</sup>QUINTELAS, Dalila Cabral. *O Braço Mirrado*. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos: Tradução Literária Inglês-Português. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, p.9. A única obra de Thomas Hardy traduzida para português da qual existe mais que uma tradução é *Far From the Madding Crowd*. Trinta anos depois da tradução de João Cabral do Nascimento, as publicações Europa-América (Lisboa) publicam, em 1999, uma nova tradução da obra feita por Maria Clarisse Tavares, intitulada *Longe da Multidão*.

<sup>58</sup>A história se passa no campo, numa localidade denominada Wessex, nome fictício de Hardy para Dorset, condado no oeste de Inglaterra, onde o autor foi criado e no qual passou grande parte de sua vida adulta. Vários romances de Hardy contam com esse pano de fundo.

<sup>59</sup>Simmonds inspira-se nas mortes do livro de Thomas Hardy para desenvolver sua tragicomédia. Na obra de Hardy, Bathsheba apaixona-se pelo irresponsável e charmoso sargento Troy, e embora Gabriel Oak e William Boldwood já houvessem lhe proposto casamento, ela opta por casar-se com Troy, mas posteriormente quando uma jovem, amante de Troy e o filho que este tem com ela aparece mortos, a tragédia se desencadeia. Bathsheba descobre a infidelidade do marido e este, por sua vez, fica profundamente abalado pelas mortes e deixa Bathsheba. Depois de um ano sem vê-lo, acreditando que Troy está morto, Bathsheba se casa com Boldwood. Troy reaparece, Boldwood o mata e é enviado para a prisão pelo resto de sua vida. A história termina com Bathsheba casada com Gabriel, que sempre a amou. No romance gráfico de Simmonds, os envoltimentos amorosos da protagonista Tamara derivam na morte de seu amante Nicholas e da jovem Jody (apaixonada por Ben, namorado de Tamara), mas, assim como no romance de Hardy, pode-se considerar que há um final feliz, uma vez que Tamara termina a história com Andy, que sempre fora apaixonado por ela.

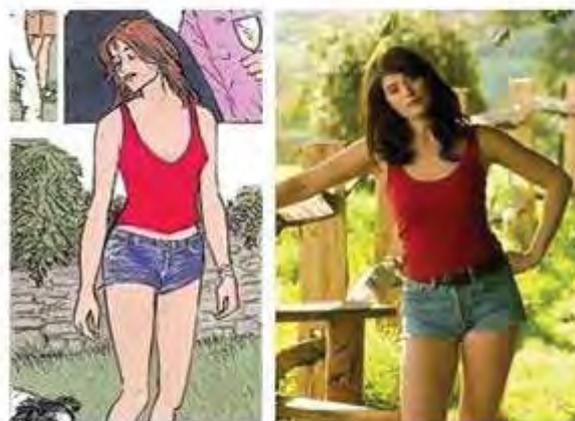
ao morador local Andy Cobb; Nicholas Hardiman (escritor de romances policiais bem sucedido, de meia-idade e mulherengo) e Ben Sergeant, baterista, estrela do rock intencional.

O rumo dos relacionamentos se assemelha nas duas tramas, logo que conhece Bathsheba, Gabriel Oak a propõe casamento, mas ela recusa (Andy ainda no começo da trama se declara a Tamara que no momento não se interessa, pois acaba de conhecer Ben), Bathsheba se apaixona pelo sargento Troy e os dois se casam, mesmo ele estando ligado a uma outra mulher, e não tarda para que Bathsheba perceba que cometeu um grande erro (Tamara por sua vez não chega a se casar com Ben, os dois ficam noivos, o relacionamento não evolui pelo envolvimento ainda existente de Ben com sua ex namorada).

Simmonds parte do clássico de Hardy e mantém alguns elementos da trama, mas transporta-os para o contexto atual, o que

no original é um cartão, por exemplo, em Tamara transforma-se num e-mail. Bathsheba no início da história é uma mulher superficial<sup>60</sup>, que chateada pela falta de interesse por ela do fazendeiro Boldwood lhe envia um cartão de dia dos namorados. A estratégia surte efeito e ele acaba se apaixonando por ela. Esse artifício é recriado por Simmonds quando duas adolescentes do povoado, invadem a casa de Tamara, instigadas

Imagem 68:



Fonte:

<http://filme-trailer.com/filme/tamara-drewe/>

por ela estar namorando seu ídolo, o baterista Ben, decidem enviar três e-mails de dia dos namorados em nome de Tamara com mensagens idênticas: “Eu quero te dar a melhor transa da sua vida” à Andy, Nicholas e Ben, causando reviravoltas na trama.

A obra de Simmonds que já havia sido transportada das páginas dos jornais pra o formato de livro, experimentou mais uma vez um processo de apropriação de linguagens quando em 2010 ganhou sua versão cinematográfica com direção de Stephen Frears e roteiro de Moira Buffini.<sup>61</sup> A fotografia, a caracterização dos personagens e os cenários são bastante

<sup>60</sup> A superficialidade é apenas um aspecto do caráter de Bathsheba, ela também é retratada como uma mulher forte, independente, capaz de administrar uma fazenda.

<sup>61</sup> FICHA TÉCNICA: **Título:** “Tamara Drewe”, **Diretor:** Stephen Frears, **Elenco:** Gemma Arterton, Roger Allam, Bill Campbell, Dominic Cooper, Luke Evans, Tamsin Greig, Jessica Barden, Charlotte Christie, James

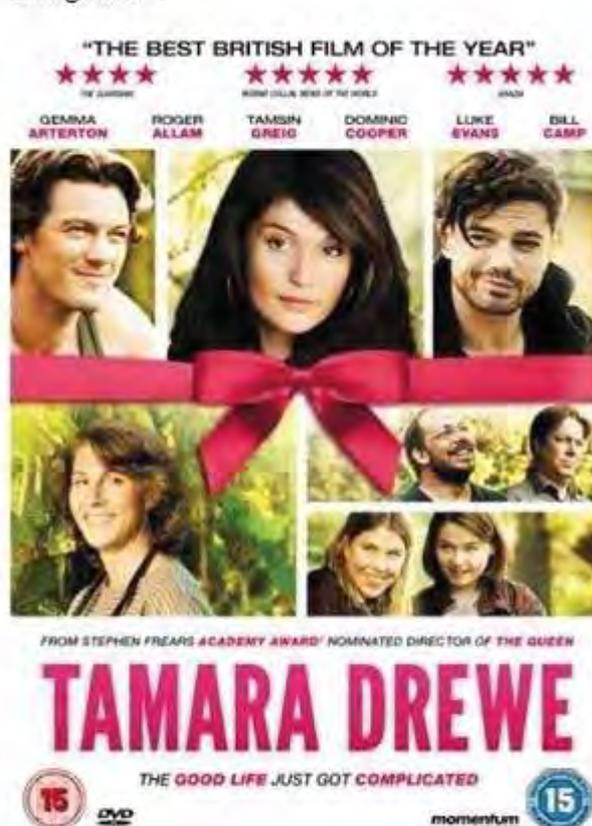
fiéis ao romance gráfico. "Fiquei surpresa, porque não só os personagens, mas também as paisagens e cenários são incrivelmente fiéis ao livro." (SIMMONDS, 2010b, s/p.)

Embora haja algumas alterações no enredo, por vezes ao observar as cenas do filme, temos a impressão de que os desenhos de Simmonds foram usados como *Story Boards*<sup>62</sup>, um recurso muito utilizado para o planejamento das cenas no cinema em que através de desenhos pode-se conceber cenas “imóveis”, pré-planejadas e dispostas em quadros pintados ou desenhados. Na prática, sugerem as “tomadas” (ângulos de câmera) e prefiguram a encenação e a iluminação.

Simmonds que acompanhou o desenvolvimento do filme e se declarou impressionada com a proximidade das duas obras, em especial no que se refere ao elenco: "Eu não podia acreditar o quanto o elenco parecia meus personagens [...] foi extraordinário ver que se metamorfoseiam da página [...] existem diferenças na trama - mas eu não me importo com isso"(SIMMONDS, 2010c, s/p.)

A autora parece ter a consciência de que por mais fiel que se pretenda ser a obra original é natural que em cada adaptação ocorram mudanças. Para a publicação em formato de romance gráfico, Simmonds se viu obrigada a fazer algumas modificações e adequações ao formato de publicação. Originalmente publicada por um extenso período de tempo (durante 18 meses uma vez por

Imagem 69:



Fonte:

<http://whatculture.com/film/blu-ray-review-tamara-drewe-a-surprisingly-good-film-but-uk-disc-has-inferior-extras.php>

---

Naughtie, **Produção:** Alison Owen, Tracey Seaward, Paul Trijbits, **Roteiro:** Moira Buffini, **Fotografia:** Ben Davis, **Trilha Sonora:** Alexandre Desplat, **Duração:** 111 min., **Ano:** 2010, **País:** Reino Unido, **Gênero:** Comédia, **Cor:** Colorido, **Distribuidora:** Sony Pictures, **Estúdio:** Ruby Films / WestEnd Films.

<sup>62</sup> EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.143. Embora empreguem os elementos principais da arte sequencial, diferem das revistas e tiras de quadrinhos por dispensarem os balões e os quadrinhos. [...] Não são destinadas à “leitura”, mas antes para fazer a ponte entre o roteiro e a fotografia final.

semana) para a publicação de todos os episódios reunidos, Simmonds precisou fazer pequenas modificações para deixar a narrativa fluída como, por exemplo, suprimir pequenos resumos ou contextualizações do que já haviam se passados. “Para fazer a recompilação em um livro tive que retocar todas as páginas. Tinha que unir todas as páginas e eliminar todas as repetições que em uma tira você é obrigado a colocar para refrescar a memória do leitor” (SIMMONDS, 2010b, s/p).

Em cada meio as linguagens são diferentes, fazendo-se necessário uma adaptação às diversas linguagens. Por exemplo, para a composição das “cenas” nos romances gráficos, a autora trabalha com imagens congeladas. É comum que opte por determinada posição e que o leitor imagine as ações anteriores e o que está por vir, completando mentalmente a ação que se passou entre um quadrinho e o outro. A linguagem da história em quadrinhos é plena de elipses; só se escolhem para ser retratados os momentos privilegiados, ficando a cargo do leitor completar em sua imaginação momentos anteriores ou posteriores. Porém, Didier Quella-Guyot (1994) salienta que no cinema é muito difícil mostrar elipses. Mesmo que tenha um referencial de base numa adaptação existe a liberdade de criar, de selecionar e de omitir. A necessidade de adequar a história à linguagem cinematográfica se faz presente. No cinema, jogar com o tempo é um recurso imediatamente percebido, torna-se um efeito estilístico, experiência formal. (QUELLA-GUYOT, 1994, p.25)

Uma adequação à linguagem pode se passar, por exemplo, focalizando a necessidade dramática do personagem principal ou cortando pontos fortes demais, isso pode ser observado em “Tamara Drewe” em especial no que se refere à relação da adolescente Jody com drogas, suprimida no filme, fazendo com que derive em um final diferente da história de Simmonds. Ao contrário do romance gráfico, Jody não tem um final trágico na adaptação cinematográfica, a única morte que permanece no filme é a de Nicholas Hardiman, entretanto, com pequenas alterações.

É necessário também levar em conta a subjetividade dos envolvidos na adaptação, lembrar que a história agora passa a ser contada sob outra perspectiva, a dos produtores do filme. Um livro oferece várias possibilidades e ao se adaptar uma obra num filme, esse passa a ser uma representação, que valoriza um ponto de vista. Sendo o filme uma construção imaginativa, este pode, a partir de um referencial de base, representar a história de várias maneiras, privilegiando os aspectos e os fatos que mais parecerem convenientes ao produtor da adaptação. “O cinema como obra de arte não tem nenhum compromisso com uma suposta

verdade.” (DUTRA, 2001, p.156) Um filme possui uma maneira própria de se expressar, e através de uma narrativa cinematográfica é possível explorar, a partir de outra linguagem, vários recursos de uma história escrita. Tornando possível, portanto, a construção de inúmeras histórias diferentes a partir de um mesmo livro.

Quando se fala em adaptação, a primeira questão que vem em mente é a fidelidade, no entanto, este é um critério insuficiente e muitas vezes duvidoso. Não adianta que um filme seja extremamente fiel ao livro do qual está sendo adaptado, se não houver uma captação do significado da obra, o que sem dúvida foi alcançado pela versão cinematográfica de “Tamara Drewe”. Annie Goldmann aponta que toda leitura é uma interpretação e toda interpretação é uma busca de sentido. A questão é saber se a realização cinematográfica faz surgir o sentido e, sobretudo, se permite o enriquecimento do sentido. (GOLDMANN, 2005, p.38) O filme não deve ser apenas uma imitação, deve-se procurar o sentido global da obra, mesmo que para isso haja certa liberdade de criação. Ainda que com pequenas mudanças na trama, e adaptações a linguagem cinematográfica, o filme de Stephen Frears nos remete a todo momento ao romance gráfico e o sentido da obra de Simmonds permanece fortemente presente.

Entretanto, o filme tem bastante dos envolvidos na representação cinematográfica. A roteirista Moira Buffini, procurou aprofundar a conexão com o livro de Hardy, Glen que no original é um escritor e tradutor, no filme se dedica a escrever uma obra sobre Thomas Hardy. Um exemplo de um pequeno acréscimo foi a cena em que Ben usa suas baquetas para seduzir Tamara, uma referência discreta à cena de Hardy em que o sargento Troy impressiona Bathsheba exibindo-se com sua espada. O diretor Stephen Frears exemplifica a subjetividade presente numa adaptação e as escolhas necessárias para a realização do produto final, relata que teve de fazer escolhas em busca de um caminho intermediário entre o roteiro de Buffini e a obra original de Simmonds: "Foi como um poço que estava cheio. Havia um monte de piadas entre o que Posy e Moira tinha feito, era apenas uma questão de escolher um caminho entre os dois." (FREARS, 2010c, s/p)

Contudo, a relação das obras de Simmonds com o cinema é muito anterior, a versão cinematográfica de “Tamara”, estando presente na constituição de suas obras. Posy reconhece que certos tipos reaparecem em seus livros "como se eu tivesse uma espécie de companhia, de repertório de tipos físicos para desempenhar diferentes papéis."(SIMMONDS, 2012, s/p)

Como podemos notar nessas imagens escaneadas dos livros muitas semelhanças físicas podem ser percebidas entre os personagens dos dois romances gráficos da autora.

Imagem 70:



Parte do “elenco” de Simmonds.

A direita personagens de *Tamara Drewe* e a esquerda seu equivalente em *Gemma Boverly*.

Fonte: imagens retiradas dos livros scaneados.

Os tipos de Simmonds se repetem, há semelhanças físicas bastante evidentes em suas obras. O mesmo elenco que dissecou um certo estilo de vida inglês há mais de quarenta anos, durante o governo Thatcher, expôs os valores liberais e as ansiedades do período através da família Weber. Em sua tira “Weber’s family” agora assume novos papéis para contar as versões quadrinizadas de antigos clássicos literários.

As semelhanças entre os quadrinhos e o cinema são notórias. As duas linguagens possuem semelhanças facilmente reconhecíveis, Simmonds afirma que “um romance gráfico é como um filme. Há *close-ups* e *long-shots*. Você escolhe a locação e o figurino. Você faz a maquiagem e a iluminação e você terá os personagens prontos para atuar.” (SIMMONDS, 2010a, s/p)

Isso se dá, pois, a troca de referências e pontos comuns entre as duas linguagens vem de longa data, desde seu início cinema e quadrinho se influenciam mutuamente, são dois meios que “nunca pararam de olhar um para o outro, de se copiar e até de se roubar”. (QUELLA-GUYOT, 1994, p.23) Didier Quella-Guyot ressalta que “na origem o cinema é que fazia empréstimos das HQ. [...] Inversamente, as HQ muitas vezes procuraram assemelhar-se ao cinema, a ponto de se chamarem às vezes de ‘romances cinematográficos’ (*Collectionneur de BD, n. 30, p.5*) e de adotarem o contorno das películas.” (QUELLA-GUYOT, 1994, p.23) Inicialmente essa apropriação se deu sob a forma de desenhos animados e seriados. Os seriados americanos comumente se apropriavam de histórias tiradas dos quadrinhos e estavam entre as primeiras tentativas de desenvolver narrativas mais longas e complexas e serviram como uma ponte útil entre o filme curto e o filme de longa- metragem. Mas o contrário também se dava, muitos personagens surgidos no cinema viraram personagens de HQs, um bom exemplo disso é Tarzan, que quando foi desenhado por Harold Foster já era velho conhecido das telas de cinema.<sup>63</sup> Os exemplos das trocas de referências entre os meios são bastante grandes e perpassam tanto por elementos formais quanto estéticos. Jean Giraud (Moebius) se destacou (entre muitos aspectos) por criar universos oníricos entremeados de ficção científica, muitos dos quais serviram de base para filmes hollywoodianos. Podemos notar diversos elementos dos quadrinhos e vice-versa:

A iluminação, o “flou” e a câmera lenta estariam presentes nos quadrinhos. Por outro lado, os diálogos de Jerry Lewis são quase sempre onomatopaicos. As analogias temáticas entre os filmes de James Bond e as historietas também são frequentes. Resnais, Fellini, Clouzot, Tessari, Isasi, Gentilomo, Tashlin, Lester, Malle, Broca e Lewis são catalogados como diretores cujos últimos filmes contêm elementos extraídos dos comics. Atores e personagens de cinema vão aparecer em várias revistas especializadas: Buck Jones, Roy Rogers, Durango Kid, Bob Hope, Jerry Lewis, Os três patetas, etc. Gasca aponta ainda a importância do desenho animado e dos seriados televisivos em relação aos quadrinhos, fornecendo por fim um amplo quadro com os personagens de *tebeo* no cinema. (GASCA apud CIRNE, 1975, p.20).

---

<sup>63</sup> SILVA, Diamantino. *Quadrinhos para quadrados*. Porto Alegre: Bells, 1976, p.81. Essas constantes trocas e apropriações são notórias, não apenas em sua transposição (ou vice-versa) para o cinema, algumas obras se tornaram “novelas radiofônicas (Tarzan, Jim das Selvas), seriados de TV (Steve Canyon, Blondie, Ferdinando), ballet musical (Brucutú, Krazy Kat); e peças de teatro (Pafúncio, Ferdinando).

No cinema a ilusão dinâmica de baseia não apenas na ação dos personagens no espaço do campo visual, mas também na mudança de posição das câmeras, já nos quadrinhos essa dinâmica se dá na manipulação da superfície da imagem. Alguns dos principais movimentos de câmera usados em filmes (panorâmicas, travellings)

Imagem 71:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.51.

encontrarão equivalentes nas HQ, como podemos notar na imagem acima, na qual o primeiro quadro simula um "close-up" cinematográfico e no quadro subsequente uma abertura da cena. O enquadramento das imagens nos quadrinhos possui muitos elementos da linguagem cinematográfica, simulando técnicas semelhantes as do cinema. A apropriação de recursos cinematográficos como o *plongée* ou *contraplongée* é corrente - essas expressões designam posições da câmara em relação ao que está sendo filmado; *plongée* é quando a câmara está acima da pessoa filmada; *contreplongée*, ao contrário, é quando a câmara filma uma pessoa ou objeto de baixo para cima.<sup>64</sup> Umberto Eco (1970) destaca que no plano do enquadramento os quadrinhos sempre estiveram na dependência da linguagem cinematográfica. Todavia, no plano da montagem<sup>65</sup> o discurso seria mais complexo por realizar um *continuum* a partir de imagens estáticas. Os quadrinhos são uma forma de linguagem em imagens que podem provocar a impressão de movimento e impressão de uma panorâmica ininterrupta, como podemos observar por essa cena (Imagem 72) de "Tamara Drewe". Segundo Diamantino

<sup>64</sup> Alguns dos recursos encontrados frequentemente nas duas manifestações artísticas, seja através do movimento da câmera ou da posição das imagens, por exemplo, a **panorâmica** – movimento circular de uma câmara; plano filmado com esse movimento, a **Seqüência ou cena** – conjunto de tomadas que forma um trecho contínuo da história que está sendo contada, dentre outras como o **Plano ou tomada** – registro ininterrupto de um trecho de filme; pode ser curtíssimo ou extremamente longo – mas é sempre ininterrupta, sem corte. Em inglês, *take*. **Plano-sequência** – Um único plano, ou única tomada, sem corte, portanto, em geral usando movimentos de câmara, longo, que engloba toda uma cena ou seqüência. **Quadro** – Cada um dos fotogramas captados pela câmara e que, quando projetados na tela, à velocidade de 24 por segundo, dão a impressão de movimento. Em inglês, *frame*. **Tempo real** – nada a ver com noticiário em tempo real, notícias online. Usa-se a expressão para designar trechos de filmes ou filmes inteiros em que não há corte no tempo, e cada minuto de ação corresponde a um minuto exato na vida real. **Travelling** – Movimento da câmara, em geral sobre trilhos, carrinho móvel ou carregada por uma grua, guindaste. **Campo e contracampo** – O campo é o espaço que é focalizado pela câmara; naturalmente, a largura e a profundidade do espaço dependem do tipo de lente usada. Já o contracampo é uma sucessão de tomadas ou planos mostrando ora um, ora o outro interlocutor de um diálogo.

<sup>65</sup> A montagem é a arte de unir tomadas para formar uma seqüência, e depois unir todas as seqüências do filme, do francês *montage*. Nos países de língua inglesa usa-se o verbo *edit*, ou *editor* para a pessoa que faz a montagem.

Imagem 72:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.53.

Silva, a aproximação entre os meios era inevitável, uma vez que, ambos surgiram da preocupação de representar e dar sensação de movimento. Como exemplificado na cena ao lado, "cada quadro ganha sentido depois de visto o anterior; a ação contínua estabelece a ligação

entre as diferentes figuras, existindo cortes de tempo e espaço ligados a uma rede de ações lógicas e coerentes." (SILVA, 1976, p.105) O movimento nos quadrinhos aparece de forma simulada. Na imagem abaixo, vislumbramos uma sequência de ação de um dos personagens, na qual através de quadros sequenciais a autora nos mostra uma ação em movimento. O cinema e os quadrinhos, "ao lado do desenho animado, eles introduziram a continuidade narrativa onde a ilustração, a pintura e a fotografia geravam imobilidade." (QUELLA-GUYOT, 1994, p.23)

Imagem 73:



Fonte: imagem scaneada do livro "Tamara Drewe", p.12.

Um dos elementos muito comum hoje nas HQs é devedor do cinema: o claro- escuro, significativo que aparecerá em diversas séries (Tarzan, Flash Gordon, Príncipe Valente, O Espírito, Steve Canyon). "A narrativa dos quadrinhos sofreu as influências dos meios de comunicação predominantes. [...] chegaram ao nosso século, influenciados pelo advento do cinema e fotografia, valorizando a expressão em preto e branco e cores." (QUELLA-GUYOT, 1994, p.105).

A linguagem dos quadrinhos teve que criar recursos para expressar o som. O ruído nas HQ, mais do que sonoro é visual. O artista pode se valer de muitas expressões gráficas, exercitar seu estilo e fazer uso de todos os recursos gráficos disponíveis para expressar uma mensagem estética que transmita uma informação ao leitor, o efeito de um ruído expresso por uma imagem é antes de tudo plástico. As onomatopeias (forma de se reproduzir graficamente ruídos) permitem uma comunicação sonora e fazem parte de uma linguagem universal, embora sejam regidas por modelos fonológicos que diferem segundo as línguas. Uma boa onomatopeia, seja temática, gráfica ou plásticamente, tem a mesma relevância para a HQ quanto os ruídos para o cinema. Diamantino Silva pontua que as onomatopeias não são em absoluto uma prioridade das histórias em quadrinhos, existindo tanto na literatura e na própria linguagem coloquial. O autor ressalta que nas primeiras histórias em quadrinhos as onomatopeias não existiam, pois o que mais interessava era o texto abaixo do desenho, “que tudo dizia, tudo explicava e tudo descrevia” (SILVA, 1976, p.97). Entretanto, teria sido com o surgimento do cinema sonoro em 1927, que as histórias em quadrinhos foram buscar na trilha sonora cinematográfica elementos para reproduzir os ruídos que nem sempre podiam figurar nos diálogos (balões) ou textos. Os paralelos entre cinema e quadrinhos não se resumem ao mesmo período de surgimento, mas também ao intercambio de técnicas expressivas.

Imagem 74:



Sequencia retirada do romance gráfico *Tamara Drew*. Nesta cena a onomatopeia é utilizada para reproduzir o som emitido pela galinha e indicar sua agitação com o roubo dos ovos. Fonte: Disponível em: <http://www.lalunemaube.fr/ecritures/chroniques-livres/chroniques-bd-comics-manga/posy-simmonds-chronique-de-tamara-drewe/> Acessado em 20/04/2011.

Mesmo que tenham surgido como produtos da cultura de massa<sup>66</sup>, se beneficiado das técnicas de reprodução para se difundirem e possuírem muitos pontos em comum, a

<sup>66</sup> A cultura de massa suscitam importantes debates, entretanto, não é nosso intento aprofundá-los aqui. Para uma leitura mais ampla indicamos obras como: MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969 e ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

linguagem dos quadrinhos e do cinema se diferem em vários pontos significativos. As dimensões dos dois suportes são diferentes, o espaço retangular da tela é um mundo limitado como suporte/moldura do discurso cinematográfico. Para superar essa limitação, criou-se um novo espaço de sombras e luzes, cortes e movimentos e a mudança de planos. Nas HQ, as imagens podem ser retangulares, circulares, quadradas, horizontalizadas (panorâmica da esquerda para direita), verticalizadas (panorâmica de cima para baixo), podem ocupar meia página, uma página inteira, podem depender do plano anterior, do seguinte, do superior, do inferior, podem interferir em outra, etc. Didier Quella-Guyot aponta que a maior diferença entre o cinema e os quadrinhos residiria quanto à inserção dos quadrinhos na categoria de arte. “Se a arte cinematográfica já não é contestada, nem por isso a arte “quadrinhística” se beneficia das mesmas glórias” (QUELLA-GUYOT, 1994, p.23) Um outro fenômeno pode ser notado na receptividade dos meios, nem todos os que gostam de cinema já leram uma HQ, entretanto, no geral, os fãs de HQ quase sempre são cinéfilos. Até hoje as adaptações de histórias ou personagens para o cinema são comuns e com grande receptividade do público. Scott McCloud pontua que “a via de regra para buscar uma definição precisa é que no cinema o que ocorre é uma sequência de imagens superpostas, ou seja, uma ao lado da outra, em espaços diferentes. O tempo do cinema seria o que o espaço é para os quadrinhos”. (MACCLOUD, 2005, p.7) McCloud define as HQ como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberadamente destinadas a transmitir informações.” (MACCLOUD, 2005, p.7) Dessa forma, os romances gráficos constituem uma arte sequencial com uma estética e uma linguagem singulares, mas bastante próxima da linguagem cinematográfica.

Em “Tamara Drewe” podemos notar muitos dessas proximidades e distâncias entre a cinemas e quadrinho, mas outros pontos também se destacam nesse romance gráfico de Simmonds. O estilo da autora contrapõe um desenho cálido e delicado com uma linguagem mordaz, cheia de cinismo, sarcasmos e palavrões, os quais ameniza substituindo algumas letras por asteriscos, sem contudo perder o sentido do que pretende dizer. É através das sutilezas que Simmonds dá o tom a sua história, olhares de soslaio e sombrancelhas

Imagem 75:



Fonte: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe”, p.86.

arquedas dizem muita coisa na trama. A caracterização dos personagens é extremamente bem feita, tanto seu físico, quanto suas roupas nos permitem conhecer mais profundamente a vida de cada um, sua classe social e a passagem das estações do ano. Simmonds recria com realismo o mundo rural e retrata com grande habilidade os sentimentos e as reações humanas. Repetindo a fórmula já consagrada em sua obra anterior, trata de dilemas femininos e do impacto que pode causar uma bela mulher, apropria-se de elementos de um clássico literário e os transporta para a Inglaterra contemporânea, porém, usa todos os recursos a sua disposição e produz uma obra diferenciada. Passa do desenho monocromático de sua primeira publicação a um desenho colorido, o ritmo narrativo se torna mais lento, nos dando a impressão de estarmos acompanhando o cotidiano da pequena *Ewedon* e de seus habitantes. Utiliza-se de uma polifonia narrativa que ao final resulta num desenlace coerente da trama. Acompanhamos num período de tempo que abarca mais de um ano os problemas enfrentados por um casal, o ciúme, os complexos físicos, dilemas da adolescência, o desejo instigado pela chegada de Tamara, as vaidades no mundo literário e a fanática atenção destinada aos famosos, uma trama com argumentos coerentes, desenvolvidos para que todas as peças se encaixam no final.

### 3.3 - Representações das mulheres e pelas mulheres - a imagem feminina nos quadrinhos

*“Esta mulher que é minha mãe  
 Esta mulher que é minha avó  
 Esta mulher que é minha filha  
 Esta é a mulher que sou.  
 Sou todas elas, inda mais algumas  
 E nenhuma delas é  
 A mulher que sou.”  
 (Clarice Lispector)*

O meio dos quadrinhos sempre foi um espaço majoritariamente masculino, porém, a presença cada vez maior de mulheres em todos os segmentos de produção das HQs, seja como editoras, quadrinistas, desenhistas, coloristas ou em qualquer outra atividade é notória. O número ainda é ínfimo se comparado aos profissionais do gênero masculino, mas já bastante elevado se contraposto há algumas décadas.

A maneira como as mulheres aparecem representadas ou se representam nos quadrinhos é muito significativa. O conceito de representação de Roger Chartier abarca a representação que cada grupo dá de si mesmo e pode nos ajudar a compreender a maneira como as autoras se exprimem e constroem sua identidade.

Considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade. Ao trabalhar sobre as lutas de representação, cuja questão é o ordenamento, portanto, a hierarquização da própria estrutura social, a história cultural separa-se sem dúvida de uma dependência demasiadamente estrita de uma história social dedicada exclusivamente ao estudo das lutas econômicas [...] Centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido, constitutivo de sua identidade. (CHARTIER, 1991, p.183/184)

Na concepção de Chartier a representação estaria baseada na correlação entre práticas sociais. Por um lado a representação faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado; de outro, é a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa. (CHARTIER, 1991, p.184) Este conceito implica pensar na correlação dos

indivíduos com seu mundo, sua cultura e a maneira como eles se apropriam de práticas e as representam de maneira particular. (LUPEPSA, 2008, p.186)

Dentro do estudo da cultura visual, nossa proposta, poderíamos dizer, é a partir de Simmonds pensar ou refletir como as mulheres aparecem representadas nos quadrinhos. “O campo da cultura visual é amplo, extremamente diversificado e, por isso mesmo, ambíguo; mas o propósito final de estudar a construção social do visível e, mais ainda, a construção visual do social, contribui para fornecer uma linha de condução coerente e densa.” (MENESES, 2012, p.248) Esse cenário pode abarcar as representações das mulheres - sejam elas feitas por autores do sexo feminino ou masculino - como o estudo de uma representação visual, constituída como uma construção social. William J. T. Mitchell caracteriza a cultura visual como o “estudo da percepção e da representação visuais, em particular a construção social do visível e – igualmente importante – a construção visual que deriva do social” (MITCHELL apud MENESES, 2012, p.248).

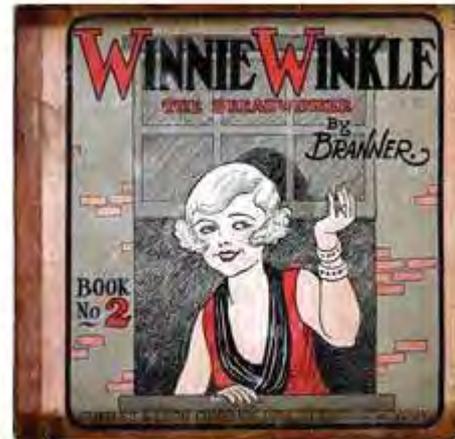
A maneira como as mulheres foram representadas no meio se modifica constantemente, Selma Oliveira (2007) pontua que “as representações femininas nos quadrinhos estão carregadas de ambiguidades, misturam constantemente castidade e sedução, a vida e a morte, maternidade e bruxaria, ‘enfim, o bem e o mal” (OLIVEIRA, 2007, p.13). Ela entende que os quadrinhos como um produto da indústria cultural, em especial da cultura jornalística, constituem um produto cultural do qual emergem discursos. Sendo notória a diferença entre as representações masculina e feminina, Oliveira demonstra que nas HQs americanas: as personagens femininas em geral são concebidas de forma dúbia, mesclando traços positivos e negativos, sejam elas mocinhas ou vilãs, podem ser inocentes e ardilosas, traiçoeiras e sedutoras, enquanto os protagonistas masculinos se dividem, sobretudo, em heróis e vilões. Estando as personagens femininas, ainda que sejam protagonistas, constantemente disputando a atenção do herói.

A autora identifica as representações femininas recorrentes nos quadrinhos norte-americanos e pontua que essas representações foram constantemente reelaboradas para incorporar ou reatualizar certas mudanças no papel social feminino. Mas, “independente dos novos valores agregados, as modificações introduzidas nos modelos femininos das HQs norte-americanas tem levado em conta os novos públicos que vão sendo inseridos no mercado de consumo.” (OLIVEIRA, 2007, p.15) A mesma demanda que transformou a história os quadrinhos em produto da cultura de massas, provocou uma diversificação com o intuito de

abarcam diversos públicos. Nos anos de 1930, surgem as *girl strip* direcionadas ao público feminino, nos quais prevalecia a representação de alguns tipos femininos específicos: a mulher moderna (dinamismo), a *vamp* (sedução) e a menina (inocência).

*Winnie Winkle* (1920), de Martin Branner, trazia características de uma mulher dinâmica, que ao mesmo tempo se dividia entre os papéis de mãe, esposa e trabalhadora. “Winnie foi precursora do modelo da mulher moderna que opera, simultaneamente, três características: seduzir, amar e viver confortavelmente.” (OLIVEIRA, 2007, p.51-52)

Imagem 76:



Fonte: <http://www.comicvine.com/winnie-winkle-the-breadwinner-book-2/37-246533/>

Nos anos de 1930, surgiram personagens femininas marcadas por sua sensualidade, das quais Betty Boop (1931), de Max Fleischer, é uma das figuras mais emblemáticas. A morena sedutora, de longas pernas e grandes olhos é um personagem extremamente popular até os dias de hoje. Ela surge inicialmente nos desenhos animados e devido a grande repercussão, torna-se um quadrinho. Seu visual é inspirado na atriz hollywoodiana do período Helen Kane e segundo Moya (1993) “uma das pioneiras da introdução do sexo na área”.

Imagem 77:



Fonte: <http://lambiek.net/artists/f/fleischer> [http://lambiek.net/artists/f/fleischer\\_max.ht](http://lambiek.net/artists/f/fleischer_max.ht)  
A personagem Betty Boop e a atriz Helen Kane

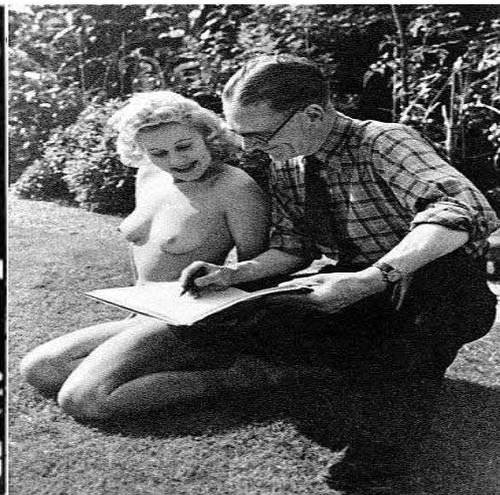
A Europa também produziu suas musas, Jane (1932) desenhada por Norman Pett para o *Daily Mirror* é marcada pela sensualidade e se configurou numa tira inglesa

de muito sucesso. Jane vivia se desnudando em suas aventuras e tornou-se uma das primeiras heroínas *sexys* dos quadrinhos. A personagem bela e patriótica teria sido esteticamente inspirada na esposa de Pett e “uma das primeiras a introduzir a nudez feminina [...] e a malícia do sexo na página de quadrinhos do jornal.” (MOYA, 1993, p.76) No Brasil foi distribuída com o nome de “Jane pouca roupa”.

Imagem 78:



Fotografia 3:



Fonte: <http://seriewikin.serieframjandet.se/index.php/Jane>  
[http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod\\_art=6742](http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=6742)

Norman Pett desenhando a partir de Christabel Leighton-Porter, modelo para os quadrinhos e atriz que representou Jane no filme “*The Adventures of Jane*” de 1949.

Dentre as representantes das meninas podemos citar *Little Orphan Annie*/ “Aninha, a pequena órfã” (1924) de Harold Gray, personagem parodiada na década de 1960 por Harvey

Imagem 79:



<http://pdxretro.com/2011/08/comic-strip-debut-on-this-date-in-1924/>

Kurtzman para zombar do modo de vida americano. Kurtzman produziu para a revista *Playboy* a série “*Little Annie Fanny*”, ilustrada por Bill Elder, na qual satirizava *Little Orphan Annie* (1924). Isso se dava, pois de acordo com Moya (1993), as histórias de Gray eram parábolas, contos moralistas, cheios de alegorias e caracterizações. A posição pessoal de Gray transparecia nas mensagens políticas

inseridas com sutileza na HQ, o que fez com que suas atitudes direitistas e seu conservadorismo fossem duramente criticados por diversos setores e instigou as sátiras de Kurtzman. Com o falecimento de Kurtzmann, conforme destaca Moya, encerra-se uma das mais criativas fases do mundo dos quadrinhos de sátira ao modo de vida americano, o *America Way of Life*.

Uma loira burra, misto visual de Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, *Little Annie Fanny* era usada a torto e a direito pelos machistas do sistema. Com uma impressão que destacava o belo trabalho visual, *Little Annie* era um tipo de Pollyana do sexo, uma sátira sexual aguçada à sociedade norte-americana. (MOYA, 1993, p.171)

Imagem 80:



*Little Annie Fanny* de Kurtzmann

Fonte: <http://lambiek.net/artists/k/kurtzman.htm>

Mas de volta a década de 1930, nos Estados Unidos esse é o período em que se destacam as histórias de aventura e de super-heróis destinadas, sobretudo, ao público jovem masculino, que poderiam se projetar na figura dos heróis. Correspondente, as *girl strips* focavam o público jovem feminino, com histórias em que as protagonistas passam a ser idealizadas, que havia uma identificação por parte das leitoras, pois, “no seio da cultura de massas, os temas ‘viris’ (agressão, aventura, homicídio) são projetivos. Os temas ‘femininos’ (amor, lar, conforto) são identificativos.” (MORIN, 1969, p.145)

Em geral, nas tramas de aventura a ação girava em torno do herói e de sua luta contra seu antagonista, o vilão simboliza as transgressões e os desvios das normas vigentes de

conduta. Quanto às personagens femininas, dois elementos são recorrentes: a vilã e a namorada do herói. O herói que reúne a maior quantidade possível de qualidades positivas é levado a confrontar dois tipos distintos de mulher:

A namorada que representa o padrão social idealizado; e a vilã, que representa o desvio das normas sociais. Na prática o modelo da virgem e da vagabunda representam a garota decente e a piranha, a esposa e a prostituta ou ainda a esposa e a amante. [...] A virgem representa a sexualidade domesticada e a certeza da paternidade que dão segurança ao homem, pois da virgem ele sabe exatamente o que esperar. Entretanto, a vagabunda representa a sexualidade controlada, não pelo homem, mas pela própria mulher, e é nesse fato que reside o temor masculino. (OLIVEIRA, 2007, p.61)

Selma Oliveira (2007) pontua que nos quadrinhos existem representações femininas recorrentes, as quais são constantemente reelaboradas a fim de incorporar ou reatualizar certas mudanças do papel social feminino, e mesmo que haja aparentes modificações, na verdade, se tratam de reformulações de modelos básicos - essas representações perpassam pelas questões estéticas. A autora aponta que na representação corporal dos quadrinhos se sobressaem três modelos básicos que acabam por padronizar a sexualidade feminina: o corpo maternizado, o corpo infantilizado e o corpo erotizado. O corpo maternizado remete à família, no qual a sexualidade é apagada pela desqualificação do corpo como objeto de prazer, da mesma forma o corpo infantilizado é destituído de atributos sexuais, e acentuam-se os traços do rosto. Em contrapartida no corpo erotizado, seja ele da mocinha ou da vilã, é evidenciado o maior número possível de atributos sexuais. “As curvas dos seios, da cintura e das nádegas são combinadas em formato de ampulheta, e esse encadeamento de ondulações é a própria representação do sexo e, portanto, da feminilidade.” (OLIVEIRA, 2007, p.153).<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Apontamos apenas alguns modelos mais recorrentes, para uma análise mais profunda das representações femininas nos quadrinhos norte-americanos consultar o livro OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007. No qual a autora faz uma análise aprofundada dos modelos femininos presentes nas HQs, valores agregados a eles e sua constante reelaboração para incorporar ou naturalizar certas mudanças no papel social feminino ao longo das décadas.

No que se refere à construção corporal essa divisão parece se aplicar também aos quadrinhos europeus. Didier Quella-Guyot (1994) salienta que na origem dos quadrinhos na França as mulheres estão quase ausentes, havendo no máximo algumas menininhas, como *Fillete* (menininha), um periódico que publica a partir de 1909 as aventuras da pequena Lili. O autor pontua que nos anos de 1950, no pós-guerra, os quadrinhos franco-belgas empregam um pouco mais as mulheres, mas com finalidades caricaturais. As personagens nessa época estavam longe das mulheres exuberantes das histórias norte-americanas (para o autor, responsáveis em grande parte pelo sucesso americano). Mas seria nos anos 1960 que teriam surgido erotizadas e inteligentes heroínas como *Barbarella* (1962), de Jean-Claude Forest.

Imagem 81:



<http://splashpages.wordpress.com/category/sonhos/>

*Barbarella* é uma aventureira espacial que usa seu corpo e sua sensualidade para derrotar seus inimigos. Foi um ícone feminino nesta década, que foi adaptado como filme, estrelado por Jane Fonda.

Criada para a revista francesa *V-Magazine*, provocou um escândalo na época, sendo sua publicidade censurada na França. Iniciou-se o domínio do sexo feminino nos quadrinhos, antevendo a liberação feminista. Ficção científica misto de *Flash Gordon* e *Brigitte Bardot*. Repercussão internacional incrível; virou Jane Fonda numa versão cinematográfica. Situações de sexo, com a heroína aproveitando de todos, inclusive de robôs incansáveis. Coincidiu com os estudos europeus sobre comunicações colocando os quadrinhos como fenômenos de massa internacional de nosso século. (MOYA, 1993, p.179)

*Barbarella* foi lançada na revista *V Magazine*, na qual também estavam outras belas como “*Scarlett Dream*” (Moliterni/ Gigi) e “*Blanche Èpiphanie*” (Lob/ Pichard). Eram personagens pensadas para o público adulto que, segundo Quella-Guyot (1994), inauguravam as reviravoltas pelas quais a HQ passaria no final dos anos 60 na Europa.

Imagem 82:

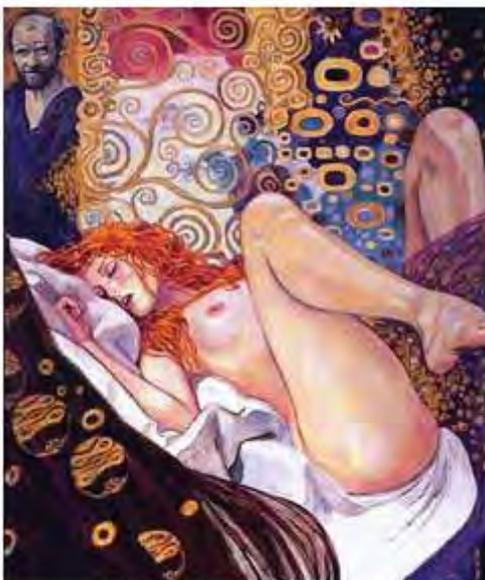


Imagem 83:



Fonte: [http://antykwarlat.ch/cms/?page\\_id=277&category=12](http://antykwarlat.ch/cms/?page_id=277&category=12)  
[http://bdperso.pagesperso-orange.fr/pagebd/S\\_BlancheEpiphanie.htm](http://bdperso.pagesperso-orange.fr/pagebd/S_BlancheEpiphanie.htm)

Imagem 84:



Milo Manara

Fonte: <http://simaopessoa.blogspot.com.br/2010/09/mestre-do-quadrinho-erotico-milo-manara.html>

Os quadrinhos configuram, então, um território erótico pornográfico, ao lado de autores como Guido Crepax, de "Valentina", e Paolo Serpieri, de "Druuna". Milo Manara foi responsável por trabalhos eróticos com uma bela qualidade estética, com mulheres voluptuosas e obsecadas por sexo. Os quadrinhos eróticos europeus ganharam grande destaque, constituindo até hoje uma forte referência. As representações femininas passam por um olhar avaliador, inicialmente de seu parceiro na trama e depois dos leitores, “estes julgarão pornográfica toda imagem que não corresponda ao seu imaginário erótico” (QUELLA-GUYOT, 1994, p.107)

Imagem 85:

Valentina (1965) Fonte: <http://www.fotolog.com.br/eyelids/12172601>

Imagem 86:



O italiano Guido Crepax desenhava a história “Neutron”, uma história de fantasia, porém, uma de suas personagens coadjuvantes se destacou: uma repórter chamada Valentina. “Neutron que, imediatamente, foi liderada pela bela fêmea, com situações de sadomasoquismo em desenhos elaborados e rompimento da diagrama tradicional, em linguagem revolucionária, seccionando a narrativa.” (MOYA, 1993, p.186) Crepax é autor de diversas obras, cujos os temas recorrentes foram as de mulheres vitimizadas, sadomasoquismo e a violência.

Valentina - Fonte: <http://lambiek.net/artists/c/crepax.htm>

Quella- Guyot (1994) levanta uma questão ao tratar da revista *Charlie Mensuel*, uma revista dirigida ao público adulto, que trazia exuberantes heroínas de Georges Pichard. Quella- Guyot expõe que ainda que a publicação se declarasse destinada a um público adulto, não poderia ser considerada propriamente uma HQ ‘para adultos’ no sentido em que essa expressão figura em certos fascículos medíocres, assim como, a maioria das revistas de quadrinhos destinada a adolescentes/adultos de baixa qualidade e repleta de heroínas nuas. Quella- Guyot contrapõe: que de um lado está o erotismo de Georges Pichard, Milo Manara, Guido Crepax e de outro uma grande produção “cujo desenho medíocre é por si só o primeiro ultraje incontestável as mulheres.” (QUELLA-GUYOT, 1994, p.106)

Imagem 87:



Fonte: <http://www.bedetheque.com/fiche-80005-BD-Recueil-Charlie-mensuel-Recueil-n1.html>

A representação das mulheres nos quadrinhos embora não seja uma unanimidade está repleta de estereótipos e fantasias masculinas. Quella-Guyot salienta que através da imagem das mulheres nesse meio podemos vislumbrar injustiças com as mulheres, “mas, no tocante a isso, ela não é a única forma artística a fazê-lo” (QUELLA-GUYOT, 1994, p.105) Questiona: “A quem cabe a culpa? Ao público essencialmente masculino? Aos autores, essencialmente masculinos? À moral, aos editores, à censura? A história em quadrinhos em todo caso revela, *de visu*, o que parece melhor escondido alhures: sua misoginia.” (QUELLA-GUYOT, 1994, p105).

No Brasil talvez o maior representante das fantasias masculinas transpostas para os desenhos sequenciais sejam os catecismos de Carlos Zéfiro.<sup>68</sup> No final dos anos 1950 e durante praticamente toda a década de 1960, circularam clandestinamente por todo o Brasil os chamados “catecismos”, inspirados nas “Bíblis” norte-americanas das décadas de 1930 e 1940. As publicações se tratavam de pequenas revistas artesanais de 32 páginas em formato aproximado de 10x14cm de conteúdo erótico, comercializadas através de uma rede clandestina que cobria todo o Brasil. O principal autor desse gênero, e também o melhor,

<sup>68</sup>Muitas obras de Carlos Zéfiro podem ser visualizadas na rede mundial de computadores: Disponível em:<[www.carloszefiro.com](http://www.carloszefiro.com)> Acessado em: 22/01/2013.

assinava como Carlos Zéfiro, pseudônimo que resguardou a verdadeira identidade de seu autor (o funcionário público Alcides Aguiar Caminha) por muitos anos. Carlos Zéfiro criou uma obra que moldou o imaginário sexual do brasileiro por anos e se tornou uma referência da arte erótica mundial. (MENEZEZ, 2011, p.7)

Imagem 88:



Fonte: <http://www.carloszefiro.com/capas3.php>

Talvez essas representações masculinas não sejam necessariamente um ato de misoginia, mas um caminho a vazão do imaginário masculino, tanto dos autores quanto do público consumidor, no qual mulheres idealizadas, lindas e loucas por sexo podem ser levadas para dentro de suas casas através das revistas em quadrinhos. Para uma representação diferente e com a qual o público feminino se identificasse mais profundamente, faria-se necessária a entrada da mulher no meio dos quadrinhos, apresentando a sua visão sobre si, sobre as mulheres em geral e de um modo mais amplo, imprimindo sua perspectiva no mundo dos quadrinhos.

### *Representações femininas nos quadrinhos feitos pelas mulheres*

No que se refere às autoras de quadrinhos notamos que em geral estas falam bastante de suas questões pessoais e suas experiências, percebemos que nas obras femininas são bastante comuns alguns tipos de abordagens: autoras que desenvolvem obras autobiográficas e autoras que tratam de questões femininas de um modo geral.

Dentre as mulheres que se dedicam a obras autobiográficas<sup>69</sup>, um dos principais expoentes é Marjane Satrapi, iraniana, autora do romance gráfico ‘Persépolis’, no qual conta sua vida dos 9 aos 24 anos. Através dos cotidiano dela nos permite vislumbrar um contexto de grandes transformações no Irã: a queda do Xá, a República Islâmica, o uso obrigatório do véu, a guerra do Iraque e o fechamento de fronteiras. Satrapi desafiou uma rígida e rigorosa moral quando ousou desenhar uma HQ autobiográfica, retratando sua infância e as dificuldades de crescer em meio a uma revolução religiosa islâmica e a guerra do Iraque. Seu estilo é simplificado, esquemático e elegante, com uma economia de traços quase minimalista, um aspecto geral que faz lembrar uma xilogravura. Persépolis é narrada inteligentemente do ponto de vista de uma menininha que faz perguntas que os adultos nunca ousariam fazer. A autora ironiza sutilmente ideias predominantes, descreve algumas passagens em que a personagem recebe o ensinamento de que Alá escolheu o Xá para reinar, posteriormente assiste o mesmo Alá expulsando o

Imagem 89:

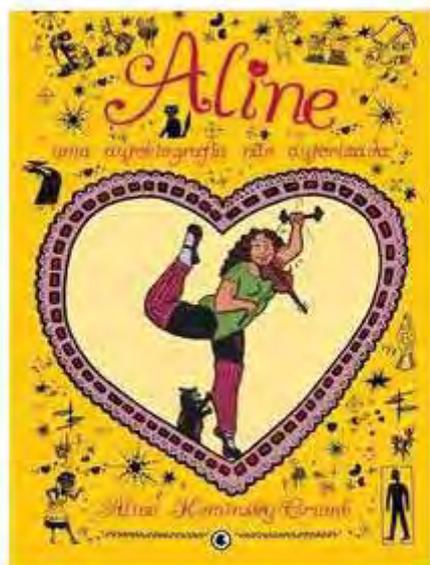


Fonte: [http://www.c7nema.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10776:depois-de-persepolis-e-galinha-com-ameixas-marjane-satrapi-prepara-the-voices-&catid=cinema-internacional](http://www.c7nema.net/index.php?option=com_content&view=article&id=10776:depois-de-persepolis-e-galinha-com-ameixas-marjane-satrapi-prepara-the-voices-&catid=cinema-internacional)

<sup>69</sup> Cf. GARCIA, Santiago. *La Novela Gráfica*. Espanha: Astiberri Ediciones, 2010, p.253. Diversas autoras falam de suas experiências em romances gráficos autobiográficos. Como a israelita Rutu Modan – *Exit Wounds (Metralla, 2006)* – que não chega a ser autobiográfica, mas fala do cotidiano da vida em Israel. A libanesa Zeina Abirached – *Mourir Partir Revenir. Le jeu des hirondelles (El juego de las golondrinas, 2007)*, que rememora a tensão da vida doméstica em Beirut no princípio dos anos 1980. Por uma questão geracional essa década está muito presente nesse tipo de obra, como no caso de *Meine Mutter war Eine Schöne Frau (Minha mãe era uma mulher bonita, 2006)*, da sul africana Karlien de Villiers, obra na qual as memórias familiares tem como pano de fundo a dissolução do regime do apartheid. A figura da mãe é constantemente presente nesses romances gráficos – como no caso de *A história da minha mãe, 2008* – da coreana Kim Eun- Sung, e de *We Are On Our Own (Por nossa conta, 2006)* de Miriam Katin, relato autobiográfico da saída da autora, então uma menina, e sua mãe (judias húngaras) em 1944, de Budapeste, momento em que escapam do exercito nazista e posteriormente das tropas soviéticas, uma curiosidade é que a autora só tenha feito esse relato quando já tinha mais de setenta anos.

Xá e fundamenta as decisões dos Aiatolás interpretando o Corão de modo xiita, fazendo inclusive com que as alunas tenham de rasgar a foto do Xá, outrora admirado, de seus livros. A menina e suas amigas brincam de torturas com naturalidade, enquanto são obrigadas a usar o véu na escola e depois nas ruas. Marjane constitui seu trabalho como se estivesse retratando fragmentos de memórias que aos poucos formam um quadro do Irã daquele período pela ótica feminina. O título do romance gráfico é provocativo, Persépolis era o nome da antiga capital do Irã antes da revolução fundamentalista islâmica. A obra foi escrita durante o período em que Strapi morou na França e alcançou um considerável sucesso em diversos países e contribuiu para a disseminação do gênero dos romances gráficos.

Imagem 90:



Autobiografia não autorizada de Aline Kominsky Crumb  
 Fonte: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10472>

Outra importante autora é a pioneira dos quadrinhos *underground* a norte-americana Aline Kominsky-Crumb, que lançou sua “autobiografia não autorizada”, uma reunião de suas histórias em quadrinhos que tratam dela mesma. Em um desenho confessadamente tosco e desproporcional, fala de sua vida e revela que optou pelo gênero autobiográfico ainda nos anos 1970, pois, enquanto outras autoras preferiam temáticas diferentes ela sentiu necessidade de contar sua própria história.

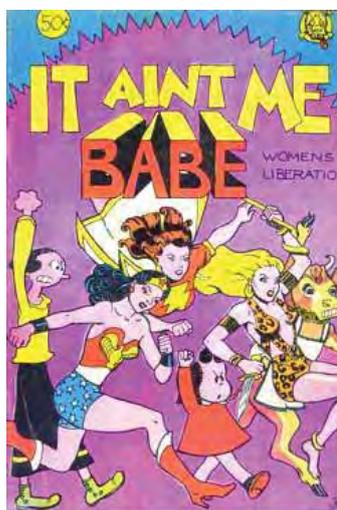
Algumas se desenhavam como super-heroínas, como o Super-Homem, e eu fiz a mim mesma, pois não era sofisticada o suficiente para inventar uma história, e tinha uma grande necessidade de contar a minha própria história. Talvez eu devesse ter sido escritora, não sei. Mas, ao invés da escrita, os desenhos funcionaram pra mim. (KOMINSKY-CRUMB, 2000, s/p.)

A inserção das mulheres no contexto dos quadrinhos *underground* norte-americanos foi muito importante para o seguimento das quadrinistas. Na efervescência da década de 1970,

muitos autores trabalhavam com os quadrinhos *underground* e algumas mulheres buscavam sua inserção no meio, ainda que de forma aventureira. Kominsky reconhece que “o trabalho era muito ruim, ninguém sabia o que estava fazendo, não havia mulheres fazendo quadrinhos e cartuns antes de nós. Era algo nada profissional, mas tinha muita energia ali” (KOMINSKY-CRUMB, 2010, s/p.) Entretanto, viam no meio uma profícua forma de expressão, desvinculada de qualquer regra ou academicismo. “Nos anos 1960, quando entrei na escola de arte, se fazia e estudava um trabalho muito abstrato, expressionista. [...] E quando vi os quadrinhos *underground* naquela época, eu vi um caminho por onde poderia contar minhas histórias.” (KOMINSKY-CRUMB, 2010, s/p.)

O sexo era temática recorrente nos quadrinhos *underground*. Eram comuns histórias cheias de fetiches masculinos, nas quais, não raro, as mulheres apareciam em situações submissas e de exploração sexual. Uma estratégia utilizada pelas mulheres que desejavam produzir quadrinhos foi de se agrupar em torno de publicações unicamente femininas como a revista “It Ain't Me Babe”, realizado por Trina Robbins e Willy Mendes,<sup>70</sup> e lançada nos Estados Unidos, em 1970. Tratava-se de um quadrinho feminista e um precursor da produção feminina.

Imagem 91:



Fonte: <http://rabiscosdabere.blogspot.com.br/2011/11/quadrinistas-mulheres.html>

<sup>70</sup> “It Ain't Me Babe” incluía também o trabalho de outras autoras como Hurricane Nancy Kalish, Lisa Lyons, Carole, Michelle Brand e Meredith Kurtzman. A maioria das quadrinistas envolvidas nesse projeto migraram mais tarde para a revista “Wimmen's Comix”, uma antologia de quadrinhos *underground* produzida inteiramente por mulheres reunidas por Trina Robbins, publicada de 1972 a 1992.

Todavia, embora algumas autoras se organizassem, reunindo-se em revistas específicas para o público feminino, as mulheres inseridas no contexto do *underground* não formavam um grupo homogêneo. Surgiram diversas abordagens femininas que se deram de formas diferentes, Kominsky ressalta que “no começo, havia uma divisão no grupo de cartunistas, porque havia as feministas que odiavam os homens e as feministas que gostavam deles.” (KOMINSKY-CRUMB, 2010, s/p.) A autora relata que as feministas que “gostavam de homens” acabaram rompendo com as demais e formando um grupo chamado “Twisted Sisters”.

Como disse, me considerava uma mulher guerreira e gostava de perseguir os homens e pegar os que queria. Gostava de estar no controle, mais ainda assim gostava e gosto dos homens. Mas as outras feministas eram raivosas que não queria saber dos homens. Outros grupos como o nosso tinham um pouco mais de humor, e zombávamos de nós mesmas. (KOMINSKY-CRUMB, 2010, s/p.)

Nesse período as mulheres enfrentavam uma árdua tarefa, pois inseridas na produção dos quadrinhos *underground*, já faziam parte de um movimento contracultural e, dentro dele, ainda precisaram conquistar seu espaço. Melinda Gebbie<sup>71</sup> (2011) ressalta que o embate não era apenas contra os "caretas" da sociedade daquela época, mas também contra os próprios quadrinistas alternativos homens que já gozavam de um certo sucesso em meados dos anos 1970. "Era uma espécie de 'Clube do Bolinha'. Nós tivemos que montar nosso pequeno acampamento perto do clube dos meninos, mas não muito perto ou eles viriam bater na nossa porta e atirar papel higiênico em chamas pela janela. Era essa mentalidade." (GEBBIE, 2011, s/p) Algumas autoras como Gebbie ousavam e adotavam abordagens típicas dos autores do *underground*. “Eu era a única que quebrava as regras e desenhava as coisas sujas que garotas não deveriam" (GEBBIE, 2011, s/p) Em resposta às temáticas masculinas, Melinda criou uma história para o primeiro número da revista "Wet Satin", cuja a personagem principal era uma mulher que mantinha os homens escravos em seu porão. "Foi um troco irritado ao tipo de

---

<sup>71</sup> Sua obra de maior destaque é a *romance gráfico* “Lost girls”, lançado em 2006, publicado em três volumes e produzido em colaboração com Alan Moore. Uma provocativa história que coloca três personagens do universo infantil em situações nada convencionais: Alice, de Lewis Carroll, Dorothy, de 'O mágico de Oz', e Wendy, de "Peter Pan". A série lançada no Brasil pela editora Devir conta com três volumes, na versão de Moore e Gebbie, Alice é retratada como uma senhora lésbica de 60 anos, Wendy como uma aristocrata mal resolvida de 40 anos e Dorothy como uma caipira de 20 com apetite sexual insaciável.

misoginia impensada que existia nos quadrinhos masculinos, mas que nunca era tratada em público. 'Esse é só o tipo de quadrinhos que os homens estão fazendo'. E, quando uma mulher fez igual, disseram: 'Ó, meu Deus, a cultura está se despedaçando!'" (GEBBIE, 2011, s/p.)

Imagem 92:



Melinda Gebbie ao lado da Capa da revista 'Wimmen's Comix' desenhada por ela. Fonte:

Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/11/e-como-fazer-sexo-para-uma-multidao-diz-melinda-gebbie-de-hq-com-moore.html>

Paul Gravett salienta que essas autoras desencadearam uma revolução dentro dos comix underground. “Dentro dos *comix undergrounds* é como se houvesse uma outra revolução, porque as mulheres não tinham espaço pra participar da cena *underground* mais conhecida. Então é como se tivesse formado um microcosmo de mulheres que começaram a se autoeditar no interior daquele movimento contracultural, é como se houvesse um outro movimento de contracultura dentro do movimento de contracultura mais amplo – os coletivos de quadrinhos feitos por mulheres.” (GRAVETT, 2012)

Esses quadrinhos feitos por mulheres mesmo ainda que sem preparo ou sofisticação foram muito importantes, em especial pela inserção de temas até então não abordados. Através deles viu-se chegar à consciência de gênero ao quadrinho, “se a rebeldia dos autores undergrounds masculinos parecia derivar em escandalosas travessuras adolescentes, os comics gays e de mulheres introduziram uma consciência política mais rigorosa.” (GARCIA, 2010, p.151) Algumas mulheres produziram histórias que tratavam temas nos quais os homens não tocariam, como o aborto, o lesbianismo, a menstruação e o abuso sexual infantil. Os temas referentes ao universo feminino e à sexualidade estão bastante presentes nas obras das romancistas gráficas atuais, como nas obras da autora norte americana Alison Bechdel.

Bechdel ficou conhecida originalmente conhecida pelas tiras “*Dykes To Watch Out For*” escritas desde 1983, publicadas em diversos jornais alternativos, traduzidas para várias línguas e compiladas em forma de livros. Conseguiu o reconhecimento internacional com “*Fun Home - Uma Tragicomédia em Família*”, um romance gráfico autobiográfico, lançado no Brasil pela Conrad Editora (2006). *Fun Home* é um livro de memórias, no qual Bechdel revisita sua infância e adolescência, especialmente a descoberta da sua homossexualidade e a difícil relação com seu pai Bruce Bechdel, homossexual não assumido e pai ausente, que passava mais tempo cuidando e reformando o casarão vitoriano em que moravam que dando atenção à família. Ele expõe a vida de duas pessoas que vivem na mesma casa, mas em mundos diferentes, como na página abaixo de “*Fun House*” em que Bechdel demonstra as constantes incompatibilidades entre ela e seu pai.

Imagem 93:



Fonte: <http://www.oesquema.com.br/conector/2009/02/20/fun-home.htm>

Questões alusivas à sexualidade são recorrentes nos romances gráficos femininos internacionais, outro exemplo é a canadense Julie Doucet, autora, dentre outras do quadrinho

“Dirty Plotte”, do romance gráfico “365 dias”, um diário visual, um olhar íntimo sobre as minúcias de tudo que ela passou durante um ano. São comuns em seus trabalhos temas como sexo, violência e relativos ao universo feminino como menstruação, assim como, questões relacionais entre homens e mulheres, a autora procurou retratar em seu dia a dia, suas aspirações e fantasias. Em seu romance gráfico “My New York Diário”, Doucet mistura realidade e fantasia ao falar de seus estudos em artes no *Cégep du Vieux-Montréal* a estadia dela em Nova York, um divertido trabalho em preto e branco que a autora integra de maneira bem sucedida as características visuais da história e o fluxo da narrativa. Apesar dos quadrinhos de Doucet se basearem em suas experiências, abrange uma realidade mais ampla, constituem-se em crônicas da convivência humana. Obras autobiográficas como as de Satrapi, Bechdel, Doucet, dentre várias outras, vão de encontro às intenções dos autores de romances gráficos, como a busca por desenvolver obras bastante pessoais, obras “autorais”, infundindo-lhes sua própria visão de mundo.

Dentre as autoras que optaram por tematizar o cotidiano feminino de maneira geral, tratando de experiências femininas que transcendem espaços geográficos está a argentina Maitena, cujo trabalho de maior destaque é a tira “Mulheres Alteradas”, publicadas em diversos países e compiladas em formato de livros, já em seu sexto volume. A autora trata de comportamentos e agruras do universo feminino com maestria, fazendo com que as mulheres se identifiquem facilmente com suas personagens. Com seu trabalho bastante disseminado pelo mundo ganhou inclusive uma montagem teatral no Brasil.

Maitena trata com bom humor situações pelas quais passam as mulheres de seu tempo, em um de seus trabalhos coloca a maneira com que as mulheres encaram a cirurgia plástica e as distintas visões deste procedimento dependendo de sua idade. Segundo ela, aos 20 anos a ideia lhes parece um horror, jurando que nunca fariam uma cirurgia estética; aos 30, não fariam, mas entendem quem faz; aos 40, tem vontade, mas não tem coragem; aos 50, acham que precisam e fazem leves retoques; aos 60, desesperadas, tentam se refazer inteiras; e aos 70, percebem que, se era para ficar velha mesmo, teria sido melhor ficar como antes, pois, pelo menos se reconheceriam no espelho.

Seus desenhos abusam das cores, e com traços caricaturais, Maitena trata com humor situações cotidianas, tornando divertidas contradições femininas como irritar-se se alguém diz como “você está gorda”, “a comida ficou horrível” ou “você não entende nada de política”, mas poder dizê-los sobre si mesma sem problemas.

Imagem 94:

Aquelas coisas que só nós podemos dizer  
(porque se "Eles" dizem, armamos um escândalo)



Fonte: imagem scaneada do quarto volume de Mulheres Alteradas

Exemplificamos alguns tipos de representação feminina nos quadrinhos, mas uma ressalva se faz necessário, as autoras obviamente não se restringem a modelos específicos. Embora existam tipos mais comuns, não podemos de forma alguma reduzir os quadrinhos feitos por mulheres a temáticas femininas. De modo algum o assunto está esgotado, como se fossem as suas únicas formas. Existem diversas autoras que não se limitam a questões basicamente femininas, tratando de experiências cotidianas, não necessariamente femininas, um bom exemplo são as tirinhas da brasileira Clara Gomes<sup>72</sup>. A autora não se utiliza de mulheres como personagens, seus protagonistas são bichinhos que poderiam ser encontrados no jardim, através dos quais fala de questões comportamentais, dentro outros temas.

<sup>72</sup> *Os Bichinhos de Jardim*, de Clara Gomes, nasceram como tirinhas de jornal em 2001, e em 2006 ganharam um espaço virtual. Disponível em: <http://bichinhosdejardim.com/> Acessado em: 22/11/2012.

Imagem 95:



Fonte: <http://bichinhosdejardim.com/>

### *A representação feminina nas obras de Posy Simmonds*

As obras de Posy Simmonds não são propriamente autobiográficas, mas podemos notar paralelos com as experiências pessoais da autora. As personagens principais dos romances gráficos estão bastante ligadas ao mundo literário. Suas profissões são bastante próximas às experiências de Simmonds: Gemma é uma ilustradora, profissão exercida também por Simmonds e Tamara é uma colunista de jornal, a autora sempre esteve ligada ao mundo dos periódicos. As duas usam a escrita como forma de expressão, Gemma possui um diário no qual escreve sobre seus problemas, suas aventuras amorosas e aspirações; o canal através do qual temos contato com as opiniões de Tamara na trama é através de sua coluna num jornal.

As personagens principais possuem muitos pontos em comum, tanto Gemma Boverly quanto Tamara Drewe são mulheres independentes, bonitas, apesar de buscarem constantemente enquadrar-se nos padrões atuais de beleza. Há um contraste entre a representação das expectativas do que deve ser um belo corpo feminino nas obras de autoras. Como a produção de Maitena ou de outras que empregam a autobiografia - que em geral representam satiricamente rituais de beleza femininos como a depilação, a obsessão com o peso, a maquiagem, as roupas e os truques de sedução – e as obras de Simmonds, que por sua vez, colocam as suas personagens nesses mesmos rituais, mas sem que exista uma crítica ou desconstrução, nem da parte do narrador, nem da parte das próprias personagens, que até elogiam essas práticas, justificando-as através de seus resultados. É como se a autora nos mostrasse as ilusões relacionadas aos modelos de beleza, as deixasse confrontar-se com o

mundo real em que as personagens tentam sofridamente alcançá-los e as corroborasse pela continuidade social.

Em seus livros surgem mulheres que foram educadas no interior de sociedades, cujos canais de formatação como revistas, a publicidade, filmes, produtos culturais e a moda, dentre outros, lhes inculcaram uma imagem do que uma mulher “deve ser”. Essas percepções criadas e idealizadas estão sempre presentes nos livros de Simmonds, mas assumem uma particular relevância em “Tamara Drewe”, afetando não apenas a própria Tamara (cuja primeira informação importante é o fato de ter feito uma operação plástica ao nariz), como nas mulheres mais velhas (Beth Hardiman que aguenta seu marido infiel Nicholas devido à “segurança” e ao “conforto”, que ironicamente é ela mesma quem funda e sustenta) e as mais jovens (Jody imaginando histórias de amor e relacionamentos idealizados com estrelas de rock que apenas conhece das revistas de fofocas e incapazes de mudar sua realidade e ir embora do local onde vivem).

As imagens veiculadas pelos meios de comunicação influem na percepção do que é belo e nos desejos estéticos femininos. Michelle Perrot (1997) estuda a imagem das mulheres em larga escala, discutindo o olhar feminino sobre as imagens que fizeram delas, seus usos sociais e sexuais. “Ela aponta que o século XIX é marcado pela multiplicação de imagens em escala explosiva – tendo entre seus efeitos o aumento da reprodução de modelos e normas e virtualidades dos jogos identitários.” (PERROT apud LESSA, 2005, p.43) Patrícia Lessa (2005) ressalta que essa modelagem se estende ao corpo, a crescente ansiedade das mulheres, escravizadas pela beleza, alimentam em relação a sua aparência.

Assim, a publicidade e as revistas, leituras constantes das personagens de Simmonds influem na concepção das personagens sobre os modelos de beleza. Lessa (2005) ressalta que existe uma infinidade de estereótipos femininos e, pela necessidade comercial desses meios de atingir uma quantidade cada vez maior de pessoas, por vezes utilizam-se do recurso por ora de fugir de estereótipos, por ora de criar outros, já que as estratégias de venda têm que acompanhar um mercado cada vez mais diversificado, com mais novidades. As personagens de Simmonds são bastante influenciadas pelos padrões de beleza inculcados pela publicidade e Lessa questiona a maneira como a publicidade contribui na construção do corpo feminino. Ela cria uma imagem da mulher ou apenas reproduz uma imagem socialmente aceita? O comportamento é vendido com os produtos e marcas, existem diferentes e variadas formas de ser mulher. (LESSA, 2005, p.5) Mas são apresentados modelos a serem consumidos.

A publicidade parece conhecer somente uma forma de feminino: a mulher irreal, que nunca envelhece, que nunca fica com rugas e estrias, criando um ideal intocável de mulher, através de uma produção serializada de modelos e através de recursos fotográficos, muitas e diferentes são as mulheres consumidoras retratadas nos anúncios, que já fazem parte do nosso cotidiano. (LESSA, 2005, p.29)

Assim, “vende-se junto com o produto e a marca estilos de vida, visuais e comportamentos.” (LESSA, 2005, p.6) A imagem feminina é construída e reproduzida através de um discurso, discurso que atua pelo viés da exploração do desejo. Lessa pontua que a publicidade trabalha baseada no desejo, trabalha com a falta e é demarcada por aquilo que não possuímos, porém, desejamos possuir, sendo este, portanto, um desejo produzido.

O discurso publicitário sobre as mulheres, entenda-se aqui tanto as imagens como as palavras sobre as mulheres produzidas via propaganda, visto como objeto de estudo, possibilita focalizar as relações de gênero na sociedade de consumo, na qual a mulher assume um duplo significado: por um lado é vista como consumidora e por outro é produto de consumo. O primeiro pressuposto [...] é o de que a publicidade tem vendido a ideia das mulheres como objeto de consumo, via produção e apropriação dos papéis sexuais e sociais destinados a estas. O segundo pressuposto, a “Mulher” padrão ou as mulheres como sujeitos unificados, presas ao modelo, ao padrão, tornando-se consumidoras desse modelo. Ou seja, ela é construída e constrói o modelo, num constante ir e vir. (LESSA, 2005, p.5)

Ainda quanto às mulheres, há o discurso que está também intimamente ligado à beleza – “as mulheres estando, então, vinculadas ao conceito de beleza devem produzir-se enquanto tal, ou seja, devem apropriar-se das técnicas e dos produtos necessários para tornarem-se belas.” (LESSA, 2005, p.7-8) “o objetivo da publicidade é manter o espectador/ consumidor em constante estado de insatisfação” (LESSA, 2005, p.27) A publicidade procura criar um ambiente de intensa necessidade de consumir, seja através de mensagens subliminares ou pela capacidade de colocar os consumidores em constante estado de insatisfação. A mulher através de sua representação nas mídias torna-se produto e consumidora, “dentre os vários recursos, ela utiliza enormemente o corpo feminino [...], a fim de mobilizar desejos, sonhos, prazeres inatingíveis e mais necessidade de consumir.” (LESSA, 2005, p.28)

A beleza de Gemma e Tamara é notória, chama nossa atenção e a dos outros personagens, porém, pessoalmente elas estão constantemente insatisfeitas, precisam se reafirmar e se modificar para sentirem-se melhores, isso ocorre por meio de seus relacionamentos ou mudanças corporais. Gemma Boverly passa por várias transformações físicas, em geral relacionadas ao período em que está vivendo:

Imagem 96:



Imagens comparativas dos vários momentos e das mudanças físicas de Gemma  
 Fonte: scaneadas do livro "Gemma Boverly", p. 32, 52,70 e 94.

Gemma Boverly passa por diversas fases durante o romance gráfico que refletem em seu aspecto estético, no período do início de seu casamento com Charlie, ela procura uma vida tranquila, afastar-se de qualquer tipo de stress, isso perpassa pelos cuidados com o corpo. É uma fase em que ela engorda bastante e não está preocupada com isso; ao mudar-se para a França, percebe a atenção das francesas dispensada à estética feminina, faz o paralelo de que na Inglaterra ela poderia andar com a aparência que bem quisesse, mas que na França todos reparam em seu desleixo, isso desencadeia que ela comece a se dedicar a uma rotina de exercícios e perca peso. Ao iniciar uma relação extraconjugal, Gemma fica cada vez mais vaidosa e consumista, moldando-se esteticamente aos padrões de uma mulher fatal. Por fim, ao mudar seu foco das relações amorosas para a solução e reorganização de sua vida (desestruturada por dívidas e pela separação de Charlie), Gemma passa a aderir a um estilo mais despojado, corta os cabelos e usa roupas mais leves. É interessante que ao longo de cada fase a personagem promova uma mudança estética em si mesma e por extensão na decoração

de sua casa, como se montasse cenários e um personagem a ser vivido naquele momento. Atitude que nos leva a pensar, qual seria afinal seu verdadeiro estilo?

Quanto aos desenhos, Simmonds tem um traço delicado, a construção da estrutura física das personagens procura ficar próxima do real, como podemos observar pelas personagens femininas de “Tamara Drewe”. Tamara é magra e esguia, longe das musculosas e torneadas musas constantemente presentes nas HQs. Na personagem Beth, a autora procura passar a imagem de um corpo de uma mulher com mais de 50 anos um pouco acima do peso, e olhando para Jody e Casey podemos tranquilamente deduzir que são adolescentes. A caracterização pelos desenhos das roupas também contribui bastante para a construção estética das personagens.

Imagem 97:



Tamara

Beth

Jody e Casey

Fonte: Imagens retiradas do livro “Tamara Drewe” scaneado, p.14, 10 e 86.

A despeito da beleza estética, as protagonistas de Posy não são perfeitas, estão em constante frustração com seus relacionamentos e tem atitudes duvidosas. As duas obras de Simmonds são protagonizadas por heroínas “malditas”, cheias de defeitos e capazes de atitudes condenáveis, por quem não sabemos bem se temos simpatia ou comemoramos suas desgraças. Eventualmente, a mesma identificação com Emma Boverly apontada por Umberto Eco pode se aplicar às personagens de Simmonds, quiçá seja uma das razões de seu sucesso: “no âmbito de um particular compromisso ideológico ou de uma dada visão de mundo, Emma Boverly poderá surgir como um tipo negativo: mas isso não impede que muitos leitores possam nela reconhecer-se”. (ECO, 2008, p.221)

São mulheres de forte personalidade e posturas um pouco feministas. Desde “True Love”, de 1981, que Posy Simmonds explora as ilusões criadas nas mentes das mulheres

acerca do amor. Simmonds não deixa de construir um discurso com um tom feminista, ainda que ao invés de um discurso desconstrutivo e de crítica direta como acontece com outras autoras, como Julie Doucet, Marjane Satrapi, Alison Bechdel e Aline Kominsky, prefira uma mais estratégia mais sutil, de um humor tranquilo.

Desde o tópico anterior demonstramos alguns tipo de representações acerca das mulheres e como as autoras constroem seus personagens, dentre elas a representação feminina de Posy Simmonds. Mas seria correto falar de uma produção feminina? Alguns consideram benéfico fugir dessa segmentação, dentre eles autoras como a paranaense Priscila Vieira (s/d), criadora de “Amely”<sup>73</sup>, uma boneca inflável engajada, feminista e engraçada que é publicada hoje em tirinhas no jornal *Folha de São Paulo*. A autora acredita que não deve haver distinção entre o que as mulheres e os homens podem criar nos quadrinhos, embora pondere que por ser mulher talvez possa falar com maior propriedade sobre o universo feminino.

Em geral notamos uma boa diversidade no que se refere às obras femininas, uma produção tão diversa quanto os vários tipos de mulheres existentes, ou melhor, tão diverso quanto os vários tipos de autores de quadrinhos. Elas ainda estão em minoria, mas cada vez mais requisitadas no mercado. Podemos perceber que algumas iniciativas atuais têm contribuído em grande medida e demonstrado uma tendência a maior inclusão e a disponibilização de espaços para as quadrinistas. Nota-se a produção de alguns projetos atuais que se propõem a reunir apenas quadrinistas mulheres, trabalhos como *Womanthology*, idealizado por Renae de Liz que reúne mais de 100 autoras como Gail Simone, Ann Nocenti, Barbara Kesel, Devin Grayson e Lauren Montgomery. E *Girl Comics*, iniciativa na qual a Marvel lançou a partir de 2010 três edições com heroínas Marvel (a maioria, mas não apenas) em histórias criadas, escritas, ilustradas, finalizadas e coloridas somente por mulheres.<sup>74</sup>

*Bayou Arcana* é uma proposta semelhante que emergiu no cenário britânico de quadrinhos e romances gráficos. Uma antologia de horror “gótico-sulista”, fruto de um experimento peculiar que reúne uma equipe de ilustradoras formada inteiramente por mulheres e uma equipe de autores de texto composta só de homens. Essa proposta ilustra

---

<sup>73</sup> Amely é uma boneca inflável com dois grandes defeitos de fabricação: pensar e falar. Recebeu seu nome em referência a Amélia de Mario Lago, considerada “mulher de verdade” por ser um exemplo de resignação feminina. Em contrapartida a personagem Amely destrói o mito de que uma “mulher de verdade” deve se anular em prol do seu parceiro.

<sup>74</sup> Cada uma das três edições tem varias histórias, seu primeiro volume inclui os trabalhos de Ann Nocenti (Demolidor), Conner Amanda (Girl Power), Martin Laura (Invasão Secreta), Willow G. Wilson (Ar), Devin Grayson (Asa Noturna), Stephanie Buscema (Web of Spider-Man), dentre outras.

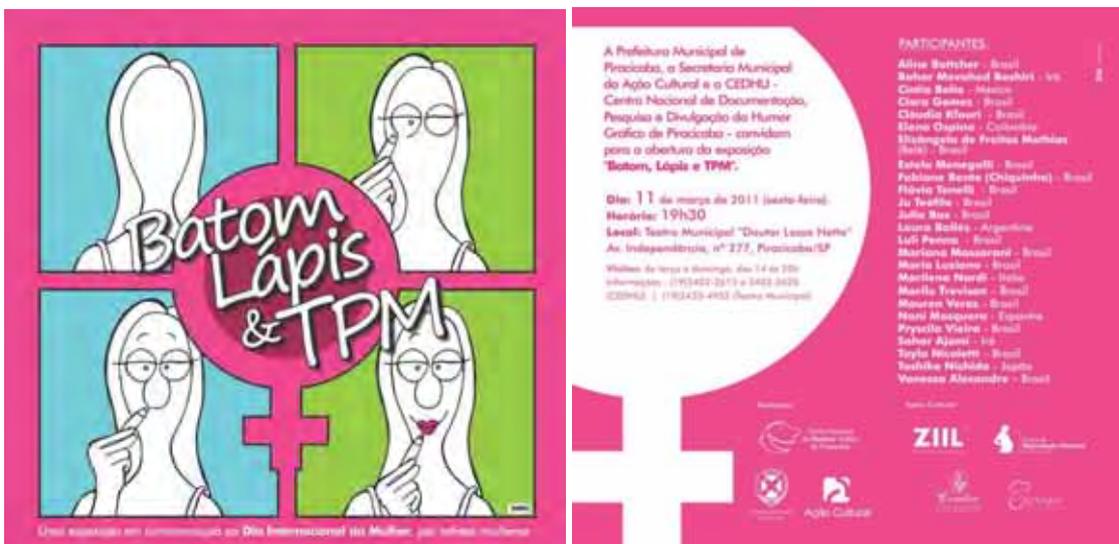
como uma nova geração de mulheres – artistas e leitoras – está contribuindo para uma mudança na aparência das histórias em quadrinhos.

A busca pela disponibilização de maiores espaços para as quadrinistas não é só uma iniciativa feminina, homens também são responsáveis por se preocupar com a ampliação de um maior espaço para elas. Alguns exemplos disso são o festival inglês *Thought Bubble* (Balão de Pensamento), um evento anual tradicional realizado na cidade de Leeds, norte da Inglaterra, que sob a proposta de celebrar todas as formas de “arte sequencial” costuma reunir mais de cem quadrinistas, dentre os quais diversas mulheres. Há também a exposição *Baton, Lápis & Tpm* aqui no Brasil, já em sua segunda edição, esse evento foi criado em 2011, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, realizado pelo CEDHU (Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor Gráfico de Piracicaba) e reuniu 58 obras de 25 artistas<sup>75</sup> brasileiras e de diversas outras nacionalidades sendo cartuns, tiras e charges. A proposta surgiu a partir da percepção de que havia poucas mulheres entre os artistas participantes do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, evento que reúne, anualmente, grandes nomes do cartum, charge, caricatura e tiras e que teve sua 38ª edição em 2011.

---

<sup>75</sup> Aline Bottcher (Brasil), Bahar Mavahed (Irã), Cintia Bolio (México), Clara Gomes (Brasil), Cláudia Kfourri (Brasil), Elena Ospina (Colômbia), Elisângela de Freitas Mathias, a Belé (Brasil), Estela Menegalli (Brasil), Chiquinha (Brasil), Flávia Tonelli (Brasil), Ju Teófilo (Brasil), Julia Bax (Brasil), Laula Ballés (Argentina), Luli Penna (Brasil), Mariana Massarani (Brasil), Maria Luziano (Brasil), Marilena Nardi (Itália), Marilu Trevisan (Brasil), Nani Mosquera (Espanha), Priscila Vieira (Brasil), Sahar Ajami (Irã), Tayla Nicoletti (Brasil), Toshiko Nishida (Japão) e Vanessa Alexandre (Brasil).

Imagem 98:



Fonte: <http://ladyscomics.com.br/exposicao-batom-lapis-e-tpm>

Os trabalhos femininos em algumas exposições demonstram a variedade de traços e estilos das mulheres que se dedicam ao humor gráfico:

Imagem 99:



Fonte: <http://thoughtbubblefestival.com/>  
<http://catracalivre.folha.uol.com.br/2011/03/%E2%80%9Cbatom-lapis-e-tpm%E2%80%9D-brasil-argentina-colombia-espanha-ira-italia-japao-e-mexico/>

Além da abertura gradativa de maiores espaços para a divulgação dos trabalhos das quadrinistas, talvez algumas das razões para o aumento de mulheres no meio se justifique pela globalização, que propiciou a oportunidade de compartilhar experiências e trabalhos, possibilitando uma difusão dos trabalhos para além de seus países de origem. Além das facilidades proporcionadas pela rede mundial de computadores, ferramenta que tem sido bastante utilizada pelas quadrinistas tanto para divulgação de seus trabalhos quanto para troca de informações e experiências. Sendo este um novo suporte cada vez explorado pelos quadrinistas (de ambos os sexos), constituindo-se num profícuo espaço de autoedição e divulgação dos autores de quadrinhos, além de constituir uma via de contato com o público, um público amplo e diverso. Mas, como numa economia que se retroalimenta, é certo que a presença de mulheres no campo da produção de quadrinhos cresce conforme aumenta sua presença na outra ponta do processo: o consumo. E um dos fatores que possibilitou o aumento de leitoras foi possivelmente a maneira como os romances gráficos são vendidos, em livrarias, como livros e não apenas em lojas especializadas ou bancas de jornal.

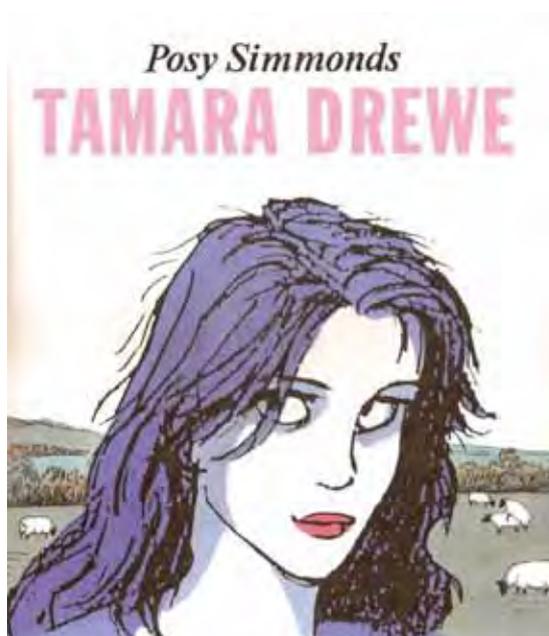
### ***3.4- Tamara Drewe e Gemma Boverly em perspectiva comparada***

A parceria entre Posy Simmonds e o jornal *The Guardian* vem de longa data, embora suas obras não se restrinjam às publicadas no periódico, como bem pontua Liz Forgan, houve uma identificação entre a autora, o jornal e os leitores que resultou em inúmeros e significativos trabalhos. “O *The Guardian* não inventou Posy Simmonds, mas foi uma colisão mágica de um momento no tempo, entre o jornal, seus leitores e a brilhante caneta de Posy para os quadrinhos que fez dela um nome familiar muito além de suas páginas.” (FORGAN, 2009a, s/p) A profícuo associação entre os dois rendeu algumas das obras de maior destaque da autora. Simmonds começou a trabalhar para o *The Guardian* em 1972, produzindo inicialmente ilustrações para uma série de artigos. Em 1977, ela começou uma tira semanal de quadrinhos “*The Silent Three*” para a sessão *Guardian's Women's*, que durou 10 anos. A partir de 1987, Posy Simmonds se concentrou em escrever e ilustrar livros infantis, embora ela ainda contribuisse com algumas ilustrações para a publicação e voltou em 1992, com uma tira em quadrinhos semanal junto com JD Crouch, durante um ano. No final de 1990, ela desenhou a série “*Gemma Boverly*” para o jornal, trabalho que foi publicado como um

romance gráfico em 1999. De novembro de 2002 a dezembro de 2004, ela trabalhou na série 'Literary Life' que apareceu na seção Saturday Review do Guardian, e de setembro de 2005 a dezembro de 2006, em "Tamara Drewe".

Concentramos uma análise mais aprofundada sobre duas obras de Posy: *Gemma Boverly* e *Tamara Drewe*. Essa escolha se deu por serem estas as principais obras da autora, embora alguns apontem *True Love* como seu primeiro romance gráfico é com *Gemma Boverly* que Simmonds alcança o reconhecimento como autora deste gênero e vê seu trabalho difundido para além da Inglaterra. *Tamara Drewe* e *Gemma Boverly* guardam várias semelhanças, ambas as obras tiveram o mesmo suporte inicial de publicação, o jornal britânico *The Guardian*, publicadas de forma seriada no espaço de uma página, contavam com cerca de 100 episódios contínuos que por fim foram reunidos e publicados no formato de um livro, dessa forma, as duas obras contam com o mesmo formato de concepção. Traduzidos para diversos idiomas, levaram o olhar satírico de Simmonds sobre a classe média inglesa para além de seu país, no Brasil, por enquanto, apenas *Gemma Boverly* foi publicado.

Imagem 100:

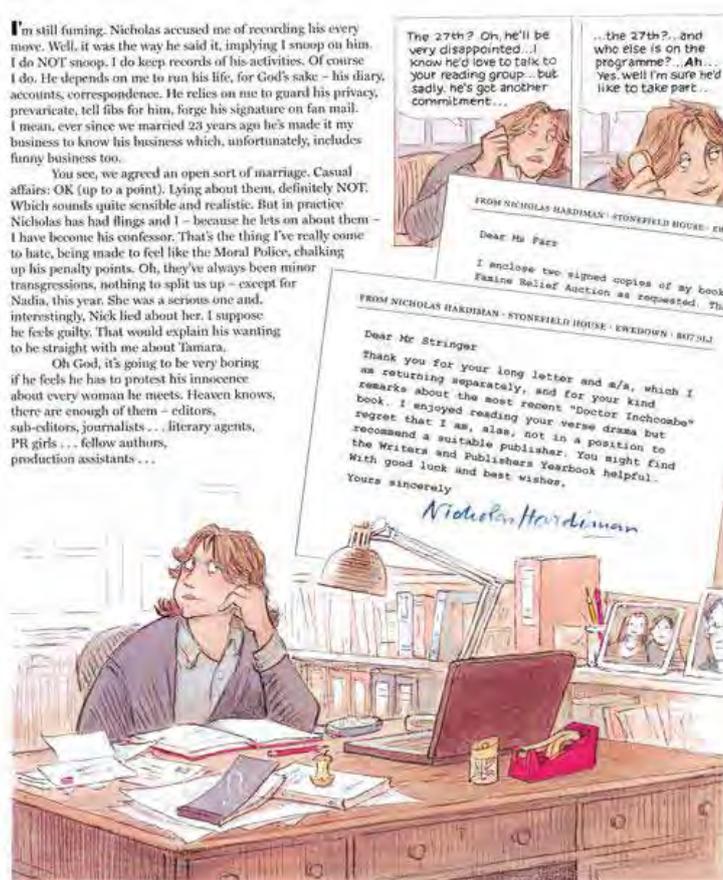


Capa de *Tamara Drewe*.

A capa de "Tamara Drewe" já nos dá o indicativo do que esperar da obra, no centro mostra sua bela heroína, frente a um cenário rural, no qual um olhar mais atento notará duas ovelhas acasalando. Uma boa dose de perseguição amorosa ocorre durante toda a trama, a

maioria envolvendo Tamara. Como seu antecessor, “Gemma Boverly” este também é um conto satírico tragicômico. Cheio de relacionamentos emaranhados, enganos, referências literárias e comentários sobre os atuais costumes sociais ingleses

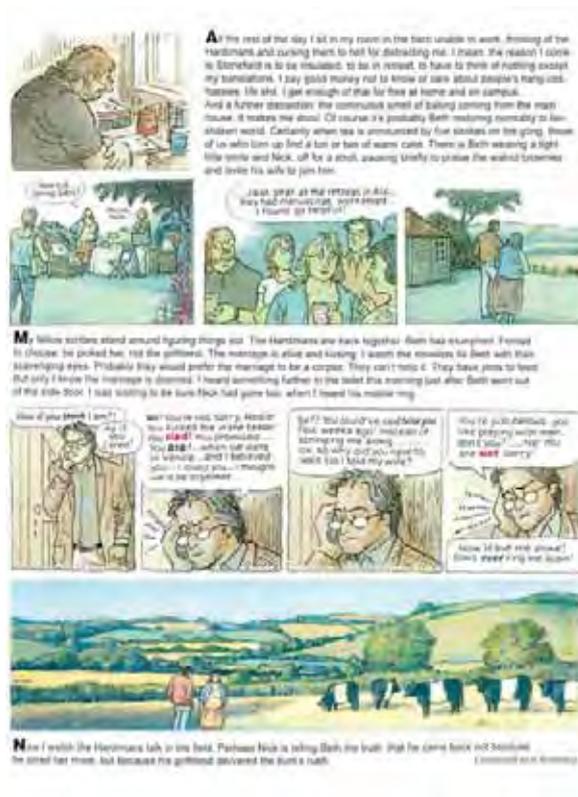
Imagem 101:



Fonte: retirada do livro “Tamara Drewe” scaneado, p.35.

Para a composição das páginas, Simmonds segue a mesma utilização do espaço que em “Gemma Boverly”, indo além das estratégias tradicionais da linguagem dos quadrinhos (cenas enquadradas em retângulos, e textos limitados às falas em balões). A autora usa trechos textuais bastante longos (extensos pensamentos como acontece nos textos literários), assim como, momentos de interlocução direta com as personagens. Usa a imagem e a parte escrita a serviço da história, alternando páginas mais narrativas com outras nas quais predominam os desenhos. A elaboração das páginas é cuidadosamente estudada, as ilustrações não repetem o que o texto diz, são elementos que se complementam. Simmonds joga com texto e imagem, que por vezes se corroboram ou se contradizem expressamente.

Imagem 102:



Fonte: retirada do livro “Tamara Drewe” scaneado, p.8.

Nessa imagem, página 8 de “Tamara Drewe”, podemos perceber algumas características do trabalho de Simmonds já presentes no livro anterior; estratégias narrativas características de seus romances gráficos como, por exemplo, o uso além das imagens, de uma longa parte textual, com legendas minimizadas e balões, mas empregando grandes blocos de texto “externo” à imagem. Alternando os tamanhos e quantidades dos quadrinhos por página e textos ao fim da página, dependendo da maneira como a autora opta por contar o capítulo do dia e dar voz a seus personagens.

A estrutura dos dois trabalhos é a mesma: desenhos, grandes blocos de textos, balões de diálogos. Assim como havia feito em “Gemma Boverly”, Simmonds não se limita aos tradicionais balões de diálogo para expressar as diversas vozes contidas na trama. Páginas de revistas, caixas de email, bilhetes, fotos em celulares são alguns dos recursos utilizados pela autora em “Tamara Drewe”, que além de enriquecerem a narrativa, atribuem a ela ares contemporâneos. Há por vezes uma distribuição entre texto e vinhetas que sugere não uma continuidade da leitura da prancha, mas o estabelecimento de dois ou mais eixos paralelos narrativos, cujo confronto nos obriga a uma múltipla leitura, em que cada um desses eixos se

complementará. Depreender-se-á, portanto, que todos os elementos do livro concorrem para um mesmo fim narrativo, o que revela, por sua vez, o equilíbrio alcançado pela autora.

Fisicamente há uma diferença notória nas duas publicações, “Tamara” é um livro quadrado<sup>76</sup>, enquanto “Gemma” tem dimensões retangulares, mais próximas de uma página de jornal.

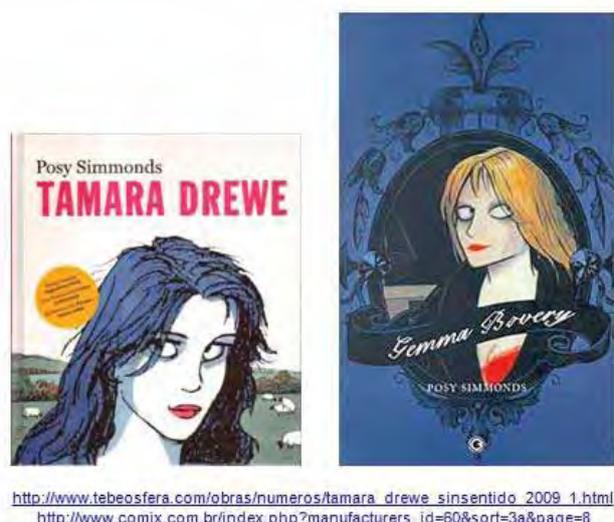


Imagem 103: Capas de *Tamara Drewe* e *Gemma Boverly*

Inicialmente as duas obras foram produzidas e publicadas de forma seriada, entretanto, guardam algumas diferenças. “Gemma” era publicada cinco vezes por semana, já “Tamara”<sup>77</sup> era veiculada aos sábados, na maiorida das vezes em episódios duplos, portanto, o recurso de deixar um “gancho” para próximo episódio foi explorado nas duas obras, mas em “Tamara”, por vezes, Simmonds teve de recorrer a pequenos resumos e referências explicativas (posteriormente suprimidas no formato de livro) já que o trabalho foi semanalmente publicado por mais de um ano. Os finais de cada episódio são notáveis porque tem de criar uma inquietude ou deixar em aberto uma pergunta, sempre tratando de manter o leitor envolvido na história.

Se em “Gemma Boverly” havia um narrador que nos conduzia em toda a trama, em “Tamara Drewe” temos acesso ao ponto de vista de vários personagens. Os acontecimentos são narrados por três personagens alternadamente, no presente e em tempo real nos contam o que se passa. Estes são Beth Hardiman, uma senhora, responsável pelo retiro para escritores Stonefield; Glen Larson, um professor universitário e tradutor, que hospeda-se no retiro em busca de um refúgio para escrever e Casey, uma adolescente local sem muitas perspectivas.

<sup>76</sup> Dimensões dos livros: “Tamara Drewe” – 26,5 X 23 cm, “Gemma Boverly” – 18X 30cm.

<sup>77</sup> Tamara Drewe também foi serializado no *The Guardian*, publicada em 110 capítulos, aos sábados de 17 de setembro de 2005 a 20 de outubro de 2007, algumas vezes em episódios duplos.

As imagens, os diálogos e sequências em quadrinhos também são usados para contar parte da história, de modo que se faz necessário uma “leitura” de todos os elementos presentes. Esses recursos são usados para dar voz aos personagens que não são narradores diretos, como Tamara, Andy Cobb, Ben Sergeant e Jody. Por vezes, Simmonds utiliza de anúncios, recortes de jornais, páginas de revistas, dentre outros elementos que nos dão acesso a mais informações sobre os personagens.

Como, por exemplo, no panfleto de serviços que Andy deixa na casa de Tamara, a partir desse momento tomamos conhecimento de que Andy trabalha com entrega de hortaliças, ovos, jardinagem, dentre outros serviços).

Nós não temos acesso aos pensamentos de todos os personagens e nem eles sabem o que se passa concretamente com os outros, assim,

julgam as atitudes alheias, se interpretam e são interpretados pelos outros, o que deriva em comportamentos que acabam por influir na trama.

Existe uma grande diferença entre as duas personagens que dão título às obras de Posy. Apesar do nome do livro apontar para uma predominância de atenção em Tamara, não podemos falar propriamente de uma personagem principal, eixo a partir do qual se concentra toda a restante estrutura ficcional, ou que mereça uma maior preponderância em termos de atenção do narrador. Tamara só aparece na página 12 do romance gráfico, acompanhamos a história pela ótica de vários outros personagens, é bem verdade que se o nome do livro não fosse “Tamara Drewe”, talvez não pensássemos nela como uma protagonista, embora ela seja fundamental para o desenlace da trama. Tamara é o assunto das conversas e das alterações relacionais em curso durante o livro, mas é como um tema, não a estrutura, é ela o objeto focalizado, não a personagem focalizadora. Há uma polifonia, a atenção focalizadora muda de personagem para personagem, criando um prisma complexo, mas completo e organizado. Nesta estratégia, também este livro lembra “Gemma Boverly”, em que a protagonista é alvo da obsessão dos outros personagens que vão contribuindo para que possamos conhecê-la, entretanto, muitas vezes passamos mais tempo ao lado de uma personagem quase secundária,

Imagem 104:



Fonte: imagem scaneada do livro “Tamara Drewe”, p.11



das restantes personagens. De resto, a imagem vai sendo completada pelas lembranças e perspectivas das outras personagens. Pouquíssimas vezes é mostrada qualquer opinião que parta da própria Tamara, apesar delas serem frequentes no resto do livro. Com algumas poucas exceções, como quando no desenrolar final da trama Tamara liga para uma amiga e fala sobre seus sentimentos e sobre não querer que Nicholas, com quem tem um caso, deixe sua mulher.

Imagem 107:



Fonte: retirada do livro “Tamara Drewe” scaneado, p. 91.

Uma diferença na composição das páginas se dá em relação às cores, “Gemma Boverly” era a preto e branco, já “Tamara Drewe” utiliza cores. Todavia, Simmonds emprega-as esparsamente, preferindo uma contínua paleta reduzida, afirma que optou por “usar uma paleta de cores limitada, especialmente nos personagens, de modo que não houvesse muita distração nas cores.” (SIMMONDS, 2010b, s/p.) Outro ponto interessante no romance gráfico é o período temporal abarcado pela obra, a narrativa ocorre em tempo real em que transcorre a história, pouco mais de um ano (com exceção da página final usada pra mostrar o que aconteceu aos personagens um ano depois). Esse trabalho de Simmonds vem marcado por outro ritmo, uma cadência diferente de “Gemma Boverly”. A narração transcorre pausadamente, dando importância aos pequenos detalhes da vida cotidiana. Os acontecimentos são mostrados de vários pontos de vista, constituem fragmentos da realidade que se encaixam. As estações do ano são bastante notáveis, Posy nos permite acompanhá-las através das vestimentas, cuidadosamente desenhadas e da mudança nas cores, a cada estação

prevalece uma paleta de cores. Os *flash backs*, as mudanças de humor e os pensamentos em geral possuem tons azulados e muitas vezes a autora opta por reduzir as cores drasticamente a tons azuis e cinzentos, para criar um ambiente noturno, intimista, ou de recordação, embora muitas vezes faça um contraste com alguma outra cor (rosa, vermelho, verde) para reequilibrar o espaço de representação.

Imagem 108:



Fonte: retirada do livro “Tamara Drewe” scaneado, p.76.

Em *Tamara*, a autora transfere a cor utilizada e seus livros infantis para os quadrinhos adultos, um trabalho minucioso feito a mão.

Imagem 109



Esboços de Posy Simmonds.

Fonte: [http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)

Imagem 110:



Fonte: retirada do livro “Tamara Drewe” scaneado, p. 20..

As influências literárias são características recorrentes nas duas obras, sendo “Madame Bovary”, de Gustave Flaubert e “Far from the Madding Crowd”, de Thomas Hardy seus pontos de partida. Influências reconhecíveis em toda a obra, entretanto, transportadas para um contexto contemporâneo. Com relação à “Tamara” e o universo ficcional que a inspirou, os contornos gerais das duas tramas são bem próximos – a chegada de uma mulher jovem, cosmopolita e sedutora, estranha àquela vila, seduzindo um jovem rural que é menos polido nos negócios do amor; seduzindo outros homens e instigando contínuas atribulações entre rivais; um retrato da vida rural, mas revelando o seu aspecto mais prosaico e até violento em vez de apenas uma paisagem bucólica. Uma típica tensão entre as pulsões do amor e da morte, entre Eros e Thanatos, os dois contrastes psicológicos e sociais. Mais uma vez, Simmonds faz escolhas, e não as esconde, pelo contrário, revela constantemente os elementos apropriados da literatura no decorrer da história, tornando-se parte do jogo intertextual explícito. Dessa forma, notamos que alguns pontos se repetem nos dois romances gráficos de Posy Simmonds, tanto em estética e narrativa, quanto no que se refere a temáticas e estrutura. São obras densas e inspiradas em romances do século XIX, os dois livros possuem uma ironia ácida que zomba da atual classe média britânica. Ambos os trabalhos fazem muitas colocações sutis sobre os dilemas perenes da natureza humana, as pretensões artísticas e anseios emocionais, com uma valorização de seus contextos sociais. Belas obras apimentadas por uma sátira inteligente e observações sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explicar o tema da pesquisa na maior parte das vezes me deparei com olhares surpresos e a inevitável questão por parte de meu interlocutor: romance gráfico, o que é isso? Mas não podemos culpá-los, afinal, não é fácil entender um material derivado dos quadrinhos, muitas vezes com grandes partes textuais, exigindo do receptor uma leitura ampla, uma junção do ato de percepção estética e do esforço intelectual. Um material com o suporte de livro que remete às obras literárias, inserido entre as categorias da cultura de massas e das obras ditas artísticas.

O estudo da cultura visual não poderia estar mais em harmonia com o momento no qual vivemos: um mundo repleto de imagens que fazem parte de nosso cotidiano e sua compreensão já está assimilada por nossa cognição. Na sociedade contemporânea o aspecto visual ocupa grande espaço, vivemos em um universo onde predominam as imagens virtuais e midiáticas. Ao pensarmos a história na contemporaneidade somos levados a considerar a interferência dos meios de comunicação, tanto na acelerada produção de eventos, como na elaboração de fontes históricas. Fotografias, filmes, artes visuais, internet, videogames e televisão dentre outros acabam, em sua produção, circulação, divulgação e apropriação, produzindo uma expansão crescente das imagens. Essa expansão exacerbada afeta a própria duração das imagens, está associada a uma necessidade acelerada de produção. No mundo contemporâneo tudo é rápido e se renova a cada dia, o mundo virtual se beneficia sempre de novos recursos técnicos e avanços tecnológicos e necessita de novos acontecimentos a todo momento. O saber histórico se depara com um novo instrumento e uma nova relação com o passado, a imagem é um valioso e delicado recurso para as práticas históricas que constituem nosso regime de historicidade.

O século XX trouxe um novo elemento para a discussão histórica: a produção da informação em larga escala. Com essas novas práticas há uma acentuada mudança de perspectivas das pessoas sobre o real. A ação dos meios de comunicação influencia poderosamente em nossas maneiras de apropriação e percepção do real. O olhar sobre nossa historicidade se modificou, assim como os significados dos acontecimentos. A circulação e a produção de conhecimento realizada pelas mídias parecem ter alterado as relações do homem com o tempo e tornado o trabalho do historiador da contemporaneidade bastante difícil. Uma outra relação se estabelece, os eventos são “presenciados” pelo pesquisador e ao mesmo tempo mediados por mecanismos midiáticos. A reflexão sobre a importância dos meios de

comunicação e o espaço ocupado por eles em nossa sociedade pode nos ajudar a compreender nosso próprio tempo e os desafios do historiador no momento atual.

Segundo Maria Lúcia Bueno (2005), nos deparamos com um ambiente atravessado pela cultura de mídia e de mercado, devido a uma expansão da arte contemporânea após os anos de 1970, expansão que aliada à globalização da produção artística, com a utilização cada vez mais frequente dos recursos da mídia pelos artistas, a amplificação do mercado de arte e a interpenetração das artes com a cultura de massas levou a uma ampliação do público receptor e tornou mais difícil quaisquer análises.

Como nos aponta Bueno, houve uma dilatação da esfera artística com a modernidade que resultou numa desorganização das fronteiras entre a arte e a vida, entre a alta cultura e a cultura popular<sup>78</sup>, promovendo um rompimento com a postura que predominou até então, a visão clássica de arte, pautada unicamente nos princípios da estética. Com o surgimento no século XX das chamadas culturas de massa, novos objetos como o cinema, a fotografia e as histórias em quadrinhos provocaram uma renovação no que se entendia até então como arte. Acalorados debates envolvendo o que se inseria no conceito de arte e a classificação dessas novas maneiras de se expressar fizeram com que os valores estéticos válidos até então fossem repensados e ampliados. As histórias em quadrinhos são um bom exemplo dessas manifestações culturais contemporâneas capazes de atingir uma grande quantidade de receptores e nas últimas décadas reivindicaram através dos romances gráficos um reconhecimento como um material artístico. Talvez isso, venha acontecendo não apenas pelos esforços de seus produtores em acentuar a dimensão e o cuidado estético dessas obras, mas pelo fato de que na arte contemporânea o interesse antropológico suplantou as preocupações puramente estéticas, passando a ser entendida também como um sistema de representação do mundo.

O velho antagonismo entre a arte e a vida se dissipa, porque são apagados os limites evidentes que separavam a arte de outras mídias

---

<sup>78</sup> Entretanto, fronteiras que nunca foram tão rígidas, se considerarmos o conceito de “circulação cultural” de Carlo Ginzburg. Todavia, Maria Lúcia Bueno se refere ao reconhecimento dentro da “categoria arte”, a qual apenas recentemente formas de produtos da cultura popular ou de massas foram assimilados. Kennedy Piau (2005) ressalta que há uma diferença entre uma “obra de arte” e “arte”, a primeira entendida como uma coisa, produto do trabalho humano que pode ser percebido através de sua forma, enquanto “arte” seria um sistema de ideias que cria as condições para a formulação de juízos de valor sobre as obras. O conceito de arte não é natural, nem universal, depende de uma valoração e os critérios e parâmetros que possibilitam esses julgamentos são construídos historicamente, dessa forma objetos considerados ou não arte variam culturalmente.

visuais ou linguagens. A arte passa a ser vista como um sistema entre outros de compreensão e reprodução simbólica do mundo. (BELTING apud BUENO, 2005, p.140)

Em especial após o surgimento dos romances gráficos, muitos passaram a utilizar a alcunha de “nona arte” para classificar os quadrinhos, assim, as histórias em quadrinhos somaram-se a música, a dança, a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, o cinema e a fotografia, e passaram a ser entendidos como um gênero artístico independente, baseado em valores literários e artísticos próprios. Entender os quadrinhos como um material autônomo não é uma tarefa simples, já que desde o início do gênero podemos notar um grande intercâmbio entre meios, o uso da linguagem cinematográfica é corrente, presente nos mais diversos aspectos da narrativa das HQ, desde os roteiros a maneira como as cenas são desenhadas remetendo a enquadramentos cinematográficos; é infinda a quantidade de obras que surgem inicialmente num meio e são adaptadas a outro: quadrinhos que surgiram inicialmente como animações, animações baseadas em personagens de quadrinhos, adaptações para o cinema e vice versa. Os quadrinhos sofreram influência, assim como, influíram sobre outros meios, porém, “o meio dos quadrinhos é de diferente natureza comunicativa que outros meios, todavia, se se pode equipará-los em qualidades expressivas e narrativas, não se deve submetê-los a eles, ao menos como linguagem. Etiquetar o quadrinho com alusões a literatura, ao cinema, a animação, não fazem senão insistir em um complexo cultural a erradicar.” (BARRERO, s/d, p.2) A influência se tornou cada vez mais recíproca na mistura entre HQ e outros meios, não são apenas os quadrinhos que buscam inspiração em outras áreas, as outras manifestações artísticas usam as HQ frequentemente como fonte de referência, isso já vem de longa data, ocorria, por exemplo, com o cinema de Federico Fellini ou com a *Pop Arte* e se intensifica cada vez mais. Assim, mesmo considerando todas essas influências e proximidades com outras áreas artísticas ou literárias, é necessário discutir os quadrinhos como um material diferenciado, um gênero com suas próprias convenções. Torna-se necessário, e isso já vem acontecendo em grande medida, a consciência das histórias em quadrinho como um gênero distinto dotados de uma expressividade e linguagem próprias. A busca de um novo modelo de análise próprio para o quadrinho seria no momento um dos projetos mais importantes para os estudiosos da área, um modelo capaz de explicar a relação do quadrinho com a arte e a literatura “não em termos comparativos, mas em termos alternativos” (GARCIA, 2010, p.28) Um modelo de análise que não considere os signos

narrativos próprios das HQ (imagem e elemento textual) separadamente se faz necessário, já que, os meios “mesclados”, como os quadrinhos, exigem uma atenção a aspectos da relação entre imagens e palavras, e não simplesmente o valor de um ou de outro separadamente. (MITCHELL, 2009, apud GARCIA, 2010, p.28)

O gênero dos romances gráficos já se consolidou dentro do meio dos quadrinhos, livros que contam com relevantes autoras como a inglesa Posy Simmonds. Apresentar as obras de Simmonds ao público brasileiro é um prazer, obras delicadas por seu traço e constituições estéticas, mas fortes por sua profundidade, temas e narrativa textual que utilizam heroínas femininas para falar de comportamentos, desejos e complexos das mulheres, mas que ultrapassam fronteiras de gênero e expõem satírica e divertidamente comportamentos de toda uma comunidade. Além de nos divertir, e notarmos os momentos em que a trama se aproxima de romances clássicos do século XIX, com os quais a autora enriquecer a trama e instiga os leitores.

Posy Simmonds gosta de chocar e perturbar, toca em temas delicados mas faz tudo isso com bom humor e com a beleza estética de desenhos e pinturas delicadas, em textos bem escritos, apresenta um trabalho quase todo feito a mão que nos oferece um retrato satírico da Inglaterra de hoje em dia, deliciosamente irônico e cruel. Deleita-se em dissecar as fraquezas e defeitos da sociedade britânica, entretanto, não é necessário um posicionamento político específico ou estar familiarizado com as classes médias britânicas para desfrutar de suas obras - embora esse possa ser um tempero a mais. Simmonds em sua produção visual e textual torna-se um rico material para compreendermos o universo feminino do final do século XX e o limiar do XXI. Com seu traço delicado e forte trata todos os temas universais com bom humor, sutileza e beleza estética, tornando-se agradável e compreensível aos mais diversos admiradores da arte dos quadrinhos, assim, só nos resta torcer para que em breve o mercado brasileiro nos possibilite o prazer de nos aprofundar e conhecer melhor suas obras.

Imagem 111:



Fonte: imagem retirada do livro “Gemma Boverly”, p.57.

## FONTES

ALMEIDA, Carolina. Sapatilhas de arame. **Itaú Cultural**.  
<http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=1841>> Acessado em 25/01/2013.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril, 1970.

\_\_\_\_\_. Lettre à Ernest Duplan, 12 de juin 1862. In: **Correspondance**, Paris: Luis Conrad, 1926-33.

FORGAN, Liz. **The Guardian**. Disponível em:  
<http://www.guardian.co.uk/books/gallery/2009/mar/31/posy-simmonds-cartoons>> Acessado em: 22/01/2013.

FREAR, Stephen. Declaração. **The Guardian**. Maio, 2010c. Disponível em:<  
<http://www.guardian.co.uk/film/2010/may/17/cannes-tamara-drewe-film> >Acessado em: 20/10/2011.

GRAVETT, Paul Palestra Quadrinhos Ingleses. **Rio Comicon International**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <  
[http://www.youtube.com/watch?v=O8e6uFDWaHg&list=PL8C2E1D479A55F3D0&index=1&feature=plpp\\_video](http://www.youtube.com/watch?v=O8e6uFDWaHg&list=PL8C2E1D479A55F3D0&index=1&feature=plpp_video)> Acessado em: 25/01/2012.

\_\_\_\_\_. **Posy Simmonds: Essentially English**. Londres, Junho, 2012.  
 Disponível em: <[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)>  
 Acessado em: 25/01/2013.

GEBBIE, Melinda. **G1.Globo.com**. Novembro, 2010. Disponível em: <  
<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/11/e-como-fazer-sexo-para-uma-multidao-diz-melinda-gebbie-de-hq-com-moore.html>> Acessado em: 25/01/2013.

HARD, Thomas. **Far from the Madding**. Londres: Penguin Books, 2003.

\_\_\_\_\_. **Longe da Multidão**. Trad. Cabral do Nascimento. Lisboa: Portugália, 1968.

\_\_\_\_\_. **Longe da Multidão**. Trad. Clárisse Tavares. Mem Martins: Europa-América, 1999.

KOMINSKY-CRUMB Entrevista: **SaraivaConteúdo**. Novembro, 2010. Disponível em: <  
<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10472>> Acessado em: 12/11/2012.

SIMMONDS, Posy. **Gemma Boverly**. São Paulo: Conrad, 2006.

\_\_\_\_\_. **Tamara Drewe**. Londres, 2007. Disponível em:  
<http://www.guardian.co.uk/books/series/tamara-drewe>> Acessado em: 25/01/2013.

\_\_\_\_\_. In: TOMASA. **Embelesados con Posy Simmonds**. Agosto, 2009a. Disponível em: <<http://casadetomasa.wordpress.com/category/novela-grafica/>> Acessado em 20/11/2012.

\_\_\_\_\_. **Tamara Drewe**. Madrid: Ediciones SinSentido, 2009b.

\_\_\_\_\_. **The Guardian**. Londres, Agosto, 2010a. Entrevistadora: Nicholas. Wroe. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/culture/2010/aug/28/posy-simmonds-tamara-drewe-interview?INTCMP=SRCH>> Acessado em: 25/01/2013.

\_\_\_\_\_. **El mundo. ES**, Madrid, 2010b. Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/05/comic/1288974366.html>. Acessado em: 25/01/2013.

\_\_\_\_\_. **The Guardian**. Maio, 2010c. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/film/2010/may/17/cannes-tamara-drewe-film>> Acessado em: 20/10/2011.

\_\_\_\_\_. **Posy Simmonds: Essentially English**. Entrevistador: Paul Gravett. Londres, Junho, 2012. Disponível em: <[http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy\\_simmonds1](http://paulgravett.com/index.php/articles/article/posy_simmonds1)> Acessado em: 25/01/2013.

VIEIRA, Priscila. Entrevista. **Itaú Cultural**. (s/d) <http://www.itaucultural.org.br/impressao.cfm?materia=1841>> Acessado em 25/01/2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista. **Ladyscomic**. Outubro, 2012. Disponível em: <<http://ladyscomics.com.br/entrevista-priscila-vieira>> Acessado em 25/01/2013.

WROE, Nicholas. A life in drawing: Posy Simmonds. **The Guardian**, Londres, Agosto, 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/culture/2010/aug/28/posy-simmonds-tamara-drewe-interview?INTCMP=SRCH>> Acessado em: 25/01/2013.

**The Guardian**. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/>. Acessado em 22/01/2013.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRAUS, Gazy. A autoria artística das histórias em quadrinhos (HQs) e seu potencial imagético informacional. In: **Revista Visualidades**. Vol.7, n1, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.
- ALMEIDA, Milton José de. Anotações para o estudo da linguagem das imagens e sons na cultura atual. In: **Anais II Encontro Perspectivas do Ensino de História**. São Paulo, 1996.
- APOLINÁRIO, Débora de F. R. Persépolis: desterritorialização e identidade no Irã de Marjane Satrapi. In: **Revista Litteris**. n 7, março de 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mímeses**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.
- ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. **O cangaço nas histórias em quadrinhos**. Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional do Brazilian Association Studies (BRASA), em Atlanta/Geórgia/EUA, 4-6 de abril de 2002. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=16200804>> Acessado em: 24/12/2012.
- BARRERO, Manuel. **La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial**. Disponível em: <<http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html>> Acessado em 29/11/2012.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERONA, David. **Wordless Books. The original graphic novel**. Nova York: Abrams, 2008.
- BUENO, Maria Lucia. A modernidade, a pesquisa em artes e a sociologia da arte. In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo. **Arte em Pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BUSCH, Wilhelm. **Juca e Chico. História de Dois Meninos em Sete Travessuras**. (tradução: Olavo Bilac) 11ª edição. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os Quadrinhos**. Coleção Ensaios, vol. 10. São Paulo: Ática, 1975.  
 CAMPBELL, Eddie. **Manifesto do Romance Gráfico**. Disponível em:  
 <<http://lerbd.blogspot.com/2006/04/manifesto-revisto-do-romance-grfico-de.html>>. Acessado em 10 de outubro de 2010.

CAMPOS, Rogério de. 2010. **A Supercensura contra a turma dos quadrinhos**. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-supercensura-contr-a-turma-dos-quadrinhos/>>Acessado em 20/11/ 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, Desiguais e Desconectados** – mapas da interculturalidade. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARLIN, Jonh, KARASIK, Paul. (org) **Masters of American Comics**. New Haven: Yale UP, 2005.

CARVALHO, D.M. **Cadê o gibi que estava aqui? Maus e a evolução da história em quadrinhos**. 2007. 200f. Dissertação (Mestrado em Ciências da linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, 2007.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Editora Vozes, 4ª Ed., 1974.

\_\_\_\_\_. **Para ler as Histórias em quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CORREIA, Isabel Peixoto; SILVA, Sandra Raquel. Identidade, resistência e sobrevivência – do local ao global nos romances gráficos Maus e Persepolis. In: **VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada**. Universidade do Minho, 2009/2010. Disponível em: <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub\\_isabel\\_peixoto\\_sandra\\_silva.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_isabel_peixoto_sandra_silva.pdf)>. Acessado em 22/12/2012.> Acessado em; 20/10/2012.

DORFLES, Gillo. "Interferenze tra Arte e Tecnica in Rapporto ai Nuovi Media". In **Epipháneia**, Napoli, nº (0), mag. 1995, pp. 32-33.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural**. Uma introdução. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

DUTRA, Eliane de Freitas. Meórias do Cárcere: do livro ao filme, do filme a História. In: SOARES, Maria de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z. Conceitos chave para entender o mundo contemporâneo**. Trad.: Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **Um Contrato com Deus**. E outras histórias de cortiço. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o conceito de imagem. In: **Revista Brasileira de História**. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. A pesquisa em artes e o pensamento visual. In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo. **Arte em Pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005.

FERNANDES, Vítor; MENDES, Cássia Fernanda. **Madame Bovary – Gustave Flaubert**. Ourinhos, 2010. Disponível em: <[www.litteratu.com/](http://www.litteratu.com/)> Acessado em: 05/01/2010

FORGAN, Liz. **The Guardian**. Abril, 2009. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/gallery/2009/mar/31/posy-simmonds-cartoons>> Acessado em: 25/01/2013.

FRANCO, Edgar. História em quadrinhos – uma arte consolidada. In: **Revista Visualidades**. vol.7, nº1, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.

GALVÉZ, Pepe. La novela gráfica o La madurez do médio. In: CORTÉS, Nicolás, GALVÉS, Pepe, GUIRAL, Antoni e MECA, Ana Maria. **De los superhéroes AL manga: El language de los comics**. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2008.

GAMA, Luís. **Diabo Coxo**. São Paulo: Edusp, 2005.

GARCIA, Santiago. **La Novela Gráfica**. Espanha: Astiberri Ediciones, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOLDMANN, Annie. Madame Bovary vista por Flaubert, Minnelli Y Chabrol. In: **La História en el Cine**. n20. México: CIDE, 2005.

GORDON, Ian. **Comic strips and consumer culture 1890-1945**. Washington y Londres: Smithsonian Institute Press, 1998.

GUEDES, Roberto. **Quando surgem os super-heróis**. São Paulo: Opera Graphica, 2004.

HAUSER, Arnould. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

KITCHEN, Denis e BUHLE, Paul. **The art of the Harvey Kurtzman**. Nova York: Abrams Comicarts, 2009.

LESSA, Patrícia. **Mulheres à venda**: uma leitura do discurso publicitário nos *outdoors*. Londrina: Eduel, 2005.

LEVY, Pierre. **Les Technologies de l'Intelligence**. Paris: Seuil, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LUCCHETTI, Marco Aurélio, LUCCHETTI Rubens F. História em Quadrinhos: Uma Introdução. **Revista USP**. Dossiê Palavra/Imagem. n 16, dezembro/janeiro/fevereiro 1992-1993.

LUYTEN, Sônia Bibe. **Quadrinhos: uma leitura crítica**. São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

LUPEPSA, Eliane Crestiane. Práticas culturais de imigrantes ucranianos. In: CAMPIOTO, José Adilçon; SOCHODOLAK, Hélio. (org.). **Estudos em História Cultural na Região Sul do Paraná**. Irati: UNICENTRO, 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINE, Joly. **Introdução a análise da imagem**. Trad. Álvaro Cabral. Campinas, SP: Papirus, 1996.

MAUPASSANT, Guy. **Gustave Flaubert**. Trad.: Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.

McCLOUD, Scott, **Desvendando os quadrinhos**. Trad.: Hécio de Carvalho, Marisa do Nascimento. São Paulo: Makron Brooks, 1995, p. 221.

MEDEIROS, Jotabê; PENNAFORT, Roberta. Clássicos em quadrinhos. In: **Observatório da Imprensa**. Ano 16, n708, Agosto de 2012. Disponível em: <[http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/google\\_ve\\_acao\\_superar\\_us\\_600](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/google_ve_acao_superar_us_600)>. Acessado em 19/09/2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História**. v.23 n.45, São Paulo, julho 2003.

\_\_\_\_\_. "Rumo a uma "História Visual". In: Martins, José de Souza, Eckert, Cornelia e Novaes, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

MENEZEZ, Afonso H. N. O catecismo do erótico. In: **MARDUK. Revista de Literatura e arte**. Vol.8, n8, Dezembro de 2011.

MOYA, Álvaro. (org.) **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 2ªed., 1972.

\_\_\_\_\_. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ªed., 1993.

MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacy (org.). **Literatura em quadrinhos no Brasil**: acervo da Biblioteca nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos, SALIBA, Elias Tomé. (org.). **História e Cinema**. São Paulo: Editora Alameda, 2007, p.44.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

NYBERG, Amy Kiste. **Seal of Approval. The History of the Comic Code**. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

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

PALMIERI, Gisele M.N. **O fetiche de Madame Bovary**. Disponível em: <<http://www.ebookpp.com/ma/madame-bovary-doc-pdf.html>> Acessado em 25/01/2013.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PERROT, Michelle. As mulheres e suas imagens: ou o olhar das mulheres. Trad.Ivana Smile. **Revista Pós- História Assis**, v.5, p.283-287, 1997.

PESAVENTO, Jatahy. O mundo da imagem: território da história cultural. PESAVENTO, Jatahy, SANTOS, Nádia Maria Weber e ROSSINI, Miriam de Souza. (org.). **Narrativas, imagens e práticas sociais**. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

PIAU, Kennedy. Arte: que conhecimento é este? In: MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo. **Arte em Pesquisa**. Londrina: EDUEL, 2005.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A História em Quadrinhos**. Trad.: Maria Stela Gonçalves; Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Unimarco, 1994.

RAMÍRES, Juan Antônio. Introdução. In: SANTIAGO GARCIA. **La Novela Gráfica**, Espanha: Astiberri Ediciones, 2010.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego. **Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo**. (s/d). Disponível em:< [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_jornada\\_2011/paulo\\_ramos\\_diego\\_figueira.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_jornada_2011/paulo_ramos_diego_figueira.pdf)> Acessado em: 25/01/2013.

RÉNAUD, Alain. "Pensare l'Immagine Oggi. Nuove Immagini, Nuovo Regime del Visibile, Nuovo Immaginario". In V.A., **Videoculture di Fine Secolo**. Napoli, Liguori, 1989, pp. 11-27.

RIANI, Camilo. **Linguagem & Cartum... tá rindo de quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba**. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2002.

ROSENKRANZ, Patrick. **Rebel Visions. The Underground Comix Revolution 1963-1975**. Seattle: Fantagraphics, 2002.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **A escrita histórica do passado em museus históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SILVA, Diamantino. **Quadrinhos para quadrados**. Porto Alegre: Bells, 1976.  
SMOLDEREN, Thierry. Of Labels, Loops, and Bubbles. Solving the Historical Puzzle of the Speech Ballon. In: **Comic Art** n8, p.90 a 112.

SRBEK, Wellington. A origem histórica dos quadrinhos (de hoje). In: **XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação / GT 24 Humor e Quadrinhos**, Rio de Janeiro - RJ, 1999. Disponível em:  
<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/4211ee202ca92842d8b5334cb7fe6abd.PDF>>  
Acessado em 21/01/2013.

\_\_\_\_\_. **Um mundo em quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2005.

STERANKO, Jim. **The Steranko History of Comics Volume One**. Reading: Supergraphics, 1970.

STRINATI, Dominic. **A cultura popular – uma introdução**. 1ªed. São Paulo: Hedra, 1999.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

TEBEOBIEN. **La Novela Gráfica: un manifiesto post-Campbell** Trad.: Lucía Bazaga. Disponível em: Sanz <<http://manifiestong.tumblr.com/>> Acessado em 07de novembro de 2010.

VERGUEIRO, Waldomiro; BARI, Valéria Aparecida. Perfil da leitora brasileira de quadrinhos: uma pesquisa participativa. In: XXV CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA E COMUNICAÇÃO, Salvador, Bahia, 2002. Disponível em: <[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_NP16VERGUEIRO.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP16VERGUEIRO.pdf)> Acessado em: 27/01/2013.

VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. In: **Revista Visualidades**. vol.7, n1, Goiânia-GO: UFG, FAV, 2009.

\_\_\_\_\_. La actualidad de los cómics em Brasil: a búsqueda de um nuevo público. In: CONGRESS OF THE LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, Montreal, Canadá, 2007. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/gibiusp/VergueiroWaldomiro.pdf>>  
Acessado em: 18/01/ 2010.

VIANA, P. A. (2005) **As HQ nos cadernos de cultura (análise da cobertura das histórias em quadrinho nos cadernos de cultura e suplementos juvenis dos jornais O Estado de Minas e Folha de S. Paulo)**. Trabalho de Monografia. UNI-BH, 2005. Disponível em: <<http://www.convergencia.jor.br/bancomonos/2005/pauloantonio.pdf>> Acessado em: 30/01/2012.

WIVEL, Matthias. Jean- Christophe Menu. In: **The Comics Journal**. n277, 2006, p.144-174.

WOLF, Tom. **Harvard Educational Review**, agosto de 1977. In: EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLK, Douglas. **Reading comics: how graphic novels work and what they mean**. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.

#### SITES CONSULTADOS:

[http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista\\_walker.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista_walker.cfm). Acessado em: 10/11/2010.

<http://www.michaelspornanimation.com/splog/?p=1291>. Acessado em: 15/11/2010.

<http://cultalt.tripod.com/4.htm>. Acessado em: 20/12/2012.

LAMBIEK, Enciclopédia virtual de autores de quadrinhos. Disponível em: <<http://lambiek.net/artists/b/busch.htm>> Acessado em: 20/10/2011.

Exposição Batom, Lápis e Tpm.

<<http://catracalivre.folha.uol.com.br/2011/03/%E2%80%9Cbatom-lapis-e-tpm%E2%80%9D-brasil-argentina-colombia-espanha-ira-italia-japao-e-mexico/>>Acessado em: 03/07/2012.

Festival inglês Thought Bubble.< <http://thoughtbubblefestival.com/>>Acessado em 22/04/2012.